



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Burgenland.
Entwicklung, Übersicht und ausgewählte Positionen.“

Verfasser

Mag. phil. Manuel Marold

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Neuere deutsche Literatur

Betreuer:

Ao. Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Bei folgenden Personen möchte ich mich für ihre Unterstützung herzlich bedanken:

- bei meinem Betreuer am Institut für Germanistik der Universität Wien, Professor Wynfrid Kriegleder, der mich seit mittlerweile fast vier Jahren auf meinen Streifzügen durch das literarische Feld Burgenland begleitet; der mir sowohl bei Diplomarbeit, als auch Dissertation größtenteils freie Hand in Aufbau und Gestaltung ließ und mir bei Fragen und Problemen mit Rat und Tat zur Seite stand.
- bei den Autoren Katharina Tiwald, Clemens Berger, Siegmund Kleinl und Günter Unger, die mir in Interviews Informationen über ihre Arbeit und ihre Texte gaben, mir ihre Expertise zur burgenländischen Kultur- und Literaturszene zur Verfügung stellten und mich mit Materialien versorgten.
- bei Horst Horvath von der edition lex liszt 12 sowie Peter Wagner für ihre Fotos, bei Hans Jungmayr für seine Notizen zu *DorfMale*..
- bei Josef Tiefenbach und Susanne Wisser für ihre Typoskripte.
- bei Johann Kriegler, P.E.N.-Club-Präsident Helmut Stefan Milletich, Robert Sandhofer, Valentin Lorenzi, David Dobrowsky, Johannes Haider von der NN-fabrik und bei Frau Barbara Mayer vom Literaturhaus Mattersburg für wertvolle Anregungen und Einblicke.
- bei meinen Eltern und meiner Lebensgefährtin, die mir stets Geduld und Unterstützung entgegenbrachten, vor allem in Phasen geringerer Motivation.
- zu guter Letzt beim burgenländischen Journalisten Kurt Behofsics (1962 – 2007), der mich einerseits zum Studium der Germanistik und andererseits zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit burgenländischer Literatur animierte. Meinem Freund und Mentor Kurt Behofsics, dessen Tod eine dauerhafte Lücke in der burgenländischen Medienlandschaft hinterließ, sei diese Arbeit gewidmet.

Manuel Marold, im Herbst 2009

Von einer monolithischen Einheit der burgenländischen Literatur kann nicht mehr gesprochen werden. Die burgenländische Literatur ist vielfältig und vielschichtig geworden. Junge Literaturprofis neben Mundartdichtern, Hörspiel- und Fernsehautoren, Romanciers neben Lyrikern, Experimentierer neben Heimatdichtern sowie deutsch schreibende Kroaten neben deutschsprachigen Burgenländern. Eine neue Literaturwelt, in der nicht jeder alles schreibt, sondern die für jeden einen Platz hat. Eine Literatur, die sich auf ihre Wurzeln besinnt, ohne zur geistigen Provinz zu werden, oder eine geistige Enklave sein zu wollen. Im Gegenteil: Die sich als Teil der deutschsprachigen Literatur präsentiert, von der sie nicht nur beeinflusst wird, sondern die sie auch selbst beeinflussen will.

Gerald Mader, ehemaliger burgenländischer Kulturlandesrat, im Jubiläumsjahr 1981

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	10
Einleitung: Aufgaben und Möglichkeiten regionaler Literaturforschung	14
<u>a) Was muss regionale Literaturforschung leisten?</u>	14
<u>b) Charakteristika regionaler Literatur</u>	15
<u>c) Methodische Anarchie?</u>	17
1. Geschichte der burgenländischen Literatur	19
<u>1.1. Bisherige burgenländische Literaturgeschichten</u>	19
<u>1.2. Die Anfänge der deutschsprachigen Literatur im Burgenland</u>	22
<u>1.3. Die Zeit nach 1921: Mundartdichtung</u>	24
<u>1.4. Frühe Prosa</u>	26
<u>1.5. Zweiter Weltkrieg und danach</u>	27
<u>1.6. Jan Rys und das burgenländische Hörspiel</u>	31
<u>1.7. Peter Wagner, fixe Größe in der burgenländischen Kulturlandschaft</u>	32
<u>1.8. Fred Sinowatz und die moderne Kulturpolitik</u>	35
<u>1.9. Theater im Burgenland</u>	37
<u>1.10. Burgenländische Anthologien</u>	40
<u>1.11. Literatur und Kultur der burgenländischen Minderheiten</u>	42
<u>1.12. Literarisches Umfeld im Wandel der Zeit</u>	45
<i>1.12.1. Wichtige burgenländische Literaturzeitschriften</i>	46
<i>1.12.2. Verlage im Burgenland</i>	49
<i>1.12.3. Literaturgesellschaften und –vereine</i>	50
<i>1.12.4. Literaturförderung durch das Land</i>	50
<i>1.12.5. Bibliotheken</i>	51
<u>1.13. Fazit</u>	53
<u>1.14. Zusammenfassung des Kapitels</u>	54

2. Ausgewählte Positionen burgenländischer Gegenwartsliteratur	57
<u>2.1. Siegmund Kleinl</u>	58
<i>a) Biographisches</i>	58
<i>b) Veröffentlichungen</i>	61
2.1.1. <i>TextKörper – Siegmund Kleinls Poetik</i>	62
2.1.1.1. Textanalyse	63
a) Das Erzählen als Gehen	63
b) Autonomie des Erzählens und Abkehr von Mimesis	65
c) Sprachliche „Entgrenzung“	66
d) Organisches Verständnis vom Erzählen	67
e) Die „Male“	69
f) Apotheose des Erzählens	70
g) Schreiben gegen den Tod der Literatur	73
2.1.1.2. Konkrete Einflüsse auf TextKörper	77
2.1.1.3. Semantische Ebene und Bedeutungsebene	79
a) Kleinls Stil als Resultat der Poetik	79
b) Kein einheitlicher Sinn, der Leser in Bewegung	82
2.1.1.4. Exkurs: Kleinl und Derrida	84
2.1.1.5. Exkurs: Kleinl als Rezeptionsästhet	87
2.1.1.6. Exkurs: TextKörper im Spiegel der Essaytheorie	90
2.1.1.7. Zusammenfassung	92
2.1.2. <i>Tugend. Szenische Anspielungen</i>	95
2.1.2.1. Kleinls Vorwort	95
2.1.2.2. Kleinls Nachwort	96
2.1.2.3. Textanalyse	99
a) Akt I	99
b) Akt II	102
c) Akt III	104
d) Akt IV	108
e) Akt V	109
f) Akt VI	114
g) Akt VII	115

2.1.2.4. Die Makrostruktur des Texts	117
2.1.2.5. Exkurs: Kleinl im literarischen Feld und mit „Einflussangst“	119
<i>2.1.3. DorfMale. Ein Umsinnen</i>	122
2.1.3.1. Kleinl über Kleinl	122
2.1.3.2. Aufbau des Texts	124
2.1.3.3. Analyse ausgewählter Kapitel	127
a) Erste Liebe. VerSuche	127
b) Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei	130
c) Weinfest. SprachTaumel	132
2.1.3.4. Exkurs: DorfMale und die Erzähltheorie	135
2.1.3.5. Exkurs: Ansicht des Lektors / Lesers	139
<i>2.1.4. Andere Texte von Siegmund Kleinl</i>	143
<i>2.1.5. Das Burgenländische an Siegmund Kleinl</i>	146
<i>2.1.6. Zusammenfassung des Kapitels</i>	148
<u>2.2. Clemens Berger</u>	150
a) <i>Biographisches</i>	150
b) <i>Buchpublikationen</i>	150
2.2.1. <i>Der gehängte Mönch</i>	151
2.2.1.1. Analyse ausgewählter Texte	151
a) Zuckerberg und Sicklau	151
b) Koloman. Verteidigungsschrift	153
c) Der Bademeister	155
d) Herrn Ferdinand zu Ehren. Eine Festschrift	156
e) Einladung in den Zweifelturm. Späte Notizen eines Mönchs	159
f) Nein. Eine Rettungsfahrt	160
g) Über Asphalt und über Stein. Eine Heldengeschichte	162
h) Unterm Waffenrad	164
i) Riemenzungen	166
2.2.1.2. Erzählungen oder Kurzgeschichten?	167
2.2.1.3. Rezensionen zum Gehängten Mönch	169

2.2.2. <i>Die Wettesser</i>	171
2.2.2.1. Inhalt	172
a) Erster Teil: Das Neue Jahrtausend	172
b) Zweiter Teil: Jetzt aber: Ein neues Jahrtausend	180
c) Dritter Teil: Der große Sprung des Prinzen oder Das Ende der Geschichte	184
2.2.2.2. Interpretation	185
a) Eine Art Besserungsstück	185
b) Gesellschaftskritik und Ambivalenz	186
c) Die Ästhetik des Hässlichen	188
2.2.2.3. Erzähltheoretische Analyse	189
2.2.2.4. Rezensionen zu <i>Die Wettesser</i>	191
2.2.3. <i>Andere Texte von Clemens Berger</i>	192
2.2.4. <i>Das Burgenländische an Clemens Berger</i>	195
2.2.5. <i>Zusammenfassung des Kapitels</i>	197
<u>2.3. Katharina Tiwald</u>	198
a) <i>Biographisches</i>	198
b) <i>Buchpublikationen</i>	198
2.3.1. <i>Schnitte – Portraits – Fremde</i>	198
2.3.1.1. Textanalyse	201
2.3.1.1.1. <i>Schnitte</i>	201
a) Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)	201
b) Die Agnes-Episode	206
c) Versuch eines Ausgangs	208
d) Schienen	209
2.3.1.1.2. <i>Portraits</i>	212
a) Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg	212
b) Pajakoff, der Leser, Pajakoff, der Slawe, Pajakoff, die Katzen, Pajakoff, mein Auge. Kabarett	216
c) papier brüllt	217
d) Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud	218

2.3.1.1.3. Fremde	220
a) Innsbruck. Altartriptychon	220
b) Der Vortrag	222
c) Dollbarth, Rausch und Füssli. Eine Parabel	224
d) Absicht	228
2.3.1.2. Rezension zu Schnitte – Portraits – Fremde	231
2.3.1.3. Exkurs: Montage bei Katharina Tiwald	232
2.3.1.4. Exkurs: Die literarische „Wiedergabe“ von Kunst und Musik	234
2.3.2. <i>Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg</i>	238
2.3.2.1. Analyse ausgewählter Texte	239
a) Zwischenspiel; handelnde Personen, handelnder Ort	239
b) Der Newski Prospekt	240
c) Blockade	242
d) Tod	243
e) Bei Leichen und ihren Hütern	245
f) Farben	246
g) Gottesstadt	250
h) Die Klubs der toten Dichter	253
i) Drei Gestalten	255
2.3.2.2. Die erzählte Stadt von Volker Klotz	256
2.3.2.3. Reisebericht bzw. Reportage – ein Genre mit Tradition	258
2.3.2.4. Exkurs: „Entronnensein“ – die Weltläufigkeit moderner österreichischer Literatur	260
2.3.3. <i>Andere Texte von Katharina Tiwald</i>	263
2.3.4. <i>Das Burgenländische an Katharina Tiwald</i>	266
2.3.5. <i>Zusammenfassung des Kapitels</i>	266
<u>2.4. Kleinl – Berger – Tiwald: Gemeinsames und Trennendes</u>	268
2.4.1. <i>Biographien</i>	268
2.4.2. <i>Stil</i>	269
2.4.3. <i>Inhalt und Stoff</i>	270

3. Übersicht über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur des Burgenlandes –	
Erfassung der burgenländischen Autorinnen und Autoren	273
<u>3.1. Allgemeines zu Auflistung und Kriterien</u>	273
<u>3.2. Liste burgenländischer Schriftsteller</u>	274
<u>3.3. Statistik</u>	301
<i>a) Verteilung der Autoren auf die Regionen des Burgenlandes</i>	301
<i>b) Verteilung der Autoren nach Altersstufen</i>	302
<i>c) Verwendung literarischer Gattungen</i>	303
4. Fazit	304
<u>4.1. Erkenntnisse zur deutschsprachigen burgenländischen Gegenwartsliteratur</u>	304
<u>4.2. Erkenntnisse zu Katharina Tiwald, Clemens Berger und Siegmund Kleinl</u>	306
<u>4.3. Forschungsperspektiven in der burgenländischen Gegenwartsliteratur</u>	307
5. Verzeichnis der zitierten Quellen	313
<u>5.1. Zitierte Primärtexte der burgenländischen Literatur</u>	313
<u>5.2. Realien</u>	314
<u>5.3. Zitierte Literatur</u>	315
<u>5.4. Artikel</u>	325
<u>5.5. Digitale Quellen</u>	329
<u>5.6. Quellen zur Autorenliste</u>	331
<u>5.7. Abbildungsnachweis</u>	332
ANHANG A: Interviews mit den Autoren	333
<u>1. Interview mit Günter Unger</u>	334
<u>2. Interview mit Katharina Tiwald</u>	338
<u>3. Interview mit Clemens Berger</u>	351
<u>4. Interview mit Siegmund Kleinl</u>	363
ANHANG B: Burgenländische Motive in der Weltliteratur	377
ANHANG C: Die burgenländische Gegenwartsliteratur in Bildern	380
Abstracts	386
Lebenslauf Manuel Marold	388

Vorwort

Das Schreiben einer regionalen Literaturgeschichte ist immer auch mit einer Apologie des eigenen Vorgehens verbunden.¹ Man könnte fragen, welche Relevanz es habe, eine Arbeit über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur des Burgenlandes zu schreiben – und genau in dieser Frage liegt wohl auch schon die Antwort: Denn das Burgenland ist literarisch gesehen ein Forschungsdesiderat, ein weißer Fleck auf der literaturwissenschaftlichen Landkarte. Man muss nur einmal die Kataloge der Wiener Universitätsbibliothek beziehungsweise der dortigen Fachbibliotheken durchforsten, und man wird sehen, dass außer den Primärtexten kaum Werke zum burgenländischen Schrifttum vorhanden sind.

Das erste Ziel dieser Dissertation ist folgerichtig: Die Arbeit möchte zeigen, dass das Burgenland wesentlich bessere Literatur zu bieten hat, als man gemeinhin vermutet und als man aus der eher bescheidenen literarischen Infrastruktur im Burgenland schließen würde – denn die besten Gedanken kommen nicht zwangsläufig von den bekanntesten Autoren.² Dass die burgenländische Gegenwartsliteratur keineswegs ein „locus conclusus“ ist, das wird allein schon an den vielen intertextuellen Bezügen in den Werken deutlich werden. In dieser Dissertation soll eine Bestandsaufnahme der literarischen Produktion im Burgenland zu Beginn des 21. Jahrhunderts versucht werden, wobei die vorliegende Dissertation die erste zu diesem Themenkreis ist. Die bisher umfangreichste Annäherung an die burgenländische Literatur ist eine Dissertation von Anton Lantos; sie trägt den Titel *Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes. Versuch einer Übersicht* und stammt aus dem Jahr 1955. Lantos gibt darin einen Überblick über die burgenländische Literatur von ihren Anfängen im Mittelalter (noch stark beeinflusst vom höfischen Roman und dem Minnesang) bis hin zum Anschluss des Burgenlandes an Österreich (1921) und die damit verbundene schrittweise Loslösung von der ungarischen Kultur und Literatur. Da aber Lantos seinen Fokus eindeutig auf Entstehung und Entwicklung des burgenländischen Schrifttums setzt, bleibt die Gegenwart (respektive: die Zeit um 1950)

¹ Oellers, Norbert: Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: Grund, Uwe und Günter Scholdt: *Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß als Problem der Literaturgeschichtsschreibung*. Festgabe für Gerhard Schmidt-Henkel. Saarbrücken: SDV 1992. S. 16f.

² Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt*. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. 11. Aufl. Heidelberg: C.F. Müller 2005 (=UTB 1512). S. 180.

außer Acht, und einige bedeutende Zeitgenossen Lantos', wie etwa Hertha Kräftner oder Josef Marschall, werden in seiner Dissertation gar nicht erst erwähnt.

Und das ist das zweite Ziel der vorliegenden Arbeit: Im Mittelpunkt der Betrachtung soll die Gegenwart stehen. Dabei ist der Begriff der „Gegenwartsliteratur“ ein etwas sperriger: Was genau ist die Gegenwart? Oftmals wird Gegenwartsliteratur etwa als „Literatur ab 1945“ definiert. Diese Arbeit legt ihren Schwerpunkt allerdings auf die nähere Gegenwart (also in etwa ab den 1990er-Jahren), wie sich anhand der analysierten Texte erkennen lässt: Der älteste Text, Siegmund Kleinls Essay *TextKörper*, wurde im Jahr 1995 publiziert, die aktuellste Veröffentlichung, Clemens Bergers Erzählband *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*, erschien 2009. Somit ist die Arbeit bemüht, so aktuell wie möglich zu sein, und einen brauchbaren Blick auf die Situation der burgenländischen Literatur zu Anfang des 21. Jahrhunderts zu geben. So gibt es am Ende der Arbeit einen Katalog, in dem alle momentan publizierenden burgenländischen Autoren erfasst werden. Diese Definition ist, wie man später noch sehen wird, schwammig – wichtig ist aber vor allem der Burgenlandbezug: Es werden also auch Autoren berücksichtigt, die keine gebürtigen Burgenländer sind, aber hier leben und arbeiten; und vice versa kommen Autoren vor, die zwar ursprünglich aus dem Burgenland stammen, aber nicht mehr dort leben und / oder woanders publizieren. Diese Bestandsaufnahme ist ein literaturwissenschaftliches Novum im Burgenland, denn bisher wurden die hiesigen Gegenwartsautoren noch nicht katalogisiert.

Allerdings wird auch dem Umstand Rechnung getragen, dass die Gegenwartsliteratur laut communis opinio eben nicht in den 1990er Jahren, sondern je nach Definition schon viel früher beginnt (zum Beispiel 1945³). Deshalb kommt die Arbeit nicht ohne literaturgeschichtliche Diachronie aus, und so wird zunächst einmal die Entwicklung der burgenländischen Literatur skizziert – damit besser ersichtlich wird, worauf die Gegenwartsliteratur eigentlich aufbaut. Dabei werden zum einen die wichtigsten Punkte aus der bereits erwähnten großen Überblicksarbeit von Anton Lantos reflektiert, zum anderen wird in Schlaglichtern gezeigt, was sich seit 1955 in der burgenländischen Literatur getan hat. Dieser geschichtliche Abriss soll aber keineswegs eine Fleißaufgabe oder ein bloßer Seitenfüller sein – es ist tatsächlich so, dass viele moderne burgenländische Autoren im vollen Bewusstsein der Geschichte des Burgenlandes und seiner Literatur schreiben und diese Bezüge in ihren Werken bewusst ansprechen. Oft lassen sich klare Traditionslinien erkennen (z.B. steht Clemens Berger in der Tradition

³ vgl. Kraft, Thomas (Hrsg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. 2 Bde. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe. München: Nymphenburger 2003.

von Peter Wagner, welcher wiederum Schüler von Jan Rys war). Wenn man wissenschaftliche Arbeiten über regionale Literaturanalysen liest, so findet man geradezu wie ein „Ceterum censeo“ immer wieder den Hinweis, dass Landes- und Literaturgeschichte bei der Untersuchung der aktuellen Gegebenheiten nicht ausgeblendet werden dürfen. Darauf wird also auch in der vorliegenden Arbeit nicht vergessen.

Außerdem wird ein Blick auf die literarischen Rahmenbedingungen geworfen, die den Autoren im Burgenland zur Verfügung stehen: Verlage, Bibliotheken, Wettbewerbe, Stipendien etc. Ein Unterkapitel ist der sprachlichen Heterogenität des Burgenlandes gewidmet, die sich zum Teil auch in der Literaturproduktion niederschlägt: Im Burgenland leben ja seit jeher nicht nur Deutschsprachige, sondern auch Kroaten, Ungarn, Roma / Sinti und Juden – jede dieser Volksgruppen hat eine eigene Kultur und damit zusammenhängend auch eine literarische Tradition. Im Zuge des Geschichtskapitels wird auch der Versuch unternommen, burgenländische Texte zu charakterisieren: welche Motive, welche Textsorten sind gebräuchlich? Gibt es so etwas wie eine typisch burgenländische Literatur?

Das „Quod erat demonstrandum“ dieser Fragen – nämlich dass die burgenländische Literatur weitaus vielfältiger ist, als die eher schwache literarische Infrastruktur erwarten ließe – soll dann im eigentlichen literaturwissenschaftlichen Teil der Arbeit untermauert werden, wenn nämlich die Repräsentanten der Gegenwartsliteratur zu Wort kommen. Siegmund Kleinl, Clemens Berger und Katharina Tiwald stehen pars pro toto für das moderne literarische Schaffen in Österreichs östlichstem Bundesland. Diese drei Autoren sind für die Literaturwissenschaft derzeit noch „große Unbekannte“; während sich dieser Terminus in der Charles-Sealsfield-Forschung ja aufgrund von Sealsfields anonymer Publikationstätigkeit eingebürgert hat⁴, ist die Identität der drei Genannten im Burgenland sehr wohl bekannt: Siegmund Kleinl (Jahrgang 1956) ist als „Sprachkünstler“ schon seit längerem eine fixe Größe in der burgenländischen Literaturlandschaft⁵, Clemens Berger und Katharina Tiwald (beide Jahrgang 1979) haben sich dagegen erst in den letzten Jahren als Romanciers, Dramatiker und Autoren von Kurzgeschichten einen Namen gemacht und gelten mittlerweile als die größten Nachwuchshoffnungen der burgenländischen Literatur – und wer könnte für die

⁴ Vgl. Lutz, Bernd und Benedikt Jeßing: Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 692f.

⁵ vgl. Marold, Manuel: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl. Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft. Wien: Univ. Dipl. Arb. 2007.

Gegenwart (und daraus resultierend auch für die Zukunft) eines Literaturraumes repräsentativer sein als die junge Generation?

Um die Autoren und ihre Texte, aber auch die burgenländische Literaturszene besser kennen zu lernen, ist ein nicht unwesentlicher Teil dieser Arbeit der „Oral history“ gewidmet. Die Protagonisten Tiwald, Berger und Kleinl beantworten Fragen zu ihren Werken und Arbeitsweisen, außerdem kommt ein Intellektueller zu Wort, der sich durch große Leistungen um die burgenländische Literatur und Kultur hervorgetan hat: Günter Unger, Historiker, Schriftsteller und langjähriger Leiter der Kulturabteilung im ORF-Landesstudio Burgenland. Er analysiert die gegenwärtige Situation der burgenländischen Literatur, ihre Probleme und ihre Zukunftsperspektiven.

Bevor die Arbeit allerdings richtig beginnt, muss erst einmal das Phänomen regionale Literaturgeschichte näher betrachtet werden. Was kann, was muss eine regionale Literaturgeschichte leisten? Welche Fragen an die Texte ergeben sich aus dem Vorhaben, die literarische Situation eines geschlossenen Raumes zu beleuchten? Und wie geht man am besten mit der methodischen Herausforderung um, die sich dadurch ergibt? Diese und andere Klarheiten soll das nächste Kapitel beseitigen.

In folgenden Schritten geht die Arbeit also vor:

1. Am Anfang stehen theoretische Überlegungen zu regionaler Literaturforschung.
2. Die burgenländische Literaturgeschichte wird in Schlaglichtern abgehandelt, eine Untersuchung des literarischen Umfeldes erfolgt.
3. Ausgewählte Texte der im Moment bedeutendsten burgenländischen Autoren Siegmund Kleinl, Clemens Berger und Katharina Tiwald werden analysiert.
4. Eine Übersicht über die burgenländische Gegenwartsliteratur wird gegeben; Erfassung aller Schreibenden, statistische Angaben.
5. Erkenntnisse und Forschungsperspektiven werden erläutert.
6. Am Ende der Arbeit stehen drei Anhänge: Interviews, Bilder und burgenländische Motive in der Weltliteratur.

Einleitung: Aufgaben und Möglichkeiten regionaler Literaturforschung

a) Was muss regionale Literaturforschung leisten?

Wichtigste Aufgabe und gleichzeitig größte Möglichkeit regionaler Literaturgeschichtsschreibung ist laut Helmut Tervooren die trennscharfe Beschreibung von Literaturräumen; diese kann einerseits durch Beleuchtung des „literarischen Lebens“ geschehen (also etwa die Rolle von Verlagen, Bibliotheken oder Literaturzirkeln), andererseits durch die Einbindung der Landesgeschichte und ihrer Auswirkungen auf die Literaturproduktion.⁶ Beides geschieht in der vorliegenden Arbeit: Die Geschichte des Landes wird in Schlaglichtern präsentiert, und die momentane literarische Situation wird sowohl beschrieben als auch durch Interviews mit Literaturschaffenden bzw. Personen aus dem Literaturbetrieb lebendig gemacht. Relevant ist zudem die Tatsache, dass eine regionale Literaturgeschichte die territorial übergreifende nicht ersetzen, sondern nur ergänzen kann;⁷ anders gesagt, die regionale Literaturgeschichte ist kein Fragment einer Nationalliteraturgeschichte (auch wenn Hans Weigel 1968 behauptete, alles Österreichische sei fragmentarisch⁸), sondern deren Supplement oder Komplement. Damit wird auch der Vorwurf entkräftet, eine regionale Literaturgeschichte werde nur deshalb geschrieben, weil der Verfasser dem größeren Ganzen nicht gewachsen sei – der literarische Mikrokosmos ist nämlich so vielfältig wie der Makrokosmos.⁹ Lawrence Grossberg macht diesen Unterschied erst gar nicht: mit der Globalisierung geht laut Grossberg das Faktum einher, dass traditionelle binäre Beschreibungsmodelle wie lokal – global, Zentrum – Peripherie oder Erste Welt – Dritte Welt nicht mehr greifen; es sei daher ein Beschreibungsmodell nötig, welches „both global and local at the same time“ ist.¹⁰ Bezogen auf eine regionale Literaturgeschichte dürfte dieses philosophische Vorhaben schwer umzusetzen sein, die regionale Literatur selbst hingegen kann es erfüllen: In Siegmund Kleins *EineWelt. Mit Teilungen* (2002) beispielsweise verschwindet der Gegensatz zwischen Erster und Dritter Welt, indem zwei Kontinente via E-Mail-Verkehr verbunden und die beiden unterschiedlichen Lebensräume in der Schreibung „EineWelt“ zusammengezogen werden. Die Frage von

⁶ Tervooren, Helmut (Hrsg.): Regionale Literaturgeschichtsschreibung. Aufgaben, Analysen und Perspektiven. Berlin u.a.: Schmidt 2003 (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Sonderheft 122). S. 2-6.

⁷ Ebd. S. 2.

⁸ Vgl. Weigel, Hans: O du mein Österreich. 8. Aufl. München: dtv 1985. S. 9.

⁹ Vgl. Oellers, Norbert: Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 1). S. 16f.

¹⁰ Vgl. Grossberg, Lawrence: The Space of Culture, the Power of Space. In: The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons. Edited by Iain Chambers and Lidia Curti. Reprint. London, New York: Routledge 1998. S. 173f.

Zentrum und Peripherie ist für diese Arbeit dennoch wichtig: Erstens hält das Burgenland als Peripherie für Schreibende weniger Möglichkeiten parat als beispielsweise Wien (in Sachen Verlage, Literaturzeitschriften bzw. Lesungs- und Aufführungsmöglichkeiten), zweitens publizieren einige Burgenländer genau aus diesem Grund in Wien beziehungsweise haben überhaupt in der Stadt ihren Lebensmittelpunkt gefunden. Auf diese „literarische Urbanisierung“ soll in konkreten Fällen hingewiesen werden.

Laut Hans Fügen ist für eine regionale Literaturgeschichtsschreibung die soziologische Komponente besonders wichtig. Man müsse vor allem das Verhalten der Schreibenden (Fügen spricht von „Rollenträgern“) untereinander untersuchen – nur durch Einsicht in diese literarischen Gruppenbildungen könne nämlich die Wechselwirkung zwischen Literatur und dem regionalen Raum verstanden werden.¹¹ Auch das versucht die vorliegende Arbeit zu leisten, indem sie – zusätzlich zu den Hintergrundinformationen über die regionale Literaturszene – die Verbindungen zwischen einzelnen Autoren herausarbeitet.

b) Charakteristika regionaler Literatur

Soweit die Rahmenbedingungen. Aber welche Fragen ergeben sich daraus an die regionalen Texte selbst, worauf muss man besonders achten? Allgemeine Charakteristika sind schwer zu finden, Hans Peter Ecker spricht jedoch davon, dass regionale Literatur oftmals „authentisch“ ist. Ecker definiert den vagen Begriff als eine Darstellung von sowohl „persönlicher Identität“ als auch „regionaler Besonderheit“; in den Texten äußert sich diese Authentizität etwa durch die Demontage von „Alltagsmythen“. Das lässt sich durch burgenländische Texte durchaus untermauern: So erscheint etwa in Siegmund Kleins *DorfMale* ein Weinfest als scheinheiliges, wollüstiges Besäufnis, und Katharina Tiwald kritisiert in ihrem Stück *Messe für eine* die immanente Frauenfeindlichkeit der katholischen Kirche. In Eckers Theorie „liquidieren“ regionale Texte also verklärte Mythen durch gnadenlose Authentizität; nicht umsonst weist Ecker in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Bezeichnung „authentisches“ im alten Griechenland auch für Mörder verwandt wurde.¹² Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič sprechen in diesem Zusammenhang auch vom Lüften „ideologischer Schleier“,

¹¹ Fügen, Hans Norbert (Hrsg.): *Wege der Literatursoziologie*. Neuwied am Rhein: Luchterhand 1968 (= Soziologische Texte 46). S. 18-23.

¹² Ecker, Hans Peter: „Authentizität“. Über eine problematische Qualität regional orientierter Literatur. In: Maler, Anselm (Hrsg.): *Literatur und Regionalität*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (= Studien zur neueren Literatur 4). S. 9-14.

das besonders durch regionale Literatur geschehe.¹³ Ein interessanter Wesenszug regionaler Literatur wird von Wilhelm Gössmann und Klaus-Hinrich Roth erwähnt: Obwohl Regionen wie beispielsweise das Burgenland räumlich begrenzt und – etwa im Vergleich zu Wien – infrastrukturell eher bescheiden ausgestattet sind, erscheint die literarische Sprache oft ausgefeilt und „international“; es gibt zudem viele experimentelle und avantgardistische Texte. Gössmann und Roth begründen dies damit, dass sich in geschlossenen Regionen die literarische Sprache besonders stark von der Alltagssprache abhebt und nach Weiterentwicklung strebt:

Die sprachlichen Stilmittel eines herkömmlichen Heimatvokabulars werden seltener, und Sprachexperimente wagen sich in bisher unbekanntes Terrain vor: der Möglichkeitssinn befreit sich von vorgegebenen Wirklichkeiten und schafft eigenständige literarische Verdichtung.¹⁴

Ähnlich argumentiert Friedrich Block: Die Region sei von Natur aus etwas räumlich Begrenztes (auch etymologisch belegbar: „Region“ kommt von lat. „regere“, das unter anderem auch „abgrenzen“ bedeutet), die literarische Aktivität hebe diese Grenzen allerdings auf.¹⁵ Das klingt einerseits stimmig, wenn man etwa Siegmund Kleinl heranzieht, der in seiner Poetik *TextKörper* das Konzept der sprachlichen „Entgrenzung“ vertritt und bewusst die Wittgensteinsche Abbildtheorie aushebelt (vgl. Kapitel 2.1.1.1. c). Andererseits drängt sich gerade bei Gössmann / Roth ein Umkehrschluss auf: Wenn regionale Literatur immer sprachliche Grenzen oder Unzulänglichkeiten überwindet, müsste das bedeuten, dass die Sprache in einer Region per se immer beschränkt oder unausgereift ist. Gerade im Burgenland, wo vier Sprachen parallel in Verwendung sind, kann das jedoch nicht ganz stimmen.

Allein schon anhand dieser Ansätze wird ersichtlich, dass es sehr schwierig ist, allgemeingültige Charakteristika einer regionalen Literatur auszumachen – vor allem, wenn es sich um eine sprachlich so vielfältige Region wie das Burgenland handelt. Es gab zugegebenermaßen Zeiten, in denen die burgenländischen Texte einander sehr ähnlich waren: In der Zeit um 1921, als das Burgenland gerade zu Österreich gekommen war, war die gesamte regionale Literatur geprägt von der Darstellung arkadischer Idyllen und der Verklärung des bäuerlichen Lebensstils. Mit der sprachlichen und ideologischen Loslösung von der magyarischen Vergangenheit änderte sich das jedoch

¹³ Kuzmics, Helmut und Gerald Mozetič (Hrsg.): *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK Verlag 2003. S. 257.

¹⁴ Gössmann, Wilhelm und Klaus-Hinrich Roth: *Literarischer Umgang mit einer Region*. In: Dies. (Hrsg.): *Literarisches Schreiben aus regionaler Erfahrung. Westfalen – Rheinland – Oberschlesien und darüber hinaus*. Paderborn, München u.a.: Schöningh 1996. S. 9.

¹⁵ Block, Friedrich: *Innen und Außen in der Literatur – Die Frage nach dem Regionalen im Umgang mit architektonischen Texträumen*. In: Maler, Anselm (Hrsg.): *Literatur und Regionalität (wie Anm. 12)*. S. 211f.

bald, und die heutige burgenländische Literatur ist eine sprachlich und formal heterogene – wie anhand der Texte von Tiwald, Kleinl und Berger gezeigt werden soll. Anhand der komplexen Definitionsversuche zu Charakteristika regionaler Literatur wird deutlich, dass es kein Kriterium ist, ob regionale Literatur inhaltlich die Region behandelt, in der sie entstanden ist. Das wird die Analyse der Texte von Kleinl, Berger und Tiwald zeigen, denn diese burgenländischen Autoren führen den Leser unter anderem nach Ghana, Sankt Petersburg, Basel und die USA.

c) Methodische Anarchie?

Aus den bisherigen Ausführungen mag schon klar geworden sein: Streng genommen ist diese Dissertation keine Literaturgeschichte. Zumindest nicht ausschließlich. Aufgrund der zahlreichen Facetten, die in der Arbeit untersucht werden sollen, ist ein breit gefächelter methodischer Ansatz nötig: Die diachrone Entwicklung der burgenländischen Literatur, die den Anfang der Arbeit bildet, wird in essayistisch-literaturgeschichtlicher Form dargestellt. Wenn es um die Autoren und ihre Werke geht, werden hingegen textanalytische Methoden angewandt. Für die Bibliographie, den Katalog der gegenwärtig Schreibenden, braucht man eine Art Lexikon-Form. Und dann sind da noch die Interviews, die nüchternen Inhalte mit Leben, Meinungen und Kommentaren konterkarieren sollen.

Nun mag man einwenden, dass man so viele verschiedene Methoden nicht unter einen Hut bringen kann – beziehungsweise, dass man ein methodisch so weites Feld nicht zur Gänze bearbeiten kann. Die Antwort darauf müsste lauten: Ja, das stimmt. Zumindest nicht auf 300 Seiten. Das Ziel der Arbeit ist es allerdings nicht, mit einem streng teleologischen Analysemodell auf alle Fragen Antworten zu liefern. Vielmehr möchte sie – und das kommt ja schon im Titel der Arbeit vor – eine Übersicht geben, ausgewählte Positionen anbieten. Würde man den Fokus auf die Textanalyse legen und alle (repräsentativen) Texte untersuchen, die in den letzten 5 Jahren von burgenländischen Autoren geschrieben wurden, so wären gewiss die meisten textanalytischen Fragen ausschöpfend beantwortet. Allerdings: Was nützt der Blick auf die moderne burgenländische Literatur ohne das Verständnis ihrer Geschichte und ihres Nährbodens, dem sprachlich heterogenen Burgenland? Würde man wiederum nur die Entwicklungsgeschichte der burgenländischen Literatur ausschachten, müsste man angesichts der Materialfülle bald die Fahnen streichen und hätte über gegenwärtige Verhältnisse erst recht keine Erkenntnisse gewonnen.

Man steht also vor dem Problem, dass der zu untersuchende Gegenstand komplexer ist, als dass man ihm mit einer einzigen Herangehensweise Rechnung tragen kann. Daher darf sich die Arbeit nicht schon im Vorhinein auf eine Methode beschränken, muss sich stattdessen bewusst offen halten –¹⁶ nicht zuletzt deshalb, weil es sich, wie gesagt, um die erste Übersichtsarbeit zum Themenkreis der modernen burgenländischen Literatur handelt und als Folge dessen sozusagen ein „jus primae noctis“ in Anspruch genommen wird.

Das methodische Prokrustesbett will zugunsten einer gewissen methodischen Anarchie verlassen werden. Das geschieht durch die oben erwähnten verschiedenen Methoden, die im Laufe der Arbeit Anwendung finden, um dem literarischen und kulturellen Feld Burgenland in möglichst all seinen Schattierungen gerecht zu werden – auch auf die Gefahr hinauf, dass manche Punkte aus Zeit- und Platzgründen nur angesprochen, nicht aber ausgeführt werden können. Es werden auch nicht alle Texte der analysierten Autoren vorgestellt, sondern einige ausgewählte – und im Falle mancher Textsammlungen (etwa von Clemens Berger oder Katharina Tiwald) wird nicht auf alle Geschichten beziehungsweise Aufsätze eingegangen, sondern ebenfalls auf ausgewählte, die als aussagekräftig und für den Autor oder die Autorin repräsentativ gelten können.

In viele Richtungen zu gehen, aber so manche Richtung dabei nur ansatzweise erkunden zu können, das ist wohl das Problem oder das Risiko jeder Arbeit, die auf ihrem Gebiet die erste ist. Vor der methodischen Herausforderung zurückzuschrecken, wäre also gewiss der falsche Weg: Zu groß sind die Erkenntnisse, die aus der burgenländischen Literatur gewonnen werden können, zu wenig hat sich die Wissenschaft dieser Inhalte bisher angenommen. Und, wie schon Hegel wusste, könnte die Furcht zu irren selbst schon der Irrtum sein.¹⁷

¹⁶ Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Frankfurt: Suhrkamp 1987 (= stw 597). S. 17f.

¹⁷ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes (1807). Zitiert nach: Safranski, Rüdiger: Romantik. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag 2007. S. 20f.

1. Geschichte der burgenländischen Literatur

Im ersten Kapitel geht es weniger um die burgenländische Gegenwartsliteratur selbst, sondern vielmehr um ihre Entwicklung. Das Burgenland ist das jüngste österreichische Bundesland (seit 1921 bei Österreich) – seine bisherige Geschichte ist zwar kurz, aber vor allem deshalb spannend, weil das Burgenland seit jeher von mehreren Sprachgruppen bevölkert wurde (neben Deutschsprachigen auch Ungarn, Kroaten und Roma). Dieser ethnische Reichtum hat sich auch auf die Literaturproduktion im Lande ausgewirkt. Dementsprechend versucht dieses Kapitel auch die Frage nach einer typisch burgenländischen Literatur zu beantworten – gibt es sie, hat es sie je gegeben? Oder ist die Literatur des Burgenlandes so vielfältig wie seine Kultur und Gesellschaft? Eines scheint aber evident: Es gibt keine national oder international berühmten burgenländischen Autoren, während in den Bereichen Musik oder Wissenschaft bedeutende Persönlichkeiten aus dem Burgenland stammen oder im Burgenland ihre fruchtbarsten Schaffensperioden hatten: Franz Liszt, Jenő Takács, Joseph Hyrtl oder Fanny Elßler – und über Joseph Haydn wird oft gesagt, er habe zu seiner Zeit auf Schloss Esterhazy das beste Orchester der Welt gehabt.¹⁸ Ausnahmen sind vielleicht die Kinder- und Jugendbuchautoren Jutta Treiber (geb. 1949) und Erwin Moser (geb. 1954), die sich auch außerhalb Österreichs einen Namen gemacht haben. Warum dem Burgenland aber ein weltbekannter „Dichturfürst“ fehlt, lässt sich vielleicht aus der bewegten Geschichte des Landes verstehen.

1.1. Bisherige burgenländische Literaturgeschichten

Was wurde bislang auf dem Gebiet der burgenländischen Literaturgeschichtsschreibung geleistet? – Die Zahl der wissenschaftlichen Publikationen ist überschaubar. Viele dieser Arbeiten sind eher mosaikartig, einige wichtige sollen hier erwähnt werden.

Die einzige zusammenfassende Geschichte der deutschsprachigen Literatur im Burgenland ist eine Dissertation von Anton Lantos – sie beginnt zwar sozusagen ab ovo (bei den Anfängen des Schrifttums in jener Region, die später das Burgenland wurde), endet in ihrem Untersuchungsspektrum aber im Jahr ihres Erscheinens,

¹⁸ Vgl. „Alle Künstler sind gläubig“. Interview mit Nikolaus Harnoncourt. In: Der Spiegel 7 (2009) S. 129f.

nämlich 1955.¹⁹ Die Arbeit zeichnet eine Geistesgeschichte des Burgenlandes, vom Mittelalter bis ins Jahr 1955. Lantos gibt sich selbst die Programmatik der Vollständigkeit vor, „jeden zu beachten, der im Burgenland dichterisch tätig war, unbeachtet, ob er hier oder außerhalb der Grenzen des Landes geboren wurde.“²⁰ Bei der Fülle an Namen und Daten im Untersuchungszeitraum führt dies jedoch fast zwangsläufig zu Ungenauigkeiten. Es ist fast logisch, dass eine 1955 approbierte Dissertation heutzutage methodologisch nicht mehr haltbar ist – oft werden bei der Textanalyse geradezu „metaphysische“ Termini verwandt, wie etwa „Leuchtkraft des Wortes“ oder „Plastik des Gedankens“ – Ausdrücke, die aus heutiger Sicht unwissenschaftlich und reichlich angestaubt sind, weil sie noch der formalanalytischen Schule Emil Staigers angehören („dass wir begreifen, was uns ergreift“²¹).

Außerdem werden ideologische Positionen der Autoren zum Teil nicht genügend reflektiert (Josef Reichl etwa sprach von einer notwendigen „Befreiung vom Joche der Madjaren“) – hier ist wiederum die Tradition Josef Nadlers zu erkennen, in der viele regionale Literaturgeschichten der 1940er und 50er Jahre stehen und deshalb, zu Recht, ein zweifelhaftes Ansehen genießen.²² Was die Arbeit von Anton Lantos für unsere Zwecke dennoch wertvoll macht, ist die Tatsache, dass sie vor allem über das literarische Geschehen zwischen 1921 und 1955 sehr genau Auskunft gibt. Eine kurze, aber sehr aufschlussreiche Abhandlung vor allem über die Frühzeit der burgenländischen Literatur, die auf der Lantos-Dissertation aufbaut, stammt vom Präsidenten des burgenländischen P.E.N.-Clubs, Helmut Stefan Milletich, und erschien im Jahr 1986²³.

Für die allererste Arbeit über deutschsprachige burgenländische Literatur zeichnet hingegen der gebürtige Ödenburger Alfred Walheim (er war später burgenländischer Landeshauptmann) verantwortlich; sein diesbezüglicher Essay wurde 1926 in der Festschrift „5 Jahre Burgenland“ veröffentlicht²⁴ In den 1930er Jahren verfasste der burgenländische Pädagoge Ernst J. Görlich einige Abhandlungen über das deutschsprachige Schrifttum Deutsch-Westungarns beziehungsweise des

¹⁹ Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes. Versuch einer Übersicht. Wien: Univ. Diss. 1955.

²⁰ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 7.

²¹ Vgl. Jeßing, Benedikt und Ralph Köhnen: Einführung in die Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003. S. 206f.

²² Vgl. Oellers, Norbert: Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung (wie Anm. 1). S. 16.

²³ Milletich, Helmut Stefan: Burgenländische Literatur, vor und nach 1921 – ihre Kontinuität und ihre Erscheinungsformen. In: Österreich in Geschichte und Literatur 4 (1986). S. 230 – 246.

²⁴ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 9.

Burgenlandes und richtete dabei sein Augenmerk vor allem auf das gegenwärtige Schaffen – in weiterer Folge wurde Görlich zu einer Art Mäzen für junge Dichter²⁵. Eine ähnliche Rolle sollten auch Jan Rys in den 1970er-Jahren und Peter Wagner in der Gegenwart spielen. Erwähnenswert sind zudem die „Deutsch-ungarischen Heimatblätter“, in den 1930er-Jahren eine Vierteljahresschrift der Universität Budapest, in der Aufsätze über die deutschsprachige burgenländische Literatur veröffentlicht wurden – allerdings wird diese noch quasi als ein Teil der ungarischen Literatur und in enger Verflechtung mit der ungarischen Geistesgeschichte behandelt.²⁶ Einen ähnlichen Zweck erfüllen auch die „Burgenland-Vierteljahresshäfte“, deren Erscheinen aber mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges eingestellt wird.²⁷ Eine Untersuchung der Mundartdichtung des Burgenlandes lieferte Johannes Hauer im Jahr 1937.

Der Zweite Weltkrieg unterbrach dann nicht nur die literarische, sondern auch die wissenschaftliche Betätigung. 1948 wurde vom Volksbildungswerk (der Nachfolge-Institution des „Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines“) ein Referat für die Pflege des burgenländischen Schrifttums eingerichtet – bedeutendster Mitarbeiter dieses Referats war Franz Probst (1919 – 1993), damaliger Archivbeamter der burgenländischen Landesregierung und späterer Kulturredakteur bei der Wochenzeitschrift BF („Burgenländische Freiheit“). Probst befasste sich eingehend mit der literarischen Tradition des burgenländischen Raumes, 1952 veröffentlichte er einen Aufsatz über das Theaterwesen in Eisenstadt.²⁸ Probst gilt im Burgenland bis heute als einzigartige Kulturinstitution, nicht selten wurde im Zusammenhang mit ihm auch der Begriff „Kulturpapst“ verwandt.²⁹

Die jüngste Arbeit stammt von Alexandra Schneller; in ihrer Diplomarbeit aus dem Jahr 1995 gibt Schneller einen Überblick über die Entwicklung der südburgenländischen Literatur, Untersuchungszeitraum ist 1921 – 1994. Schneller geht in ihrer Arbeit aber auch generell auf die deutschsprachige Literatur des Burgenlandes und auf deren Entwicklung ein.³⁰

²⁵ Ebd. S. 10.

²⁶ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 12f.

²⁷ Ebd. S. 14.

²⁸ Ebd. S. 15.

²⁹ Vgl.: Ein Nachruf mit Verspätung. Franz Probst – ein ambitionierter Streiter für Kultur. In: Pannonia. Magazin für internationale Zusammenarbeit. 4 / 1993. S. 2.

³⁰ Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes. 1921-1994. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1995.

Das einzige aktuelle Projekt im Bereich burgenländischer Literaturgeschichten wird vom regionalen P.E.N.-Club bearbeitet. Es handelt sich dabei um drei Bände mit Essays von burgenländischen Schriftstellern beziehungsweise Personen aus der burgenländischen Literaturszene, wie etwa Helmut Stefan Milletich (Autor und Präsident des burgenländischen P.E.N.-Clubs), Siegmund Kleinl, Günter Unger, Karl Hofer oder Susanne Wisser. Themen, die in den Essays behandelt werden sollen, sind etwa die Literaturförderung im Burgenland, bedeutende Literaturzeitschriften, das Religiöse in der burgenländischen Literatur etc. – aus einigen Typoskripten dieser Essays zitiere ich in der Arbeit. Helmut Stefan Milletich fungiert als Herausgeber dieser *Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes*, deren erster Band noch 2009 bei Böhlau erscheinen soll.³¹ Was hingegen die Zusammenstellung von Anthologien angeht, kann das Burgenland auf eine wesentlich reichhaltigere Tradition verweisen; aber dazu später mehr. Zunächst einmal wollen wir einen Blick auf die durchaus spannende Geschichte des östlichsten österreichischen Bundeslandes und seiner Literatur werfen.

1.2. Die Anfänge der deutschsprachigen Literatur im Burgenland

Die Besiedlung des heutigen Burgenlandes durch Deutschsprachige vollzog sich in zwei großen Wellen, im Mittelalter (etwa zeitgleich mit der Ansiedlung der Siebenbürger Sachsen) und im 18. Jahrhundert (nach der Vertreibung der Türken). Davor hatte das Land Kelten und Illyrern als Wohnsitz gedient, bis es ins römische Imperium eingegliedert wurde. Im Jahre 907 fielen dann erstmals die Magyaren ins heutige Burgenland ein. In der Tat gehörte der Landstrich – abgesehen von einigen kriegsbedingten Besitzerwechseln – bis 1920/21 zu Ungarn:³² In den Verträgen von Trianon und St. Germain wurde das Burgenland nach jahrelangen Streitigkeiten im Gefolge des Ersten Weltkrieges der Republik Österreich zugesprochen.

Wichtig zu erwähnen ist: Das Burgenland war nie eine kulturelle Einheit, im Gegensatz etwa zu den Wohngebieten der Siebenbürger Sachsen oder der Banater Schwaben; das Siedlungsgebiet der Deutschen Westungarns, also das heutige Burgenland, setzte sich aus den vier Komitaten Pressburg, Ödenburg, Wieselburg und Eisenburg zusammen (deswegen war der ursprüngliche Namensvorschlag „Vierburgenland“), alle Komitate waren landschaftlich, wirtschaftlich und kulturell

³¹ Vgl. <http://www.boehlau.at/978-3-205-78308-4.html> (10.6.2009, 11:02).

³² Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 18-22.

völlig unterschiedlich.³³ Relevant ist auch, dass das Burgenland seit jeher von verschiedenen Ethnien bewohnt wurde: Neben Deutschsprachigen und Ungarn waren und sind auch Kroaten (als Folge der Türkenkriege im 16. Jahrhundert aus Dalmatien und Slawonien zugewandert), Roma und Sinti³⁴ (nach langer Wanderschaft aus Asien im Burgenland sesshaft geworden) und Juden (hauptsächlich aus Ostungarn) vertreten. Allerdings ist die Volksgruppe der Juden heute im Burgenland so gut wie nicht mehr vorhanden.³⁵ Jede dieser Volksgruppen hat eine individuelle Kultur – damit verbunden ist auch eine individuelle Literatur. Das Gebiet des Burgenlandes wurde bis 1921 zum Großteil von bäuerlichen Untertanen magyarischer Feudalherren bewohnt, also von Menschen, die vom kulturellen und politischen Leben ausgeschlossen waren.³⁶ Da demnach Kirche und Adel (die einflussreichsten ungarischen Adelsgeschlechter waren seit dem 16. Jahrhundert die Esterházy und die Batthány) die bestimmenden Kräfte in der Region waren, zog es viele (vor allem junge) Menschen nach Ungarn, wo sie Geistliche wurden oder mit Unterstützung der Geistlichen andere höhere Berufe ergriffen (die deutschsprachigen Siedler des 18. Jahrhunderts waren übrigens zumeist katholisch, während die Westungarn Protestanten waren). Auf diesem Wege gingen auch viele Dichter an Ungarn „verloren“ – Personen, die eigentlich deutsch sprachen und schrieben, sich aber aufgrund der politischen Verhältnisse nur noch des Ungarischen bedienten.³⁷

Mit Beginn der Donaumonarchie 1867 erreichte diese zunehmende Magyarisierung Totalitätscharakter, vor allem in sprachlicher Hinsicht. An der Wende zum 20. Jahrhundert versuchten die Ungarn, die nichtmagyarischen Volksgruppen im Burgenland mittels entsprechender Schul- und Bildungspolitik in die ungarische Kulturgemeinschaft einzugliedern. Die Folgen für die Deutschsprachigen des Burgenlandes waren eine Entfremdung von der eigenen Sprache und ein schwach ausgeprägtes Landesbewusstsein.³⁸

³³ Ebd. S. 3.

³⁴ der gemeinhin abschätzigste Begriff „Zigeuner“ wird in dieser Arbeit aus Respekt vor der Volksgruppe der Roma und Sinti bewusst vermieden; außerdem war das Wort im 18. und 19. Jahrhundert ein polizeilicher Ordnungsbegriff und in der NS-Zeit ein propagandistisches Vehikel des Genozids.

³⁵ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour. Koordinaten einer Kunst- und Kulturlandschaft. Hornstein: Kenad&Danek 2006. S. 8.

³⁶ Ebd. S. 4.

³⁷ Ebd. S. 5f.

³⁸ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 9.

Was man zu dieser Zeit an deutscher Dichtung im Burgenland findet, ist großteils Volksdichtung, über Generationen hinweg tradiert.³⁹ Noch heute gibt es ein reichhaltiges Angebot an spezifisch burgenländischen Sagen und Märchen; so etwa die Sage vom „Wasensteffel“, eine Art „männliche Undine“ aus dem Neusiedlersee, oder die Geschichte vom „Purbacher Türken“, der in einem Schornstein stecken bleibt, festgenommen wird und zum Christentum konvertiert.⁴⁰

1.3. Die Zeit nach 1921: Mundartdichtung

1921 wurden dann, wie erwähnt im Gefolge der Verträge von Trianon und St. Germain, die Grenzen des Burgenlandes neu gezogen – es ist somit das jüngste österreichische Bundesland. Querverbindungen zu anderen Bundesländern und damit zu anderen kulturellen Hochburgen (wie etwa Wien) bestanden zunächst nicht. Mittels Volks- und Mundartdichtung wurde nun versucht, im Burgenland eine gewisse Landesidentität zu initiieren und den gesellschaftlichen Zusammenhang zu stärken. Der Burgenländer Fred Sinowatz, österreichischer SPÖ-Unterrichts- und Bildungsminister in den Jahren 1971 bis 1983 und Bundeskanzler von 1983 bis 1986, schrieb über die Bedeutung der burgenländischen Mundartdichtung:

Das Burgenland kannte, bevor es als solches entstanden war, generationenlang seine Muttersprache nur in der Mundart. Dieser Mundart verdankte das Volk an der Grenze, daß es sein Wesen bewahrte. Doch aus dem Boden der Mundart wächst keine große Dichtung. Und Wachsen braucht Zeit.⁴¹

Die frühe burgenländische Mundartdichtung ist vor allem in der heanzischen, also der südburgenländischen Mundart verfasst. Ursprünglich gab es für die Deutschen des Burgenlandes zwei Bezeichnungen: „Hoadbauern“ für die Heidebauern im Norden und „Heanzen“ und „Hianzen“ für die Deutschsprachigen im mittleren und südlichen Landesteil.⁴² Es gibt auch Theorien, dass „Hianzen“ vom Wort „Hiankramer“ (= Hühnerkrämer) kommt, ursprünglich ein Spottname der Wiener Bevölkerung für die burgenländischen Händler.⁴³ Die Lyriker Josef Reichl und Johann Neubauer sind die bedeutendsten Vertreter der heanzischen Dichtung.

³⁹ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 28.

⁴⁰ Vgl. Schattauer, Friedrich: Burgenland – Sagen und Legenden. 4. Aufl. Stronsdorf: KFM-Verlag 1992. S. 11 – 14 und Hofbauer, Friedl: Sagen aus dem Burgenland. Wien: öbv & hpt 2000. S. 12 – 16

⁴¹ Sinowatz, Fred: Vorwort zu: Begegnung mit dem Burgenland. Das Grenzland in der Literatur. Herausgegeben vom Kulturreferat der Burgenländischen Landesregierung. Wien: Belvedere Verlag 1971. S. 5.

⁴² Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 11.

⁴³ Vgl. <http://burgenland.orf.at/magazin/imland/erleben/stories/315791/> (10.6.2009, 11:19).

Linguistisch betrachtet ist das Heanzische ein alter, mittelostbairischer Dialekt mit charakteristischer Nasalisierung und dem häufig gebrauchten Diphthong „UI“ statt „U“ bzw. „UA“ (zum Beispiel „Bui“ statt „Bua“ oder „zui“ statt „zu“).⁴⁴ Typisch für diese Art der Mundartdichtung ist, dass sie – inhaltlich in etwa vergleichbar mit Carl Orffs *Carmina burana* oder manchen Texten der Anacreontiker – die Natur, die Dorfidylle (inklusive feucht-fröhlichem Beisammensein im Wirtshaus) verklärt und das bäuerliche Leben verherrlicht. Eine Darstellung von Konflikten oder eine kritische Auseinandersetzung mit der „neuen Heimat“ Burgenland hingegen unterbleibt.⁴⁵

So etwa bei Josef Reichl (1860-1924): Unter ärmlichen Verhältnissen in Güssing geboren, erlebte Reichl die Donaumonarchie, das Verhältnis der deutschen Landarbeiter zur ungarischen Oberschicht und ihren Widerstand gegen die Magyarisierung. Zeitlebens kämpfte Reichl für einen Anschluss des Burgenlandes an die österreichische Reichshälfte, in diversen Zeitschriften veröffentlichte er ideologisch flammende Plädoyers, in Wien hielt er Vorträge über die Armut der Deutschen Westungarns – nicht umsonst galt Reichl zu seiner Zeit als „Sänger des Anschlusses“ und gilt er heute noch als *der* burgenländische Heimatdichter schlechthin.⁴⁶ Der Großteil von Josef Reichls Gedichten ist wie angesprochen in heanzischer Mundart verfasst; vereinzelt verfasste er Dorfgeschichten in der Schriftsprache, die ihm allerdings nicht so flüssig aus der Feder kam wie die Mundart – was aber angesichts der Tatsache, dass die Deutschen in Westungarn / Burgenland zunächst eine sprachliche Minderheit waren, verständlich ist.⁴⁷

„Nachfolger“ Reichls als Mundartdichter war Johann Neubauer (1879-1970) aus Oberschützen – die mittelburgenländische Gemeinde ist seit jeher einer der wichtigsten Bildungsstandorte des Landes. Wie Reichl dichtete Neubauer fast ausschließlich in heanzischer Mundart, im Unterschied zu Reichl bekannte er sich aber nicht zur österreichischen, sondern zur ungarischen Reichshälfte. So blieb er

⁴⁴ Vgl. Schranz, Erwin: Burgenländische Literatur – unter besonderer Berücksichtigung hianzischer und protestantischer Aspekte. In: Bünker, Michael und Karl W. Schwarz (Hrsg.): protestantismus & literatur. ein kulturwissenschaftlicher dialog. Wien: Evangelischer Presseverband 2007. S. 361ff.

⁴⁵ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 39f.

⁴⁶ Vgl. Perschy, Jakob Michael: Dichter der verlorenen Heimat: Josef Reichl, Johann Rießner, Friedrich Singer. In: Kriegleder, Wynfrid und Andrea Seidler (Hrsg.): Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn / Burgenland. Bremen: Edition lumière 2004 (= Presse und Geschichte – Neuere Beiträge 11). S. 321ff.

⁴⁷ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 28f.

auch nach dem Anschluss in Ungarn, wurde jedoch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges vertrieben und ließ sich wieder in Oberschützen nieder.⁴⁸

Ein Beispiel für nationalsozialistische Blut und Boden-Mundartdichtung aus dem Burgenland liefert Hans Ponstingl (geb. 1910). Er verfasste heanzische Heimatlyrik, aber auch hochsprachliche Texte, so etwa populärwissenschaftliche und heimatkundliche Aufsätze. Zudem erstellte Ponstingl mundartliche Bearbeitungen von Sagen und Märchen.⁴⁹ Seine wenig rühmliche Laufbahn führte Ponstingl zur NSDAP, 1938 wurde er gar Kreisleiter in Baden – nicht zu Unrecht erinnert man sich heute im Burgenland und anderswo kaum noch an Hans Ponstingl.

Gedichte in burgenländischer Mundart, aber auch in der Hochsprache verfasste Mida Huber (1880 – 1974). Huber war auch Malerin und Musikerin und zudem die erste burgenländische Dichterin, die nach Gründung des ORF-Landesstudios Burgenland 1967 im Radio ihre Gedichte vortrug.⁵⁰

In der Anfangszeit des Burgenlandes gab es noch eine Menge anderer Mundartdichter⁵¹ – ein Trend, der bis heute nicht verebbt ist, burgenländische DialektdichterInnen wie Hertha Schreiner oder El Awadalla beweisen dies; manche Autoren lassen den Dialekt häufig auch als Stilmittel in ihre Werke einfließen, wie etwa (der im Folgenden noch genauer behandelte) Peter Wagner.

1.4. Frühe Prosa

Als „burgenländischer Rosegger“ galt Mathes Nitsch, der – stark beeinflusst von der Tradition der Volks- und Mundartdichtung – Skizzen des Land- und Dorflebens produzierte. Seine Prosa hat einen mundartlichen Einschlag, so etwa sein erster Roman *Hans und Hani*, erschienen 1920. Alle Werke Nitschs sind Heimatdichtungen – er schrieb ja in einer Zeit, in der (wie bereits erwähnt) versucht wurde, im Burgenland mittels Dichtung eine Landesidentität zu erzeugen. Zudem wirkte Nitsch auch als Sammler und Herausgeber von Märchen und Volksdichtungen.⁵²

⁴⁸ Ebd. S. 33f.

⁴⁹ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 134f.

⁵⁰ Vgl. Hofer, Karl: Meine Rundfunkjahre. Der Aufbau des ORF-Landesstudios Burgenland. Wien, Eisenstadt: Edition Roetzer 1994. S. 23.

⁵¹ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 125-140.

⁵² Ebd. S. 141f.

Der bereits erwähnte gebürtige Ödenburger Alfred Walheim (1874 – 1945) war sowohl als Schriftsteller als auch als Literaturwissenschaftler tätig – 1923 / 24 war Walheim sogar burgenländischer Landeshauptmann. Ähnlich wie Josef Reichl propagierte Walheim den Anschluss Deutschwestungarns, also des Burgenlandes, an Österreich. Viele seiner Texte sind daher idealisierte Schilderungen historischer Schlachten und Heldentaten.⁵³

Erwähnenswert ist auch die 1921 geborene Vera Kiss, die die Tradition der burgenländischen Märchen fortführte. In fast allen ihrer Märchen bildet das Burgenland den Schauplatz. Einige Märchen von Vera Kiss wurden später sogar im Kinderprogramm von Radio Wien ausgestrahlt.⁵⁴ Auch in diesem Abschnitt der burgenländischen Literaturgeschichte spielt das Burgenland eine eher verklärte, arkadische Rolle. Missstände oder Konflikte in der Heimat werden noch ausgespart.

1.5. Zweiter Weltkrieg und danach

Knapp 17 Jahre nach seiner Entstehung wurde das junge Bundesland Burgenland wieder zerschlagen – 1938 wurde es dem großdeutschen Reich Adolf Hitlers einverleibt und blieb bis 1945 von der Landkarte verschwunden. Aufgrund eines wirtschaftlichen Kalküls der Machthaber in Berlin wurde das Burgenland nämlich auf die Gaue Steiermark und Niederdonau aufgeteilt. Nach dem Zusammenbruch des NS-Regimes wurde es 1945 per Verfassungsgesetz wiedererrichtet; nicht zuletzt im Interesse der Sowjetunion (unter ihrem Diktator Josef Stalin), die das Burgenland noch zehn Jahre, bis 1955, besetzt hielt. Die „Russenzzeit“ endete im Burgenland 1955 mit dem Staatsvertrag.⁵⁵ Der Naziterror hat die ethnische Vielfalt des Burgenlandes stark eingeschränkt: Am schlimmsten traf es die burgenländischen Roma, die enteignet, vertrieben, in Konzentrations- und sogenannte „Zigeunerlager“ gesteckt und ermordet wurden.⁵⁶ Von den ursprünglich etwa 8000 Roma sind heute im Burgenland nur noch knapp 300 übrig.⁵⁷

Die burgenländischen Juden wurden zumeist abgeschoben, die ungarischen Juden hingegen brutal ausgebeutet (vor allem als Zwangsarbeiter) und zu hunderten

⁵³ Ebd. S. 142f.

⁵⁴ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S.147.

⁵⁵ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 9.

⁵⁶ Vgl. Bader, Dietmar: Das Nordburgenland im Zweiten Weltkrieg. Mit besonderer Berücksichtigung der militärischen Ereignisse in den Jahren 1943 bis 1945. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1999. S. 20 – 23.

⁵⁷ laut Ergebnis der Volkszählung 2001, ersichtlich auf <http://www.burgenland.at/burgenland/diebevoelkerung> (30.7.2007, 17:02).

erschossen.⁵⁸ Ein besonders dunkles Kapitel war das Massaker von Rechnitz im letzten Kriegsjahr: In der Nacht auf den 25. März 1945 wurden in der Nähe des Schlosses Rechnitz etwa 180 ungarisch-jüdische Arbeiter, die den Südostwall Hitlers bauen sollten, aber krankheitsbedingt nicht mehr arbeiten konnten, von Gestapo-Leuten erschossen. Die Toten wurden von ca. 18 weiteren Zwangsarbeitern begraben, die am Folgetag ebenfalls erschossen wurden. Das Massengrab ist bis heute nicht gefunden worden, der Hauptverantwortliche für das Massaker, der örtliche Gestapo-Führer Franz Podezin, hat sich durch Flucht seinem Strafverfahren entzogen. Diese Katastrophe wurde beispielsweise vom burgenländischen Autor Peter Wagner im Stück *März. Der 24.* (1995)⁵⁹ literarisch aufgearbeitet. Im Laufe des Zweiten Weltkrieges nahmen auch die Repressalien gegen die burgenländischen Kroaten zu, vielfach wurden sie diskriminiert und vom öffentlichen Leben ausgeschlossen.⁶⁰ Trotz diesen Ereignissen kann gesagt werden, dass der Naziterror im Burgenland keine so schlimmen Ausprägungen erreichte wie in anderen Reichsteilen; das ist zum Teil auch der Tatsache zu „verdanken“, dass einige Mitglieder burgenländischer Nazi-Organisationen selbst Volksgruppenangehörige waren. Außerdem war – quasi als Erbteil der ungarischen Zeit – den burgenländischen Gemeinden die Wahl ihrer Schul- und Protokollsprachen freigestellt. Somit gab es keine wirkliche gesetzliche Handhabe zum Verbot des Kroatischen oder Ungarischen. Andererseits muss man auch betonen, dass es im Burgenland keinen organisierten Widerstand gegen den Nationalsozialismus gab.⁶¹

Eine der bedeutendsten burgenländischen AutorInnen der Nachkriegszeit ist Hertha Kräftner (1928 – 1951); der deutsche Schriftsteller Peter Härtling nennt Kräftner gar die „neben Ingeborg Bachmann wichtigste österreichische Lyrikerin der Nachkriegsjahre“⁶² – seltsam genug, dass Anton Lantos sie in seiner 1955 approbierten Dissertation mit keinem einzigen Wort erwähnt. Kräftner ist vor allem für ihre (inhaltlich zumeist von autobiographischen Erlebnissen geprägte) Lyrik und ihre Tagebuchaufzeichnungen bekannt. Die gebürtige Wienerin zieht mit ihrer Familie 1937 in Burgenland, ihre Kindheit und Jugend verbringt sie in Mattersburg.

⁵⁸ Vgl. Bader, Dietmar: Das Nordburgenland im Zweiten Weltkrieg (wie Anm. 55). S. 23-27.

⁵⁹ Enthalten in Wagner, Peter: Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke. Oberwart: edition lex liszt 12, 1995.

⁶⁰ Vgl. Bader, Dietmar: Das Nordburgenland im Zweiten Weltkrieg (wie Anm. 55). S. 27-29.

⁶¹ Vgl. Baumgartner, Gerhard: 6x Österreich. Geschichte und aktuelle Situation der Volksgruppen. Klagenfurt: Drava 1995 (= Edition Minderheiten 1). S. 16f.

⁶² Vgl. Härtling, Peter: Hertha Kräftner. In: Ders. (Hrsg.): Vergessene Bücher. Autoren zum Wiederentdecken. München: dtv 1986. S. 267.

1945 wird ihr Vater bei einem Handgemenge mit einem russischen Offizier verletzt und stirbt an den Folgen dieser Verwundung; für die damals 17-jährige Hertha Kräftner ist das ein traumatisches Ereignis, in der Tat kommt die Figur des toten Vaters in mehreren Texten vor.⁶³ Es gibt auch Theorien, denen zufolge die junge Hertha Kräftner von dem russischen Soldaten vergewaltigt wurde. Nach der Matura geht Kräftner nach Wien, wo sie Anglistik und Germanistik studiert. Sie lernt den jungen Bibliothekar Otto Hirss kennen (in ihren Texten heißt er „Anatol“) und verliebt sich in ihn – die Verbindung mit ihm löst sie erst kurz vor ihrem Tod. Hertha Kräftner gehörte auch dem Kreis um Hans Weigel im Café Raimund an (gemeinsam mit Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Milo Dor u.a.) Um 1950 besucht Kräftner an der Wiener Universität Vorlesungen des Logotherapeuten Viktor E. Frankl, bei dem sie später auch in Behandlung ist; schließlich verliebt sich Kräftner in ihren Therapeuten; Frankl erscheint in einigen Texten Kräftners unter dem Pseudonym „Gabriel“, mit Bezug auf den „unerreichbaren“ Erzengel. Kurz vor ihrem Selbstmord verliebt sich Kräftner in den jungen Psychologen Wolfgang Kudrnofsky, im November 1951 vergiftet sie sich – nur dreiundzwanzigjährig – mit Veronal.⁶⁴ Die Motive ihres Selbstmordes sind nicht vollständig geklärt; mögliche Gründe sind der Zwiespalt zwischen den beiden Männern Otto Hirss und Wolfgang Kudrnofsky, aber auch Kräftners lebenslange chronische Depression. Ihr Selbstmord geschah jedoch keinesfalls im Affekt, da sie sich schon Monate zuvor in Tagebüchern und Notizen mit dem Freitod auseinandersetzte, unter anderem im Text *Wenn ich mich getötet haben werde*.⁶⁵ Ein solcher Diskurs über einen bevorstehenden Selbstmord findet sich ja auch in den Tagebüchern des knapp ein Jahr vor Kräftner verstorbenen Cesare Pavese sowie bei Jean Améry. Als Klassiker der burgenländischen Literatur kann Josef Marschall gelten (1905 – 1966); Marschall sah sich als eine Art literarischer Josef Haydn, der das Volksgut des nördlichen Burgenlandes in literarischer Form einfing. Er produzierte sowohl Lyrik als auch Prosa; sein bekanntester Text ist der Dorfroman *Der Fremde*, und in der 1945 entstandenen Novelle *Agnes Rosner* schildert Marschall sehr eindringlich den Einmarsch der sowjetischen Armee ins Burgenland.⁶⁶ Infolge des Staatsvertrages zogen wie erwähnt die Sowjets 1955 aus dem Burgenland ab. Das Nachbarland Ungarn stand jedoch weiterhin unter starkem

⁶³ Vgl. Altmann, Gerhard: Hertha Kräftner. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1990. S. 3f.

⁶⁴ Ebd. S. 3-32.

⁶⁵ Ebd. S. 33.

⁶⁶ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 16ff.

sowjetischem Einfluss. 1956 brach in Ungarn dann die Revolution aus, und nach der brutalen Niederschlagung des Volksaufstandes flüchteten viele Ungarn ins Burgenland. Darunter auch der gebürtige Budapester György Sebestyén (1930 – 1990), studierter Ethnologe und Literaturwissenschaftler, der im Burgenland die Zeitschrift *Pannonia – Magazin für internationale Zusammenarbeit* gründete (1972) und 19 Jahre lang in Eisenstadt herausgab. Sebestyén bemühte sich dabei um eine Synthese zwischen dem freien, toleranten Österreich und dem in vieler Hinsicht systemkonformen Osten (in Ungarn etwa die moskautreue Politik eines Janos Kádár). Sebestyén veröffentlichte Romane (z.B. *Die Werke der Einsamkeit*), Essays, Erzählungen und feuilletonistische Texte;⁶⁷ er lebte in Wien und Hornstein (Nordburgenland) und war von 1988 bis 1990 Präsident des P.E.N.-Clubs. Die *Pannonia* wird heute nicht mehr herausgegeben. Ein weiterer wichtiger literarischer Einwanderer war der gebürtige Tscheche Ladislav Mňačko (1919 – 1994), der nach den politischen Unruhen des Jahres 1968 ins Burgenland floh (nach Großhöflein bei Eisenstadt), wo er bis 1990 lebte. Mňačko, den man auch den „roten Hemingway“ nannte, erlangte vor allem durch seine sowjetkritischen Texte Bedeutung, beispielsweise den auf deutsch im Rowohlt-Verlag erschienenen Roman *Wie die Macht schmeckt* (1967), in dem Mňačko mit dem Stalin-Terror abrechnet.⁶⁸ Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges galt die ganze Sorge des Burgenlandes und seiner Politik dem wirtschaftlichen Wiederaufbau – auf kulturellem Gebiet bestand großer Nachholbedarf. 1955 wurden in einer Kulturenquete der Sozialdemokratischen Partei die Eckpunkte für ein burgenländisches Kulturkonzept geschaffen, 1958 wurden die burgenländischen Kulturvorstellungen ins Parteiprogramm der Bundes-SPÖ aufgenommen. Ein Teil dieses Konzeptes war, kulturelle Einrichtungen zur Belebung des Fremdenverkehrs zu schaffen;⁶⁹ so entstanden nach und nach die burgenländischen Festspiele, unter anderem in Mörbisch (Seefestspiele seit 1957), St. Margarethen (Passionsspiele seit 1961 und Opernfestspiele seit 1996), Kobersdorf (Schlossspiele seit 1972) und Eisenstadt (Haydn-Festspiele seit 1986). Außerdem sollte die Kultur fortan auch verstärkt in die burgenländischen Dörfer kommen – Fritz Robak, SPÖ-Nationalratsabgeordneter und

⁶⁷ Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35). S. 32f

⁶⁸ Ebd. S. 32f.

⁶⁹ Vgl. Schneller, Alexandra: *Die Literatur des Südburgenlandes* (wie Anm. 30). S. 11-13.

Bürgermeister der burgenlandkroatischen Gemeinde Steinbrunn, forderte etwa mehr finanzielle Mittel für die Errichtung von Kulturinstitutionen in den Gemeinden⁷⁰

1.6. Jan Rys und das burgenländische Hörspiel

Die Popularität des Hörspiels in den 1950er Jahren und seine theoretische Erfassung in den 1960ern gingen auch am Burgenland nicht spurlos vorüber.⁷¹ Bereits knapp nach dem Zweiten Weltkrieg hatten etwa Franz Probst und Paul Rauchbauer schon Hörspiele für die Sendung „Burgenlandstunde“ der damaligen RAVAG verfasst⁷² – die „Radio Verkehrs AG“ war ja die erste Rundfunkgesellschaft Österreichs, aus ihr ging 1958 der ORF hervor.

Zur Blüte und zu breiterer Bekanntheit gelangte das burgenländische Hörspiel durch Jan Rys (1931 – 1986, eigtl. Marcel Nerlich); der gebürtige Tscheche (geboren in Mährisch-Ostrau), der bei Aufhalten in Deutschland mit dem damaligen Hörspiel-Doyen Heinz Schwitzke bekannt geworden und mit dem Hörspiel *Die Grenzgänger* 1960 in die Hörspielgeschichte eingegangen war, siedelte sich 1970 im mittleren Burgenland an und kaufte eine alte Mühle in Unterrabnitz. Nachdem es Rys nicht gelungen war, reguläres Mitglied der „Gruppe 47“ zu werden – ein Schicksal, das Rys etwa mit Paul Celan teilte – gründete er 1971 in Unterrabnitz das „Internationale Hörspielzentrum“. In Kooperation mit dem ORF-Burgenland (vor allem mit dem späteren ORF-Landesintendanten Karl Hofer und Günter Unger, dem langjährigen Leiter des Kulturressorts im Landesstudio Burgenland) fanden ab 1971 in Unterrabnitz jährliche Treffen statt, an denen Hörspielautoren, Kulturjournalisten, Regisseure und Dramaturgen teilnahmen und neueste Trends auf dem Hörspielsektor kritisch reflektierten. Die Tatsache, dass viele Autoren aus der damaligen DDR an den Treffen in Unterrabnitz teilnahmen, unterstreicht das internationale Interesse am kulturellen Geschehen im Burgenland – und am politischen, denn unter den Teilnehmern aus der DDR befanden sich auch verdeckte Ermittler der Stasi, wie sich nach dem Fall der Berliner Mauer konkret verifizieren ließ.⁷³

Nach Jan Rys' Tod übersiedelte das Hörspielzentrum kurzfristig nach Eisenstadt und war dann noch von 1998 – 2002, weiterhin unter der Schirmherrschaft des ORF, in

⁷⁰ Vgl. Kirchknopf, Maria: Die burgenländischen Festspiele unter besonderer Berücksichtigung der Grillparzer-Spiele und Pflege auf Burg Forchtenstein. Wien: Univ. Diss. S. 8.

⁷¹ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK 2003. S. 7.

⁷² Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 147.

⁷³ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 36-39.

Rust am Neusiedler See aktiv. Organisatoren waren neben Günter Unger die Tagungssekretärin Hannelore Mädl und der Schweizer Kulturpublizist Robert Stauffer. An den jeweils einwöchigen Treffen im Burgenland nahmen in der Regel an die 80 Personen teil, darunter namhafte Autoren wie Barbara Frischmuth, Peter Henisch, Werner Kofler, Pavel Kohout oder Peter Rosei.⁷⁴

Jan Rys war ein „Hörspielprofi“; er verfasste zeitlebens keine einzige größere Prosaarbeit und gehörte zu den wenigen Schriftstellern seiner Generation, die ausschließlich für den Rundfunk schrieben.⁷⁵ Auch wenn das Hörspielzentrum seit 2002 nicht mehr tagt, lebt die Tradition des Hörspiels im Burgenland weiter: Peter Wagner war bei seinen Hörspielen stark von Rys beeinflusst, ebenso Franz Zalto, und auch Clemens Berger, der im dritten Teil dieser Arbeit eine bedeutende Rolle spielt, schreibt Hörspiele – er ist eher nicht von Jan Rys selbst, sondern vom Rys-Schüler Wagner beeinflusst (vgl. Anhang A).

1.7. Peter Wagner, fixe Größe in der burgenländischen Kulturlandschaft

Der bereits mehrfach erwähnte Peter Wagner (geboren 1956 im südburgenländischen Wolfau) stand Jan Rys sowohl persönlich, als auch künstlerisch nahe. Bereits im Alter von 18 Jahren kam Wagner mit Rys in Kontakt – Rys führte den jungen Autor in das Hörspielzentrum ein und wurde zu einer Mentorenfigur für Peter Wagner, der in jungen Jahren zahlreiche Hörspiele für den Rundfunk schrieb; seine Produktionen wurden im ORF, in der ARD sowie in ungarischen und slowenischen Radios gesendet, und 1983 erhielt Wagner für sein Hörspiel *Shlabbesz* den Preis des Internationalen Hörspielzentrums. Das Hörspiel wurde, wie Peter Wagner betonte, jedoch nie zu seiner Passion.⁷⁶ Zu Beginn der 1980er Jahre machte Wagner einen Abstecher in die Musik, arbeitete mit Jazz- und Rockmusikern zusammen und versuchte sich als aktionistischer Liedermacher (mit akustischer Gitarre, im Stile Bob Dylans oder Wolf Biermanns). 1986 begann Peter Wagner dann mit dem Schreiben von Theaterstücken, immer häufiger arbeitete er auch als Regisseur. Bei seiner Arbeit ist Wagner stets darauf bedacht, junge burgenländische Autoren zu fördern: So wurden etwa Katharina Tiwalds Stücke *Dorf.Interrupted* (2006) und *Messe für eine* (2007) von Peter Wagner inszeniert – darauf wird später in dieser Arbeit noch eingegangen werden.

⁷⁴ Ebd. S. 39.

⁷⁵ Stauffer, Robert: Jan Rys – Hörspielautor des poetischen Realismus der 60er, 70er und 80er Jahre. Online auf: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/aktionen_rys.htm (2.8.2007, 17:45).

⁷⁶ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 83f.

1981 wurde Peter Wagners erstes Buch veröffentlicht; der Sammelband *Aktion am Drulitschweg* beinhaltet neun Erzählungen und ein Hörspiel.⁷⁷ In den Erzählungen werden vor allem Probleme junger Menschen geschildert (etwa in der „tostlosen“ Großstadt), die für Wagners Werk typische Gesellschaftskritik ist bereits erkennbar. Den Schlussteil des Buches bildet das Hörspiel *purdy pista sagt, die cymbal ist tot*; diesen Text widmete Wagner seinem Jugendfreund, einem Oberwarter Roma. In seinem Hörspiel lässt Wagner den Roma Pista Horvath aus seinem Leben erzählen und verarbeitet das Schicksal der Roma im Zweiten Weltkrieg. 1995 gewann Wagners Hörspiel an trauriger Realität, als eine Rohrbombe des Briefbombenattentäters Franz Fuchs vier Oberwarter Roma in den Tod riss.⁷⁸ 1992 erschien Peter Wagners *Lafnitz – ein Stück* in Buchform;⁷⁹ 1990 war das Stück bereits am Wiener Ensembletheater aufgeführt worden, 1994 wurde es in den burgenländischen Kulturzentren gespielt, 1995 wieder in Wien. Dargestellt wird das Leben in einem tostlosen burgenländischen Pendlerdorf, geprägt von feudalen Strukturen, Obrigkeitsturch und Fremdenfeindlichkeit. Der regulierte und einbetonierte Fluss Lafnitz ist dabei eine Metapher für die Vergewaltigung der Natur durch den Menschen. Um den „Einheitsbrei“ des Dorfes darzustellen, waren die Darsteller in manchen Inszenierungen komplett weiß geschminkt. Ein anderes wichtiges Theaterstück von Peter Wagner ist *März. Der 24.* Historischer Hintergrund ist die Ermordung entkräfteter und arbeitsunfähiger ungarischer Juden, die wenige Wochen vor Ende des Zweiten Weltkrieges von den Nazis ins burgenländische Rechnitz beordert worden waren. Wie Wagner immer wieder betonte, ging es ihm jedoch nicht um eine Aufarbeitung der historischen Ereignisse oder um Schuldzuweisungen, sondern – wie schon in *Lafnitz* – um das Erzählen einer dystopischen Parabel von der Endzeit der Gesellschaft. Regisseur des 1995 uraufgeführten Stückes war übrigens der Wiener Schauspieler Walter Davy (bekannt aus *Kottan ermittelt*) – Wagners Stück blieb Davys einzige Regiearbeit im Burgenland.⁸⁰ Peter Wagner erwarb bereits in jungen Jahren das Odium des burgenländischen „enfant terrible“. In seinen autobiographischen *Kopftüchern* schreibt Wagner:

⁷⁷ Wagner, Peter: *Aktion am Drulitschweg. Erzählungen*. Eisenstadt: Nentwich 1981.

⁷⁸ Vgl. Schneller, Alexandra: *Die Literatur des Südburgenlandes* (wie Anm. 30). S. 85f.

⁷⁹ Wagner, Peter: *Lafnitz. Ein Stück*. Oberwart: edition lex liszt 12, 1992.

⁸⁰ Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35). S. 47.

Mein erster Zusammenprall mit der Kleinbürgerwelt des Burgenlandes fand 1975 statt. Ich wurde von einer Dichterlesung eingeladen, weil ich bei einem Bankett saufende und sabbernde Politiker aus Land und Gemeinde beschimpft hatte – selbst saufend und sabbernd.⁸¹

Den Ruf als Provokateur kultivierte Wagner in den 1980ern als Mitorganisator verschiedener aktionistischer Veranstaltungen; 1981 kam es – rechtzeitig zum 60-jährigen Jubiläum des Burgenlandes – zum Eklat, als Peter Wagner im Sammelband *Hat Heimat Zukunft?* (der eigentlich als Festschrift gedacht war) eine Parodie auf die burgenländische Landeshymne veröffentlichte:

mein heimatvolk, mein heimatland,
dem arsch der welt verbunden!
auf dir ruht manches mächtigen hand,
sie hat dich oft geschunden.
du bist gestählt ganz wie beton
aus kirche, suff und pendlersfron.
mach dir nichts draus aus soviel schand,
du bist ja nur das burgenland! [...] ⁸²

Stein des Anstoßes war damals aber nicht so sehr die Verunglimpfung des Burgenlandes als vielmehr die Tatsache, dass Wagners „Beschimpfung aller Burgenländer“ mit Billigung und finanzieller Förderung der Landesregierung erschien.⁸³ Wenn man Wagners Schmähschrift auf das Burgenland als kulturelle Sahelzone im Kontext arkadischer und verklärender Dorfgedichte und –romane von Josef Reichl oder Mathes Nitsch liest, wird einem schnell klar, dass die burgenländische Literatur aus weit mehr besteht als nur aus Heimatromantik. Auch in den 90ern sorgte Wagners Literatur für einige Diskussionen; so etwa sein „bäuerliches Schicksalsdrama“ *Todestag* (1993), eine Parabel auf das ländliche Erbrecht, die wegen exzessiver Darstellung von Alkoholismus und Sodomie eine politische Diskussion entfachte.⁸⁴

Wie erwähnt, inszeniert Peter Wagner seit Anfang der 90er Jahre seine Theaterstücke ausschließlich im Burgenland und ist zudem ein Förderer burgenländischer Nachwuchsautoren wie Katharina Tiwald und Clemens Berger. Dahinter steckt Wagners Konzept vom „Theater am Ort“: Am Beginn der

⁸¹ Wagner, Peter: Kopftuch 2. Meine Arbeit und mein Burgenland (1991). Online auf: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm (3.8.2007, 10:32).

⁸² In: Köttner-Benigni, Klara (Hrsg.): *Hat Heimat Zukunft?* Ein Beitrag zur Burgenländischen Kulturoffensive. Herausgegeben von der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung. Eisenstadt: Amt d. bgld. Landesregierung 1981. S. 113 – 117. In einem Briefwechsel, der im Anschluss an Wagners Text abgedruckt ist, distanziert sich Redakteurin Köttner-Benigni vorsichtig von Wagners Zeilen.

⁸³ Meldung Nr. APA 112-KU der Austria Presse Agentur vom 19.8.1981

⁸⁴ http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_todestag.htm (7.8.2007, 20:20).

künstlerischen Produktion steht der Ort des Geschehens, im Falle des Burgenlandes also der ländliche Raum. Die Schauspieler werden nach intuitiven Gesichtspunkten ausgewählt, sie sind daher oft Laien. Dann erst entsteht der Text des Stückes, wobei auf die Schauspieler bei der Rollendramaturgie individuell Bezug genommen wird. Im Falle von Wagners Stück *Burgenland. Eine Farce* (1991) äußerte sich dieses Konzept so, dass vor dem Manuskript bereits Spielort, Schauspieler und Produktionsteam feststanden – eine Arbeitsweise, die laut Wagner in Wien unmöglich wäre.⁸⁵

Der vielseitige Künstler Peter Wagner konzentrierte sich in den letzten Jahren verstärkt auf die Produktion sozialkritischer Filme, wie etwa *Stefan Horvath – Zigeuner aus Oberwart* (2004) über den Roma Autor Stefan Horvath, der beim Bombenattentat von Oberwart 1995 einen Sohn verlor, oder die Dokumentation *Briefe an einen toten Freund* (2006) über Jan Rys, in dem ehemalige Mitglieder des Hörspielzentrums und Freunde von Rys sich des Autors erinnern und imaginäre Briefe an ihn vortragen.⁸⁶

Außerdem hat Peter Wagner einen großen Roman fertiggestellt; der Arbeitstitel des Textes lautet *Burgenbürger*, Wagner entwirft darin eine satirische und sozialkritische Burgenland-Chronologie, von der Steinzeit bis in die Gegenwart. Der Roman *Burgenbürger* soll noch 2009 erscheinen.

1.8. Fred Sinowatz und die moderne Kulturpolitik

In die Tat umgesetzt wurde das burgenländische Kulturkonzept vom damaligen Kulturlandesrat Fred Sinowatz (1929 – 2008). Sinowatz förderte ab 1966 die Ansiedlung von Künstlern im Burgenland (z.B. die schon erwähnten Jan Rys oder György Sebestyén), machte zusätzliches Geld für Wissenschaft und Forschung frei und verwirklichte das Kulturbautenprogramm – so fallen etwa die Errichtung des Landesarchivs und der Landesbibliothek in Sinowatz' Amtsperiode.⁸⁷ Vielfach wird Sinowatz auch als Architekt eines neuen Burgenlandbewusstseins bezeichnet, der neue und nachhaltige Akzente in der burgenländischen Kulturpolitik setzte.⁸⁸ Unter der Ägide von Fred Sinowatz entstanden ab 1976 auch die Burgenländischen Kulturzentren (in Mattersburg, Eisenstadt, Oberschützen, Güssing und Jennersdorf), die wohl wichtigsten Theaterorte im Burgenland – heute kann das Kultur-, Bildungs-

⁸⁵ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 94f.

⁸⁶ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 46f.

⁸⁷ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 13.

⁸⁸ Vgl. Feymann, Walter: Der Kulturpolitiker Dr. Fred Sinowatz. In: Kultur und Bildung 4 (2008). S. 23.

und Freizeitangebot der Kulturzentren durchaus im besten Sinne als „kunterbunt“ bezeichnet werden; es umfasst Konzerte, Ausstellungen, Lesungen, Theater und Kindertheater, Rundfunk- und Unterhaltungsveranstaltungen, Bälle, Tagungen, Filmvorführungen sowie Hochschul- und Fortbildungskurse.⁸⁹ Erster Leiter der burgenländischen Kulturzentren war Hellmut Andics, derzeit ist es Josef Wiedenhofer.

Zudem eröffnete Fred Sinowatz im Jahr 1976 das Kultur- und Aktionszentrum „Cselley Mühle“ in Oslip (Eisenstadt Umgebung). Damals wusste man im Burgenland noch nicht so recht, wozu die Cselley Mühle dienen sollte (Fred Sinowatz sprach bei der Eröffnung die legendären Worte „Ich weiß nicht, was ich eröffne, aber ich eröffne es“), mittlerweile ist die Mühle aber vor allem für junges Zielpublikum ein Konzertort von internationalem Rang; auch Lesungen, Ausstellungen und kulturelle Veranstaltungen finden regelmäßig in der Cselley Mühle statt. Das südburgenländische Pendant zur Cselley Mühle stellt seit 1989 das „OHO“ dar („Offenes Haus Oberwart“). Im Mittelburgenland gibt es seit 1982 die KUGA („kulturna zadruha“ = „Kulturgesellschaft“), ein Kultur- und Veranstaltungszentrum, dessen Schwerpunkt auf Folklore und burgenländisch-kroatischer Volkskultur liegt.

Seit 1994 gibt es zudem das Literaturhaus in Mattersburg, eine wissenschaftliche Einrichtung, in der Lesungen, Ausstellungen, Diskussionen und Bildungsprojekte (vor allem im Bereich der Erwachsenenbildung) veranstaltet werden. Das Literaturhaus versteht sich als Treffpunkt für Autoren und Literaturbegeisterte, bietet auch eine öffentliche Bibliothek und kooperiert interregional unter anderem mit der Grazer Autorenversammlung.

Als ein Epizentrum der burgenländischen Kultur- und Literaturszene kann auch das Schloss Deutschkreutz gelten, Wirkungsstätte des phantastischen Realisten Anton Lehmden. Gemeinsam mit seiner Tochter, der Schriftstellerin Barbara Lehmden, organisiert Lehmden unter anderem das jährliche Sommerfestival „Literatur im Grünen“, das mit Lesungen und Musik vor der Kulisse des Schlosses aufwartet. Gerhard Mader war es, der als Kulturlandesrat schon in den 1970er Jahren zur „burgenländischen Kulturoffensive“ aufrief: Die Burgenländer sollten für mehr Aktivität, Kreativität und Kommunikation im kulturellen Bereich sensibilisiert werden, Perspektiven für die Zukunft der burgenländischen Kultur sollten erarbeitet

⁸⁹ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 19f.

werden.⁹⁰ Mader errichtete zudem in den Jahren 1982 bis 1984 (u.a. mit Hilfe des damaligen Wissenschaftsministers Heinz Fischer) das „Österreichische Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung“ auf der Burg Schlaining. Diese wissenschaftliche Einrichtung bekam von der UNESCO mittlerweile den offiziellen „NGO-Status“ verliehen und hat die südburgenländische Gemeinde Stadtschlaining zu einem internationalen UNO-Tagungsort gemacht.⁹¹ Vielfach wird jedoch bis heute kritisiert, dass die für Fremdenverkehr und Wirtschaft wichtigen Festspiele (vor allem die Seefestspiele Mörbisch) ungleich mehr Subventionen erhalten als etwa die Literaturförderung – so geht etwa schon aus dem Kulturbericht 1987 hervor, dass in diesem Jahr umgerechnet rund 76.000 Euro für die Förderung von Literatur und Druckwerken freigemacht wurden, während die Seefestspiele Mörbisch mit über 580.000 Euro subventioniert wurden.⁹² Das ging sogar so weit, dass einige burgenländische Künstler wie Peter Wagner, Paul Blaha und der Theatermacher Hans Rochelt 1994 in einem offenen Brief an die damalige Kulturlandesrätin Christa Prets ihrem Ärger über die burgenländische Kulturpolitik Luft machten:

[Die Kulturpolitik] biedert sich fast ausschließlich an die fremdenverkehrsträchtige, sogenannte repräsentative Kultur an und läßt die zeitgenössische Kunst und Kulturarbeit weitgehend auf der Strecke liegen. [...] ⁹³

Eine Verbesserung der wirtschaftlichen, aber auch kulturellen Infrastruktur des Burgenlandes erfolgte mit dem EU-Beitritt Österreichs: Im Jahrzehnt nach 1995 kamen dem Burgenland (als damals strukturschwächster Region Österreichs) besondere EU-Subventionen zu – das Burgenland war damit so genanntes „Ziel 1-Gebiet“, wovon viele Einrichtungen und Projekte des Kulturbetriebs profitieren konnten.⁹⁴

1.9. Theater im Burgenland

Berufstheater gibt es im Burgenland erst seit dem Zweiten Weltkrieg; davor gab es hauptsächlich Laientheateraufführungen und (hauptsächlich dörfliches) „Vereinstheater“. Außerdem war – als Nachwirkung der Magyarisierung in der

⁹⁰ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 14.

⁹¹ Vgl. Drobits, Margot: Das österreichische Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung. Dokumentation der Berichterstattung in österreichischen Printmedien unter Berücksichtigung der Öffentlichkeitsarbeit. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1998. S. 47 – 55.

⁹² Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 14.

⁹³ abgedruckt als *Offener Brief an Landesrätin Christa Prets – 25. März 1994* in: Geschriebenstein (Heft 17, April/Mai 1994) S. 28.

⁹⁴ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 9.

Donaumonarchie und Anfang des 20. Jahrhunderts – das ungarische Theater im Burgenland stark vertreten.⁹⁵ Den Anfang des professionellen burgenländischen Theaters setzte 1946 der Schauspieler Otto Kery (1923 – 2006) mit der Gründung der „Burgenländischen Landesbühne“. Die Landesbühne war ein Privatunternehmen Kerys, das vom Land finanziell unterstützt wurde.⁹⁶ Auf dem Spielplan der Landesbühne standen Klassiker (sowohl deutsche als auch fremdsprachige in Übersetzung, hauptsächlich Goethe, Schiller, Lessing, Goldoni, Molière oder Marivaux), Stücke zeitgenössischer Autoren (wie etwa Brecht, Hochwälder oder Audiberti) und Märchen (in erster Linie für Kinder gedacht und auch in der Tradition der burgenländischen Märchen stehend).⁹⁷ Die Aufführungen der Landesbühne wurden in diversen Wirtshaussälen, Schulen, Kinos und Werkkantinen gezeigt, die Landesbühne gastierte in anderen österreichischen Bundesländern (z.B. Wien, Steiermark, Oberösterreich), aber auch in Deutschland.⁹⁸ Die Landesbühne wurde dann in den Jahren 1971 / 72 aufgelöst, der Hauptgrund dafür lag im politischen Bereich: Als Otto Kerys älterer Bruder Theodor Kery (geb. 1918) im Jahr 1966 burgenländischer SPÖ-Landeshauptmann wurde, gab es Differenzen zwischen den beiden Großparteien, die letztlich – neben sukzessive abnehmenden Kulturförderungen – zum Aus für die Landesbühne führten.⁹⁹ Eine wichtige Facette burgenländischen Theaters sind die Festspiele auf der Burg Forchtenstein (Nordburgenland, Bezirk Mattersburg). Bereits knapp nach 1945 wurden auf der Burg Historiendramen aufgeführt, Autoren dieser Stücke waren vor allem Franz Probst und Paul Rauchbauer.¹⁰⁰ Ab 1959 wurden auf einer Bühne im Graben der Burg 20 Jahre lang Dramen von Franz Grillparzer gespielt; namhafte Regisseure wie Ernst Häussermann und später Klaus Maria Brandauer inszenierten auf der Burg (Brandauer spielte in Forchtenstein auch Hauptrollen, etwa in *Weh dem, der lügt*). Zusätzlich zu den Aufführungen fanden auf der Burg Forchtenstein literaturwissenschaftliche Tagungen statt, die von den Wiener

⁹⁵ Vgl. Schmall, Sabine: Theater im Burgenland. Entwicklung und Spielformen seit 1921. Wien: Univ. Diss. 1980. S. 133f.

⁹⁶ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 41.

⁹⁷ Vgl. Schmall, Sabine: Theater im Burgenland (wie Anm. 95). S. 249-261.

⁹⁸ Vgl. Schmall, Sabine: Theater im Burgenland (wie Anm. 95). S. 273-279.

⁹⁹ Ebd. S. 297f.

¹⁰⁰ Vgl. Lantos, Anton: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes (wie Anm. 19). S. 149-155.

Universitätsprofessoren Heinz Kindermann und Margret Dietrich geleitet wurden.¹⁰¹ Mittlerweile wird auf der Burg Forchtenstein vor allem Kindertheater aufgeführt. Aus dem Burgenland stammt auch der kreative österreichische Theatermacher Erwin Piplits (geboren 1939 in Wien, urspr. aus Stegersbach im Südburgenland). Er entwickelte eine surreale Theaterform mit Kunstfiguren, Puppen und Masken, der er den Namen *PupoDrom* gab. 1973 wurde die erste Produktion für dieses Theater entwickelt, ein Stück namens *Die Stradafüßler*, das auf einer alten burgenländischen Dorfchronik basierte.¹⁰² Gemeinsam mit der Grafikerin Ulrike Kaufmann entwickelte Piplits das *PupoDrom* 1980 zum *Serapionstheater* weiter (angelehnt an die Märchensammlung *Die Serapionsbrüder* von E.T.A. Hoffmann); die Stücke wurden aber nicht mehr im Burgenland, sondern in Wien zur Aufführung gebracht (zuerst im „Vindobona“, ab 1988 dann im „Odeon Theater“).

Laientheater gibt es allerdings auch heute noch im Burgenland: Autoren wie Josef Dirnbeck und Ana Schoretits haben vorwiegend Stücke für Laienschauspieler geschrieben und inszeniert. Während Dirnbeck (Jahrgang 1948) Klassiker der Bühnenliteratur, wie z.B. Shakespeares *Othello* oder Molières *Der Geizige*, für das „Rotenturmer Schlossparktheater“ zu deftigen Komödien in südburgenländischer Mundart umgestaltete, hat Ana Schoretits (geb. 1952) bereits etwa 25 Stücke für die kroatische Theatergruppe in Zagersdorf verfasst und realisiert – darunter das Stück *Gladni* (= „die Hungrigen“), das 1990 mit dem ersten Preis des burgenländischen Amateurtheaters ausgezeichnet wurde.¹⁰³

Das „Offene Haus Oberwart“ (kurz OHO) ist vor allem für Nachwuchsautoren wichtig, weil es immer wieder Produktionen junger burgenländischer Schriftsteller auf die Bühne bringt. Unter anderem waren dort schon Stücke von Katharina Tiwald und Clemens Berger zu sehen, in Inszenierungen von Peter Wagner.

Touristisch gesehen bietet die „Highlights“ im Burgenland aber das Musiktheater: die Opernfestspiele in St. Margarethen unter Intendant Wolfgang Werner sind seit 1996 ein Besuchermagnet (bis 2002 hielt Marcel Prawy höchst persönlich die Eröffnungsrede bei den Premieren), und die Seefestspiele in Mörbisch fungieren nicht zuletzt dank der medialen Omnipräsenz ihres leutseligen Leiters Harald Serafin mittlerweile als Tummelplatz der österreichischen Hautevolee.

¹⁰¹ Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35), S. 41f. und Kirchknopf, Maria: *Die burgenländischen Festspiele* (wie Anm. 70), S. 145-173.

¹⁰² Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35), S. 44.

¹⁰³ Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35), S. 45.

1.10. Burgenländische Anthologien

Aus Anthologien Rückschlüsse auf literaturgeschichtliche Entwicklungen zu ziehen, ist per se problematisch, da die Zusammenstellung einer Anthologie immer der Subjektivität und dem Geschmack des (oder der) jeweiligen Anthologisten unterworfen ist. Für diese Arbeit ist es dennoch lohnenswert, einen Blick auf die Geschichte der burgenländischen Anthologien zu werfen, da Anthologien sowohl das nach communis opinio Beste und poetisch Wertvollste eines gewissen Bereiches von Literatur zusammenfassen (schließlich bedeutet das griechische „anthos“ ja Blüte oder Schmuck), als auch versuchen, das Gemeinsame und Spezifische der gesammelten Literatur herauszuarbeiten.¹⁰⁴ Im Falle von „Provinz-Anthologien“ kann das interessant sein, wenn es etwa darum geht, die Literatur einer bestimmten Gegend zu charakterisieren; in unserem Falle könnte es vielleicht die Frage beantworten, ob Texte der burgenländischen Literatur – außer ihrer Provenienz – etwas gemeinsam haben und ob es etwas wie eine „typisch burgenländische Literatur“ überhaupt gibt. Außerdem sind gerade im Burgenland die Anthologien ein wichtiges Publikationsorgan für Autoren.

Die burgenländische Anthologie repräsentiert seit ihren Anfangszeiten (= den frühen 1930er Jahren) das wechselnde Verhältnis zum Schrifttum der Region. Die ersten Anthologien waren nämlich eher auf Quantität denn auf Qualität ausgerichtet und bestanden eigentlich nur aus Listen von Autorennamen und Werktiteln – genau genommen waren es also keine Anthologien, sondern Bibliographien. Während man anfangs froh war, dass die erwähnten Autoren überhaupt auf Deutsch dichteten, veränderten sich im Laufe der Zeit die Wertmaßstäbe – die neueren burgenländischen Anthologien sind eher Abbild der literarischen Vielfalt des Landes, quasi „Aushängeschilder“, und fungieren nicht selten auch als politisches Sprachrohr.¹⁰⁵

Wie erwähnt sind die frühen Anthologien (etwa von Adolf Bogati, 1934/35, oder Ernst Görlich, 1936) darauf bedacht, die burgenländischen Schriftsteller aufzulisten und die Bedeutung des Deutschen hervorzuheben – auf die problematische Sprachsituation im damals noch jungen Burgenland wurde ja bereits in Kapitel

¹⁰⁴ Vgl. Bark, Joachim und Dietger Pforte (Hrsg.): Die deutschsprachige Anthologie. 2 Bde. Band 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800 – 1950. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970. S. XVII – XXV und S. CXI – CXIV.

¹⁰⁵ Ich zitiere aus Karl Hofers Typoskript zu einem Essay über Anthologien, der in der dreibändigen P.E.N.-Club-Anthologie *Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes* erscheinen soll. Das Typoskript befindet sich im Besitz von Karl Hofer.

verwiesen. Außerdem wurde die burgenländische Literatur in euphorischer Weise zur Mittlerin zwischen Ungarn und der deutschsprachigen Welt stilisiert.¹⁰⁶

In den 1950er Jahren ist im Burgenland wie erwähnt die Identitätssuche angesagt, und was auf dem Gebiet der Literaturzeitschriften en vogue wird, nämlich die Tendenz zu Heimatliteratur, Bauerntum und in gewisser Weise Deutschnationalität (wenn man an die frühe burgenländische Mundartdichtung in Kapitel 1.3. denkt), zeigt sich auch unter den Anthologien. So enthält etwa die 1952 vom Volksbildungswerk herausgegebene Anthologie *Mein Heimatvolk, mein Heimatland* viel Mundartliteratur sowie Texte zum Themenkreis Heimat, Landschaft, Historie und Brauchtum.¹⁰⁷

Ab den 1960er Jahren werden die burgenländischen Anthologien offener, sind thematisch weniger eingeschränkt und tragen der zunehmenden Individualität der regionalen Autoren Rechnung. So etwa die Anthologie *Dichtung aus dem Burgenland* (1970), die als Teil einer gesamtösterreichischen Anthologie-Reihe erschien, auch jüngere Autoren enthielt und die burgenländische Literatur in den Kontext der österreichischen setzte.¹⁰⁸

In den 80ern und 90ern werden Anthologien im Burgenland – wieder analog zu den Literaturzeitschriften – nicht selten als Vehikel der Kritik an Landes- und Kulturpolitik gebraucht; auf die von der Landesregierung 1981 herausgegebene Jubiläums-Anthologie *Hat Heimat Zukunft?* inklusive Peter Wagners skandalträchtiger Umdichtung der Landeshymne wurde ja bereits verwiesen (Kapitel 1.7., in eine ähnliche Kerbe schlägt auch die Anthologie *Briefe an [Landeshauptmann] Stix* aus dem Jahr 1994.¹⁰⁹

Obwohl der Trend bei den neueren Anthologien immer mehr in Richtung thematischer und formaler Vielfalt geht, scheint die Mundartdichtung in dieser Hinsicht zu verkümmern: Die burgenländischen Anthologien der 90er-Jahre enthalten kaum mehr Texte in den regionalen Mundarten.¹¹⁰ Die Anthologie *o.T.* (1995 – 1998), herausgegeben von Siegmund Kleinl, einem Protagonisten dieser Arbeit, stellt ein Musterbeispiel für eine moderne Anthologie dar und treibt die

¹⁰⁶ Zitat wie Anm. 105.

¹⁰⁷ Vgl. Pflagner, Margit und Franz Probst (Hrsg.): *Mein Heimatvolk, mein Heimatland*. Ein Volksbuch vom Burgenland. 2. Aufl. Eisenstadt: Volksbildungswerk für das Burgenland 1952.

¹⁰⁸ Vgl. Köttner-Benigni, Klara und Franz Forster (Hrsg.): *Dichtung aus dem Burgenland*. Wien: Kremayr & Scheriau 1970 (= Teil der Reihe: *Österreichische Dichtung der Gegenwart*).

¹⁰⁹ Vgl. Hergovich-Unger, Sabrina (Hrsg.): *Briefe an Stix*. St. Margarethen: Kanica-Verlag 1994.

¹¹⁰ Zitat wie Anm. 105.

bereits erwähnte formale Freiheit auf die Spitze.¹¹¹ „o.T.“ steht unter anderem für „offensive und operative Texte“, und die darin enthaltene Literatur durchläuft in der Tat alle Erscheinungsformen: Dadagedichte sind enthalten, Erzähltexte und Essays (sozusagen als „luzide Intervalle“), Epigramme, dramatische Einschaltungen etc. Allerdings ist Siegmund Kleins Anthologie auch keine spezifisch burgenländische mehr, da viele Autoren (wie etwa Franzobel, ralf b. korte oder Chris Bezzel) nicht aus dem Burgenland beziehungsweise nicht einmal aus Österreich stammen. Ein Beispiel für eine jüngere Anthologie ist *Der dritte Konjunktiv* (1999), herausgegeben von Günter Unger.¹¹²

Wie man aus diesen Ausführungen schon entnommen haben dürfte: Die Frage nach einer typisch burgenländischen Literatur werden die hiesigen Anthologien wohl nicht beantworten können – die Vielfalt der burgenländischen Literatur und die Individualität der Autoren sind nämlich genau das, was die neueren und neuesten Anthologien herauszuarbeiten versuchen. Einheitlichkeit ist nur insofern gegeben, als die burgenländischen Anthologien regionale Autoren bündeln; damit soll das literarische Bild des Burgenlandes in Gesamtösterreich gestärkt und auf diese Weise gezeigt werden, dass sich die burgenländische Literatur im österreichischen Vergleich „nicht verstecken“ muss.¹¹³

1.11. Literatur und Kultur der burgenländischen Minderheiten

Wie bereits angesprochen, ist das Burgenland ein ethnisch sehr vielfältiges Bundesland – die drei wichtigsten Minderheiten sind die Burgenlandkroaten, die Ungarn und die Roma. Diese Volksgruppen sind konstitutiv für die kulturelle Heterogenität des Raumes – nicht umsonst sagte der ehemalige burgenländische Landeshauptmann Theodor Kery in einer Rundfunkrede am 20. Juli 1986:

Nirgendwo sonst wird das Phänomen der Begegnung, das nationale und konfessionelle Neben- und Miteinander, das die geistige Entwicklung dieses Raumes geprägt hat, so deutlich wie im Burgenland. Die Burgenländer haben ein Heimatbewusstsein entwickelt, das ohne deutsche, kroatische und ungarische Kulturelemente undenkbar wäre.¹¹⁴

Jede dieser Volksgruppen hat eine eigene Kultur und damit verbunden auch eine eigene Literatur. Im Gegensatz etwa zu Kärnten läuft das Zusammenleben der

¹¹¹ Vgl. Klein, Siegmund und Reinhard F. Handl (Hrsg.): o.T. Anthologie. 5 Bde. Siegenorf: Verlag NN-fabrik 1995-1998 (= edition NN oslip).

¹¹² Vgl. Unger, Günter (Hrsg.): *Der dritte Konjunktiv. Geschichten aus dem Burgenland*. Innsbruck: Haymon-Verlag 1999.

¹¹³ Zitat wie Anm. 105.

¹¹⁴ Zitiert nach Marold, Christine: *Frauen im Fernsehen. TV-Moderatorinnen und ihre Arbeit in einem ORF-Landesstudio*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007. S. 128f.

Minderheiten im Burgenland eher friktionsfrei ab; viele Burgenländer wundern sich gar über politische Diskussionen wie die Kärntner Ortstafelfrage, weil zweisprachige Ortstafeln im Burgenland schon seit langem eine Selbstverständlichkeit sind. Dazu muss aber auch gesagt werden, dass es im Burgenland nie derart restriktive Maßnahmen gegen Minderheiten gab wie in Kärnten: Dort wurde etwa im Jahr 1959 ein Minderheitenschul- und Gerichtssprachengesetz verabschiedet, das die Rechte der slowenischen Volksgruppe stark einschränkte.¹¹⁵ Im Burgenland wäre ein solcher Konflikt undenkbar, und das wird im öffentlichen Raum auch unter Beweis gestellt: So heißt etwa Großwarasdorf auf Kroatisch Veliki Borištof, Oberpullendorf trägt zusätzlich seinen ungarischen Namen Felsőpulya auf der Ortstafel.

Die zahlenmäßig am stärksten vertretene Minderheit machen die Burgenlandkroaten aus (6%, also rund 17.000 BurgenländerInnen). Das Ethnikon „Burgenländische Kroaten“ bezeichnet im eigentlichen Sinne jene Kroaten, die im 16. Jahrhundert aus Kroatien und Nordbosnien ins Burgenland kamen. Zwischen der kroatischen Gegenwartssprache im Nordburgenland und jener im Südburgenland gibt es leichte, vor allem semantische Unterschiede (man spricht vom „čakavischen“ Dialekt im Norden und vom „štokavischen“ Dialekt im Süden).¹¹⁶ Die burgenlandkroatische Literatur baut vor allem auf zwei Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts auf: Mate Meršić Miloradić (1850 – 1928) und Ignac Horvat (1895 – 1973). Während Miloradić hauptsächlich als sprachgewandter Lyriker in Erscheinung trat, brachte Horvat die burgenlandkroatische Prosa zur Blüte. Beide Autoren prägten die burgenlandkroatische Standardsprache und bildeten eine wichtige Basis für nachfolgende Generationen.¹¹⁷ Von allen burgenländischen Minderheiten setzt die kroatische Volksgruppe in kultureller Hinsicht die meisten Aktivitäten: Es gibt eine Vielzahl an burgenlandkroatischen Autoren (Jurica Čenar, Petar Tyran oder Andreas Novosel, um nur drei Vertreter zu nennen), kroatischen (Laien-)Theatergruppen (etwa die Zagersdorfer Theatergruppe und die bereits erwähnte Dramatikerin Ana Schoretits), ja sogar burgenlandkroatische Rockbands (in der Tradition der im Burgenland mittlerweile legendären Band *Bruji*). Insgesamt kann man sagen, dass einem das Kroatische im Burgenland fast auf Schritt und Tritt begegnet. Allerdings

¹¹⁵ Vgl. Baumgartner, Gerhard: 6x Österreich. Geschichte und aktuelle Situation der Volksgruppen (wie Anm. 61). S. 18f.

¹¹⁶ Vgl. Rotter, Johann: Überblick über die Literatur bei den Burgenländischen Kroaten nach dem 2. Weltkrieg. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1995. S. 3.

¹¹⁷ Ebd. S. 11-17.

ist auch zu erwähnen, dass die meisten kroatischen Autoren (aber auch die ungarischen Autoren) im Burgenland auch auf Deutsch schreiben.

Der Kern der ungarischen Volksgruppe wurde zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert als Grenzwächter des ungarischen Königreiches im Burgenland angesiedelt. Für die Dienste als Grenzbeobachter („spiculatores“) wurden die Bauern der Grenzwächtersiedlungen von allen Abgaben befreit und in den Stand der Kleinadeligen erhoben (ähnlich wie in Rumänien die Siebenbürger Sachsen). Die ungarische Literatur des Burgenlandes zeichnet sich durch einen reichhaltigen Schatz an Volksliedern und –gedichten aus (so z.B. „PINKÁN innen“, „Diesseits der Pinka“), ein Beispiel für einen moderneren Autor ist der Lyriker Gyula Pulay.¹¹⁸

Die Volksgruppe der Roma hat in letzter Zeit wieder verstärkt literarisch auf sich aufmerksam gemacht. Wichtigster Vertreter ist der Autor Stefan Horvath (geboren 1949), der beim Rohrbombenattentat von Oberwart im Jahr 1995 seinen Sohn verlor. 2003 veröffentlichte Horvath sein erstes Buch, den Erzählband *Ich war nicht in Auschwitz*, in dem er die Verbrechen des Nationalsozialismus aus der Sicht der Roma aufarbeitet.¹¹⁹ Im zweiten Werk *Katzenstreu* (2007) umkreist Horvath das traumatische Bombenattentat aus mehreren Erzählperspektiven – unter anderem auch aus der Perspektive des Attentäters Franz Fuchs.¹²⁰ Wie bereits erwähnt drehte Peter Wagner im Jahr 2004 einen Film über Stefan Horvath, verwendete darin Texte des Autors und komponierte die Filmmusik. Ein weiteres wichtiges Werk zum Themenkreis der Roma-Volksgruppe wurde 2006 vom ORF-Redakteur Erich Schneller verfasst: In *Zigeuner. Roma. Menschen. erzählen zehn burgenländische Roma, darunter auch KZ-Überlebende, im Stile der „oral history“ aus ihrem Leben.*¹²¹

Mit dem Schicksal burgenländischer Minderheiten in der Zeit des Holocaust haben sich in letzter Zeit auch andere Schriftsteller in dokumentarischer Weise auseinandergesetzt, z.B. in Form von Interviews mit Zeitzeugen oder historischen Untersuchungen. Als Beispiele dafür sind Texte von Erwin Hausensteiner, Susanne Uslu-Pauer und Eva Holpfer sowie Ursula Mindler zu nennen.¹²² Es wäre gewiss

¹¹⁸ Vgl. Baumgartner, Gerhard: 6x Österreich. Geschichte und aktuelle Situation der Volksgruppen (wie Anm. 61). S. 90-102.

¹¹⁹ Vgl. Horvath, Stefan: *Ich war nicht in Auschwitz. Erzählungen*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2003.

¹²⁰ Vgl. Horvath, Stefan: *Katzenstreu*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.

¹²¹ Vgl. Schneller, Erich Maria: *Zigeuner. Roma. Menschen. Lebensberichte burgenländischer Roma*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2006.

¹²² Hausensteiner, Erwin J.: *Die ehemalige jüdische Gemeinde Kobersdorf. Ein Buch der Erinnerung*. Kobersdorf: Eigenverlag 2008, Uslu-Pauer, Susanne und Eva Holpfer: *Vor dem Volksgericht. Verfahren*

lohnenswert, sich einmal gesondert mit den literarischen Methoden burgenländischer Vergangenheitsbewältigung auseinanderzusetzen – eine kritische Übersicht über die bisher zu diesem Thema erschienenen Arbeiten ist ein Forschungsdesiderat. Seit einiger Zeit gibt es im Burgenland kulturelle Projekte, welche die ethnische Heterogenität des Landes quasi als Trumpf ausspielen und alle Volksgruppen miteinander verschmelzen: So handelte etwa das Musical *Coming home* (aufgeführt 2004 und 2005 in Oberwart) von einem Amerikaner mit burgenländischen Vorfahren, der zum ersten Mal ins Land seiner Eltern kommt und die Vielfalt des Burgenlandes kennen lernt – am Musical wirkten Musiker und Tänzer aller burgenländischer Volksgruppen sowie Musikgruppen aus Ungarn und der Slowakei mit; als Komponist und musikalischer Leiter konnte der renommierte Musiker Christian Kolonovits, ein gebürtiger Burgenländer, gewonnen werden. Das Laientheaterstück *Eine burgenländische Hochzeit* (2007) von Erwin Kisser thematisiert (in Anlehnung an den Film *My big fat Greek wedding*, in dem anhand einer Hochzeit zwischen einer Griechin und einem Amerikaner gezeigt wird, wie ethnische, religiöse und soziale Vorurteile abgebaut werden können) auf humoristische Weise die unterschiedlichen Traditionen der burgenländischen Volksgruppen, und die ORF-Moderatoren Christine Marold und Karl Kanitsch singen auf ihren CDs *Herzklopfen x 4* (2006), *Gefühle x 4* (2007) und *Pannonische Weihnacht x 4* (2008) kroatische Schlager, Liebes- und Weihnachtslieder in viersprachigen Versionen (Deutsch, Burgenlandkroatisch, Ungarisch und Romanes). Auch in den Werken deutschsprachiger burgenländischer Autoren wie Clemens Berger sind die Minderheiten im Burgenland stets präsent – so ist etwa die Hauptfigur seines Romans *Paul Beers Beweis*, der nach Wien „ausgewanderte“ Südburgenländer Josef Kelemen, Angehöriger der ungarischen Volksgruppe.

1.12. Literarisches Umfeld im Wandel der Zeit

In diesem Unterkapitel sollen gegen Ende des Abschnittes jene Voraussetzungen näher beleuchtet werden, unter denen burgenländische Autoren heutzutage schreiben. Es zeigt sich, dass vor allem auf dem Sektor der Literaturzeitschriften in den letzten Jahrzehnten eine erhebliche Rezession stattgefunden hat. Verlage sind im Burgenland traditionell rar gesät, es gibt auch keine literaturkritischen Instanzen,

gegen burgenländische NS-Täter; 1945-1955. Eisenstadt: Amt der burgenländischen Landesregierung 2008. (= Burgenländische Forschungen 96), Mindler, Ursula: „Ich hätte viel zu erzählen, aber dazu sage ich nichts ...“ Oberwart 1938. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008.

was von vielen Autoren beklagt wird (vgl. Anhang A). Auch mit der Kulturförderung durch das Land sind die meisten Autoren nicht einverstanden: Fördergelder würden hauptsächlich in den „Publikumsmagneten“ Mörbischer Seefestspiele fließen, im Besonderen die Literatur bleibe auf der Strecke, so der Tenor der Kritik. Außerdem seien die Literaturpreise und –stipendien nicht ausreichend und würden den Autoren keine überregionalen Kontakte ermöglichen.

1.12.1. Wichtige burgenländische Literaturzeitschriften

Im Burgenland hat es schon mehrere Literatur- und Kulturzeitschriften gegeben, aber so gut wie keine konnte sich bis heute halten. Dafür gibt es vor allem zwei Gründe: Zum einen erreichen Literaturzeitschriften – gerade in einem eher kleinen Bundesland wie dem Burgenland (ca. 278.000 Einwohner) – nur eine geringe Leserschaft, und zum anderen ist die Herausgabe einer Literaturzeitschrift auf die Dauer ohne angemessene finanzielle Unterstützung und ohne Sponsoren kaum durchführbar. Genau an diesen Punkten scheiterte es bislang in den meisten Fällen. Die erste bedeutende burgenländische Literaturzeitschrift wurde vom Volksbildungswerk herausgegeben: *Der Burgenländische Literaturbote* wurde zum Publikationsorgan für alle im Burgenland literarisch Tätigen. Die Zeitschrift war allerdings nicht lange existent, sie erschien nur 1948 und 1949 in Eisenstadt. Gründer war der bereits mehrfach erwähnte und zitierte burgenländische Kulturpublizist Anton Lantos; er stellte die Zeitschrift wegen zu starker Interventionen seitens der Kirche ein.¹²³

Die Zeitschrift *Volk und Heimat* erscheint seit 1948 ohne Unterbrechung, wurde aber im Jahr 2000 in *Kultur und Bildung* umbenannt. Hauptziel der Zeitschrift war es zu Beginn, einen Beitrag zur burgenländischen Identitätsfindung zu leisten – passend zu den damaligen Verhältnissen im noch jungen Bundesland (vgl. Kapitel 1.2.) Gemäß diesem Motto wurde in den Anfangszeiten eher konservative, heimatverbundene und formal konventionelle Literatur in der Zeitschrift publiziert. Als Publikationsorgan spielte *Volk und Heimat* bis in die 1960er eine Hauptrolle in der burgenländischen Literaturförderung. Der ungebrochen hohe Bekanntheitsgrad

¹²³ Ich zitiere aus einem Typoskript zu einem Essay von Susanne Wisser über burgenländische Literaturzeitschriften, der in den erwähnten *Beiträgen zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes* erscheinen soll. Das Typoskript befindet sich im Besitz von Susanne Wisser.

der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift ergab sich aus dem regelmäßigen Vertrieb an Schulen und dem Einsatz ehrenamtlicher Mitarbeiter.¹²⁴

Das Magazin *Burgenländische Gemeinschaft* (seit 1956 existent) wurde ebenfalls von Anton Lantos ins Leben gerufen und ist weniger eine Literaturzeitschrift als vielmehr ein Brückenschlag zu emigrierten Burgenländern – schon in den 1970er Jahren lebten ja bereits mehr als 100.000 Burgenländer in Amerika, und heute wird Chicago oft scherzhaft als die inoffizielle Hauptstadt des Burgenlandes bezeichnet. *Burgenländische Gemeinschaft* zielt also darauf ab, den Kontakt der Auslandsburgenländer mit ihrer ehemaligen Heimat wachzuhalten, aber auch die im Land Verbliebenen auf die Emigranten aufmerksam zu machen.¹²⁵

Einen hohen Stellenwert in der Riege der burgenländischen Literaturzeitschriften nimmt auch die bereits erwähnte *Pannonia* ein, die ab 1972 von György Sebestyén in Eisenstadt herausgegeben wurde (gemeinsam mit dem Drucker und Verleger Rudolf Rötzer). Sebestyén wollte die Literaturen des Westens mit denen des Ostens bekannt machen und setzte dazu auf poetische Texte (hauptsächlich von Schriftstellern aus damaligen Ostblockstaaten), Künstlerportraits, Essays und Rezensionen. Sebestyén starb aber 1990, und nach der Ostöffnung wurde das Interesse der ehemaligen Warschauer Pakt-Staaten an einer gemeinsamen Literaturzeitschrift sukzessive kleiner. Die *Pannonia* erscheint mittlerweile nicht mehr, letzter Herausgeber war Robert Heger. Abseits des Literarischen half die *Pannonia* vor allem in ihren Anfangszeiten das internationale Image des Burgenlandes zu stärken: So wurde der Titel *Pannonia* (= die einstige Bezeichnung für die römische Provinz) bald zur Mode, die Wörter „Pannonien“ und „pannonisch“ gingen über die Medien in die Alltagssprache ein und wurden zu Synonymen für „Burgenland“ und „burgenländisch“.¹²⁶

In den Achtziger- und Neunzigerjahren gab es im Burgenland einige sehr alternative und „linke“ Literaturzeitschriften, die vor allem durch Kritik an Landespolitik, Kulturpolitik und bürgerlichem Establishment auf sich aufmerksam machten. Die wichtigste dieser Zeitschriften war *Geschriebenstein*, die von 1991 bis 1996 in Oberwart herausgegeben wurde. Die Blattlinie war provokant, so wurden etwa einige offene Briefe an Landespolitiker abgedruckt (an denen u.a. Peter Wagner mitarbeitete) und zu gesamtösterreichischen Fragen Stellung

¹²⁴ Zitat wie Anm. 123.

¹²⁵ Zitat wie Anm. 123.

¹²⁶ Zitat wie Anm. 123.

genommen, wie etwa zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit im Land. Letztlich scheiterte *Geschriebenstein* dann am politischen Widerstand.¹²⁷

Die *wortmühle* ging 1978 aus der Literaturzeitschrift *das pult* hervor, wurde von Günter Unger herausgegeben und stand – wie die Vorgängerzeitschrift – im Zeitgeist der Achtundsechziger. Hauptziel war es, (jungen) burgenländischen Autoren ein wirksames Publikationsorgan zu sein und die burgenländische Literatur mit der österreichischen bekannt zu machen. Die *wortmühle* versuchte, das literarische Geschehen im ganzen Burgenland zu erfassen – begünstigt wurde dies durch den Umstand, dass Günter Unger dank seiner Tätigkeit als Leiter der ORF-Burgenland-Kulturredaktion eine Menge Autoren persönlich kannte und einen guten Überblick über die burgenländische Literatur hatte. Die *wortmühle* bestand zum überwiegenden Teil aus Primärliteratur – Kurzprosa und Lyrik sowie Ausschnitte aus Hörspielen und Fernsehdrehbüchern wurden veröffentlicht. Ein Schwerpunkt waren auch Günter Ungers Fotoserien über die jährlichen Hörspieltagungen von Jan Rys in Unterrabnitz (bzw. nach Rys' Tod in Rust). Bis 1992 erschien die *wortmühle* vierteljährlich, dann nur mehr einmal im Jahr. 1996 wurde auch diese Zeitschrift eingestellt.¹²⁸

Bis auf *Pannonia* und *Volk und Heimat* (beziehungsweise jetzt *Kultur und Bildung*) hat also keine burgenländische Literaturzeitschrift bis heute überdauert – wobei *Volk und Heimat* ja mittlerweile auch eher eine Kultur- als eine Literaturzeitschrift ist und *Pannonia* de facto nicht mehr erscheint. Dass es heute kein allgemeines Publikationsorgan für Schriftsteller aus der Region mehr gibt, wird von vielen burgenländischen Autoren bedauert. Damit zusammenhängend wird vielfach kritisiert, dass die Literaturkritik im Burgenland verkümmert – Rezensionen regionaler Literatur gibt es nicht (da auch kein Organ dafür zur Verfügung steht), und die Literatur- und Kultursparten regionaler Zeitungen (wie etwa *Burgenland Freizeit* oder *BVZ*) beschränken sich auf Künstlerportraits und Veranstaltungstipps (vgl. Interviews im Anhang A).

Wir haben gesehen, dass vor allem drei Probleme immer wieder für das Scheitern der Literaturzeitschriften verantwortlich waren: Erstens ist es schwierig, Gleichgesinnte zu finden, die sich der Sache unentgeltlich widmen, zweitens fehlt es zumeist an den finanziellen Mitteln, und drittens mangelt es an Sponsoren und

¹²⁷ Zitat wie Anm. 123.

¹²⁸ Zitat wie Anm. 123.

Käufern. In Einzelfällen (wie etwa bei der Zeitschrift *Geschriebenstein*) kamen die Projekte auch durch den Widerstand (politischer) Peer-Groups zum Erliegen.¹²⁹

1.12.2. Verlage im Burgenland

Einen Landesverlag, wie etwa in Oberösterreich, gibt es im Burgenland nicht (was von einigen Autoren kritisiert wird, siehe Anhang A). Verlage, die es schon länger gibt, sind die „Edition Roetzer“ und „Nentwich“ (früher „Nentwich / Lattner“), beide in Eisenstadt. Das Problem dieser Verlage ist aber, dass sie sich nicht um den Vertrieb der Bücher kümmern und daher die Texte der Autoren nicht auf den Markt bringen. Daher sind im Burgenland eher die kleineren Verlage auf dem Vormarsch: Etwa die „edition lex liszt 12“ in Oberwart (in der alle drei Protagonisten dieser Arbeit bereits veröffentlicht haben), die mit dem erwähnten „OHO“ zusammenarbeitet und so den Autoren die Möglichkeit bietet, ihre Texte im Rahmen von Veranstaltungen vorzutragen oder – im Falle dramatischer Texte – direkt im „OHO“ aufzuführen.¹³⁰ Ein weiterer Kleinverlag ist die von Siegmund Kleinl mitbegründete „NN-fabrik“ (zuerst in Siegendorf, jetzt in Oslip, vgl. Kapitel 2.1.a) Diese Verlage tragen zwar dazu bei, die burgenländischen Autoren regional bekannt zu machen, überregionale Literaturkontakte können aber auch sie nicht ermöglichen. Zudem verhindern, wie im Falle der „NN-fabrik“, finanzielle Probleme eine Ausweitung des Verlages.

Ein Kleinverlag, der sich auf die Literatur der burgenländischen Minderheiten spezialisiert hat, ist der „Kanica“-Verlag in Großwarasdorf.¹³¹ Weiters ist der seit 1997 existente „novum“-Verlag zu nennen (Neckenmarkt), der seit 2005 eine Literaturplattform im Internet anbietet, aber eher Texte von Hobbyautoren herausbringt. Erwähnenswert ist ferner der „HS-Verlag“ des Malers und Autors Heinz Spicka in Weiden am See; es handelt sich dabei um einen Literatur- und Kunstverlag, der aufgrund seiner geringen finanziellen Kapazitäten aber nur wenig mediale Reichweite und daher auch keinen hohen Bekanntheitsgrad hat. Zudem gibt es noch einige Verlage außerhalb des Burgenlandes, die für burgenländische Autoren wichtig sind: in Wien die „Mandelbaum Edition Südwind“, die in den 1980er Jahren von Stefan Schennach (Bundesrat der Grünen) ins Leben gerufen wurde und bei der Siegmund Kleinl 2002 seinen Text *Eine Welt*.

¹²⁹ Zitat wie Anm. 123.

¹³⁰ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 23.

¹³¹ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 23.

Mit Teilungen veröffentlichte. Ebenfalls in Wien existiert seit 2007 der Kleinverlag „A Uhadla“, der von der burgenländischen Dialektautorin und „Millionenshow“-Gewinnerin Elfriede („El“) Awadalla gegründet wurde. In der niederösterreichischen „Bibliothek der Provinz“ (Verlagssitz in Weitra) haben schon mehrere burgenländische Autoren veröffentlicht, darunter Manfred Chobot, Karl Hofer, Jakob Michael Perschy oder Franz Zalto.

1.12.3. Literaturgesellschaften und -vereine

An vorderster Stelle sind die regionale Vertretung der „IG Autoren“ sowie der burgenländische PEN-Club zu nennen, dessen Präsident Helmut Stefan Milletich ist. Ein wichtiges Verdienst Milletichs ist seit 1999 die Organisation der so genannten „Windener Gespräche“; dabei versammeln sich in regelmäßigen Abständen burgenländische Autoren, Kunst- und Kulturschaffende sowie Kulturpublizisten in der Gemeinde Winden (am Nordufer des Neusiedlersees) und diskutieren auf literaturphilosophischer Ebene Probleme und Möglichkeiten der burgenländischen Literatur beziehungsweise der Kulturpolitik. Die „Windener Gespräche“ können als eine Art Nachfolgeveranstaltung der Grillparzer-Tagungen auf Burg Forchtenstein (vgl. Kapitel 1.9.) gesehen werden. Weitere Literaturgesellschaften sind etwa der „Josef Reichl-Bund“ und der „Hianzenverein“, eine Einrichtung zur Pflege der südburgenländischen Mundart und der Dialektliteratur. Außerdem sind noch kleinere Literaturgesellschaften wie unter anderem der Literatur-Club Güssing, der Neusiedler Literaturclub, das Literatursymposium Mariasdorf oder der Literaturverein „Die Trommel“ in Bad Tatzmannsdorf zu nennen.¹³²

1.12.4. Literaturförderung durch das Land

Die burgenländische Landesregierung setzt ebenfalls einige wichtige Aktivitäten zur Belebung der burgenländischen Literaturszene: Zum einen werden diverse Literaturwettbewerbe veranstaltet, wie etwa der „BEWAG-Literaturpreis“ (gesponsert vom burgenländischen Stromanbieter BEWAG), ein Lyrikpreis, ein Dramatikerwettbewerb oder der Wettbewerb des Hianzenvereins. Seitens der burgenländischen Autoren ist in den letzten Jahren aber immer häufiger Kritik an

¹³² Ich zitiere aus dem Typoskript *Betrachtungen zur burgenländischen Literaturszene aus Sicht der Kulturveranstaltung* von Josef Tiefenbach. Das Typoskript soll in den erwähnten *Beiträgen zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes* erscheinen und befindet sich im Besitz von Josef Tiefenbach.

diesen Literaturwettbewerben laut geworden: Die Jurys seien teilweise nicht kompetent genug und würden ihre Aufgabe nicht ernst genug nehmen, und die jungen Talente erhielten ein ungenügendes Feedback zu ihren Arbeiten. (vgl. Interview mit Siegmund Kleinl im Anhang A.)

Zum anderen schreibt das Land jährliche Stipendien aus, beispielsweise den Förderpreis der Kery-Stiftung oder das Stipendium für den Aufenthalt im Künstleratelier Paliano bei Rom, das von den Bundesländern Niederösterreich, Oberösterreich, Tirol, Vorarlberg und Burgenland betrieben wird. Am Paliano-Stipendium wird allerdings kritisiert, dass zwar für Unterbringung und optimale Arbeitsbedingungen gesorgt sei, dass nach Ablauf des Stipendiums aber keine weitere Betreuung erfolge, also vom Land keine Lesungen, Ausstellungen, Aufführungen etc. ermöglicht würden. Dem oben erwähnten Problem der fehlenden überregionalen Kulturkontakte versucht das Land einerseits durch die Förderung von Anthologien, andererseits durch eine seit 2002 online bestehende Literaturdatenbank entgegen zu wirken: Burgenländische Künstler können sich und ihre Werke präsentieren, die Datenbank wird ständig erweitert und soll nationalen und internationalen Nachfragern ein „Fenster“ zur burgenländischen Literatur- und Kulturszene öffnen.¹³³ Eine weitere Initiative des Landes ist die „Lange Nacht der Wörter“, die seit 1998 in unregelmäßigen Abständen in Stadtschlaining stattfindet.

1.12.5. Bibliotheken

In Sachen Bibliotheken sieht es im Burgenland hingegen vergleichsweise bescheiden aus: Es gibt zwar mehrere wissenschaftliche Bibliotheken und Archive (die wichtigsten sind die Landesbibliothek und das Landesarchiv in Eisenstadt sowie das Literaturhaus in Mattersburg), jedoch sind gut bestückte Buchhandlungen und Gemeindebibliotheken eher eine Rarität. In den meisten burgenländischen Gemeindebüchereien beschränkt sich das Angebot auf nur wenige Bücher, und das sind meist Trivialromane.¹³⁴

Insgesamt gesehen lässt sich über die burgenländische Literatur-Infrastruktur sagen: Es gab im Laufe der Jahre immer wieder gute Ansätze (beispielsweise auf dem Sektor der Zeitschriften), oft verhindern Probleme der Finanzierung, Organisation

¹³³ Zitat wie Anm. 132.

¹³⁴ Vgl. Schneller, Alexandra: Die Literatur des Südburgenlandes (wie Anm. 30). S. 22.

oder Kompetenz letztlich aber eine erfolgreiche Durchführung – der burgenländischen Literaturszene bleibt somit die entscheidende Verve vorenthalten. Josef Tiefenbach erkennt in seinem Essay für die geplante burgenländische Literaturgeschichte völlig richtig:

Literaturkritik gibt es überhaupt nicht und Buchrezensionen sind ebenfalls kaum vorhanden. [...] Eine tiefgreifende Belebung und Weiterentwicklung der bgl. Literatur kann aber ohne Zweifel nur durch eine lebendige Literaturkritik und durch Verlage, die bgl. Autoren in ihr Programm aufnehmen, erfolgen.¹³⁵

Es mangelt im Burgenland also noch an einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Kultur- und Literaturschaffen. Mit Herbert Marcuse könnte man sagen, in Österreichs östlichem Bundesland hat Kultur nach wie vor einen *affirmativen Charakter*: die Kunsterfahrung ist eine bestätigende, zuwenig reflektierte. Das Bestehende wird idealisiert, eine emanzipatorische Sichtweise unterbleibt.¹³⁶ Kunst ist im Burgenland oft lediglich ein Ringen um Gunst.

Vielfach hört man in Wien, das Burgenland sei provinziell. Wenn man sich die burgenländische Literaturszene ansieht, dann stimmt das auch. Es mangelt nicht an qualitativ hochwertigen Autoren, das möchte nicht zuletzt diese Arbeit beweisen – mangelhaft ist allerdings die Infrastruktur, welche die burgenländische Literatur nicht in einen größeren Kontext zu stellen vermag. Da helfen auch keine Anthologien oder Stipendien. Auch innerhalb des Burgenlandes gibt es keine homogene literarische Situation; so schreibt etwa David Stifter, ein Autor aus Weppersdorf im Mittelburgenland, über die Problematik, dass die einzelnen Autoren einander zum Teil nicht einmal kennen:

Der Süden weiß nichts vom Norden, der Norden weiß nichts vom Süden, und von der Mitte weiß man nicht einmal, daß sie existiert.¹³⁷

Künstlerische Versuche, diese Situation aufzuzeigen oder anzuklagen, werden zum Teil bloß ignoriert, oft aber auch von Vertretern der Landespolitik niedergeschmettert – man denke an den politischen Wirbel, den Peter Wagners Verballhornung der Landeshymne auslöste (vgl. Kapitel 1.7.). Angesichts all dessen lässt sich wohl die eingangs gestellte Frage beantworten, warum es im Burgenland keine weltbekannten Dichter, Maler oder Musiker gibt. Eine sehr pointierte

¹³⁵ Zitat wie Anm. 132.

¹³⁶ Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur (*Auszug*). In: Konersmann, Ralf (Hrsg.): Kulturphilosophie. Leipzig: Reclam 1996 (= RB 1554). S. 83 – 86.

¹³⁷ Stifter, David: meine sicht auf den zustand der burgenländischen literatur oder welche rolle der japanischen literatur bei der communication burgenländischer autoren zukommt. In: Hergovich-Unger, Sabrina (Hrsg.): Briefe an Stix (wie Anm. 109). S.47.

Beschreibung der burgenländischen Kulturszene liefert der Kanica-Verlag in seinem Vorwort zum bereits erwähnten Pamphlet *Briefe an Stix* (1994), in dem burgenländische Autoren ihre Frustration über das kulturpolitische „Vakuum“ im Burgenland an den damaligen Landeshauptmann Karl Stix richteten:

Der öffentliche Raum im Burgenland ist ein luftleerer Raum. Künstlerische Produkte verpuffen allzu oft in der allgemeinen Ignoranz, der Künstler muß ohne Adressat auskommen. Ein herzlich einsames Geschäft! [...] Ohne inhaltliche Kritik gibt es für den Künstler weder Anhaltspunkt noch Perspektive. Die Arbeit dreht sich im Kreis und läuft – ohne Impulse von außen – irgendwann wie ein Kreisel aus.¹³⁸

Es wird also explizit das Fehlen eines Feedbacks, von literaturkritischen und – wissenschaftlichen Instanzen kritisiert und das künstlerische Arbeiten im Burgenland de facto als ziel- und sinnlos beschrieben. Das Buch erschien zwar schon 1994, aber wenn man heute mit burgenländischen Künstlern spricht, bekommt man oft Ähnliches zu hören (vgl. Interviews im Anhang A).

1.13. Fazit

Wir wollen uns in dieser Arbeit jedoch nicht darauf konzentrieren, was es im Burgenland nicht gibt. Vielmehr möchte ich hervorheben, wie viele unterschiedliche, interessante literarische Ansätze in diesem Bundesland vorhanden sind.

Wie aus der Geschichte des Burgenlandes erhellt, war es schon immer ein in vielerlei Hinsicht heterogenes Land, in das – vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg und nach Öffnung des Eisernen Vorhanges – aus allen Himmelsrichtungen neuer Zeitgeist eingeströmt ist. Aber auch schon vor 1921 (also in der magyarischen Zeit) war dieser Landstrich wie erwähnt kein einheitlicher, weder sozial oder politisch, noch kulturell. Infolge dessen ist eine kollektive Identität des Burgenlandes immer schwieriger auszumachen. Alte Mythen zur Konstruktion eines regionalen Bewusstseins, wie etwa die Mundartdichtung nach 1921, sind nicht mehr nötig und werden maximal noch als Stilmittel eingesetzt. Die burgenländische Vielfalt spiegelt sich auch im Schrifttum des Landes wider: Eine spezifisch burgenländische Literatur hat es maximal in der Zeit der Volks- und Mundartdichtung gegeben und gibt es heutzutage weniger denn je. Allein die drei in dieser Arbeit näher besprochenen

¹³⁸ Hergovich-Unger, Sabrina (Hrsg.): *Briefe an Stix* (wie Anm. 109). S. 5.

Autoren beweisen dies, denn sie könnten wohl unterschiedlicher nicht sein.¹³⁹

Immerhin schrieb der ehemalige Kulturlandesrat Gerald Mader schon 1981:

Von einer monolithischen Einheit der burgenländischen Literatur kann nicht mehr gesprochen werden. Die burgenländische Literatur ist vielfältig und vielschichtig geworden. [...] Eine neue Literaturwelt, in der nicht jeder alles schreibt, sondern die für jeden einen Platz hat. Eine Literatur, die [...] sich als Teil der deutschsprachigen Literatur präsentiert, von der sie nicht nur beeinflusst wird, sondern die sie auch selbst beeinflussen will.¹⁴⁰

Der Katalog burgenländischer Autoren in dieser Arbeit gibt Aufschluss über die Menge an Schreibenden (viele davon auch junge Begabungen) – wie in den vorigen Abschnitten schon erwähnt, decken sich Zahl und die Qualität der Literaturschaffenden im Burgenland allerdings nicht mit den Publikationsmöglichkeiten im Land. An diesen infrastrukturellen Problemen kann die Arbeit nichts ändern, aber vielleicht verschafft sie der burgenländischen Gegenwartsliteratur etwas mehr Aufmerksamkeit – qualitativ, und das soll noch bewiesen werden, hätte sie sich diese Aufmerksamkeit nämlich zweifelsohne verdient.

1.14. Zusammenfassung des Kapitels

Zur besseren Übersicht werden die wichtigsten Punkte dieses Kapitels noch einmal in Stichworten aufgelistet:

- Das Burgenland war immer schon ein sprachlich heterogener und kulturell vielfältiger Raum: Neben Deutschsprachigen lebten und leben hier Kroaten, Ungarn, Roma und auch Juden.
- Auf dem Gebiet der burgenländischen Literaturgeschichten wurde bislang noch recht wenig geleistet; die wichtigsten Überblicksarbeiten stammen von Anton Lantos (1955) und Alexandra Schneller (1995).
- Die Besiedlung des Burgenlandes durch Deutschsprachige vollzog sich in zwei Wellen, im Mittelalter (zeitgleich mit der Ansiedlung der Siebenbürger Sachsen) und im 18. Jahrhundert (nach der Vertreibung der Türken).
- Mit Beginn der Donaumonarchie 1867 gab es im Burgenland eine zunehmende Magyarisierung, was naturgemäß die Entwicklung der deutschen Hochsprache hemmte. Demgemäß bestand die frühe deutschsprachige Literatur des Burgenlandes hauptsächlich aus Volks- und Mundartdichtung, Hauptvertreter waren die Lyriker Josef Reichl (der den Anschluss des Burgenlandes bzw. Westungarns an Österreich propagierte) und Johann Neubauer.

¹³⁹ Vgl. Unger, Günter: Burgenland mon amour (wie Anm. 35). S. 51.

¹⁴⁰ Mader, Gerald: Literatur ist nicht nur Traditionsvermittlung. In: Unger, Günter (Hrsg.): Literatur '81. Ein burgenländisches Lesebuch. Beitrag zum Jubiläum 60 Jahre Burgenland bei Österreich. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung 1981. S. 7.

- Frühe Prosatexte stammen etwa von Mathes Nitsch und Alfred Walheim – inhaltlich und motivisch sind sie stark beeinflusst von der Mundartdichtung, typisch ist eine verklärte, anakreontische Darstellung des Dorfgeschehens.
- Während des 2. Weltkrieges wurde die ethnische Vielfalt des Burgenlandes durch den Naziterror stark eingeschränkt; am schlimmsten traf es dabei die burgenländischen Roma. Ihr Schicksal ist heute ein zentrales Motiv in den Texten des Roma-Schriftstellers Stefan Horvath.
- Die gebürtige Burgenländerin Hertha Kräftner gehört zu den großen Unterschätzten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Lyrikerin hat Kontakt zu Hans Weigel und Ingeborg Bachmann, ihr „geistiger Vater“ ist der Psychologe Viktor Frankl. Bachmann begeht jedoch schon 1951, mit nur dreiundzwanzig Jahren, Selbstmord. Peter Härtling nennt Kräftner die „neben Ingeborg Bachmann wichtigste österreichische Lyrikerin der Nachkriegszeit“.
- 1955 wurden die politischen Rahmenbedingungen für ein burgenländisches Kulturkonzept geschaffen. In den darauf folgenden Jahren kam es zur Gründung der Festspiele (etwa in Mörbisch, St. Margarethen, Kobersdorf und Eisenstadt) sowie zur Errichtung der burgenländischen Kulturzentren. Wesentliche Motoren dieser Kulturoffensive waren SPÖ-Bundeskanzler, Unterrichtsminister und Kulturlandesrat Fred Sinowatz sowie SPÖ-Kulturlandesrat Gerhard Mader.
- Der tschechische Hörspielautor Jan Rys siedelte sich 1970 im mittleren Burgenland an und errichtete mit Unterstützung des ORF Burgenland ein internationales Hörspielzentrum in Unterrabnitz. Nach seinem Tod wurde es in Eisenstadt und später in Rust abgehalten, 2002 jedoch eingestellt.
- Rys' wichtigster Schüler war der Autor, Regisseur, Aktionskünstler und Musiker Peter Wagner, der wegen seiner oftmaligen Kritik an der burgenländischen (Kultur-)Politik als intellektueller Provokateur gilt und heute nicht nur als Dichter, sondern auch als Filmemacher und Förderer junger Talente wie Katharina Tiwald und Clemens Berger in Erscheinung tritt.
- Die wichtigsten burgenländischen Kultur- und Literaturstätten sind neben den Festspielen die burgenländischen Kulturzentren (in Mattersburg, Eisenstadt, Oberschützen, Güssing und Jennersdorf), das Aktionszentrum Cselley Mühle in Oslip, das „Offene Haus Oberwart“, die „KUGA“ in Großwarasdorf, Landesarchiv und Landesbibliothek in Eisenstadt, das Literaturhaus in Mattersburg sowie das Österreichische Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung auf der Burg Schlaining.
- Berufstheater gibt es im Burgenland seit dem 2. Weltkrieg, erste wichtige Theaterinstitutionen waren die Burgenländische Landesbühne und die Grillparzer-Festspiele auf Burg Forchtenstein, die jedoch beide aus politischen bzw. finanziellen Gründen aufgelöst wurden. Theateraufführungen gibt es heute hauptsächlich in den Kulturzentren, touristisch gesehen liegen die Highlights aber im Bereich des Musiktheaters (z.B. Operette in Mörbisch und Oper in St. Margarethen).
- Das Burgenland hat zur Zeit keine eigene Literaturzeitschrift. Die wichtigsten Zeitschriften waren die von Günter Unger herausgegebene *wortmühle* (eingestellt 1996) und die *Pannonia* des ungarischen Autors György Sebestyén, welche es zwar offiziell noch gibt, die aber nicht mehr erscheint.

- Auf dem Bereich der Anthologien wird vergleichsweise mehr produziert, in den letzten Jahren erschienen etwa *o.T.* (1995 – 1998, herausgegeben von Siegmund Kleinl und Reinhard F. Handl) oder *Der dritte Konjunktiv* (1999, hrsg. von Günter Unger). Beispiele für politisch motivierte Anthologien sind *Hat Heimat Zukunft?* (1981) und *Briefe an Stix* (1994). In beiden Anthologien wird die politische und kulturelle Situation von den Autoren kritisch reflektiert.
- Die burgenländischen Volksgruppen haben eine eigene Kultur und Literatur und sind im regionalen Bewusstsein stark verankert. Kulturkonflikte wie in Kärnten sind nicht vorstellbar. Nach wie vor gibt es viele Texte, Aktionen und kulturelle Projekte in den Sprachen der Minderheiten.
- Die literarische Infrastruktur im Burgenland lässt sehr zu wünschen übrig: Einen Landesverlag gibt es nicht, die größeren Verlage sind die „Edition Roetzer“ und „Nentwich“. Diese Verlage kümmern sich jedoch nicht um den Vertrieb der Bücher, was die Kleinverlage begünstigt: Die „edition lex liszt 12“ oder die „NN-fabrik“ produzieren nicht nur Bücher, sondern organisieren auch Veranstaltungen, in deren Rahmen die Autoren sich und ihre Werke präsentieren können. Überregionale Kontakte werden aber trotzdem nicht ermöglicht, und teils haben die Verlage – wie etwa die „NN-fabrik“ mit finanziellen Problemen zu kämpfen.
- Auch die Literaturförderung durch das Land reicht kaum aus: Bei Literaturwettbewerben erhalten die Autoren kein oder ungenügendes Feedback, und Stipendien wie das im italienischen Künstleratelier Paliano sind mit zuwenig Betreuung verbunden.
- Aus der Tatsache, dass es keine Literaturzeitschriften gibt, ergibt sich das Problem der fehlenden Literaturkritik und der fehlenden Auseinandersetzung mit Literatur. Burgenländische Autoren und generell Künstler kochen also „im eigenen Saft“.
- Dennoch gibt es im Burgenland viele qualitativ sehr gute Autoren, die hier produzierten Texte sind motivisch und stilistisch mannigfaltig, und eine „typisch burgenländische Literatur“ gibt es schon lange nicht mehr.

2. Ausgewählte Positionen burgenländischer Gegenwartsliteratur

Nachdem wir uns in den vorangegangenen Kapiteln mit der burgenländischen Literatur und ihrer Geschichte im Allgemeinen auseinandergesetzt haben, sollen nun drei konkrete burgenländische Gegenwartsauforen zu Wort kommen und literaturwissenschaftlich analysiert werden. Es handelt sich dabei um Siegmund Kleinl, Clemens Berger und Katharina Tiwald. Nun könnte man natürlich fragen: Warum gerade diese drei Autoren? Sind das wirklich die „besten“, die das Burgenland zu bieten hat?

Doch ein „besser“ ist in der Kunst nur in den seltensten Fällen eindeutig auszumachen, und so bleibt die Auswahl dieser drei Autoren bis zu einem gewissen Grad subjektiv – aber das ist, wie wir schon gehört haben, ja generell bei Zusammenstellungen der Fall.¹⁴¹ Davon abgesehen waren schlicht und einfach Gründe der Relevanz entscheidend: Kleinl, Berger und Tiwald sind diejenigen Autoren, die innerhalb und außerhalb des Burgenlandes am präsentesten sind, sei es durch Lesungen, Aufführungen ihrer Stücke, oder durch mediales Echo.

Welche Rolle spielen diese Autoren im Burgenland, was leisten sie für die Literatur des Landes, und wie werden sie außerhalb des Burgenlandes wahrgenommen? Auch in dieser Hinsicht liegt die Sache klar: Siegmund Kleinl hat den burgenländischen Kunstverlag „NN-fabrik“ mit aufgebaut und ist in literaturtheoretischer Hinsicht der mit Abstand fundierteste burgenländische Gegenwartsaufor. Clemens Berger lebt in Wien und hat neben seinen Buchveröffentlichungen bereits Texte auf Radio Burgenland und Österreich 1 auf Sendung gebracht; außerdem ist Berger auch als Essayist tätig, unter anderem für das Kulturmagazin *Spectrum* der Tageszeitung *Die Presse*. Sein neuestes Werk hat Berger beim renommierten deutschen Wallstein-Verlag veröffentlicht. Und Katharina Tiwald ist wohl die einzige burgenländische Gegenwartsauforin, die sowohl auf dem Prosabereich als auch durch dramatisches Schaffen gleichermaßen auf sich aufmerksam macht.

Wie die Analyse zeigen wird, sind die Texte der drei Autoren sehr komplex – drei Mikrokosmen, die voll sind mit literarischen Bezügen und Motiven; drei Textwelten, die es analytisch zu erfassen gilt. Dabei könnten die drei Autoren stlistisch und inhaltlich unterschiedlicher kaum sein – auch das soll die Analyse vor Augen führen.

¹⁴¹ Vgl. Bark, Joachim und Dietger Pforte (Hrsg.): Die deutschsprachige Anthologie (wie Anm. 104). S. XVII – XXV und S. CXI – CXIV.

2.1. Siegmund Kleinl

In meiner Diplomarbeit aus dem Jahr 2007 habe ich den burgenländischen Autor Siegmund Kleinl als einen „großen Unbekannten“ titulierte.¹⁴² „Großer Unbekannter“, das ist ein Ausdruck, der vor allem in der Charles Sealsfield-Forschung gebräuchlich ist. Die wahre Identität von Sealsfield war zeit seines Lebens ein Mysterium, sein kritisches Anti-Metternich-Pamphlet *Austria as it is* veröffentlichte er anonym.¹⁴³ Siegmund Kleinl hingegen ist alles andere als namenlos, er ist in der burgenländischen Literaturszene eine Karyatide, aber im Vergleich zum literarischen Kanon – und damit auch im Vergleich zu den Themen, die sonst in Abschlussarbeiten behandelt werden – ist Kleinl eben ein „großer Unbekannter“.

In diesem Sinne hat die Diplomarbeit versucht, Kleinl einer breiteren literaturwissenschaftlichen Öffentlichkeit vorzustellen und dabei zu zeigen, dass auch die burgenländische Gegenwartsliteratur, auf der germanistischen Landkarte wie erwähnt ein weißer Fleck, mit anspruchsvollen und hochwertigen Texten aufwartet. Dies ist ja wie eingangs angesprochen auch das Hauptziel der vorliegenden Dissertation.

a) Biographisches

Über sein Leben gibt Kleinl einerseits in seinen Texten Auskunft, die allesamt autobiographisch grundiert sind (wie übrigens auch bei Katharina Tiwald). Andererseits finden sich relativ detaillierte biographische Angaben im Typoskript zur bislang unveröffentlichten Erzählung *Gabriel Sigma*. So schreibt Kleinl in diesem Typoskript:

Es war gerade Weinlese, der 26. September 1956, ein Frühherbsttag, als er, der ich bin, geboren wurde, in Schützen am Gebirge, einem Dorf im Burgenland, Sohn eines Weinbauern, der gerne Wein trinkt, aber nicht produziert. Er produziert Texte [...], Preis-Gedichte, die niemanden preisen, aber mit Preisen bedacht wurden, Prosa in eigenwilliger Sprachform und Formensprache. Einmal mit dem Schreiben begonnen, schon in der Kindheit – die ersten Geschichten und Gedichte entstanden, als ich neun war – kann ich nicht mehr aufhören, muss weiter schreiben, immer neue Texte, von dem, was ist und kommen wird.¹⁴⁴

Das Dorf Schützen am (Leitha-)Gebirge liegt im nördlichen Burgenland, etwa auf halber Distanz zwischen Eisenstadt und dem Neusiedler See. Als Zehnjähriger verließ Siegmund Kleinl das Dorf und ging nach Mattersburg ins Internat des humanistischen Gymnasiums Mattersburg, dann zog er nach Wien; erst nach seinem Studium kehrte

¹⁴² Vgl. Marold, Manuel: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl. Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft. Univ. Dipl. Arb. Wien 2007.

¹⁴³ Vgl. Lutz, Bernd und Benedikt Jeßing: Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 692f.

¹⁴⁴ Ich zitiere aus dem Typoskript zur Einleitung von Siegmund Kleinls Erzählung *Gabriel Sigma*; es trägt die Überschrift „Lebensgeschichte“ und befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.

Kleinl, im Alter von fast dreißig Jahren, in sein Heimatdorf Schützen zurück. Dieses neue Erfahren der Heimat als Erwachsener verarbeitete Kleinl 1998 in seinem großen Roman *DorfMale*. Die Preise, die Siegmund Kleinl im obigen Zitat erwähnt, sind unter anderem der Theodor Kery-Preis für Literatur und Publizistik (2003), ein Preis beim Literaturwettbewerb „Vinum et litterae“ (2004) sowie der burgenländische Literaturpreis (2008). Weiters spricht Kleinl im Zitat seine in der Tat außergewöhnliche „Sprachform und Formensprache“ an, mit der wir uns, vor allem im nächsten Kapitel, noch näher beschäftigen wollen. Über seine ersten Lektüre-Erfahrungen schreibt Kleinl im Typoskript zu *Gabriel Sigma*:

In meinem Elternhaus gab es keine Bibliothek, nicht einmal ein Buch, doch, eines, es hieß „Siegmund und Margareth“ und war, glaube ich, die Geschichte einer großen Lebensliebe. Ich habe es nie gelesen, weil ich schon früh, sobald ich lesen konnte, andere Bücher bekam: „Die Sternemühle“ von Christine Busta, die Märchen der Brüder Grimm, Volkssagen, die Volksbücher von Till Eulenspiegel und den Schildbürgern, über die ich in den Literaturstunden der 7. Klasse meiner Schule unlängst erst gesprochen habe.¹⁴⁵

Siegmund Kleinl kommt hier auf seinen Lehrberuf zu sprechen; nachdem er 1975 in Mattersburg maturiert hatte, studierte er in Wien Germanistik und Theologie. Während seiner Schul- und Studienzeit erwarb Kleinl profunde Kenntnisse in Latein, Altgriechisch und Hebräisch – diese Kenntnisse äußern sich in vielen seiner Texte, beispielsweise durch Wortspiele oder Mehrdeutigkeiten auf etymologischer Ebene. Siegmund Kleinls Lehrberuf spielt auch in seiner Literatur eine Rolle, die Schule ist ein Topos, der in zahlreichen Texten vorkommt, und auch die Figur des Schülers oder der Schülerin begegnet dem Leser häufig.¹⁴⁶ Siegmund Kleinl unterrichtet Deutsch und Religion am Gymnasium der Diözese in Eisenstadt und Literaturwissenschaft an der Pädagogischen Akademie Burgenland.

1991 begann ein künstlerisch wichtiger Abschnitt in Siegmund Kleinls Leben: Gemeinsam mit dem bildenden Künstler und Zeichenlehrer Johannes Haider, den Kleinl an seiner Schule kennen lernte, wurde der Kunst- und Literaturverlag NN-fabrik gegründet (*NN* = „nomen nescio“, also „ich kenne den Namen nicht“; mittlerweile trägt der Verlag den Untertitel *art.diktyon*, also etwa „Kunst.Netz“).¹⁴⁷ Die NN-fabrik knüpfte in den 90er Jahren Kontakte zu Künstlern aus ganz Europa, darunter waren sowohl bildende Künstler (beispielsweise der Deutsche Thomas Baumgärtel, bekannt als

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Über das Nebeneinander von Schreiben und Lehren berichtet Siegmund Kleinl detailliert im Interview; vgl. dazu Anhang A.

¹⁴⁷ Nähere Informationen zur NN-fabrik finden sich sowohl im Interview mit Siegmund Kleinl, als auch auf der Homepage von NN auf www.nn-fabrik.at (10.6.2009, 15:47).

„Bananensprayer“), als auch Aktionisten (etwa der Slowake Pavel Schmidt, der im Rahmen von Happenings Skulpturen sprengt und aus den Trümmern neue Bauwerke schafft), und in literarischer Hinsicht vor allem avantgardistische Autoren aus Berlin (zum Beispiel Ulrich Schlotmann und ralf b. korte). Aus dieser so genannten „Achse NN-Berlin“ ging die fünfbandige Anthologie *o.T.* hervor, die von Kleinl mitherausgegeben wurde und ab 1995 im Verlag NN-fabrik erschien. *o.T.* enthält experimentelle, deutschsprachige Gegenwartsprosa, und Siegmund Kleinl ist in allen 5 Bänden mit Texten vertreten. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Kleinls Essay *TextKörper* im ersten Band der Anthologie unerlässlich – dieser Text ist nämlich ein „literarisches Glaubensbekenntnis“ Kleinls und kann als seine Poetik gesehen werden. *TextKörper* gelangt im nächsten Kapitel zur Analyse.

Auch für Kleinls Selbstdefinition als Schriftsteller war die Gründung der NN-fabrik relevant – Kleinl trat mit anderen Künstlern in Kontakt und hatte durch den Verlag NN-fabrik die Möglichkeit, eigene Texte zu veröffentlichen. Diese Erfahrungen schildert Kleinl im dramatischen Text *Tugend. Szenische Anspielungen*, der 1992 im Verlag NN-fabrik erschien und in Kapitel 4.1. dieser Arbeit näher behandelt wird. Für die NN-fabrik arbeitet Siegmund Kleinl nicht nur als Autor, sondern auch als Lektor und ist verantwortlich für die Sparte Literatur. Darüber hinaus fertigt Kleinl seit 1997 selbst druckgraphische Arbeiten an (vor allem Radierungen); mit dem Standortwechsel der NN-fabrik von Siegendorf nach Oslip im Jahr 2000 intensivierte Kleinl seine Produktion im Bereich der bildenden Kunst. Er hat seither an mehreren Gruppenausstellungen teilgenommen, hatte aber auch schon Einzelausstellungen. Kleinls graphische Arbeiten entstehen, wie es auf der NN-Homepage heißt, „im Schnittpunkt von Literatur und Kunst“, und in der Tat weisen seine graphischen Blätter stets schriftliche beziehungsweise handschriftliche Elemente auf.¹⁴⁸

Die Überschneidung von Literatur und bildender Kunst praktizierte Kleinl auch in einem gemeinsamen Projekt mit dem burgenländischen Künstler Wolfgang Horwath: Zu Kleinls Gedichtband *Male. Poetische Tastatouren* schuf Horwath Radierungen, die gemeinsam mit Kleinls Textgrundlage in Sonderexemplaren im Verlag NN-fabrik veröffentlicht wurden. Kleinl schrieb wiederum Gedichte zu Horwaths Radierungen; diese Gedichte sind in Kleinls essayistischer Horwath-Biographie *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* enthalten, die anlässlich der Finissage

¹⁴⁸ Vgl. Interview mit Siegmund Kleinl im Anhang A.

von Horwaths Ausstellung *Hommage an das Unbequeme* am 28. August 2006 in der Burgenländischen Landesgalerie in Eisenstadt präsentiert wurde.

Siegmond Kleinl lebt nach wie vor in Schützen am Gebirge; über das Leben im Kreise seiner Familie schreibt Kleinl im Typoskript zu *Gabriel Sigma*:

Die kindliche Vorstellung von der Welt in den Bilderbüchern, die ersten Weltbilder im Kindergarten vor Augen, schaue ich von meiner Bibliothek hinunter in den Garten unseres Hauses, in dem ich seit 25 Jahren mit meiner Frau Maria Theresia lebe. Mittlerweile wohne ich mit drei Frauen in diesem Haus, am Wochenende, wenn meine Töchter Elisabeth und Marlene von ihrem Studium in Wien nach Hause kommen.¹⁴⁹

b) Veröffentlichungen

Folgende Einzelveröffentlichungen liegen bislang von Siegmund Kleinl vor:

- *Tugend. Szenische Anspielungen* (NN-fabrik, 1992)
- *Märchenbuch Güssing* (Roetzer, 1994)
- *DorfMale. Ein Umsinnen* (NN-fabrik, 1998)
- *EineWelt. MitTeilungen* (Südwind, 2002)
- *Male. Poetische Tastatouren* (NN-fabrik, 2003)
- *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* (lex liszt 12, 2006)
- *Entscheidungsspiel* (lex liszt 12, 2008)
- *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung* (lex liszt 12, 2009)

In der Anthologie *o.T.* (1995-1998) des Verlages NN-fabrik veröffentlichte Kleinl die Texte *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (Band 1), *Wort Kunst Elge* (Band 2), *Duall* (Band 3), *Im Dorf am Ball* (Band 4) und *Dorfstich* (Band 5); die letzten beiden Texte sind aus *DorfMale* entnommen. Außerdem schrieb Siegmund Kleinl in den 90er Jahren mehrere Texte für die Reihe *Kunstblatt* der NN-fabrik, darunter die autobiographisch konnotierte Erzählung *Sigma* (1993).

Weiters publizierte Kleinl zahlreiche Prosatexte, Gedichte und Essays in Zeitschriften, etwa in der burgenländischen Literaturzeitschrift *wortmühle* (Edition Roetzer), in der Anthologie *Der dritte Konjunktiv* (Haymon-Verlag) und in den Kunstmagazinen *Pannonia*, *Parnass*, *Nike* und *Grapheion*.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zitat wie Anm. 144.

¹⁵⁰ Brauchbare Informationen zu Biographie und Veröffentlichungen von Siegmund Kleinl finden sich auch in Kleinl, Siegmund: *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath. Eine Essay-Erzählung*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2006. S. 125.

2.1.1. *TextKörper* – Kleinls Poetik¹⁵¹

Siegmond Kleinls Poetik und damit der Schlüssel zur Interpretation seiner Texte ist der Essay *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (1995). Diesen Essay genau zu analysieren, ist vor allem deshalb unerlässlich, weil Kleinls andere Publikationen in unterschiedlichen Weisen auf *TextKörper* aufbauen und vor dem Hintergrund des Texts daher besser verständlich werden. Wenn ein Schriftsteller sich in einer so umfassenden Weise theoretische Gedanken über sein Werk macht, ist das für den Interpreten ein Glücksfall. Normalerweise gilt ja: Man kann vom Dichter ebenso wenig erwarten, neben seiner poetisch-schöpferischen Tätigkeit auch Literaturwissenschaftler zu sein, wie man vom Literaturforscher verlangen kann, dass er auch Dichter sei.¹⁵²

TextKörper wurde nicht für sich allein veröffentlicht, sondern ist quasi das Vorwort zur fünfbändigen Anthologie *o.T.*, die von 1995 bis 1998 im Verlag NN-fabrik herausgegeben wurde; *o.T.* steht hauptsächlich für „offensive Texte – operative Texte – okulare Texte“ – dadurch lässt sich bereits die avantgardistische Tendenz der enthaltenen Publikationen erahnen.¹⁵³ Siegmund Kleinl ist einer der Herausgeber dieser Anthologie, die Texte darin stammen unter anderem von den deutschen Avantgardisten ralf b. korte und Ulrich Schlotmann sowie den österreichischen Autoren Friedrich Hahn und Ferdinand Schmatz. Auch Franzobel hat einen Text zu *o.T.* beigesteuert, der 1995 im ersten Band der Anthologie erschien – im selben Jahr wurde Franzobel mit dem Ingeborg Bachmann-Preis ausgezeichnet.

Die im Essay *TextKörper* enthaltenen Thesen hat Kleinl in Grundzügen bereits während des Entstehens seiner ersten Veröffentlichung, *Tugend. Szenische Anspielungen* (1992), entwickelt. Im Essay gibt Kleinl gleichermaßen ein literarisches Glaubensbekenntnis ab und entwickelt eigene Begrifflichkeiten, Termini und Topoi seines Schreibens. Diese kehren, wie erkennbar werden wird, in all seinen Werken wieder – wenn auch in unterschiedlichen Formen. *TextKörper* ist demnach alles andere als ein simples Regelwerk, in dem der Autor Gesetzmäßigkeiten seines Schreibens reflektiert. Es ist vielmehr, und das wird wohl schon anhand der Analyse bald klar werden, ein komplexer, eigenständiger

¹⁵¹ Vgl. Marold, Manuel: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl (wie Anm. 142). S. 12-43.

¹⁵² Vgl. Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. 2. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1965. S. 9.

¹⁵³ Außerdem bedeutet *o.T.* „ohne Ton“; das ist damit zu erklären, dass NN zusätzlich zur Anthologie 1998 eine Audio-CD mit Lesungen der Autoren herausgegeben hat. Diese CD heißt folgerichtig *m.T.*, also „mit Ton“.

literarischer Text. An vielen Stellen seiner Poetik bezieht sich Kleinl intertextuell auf andere Autoren, Theorien oder Denkschulen und reiht sich damit – teils kritisch, teils affirmativ – in die literaturtheoretische Tradition ein. Um den Fluss der Argumentation und die Sinneinheit nicht zu unterbrechen, ziehe ich es vor, diese Querverweise nicht in einem gesonderten Kapitel zu einem späteren Zeitpunkt aufzuzeigen, sondern direkt an den betreffenden Stellen des Textes darauf hinzuweisen. An manchen Stellen von *TextKörper* gibt es zwar einen Ich-Erzähler, dieser ist jedoch nicht unbedingt mit der Person Sigmund Kleinl gleichzusetzen. Kleinls Poetik ist nämlich vor allem eines: eine Apotheose des Erzählens. Das Erzählen ist die „Hauptfigur“ des Texts, es erscheint in *TextKörper* als zentrale Bestimmung des Dichters, als glücklich machender (bei Kleinl: „chairotischer“) Lebensinhalt, ja sogar als omnipräsenter Kosmos, der menschliche Züge annehmen kann. Das wird auch im Titel des Essays angedeutet; der „Textkörper“ ist hier nicht nur die Textgestalt auf dem Papier, sondern eben das von Kleinl körperlich und anthropomorph dargestellte Erzählen. Weiters ist *TextKörper* ein rezeptionsästhetischer Ansatz, der den Leser zu einer aktiven Interpretationstätigkeit bringen will und dabei bewusst Mehrdeutigkeiten einsetzt; Kleinl prägt dafür den Begriff „Umsinnen“.

Mit welchen Stilmitteln Sigmund Kleinl diese Auffassungen zu Papier bringt, auf welchen Denktraditionen sie aufbauen und welche Auswirkungen Kleinls poetisches Konzept auf seine Literatur hat, das soll im Folgenden zu erklären versucht werden. Außerdem wollen wir der Frage nachgehen, in welchen literaturtheoretischen Kontext Sigmund Kleinl anhand seiner Poetik eingeordnet werden kann – beziehungsweise ob eine solche Einordnung Kleinls widerspruchsfrei möglich ist.

2.1.1.1. Textanalyse

a) Das Erzählen als Gehen

Bereits der Untertitel des Essays ist doppeldeutig: so bedeutet *Erzählen über Erzählen* einerseits eine erläuternde Meta-Erzählung, andererseits kann die Präposition „über“ eine Anhäufung des Erzählens meinen und damit zum Ausdruck bringen, dass der Autor gar nicht anders über das Erzählen sprechen kann als eben erzählend.

Diese Theorie wird im Folgenden untermauert; bereits im ersten Satz von *TextKörper* schreibt Kleinl: „Ein Wort, das zählt, ist ein Wort, das erzählt.“¹⁵⁴ Ein solches erzählendes Wort, so Kleinl, ist „gehen“. Durch das Gehen, glaubt Kleinl, wachse dem Körper eine Kraft zu, „die dann am Ende eines Weges als ergangene Energie auf einen Menschen übergehen und ihn retten kann.“¹⁵⁵ In diesem Zusammenhang nennt Kleinl „große Geher“ aus der Vergangenheit, wie etwa Johann Gottfried Seume, der von 1801 an mehrere lange Fußreisen in weite Teile Europas unternahm; am berühmtesten ist sein literarisch verewigter *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, der von Kleinl erwähnt wird. Weiters führt Kleinl Hölderlin an, der über die Auvergne nach Bordeaux wanderte. Die Wahl dieser Beispiele geht über das bloße Nennen von „literarischen Vorbildern“ hinaus, da beide Dichter (Hölderlin im Besonderen) eher singuläre Figuren sind und sich keiner Epoche eindeutig zuordnen lassen. Kleinl suggeriert dadurch eine eigene, ähnlich singuläre Position (quasi als Schlusspunkt setzt Kleinl am Ende von *TextKörper* noch eine weitere Hölderlin-Anspielung ein und spannt damit einen Bogen zum Beginn¹⁵⁶). Außerdem wird durch das Erwähnen der Dichter im Zusammenhang mit dem Gehen der Konnex zwischen Gehen und Schreiben angedeutet, und das Bild des Gehens wird zur Metapher: Das Gehen verlagert sich von der Realität auf die Literatur.

Dieser Konnex wird gleich darauf manifest, wenn es heißt: „Ein solches Gehen ist das Erzählen.“¹⁵⁷ Hier zeigt sich also, dass Kleinl das Gehen nicht als peripatetische Gedankenentwicklung versteht, nicht als nachdenkliches Umherwandeln, während dessen der Autor sich eine Geschichte überlegt. Vielmehr werden hier Erzählen und Gehen gleichgeschaltet – wer erzählt, der geht. Das Erzählen selbst nimmt also in Form einer Allegorie menschliche Züge an, es vermag zu gehen; die Metaphorik wird im Verlauf des Essays fortgesetzt, es heißt etwa „Das Erzählen macht die Augen auf“, und Kleinl spricht von einem „Erzählleib“.¹⁵⁸ Diese Prosopopoiia beziehungsweise dieses Anthropomorphisieren von Literatur und literarischen Formen ist ein Topos, der

¹⁵⁴ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen. In: o.T. Anthologie. Band 1. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=edition NN oslip). S.5.

¹⁵⁵ Ebd. S. 5.

¹⁵⁶ Ebd. S. 42.

¹⁵⁷ Ebd. S. 6.

¹⁵⁸ Vgl Kleinl, Siegmund: *TextKörper* (wie Anm. 154). S. 6f.

uns im Werk Sigmund Kleins noch öfter begegnen wird; im Folgenden wollen wir diese Denkfigur näher betrachten.

b) Autonomie des Erzählens und Abkehr von Mimesis

Die metaphysische und eigendynamische Komponente, die das Erzählen durch Sigmund Kleins Begrifflichkeit erhält, wird im Folgenden noch verstärkt:

Erzählen ist ein Vorangehen, das nichts hinterläßt, weil es mitträgt, was zurückbleibt. Im Erzählen hat alles sein Dasein: Das Vergangene, selbst das Abgelebte, wie das Kommende.¹⁵⁹

Was an allen Tagen des Lebens passieren kann, vollzieht sich im Erzählen an einem Tag, der diesen einen und alle Tage aufhebt.¹⁶⁰

Damit erhält das Erzählen in Kleins Auffassung neben einer allegorischen Komponente eine intuitive Gleichzeitigkeit, die sich nicht an fixe Aufbauregeln hält. Kleinl untermauert dies später, indem er sagt, das Erzählen „reißt Löcher in die Kontinuität einer Lebensgeschichte“.¹⁶¹ In diesem Punkt nähert sich Kleinl einem Phänomen an, das in der Weltliteratur unter verschiedenen Namen bei verschiedenen Schriftstellern Schule gemacht hat; diese Erzähltechnik, die keine zeitlichen und räumlichen Begrenzungen kennt, heißt bei James Joyce „epiphany“, Marcel Proust sprach unter Bezugnahme auf Henri-Louis Bergson von „mémoire involontaire“, und auch in Österreich gibt es ein Beispiel für diesen Erzählstil, der sich analytisch gar nicht eindeutig definieren lässt: das „Fluidum“ des Andreas Okopenko. Dieses Fluidum lässt sich ungefähr als ein totaler Aufnahmemodus der Umwelt beschreiben, der über die fünf menschlichen Sinne hinausgeht – quasi ein dichterischer „sechster Sinn“ für das unmittelbare Wahrnehmen von Existenz und das Umsetzen dieser Wahrnehmung in der Literatur. Zeitliche Grenzen sind dabei aufgehoben.¹⁶² Wenn man diese Definition von Okopenkos Fluidum mit dem obigen Kleinl-Zitat vergleicht, so kann man durchaus Parallelen entdecken – auch Kleinl versucht durch die Verschachtelung der verschiedenen Zeitebenen eine Totalwahrnehmung beziehungsweise Totaldarstellung der Realität zu erreichen.

¹⁵⁹ Ebd. S. 6.

¹⁶⁰ Ebd. S. 18.

¹⁶¹ Ebd. S. 11.

¹⁶² Vgl. Petrini, Daniela: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 69.

Kleinls Bild von den Löchern in der Kontinuität einer Lebensgeschichte ist aber auch das, was die Theorie der Postmoderne nach Lyotard im Kern besagt, dass nämlich die „große“, zusammenhängende Erzählung, nicht mehr existiert:

Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, den großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken [...] Jeder von uns lebt an Punkten, wo viele von ihnen einander kreuzen. Wir bilden keine sprachlich notwendigerweise stabile [sic!] Kombinationen.¹⁶³

In den nächsten Kapiteln wird erkennbar werden, dass Kleinl noch andere Elemente der Postmoderne aufgreift.

Kleinl wendet sich zudem gegen die Vorstellung, dass Literatur simple „Mimesis“, also Nachahmung sei; die „mimetische Durchgestikulierung“ eines Textes hält Kleinl für „eine Schwäre am Fuß“ des Erzählens (erneut ein allegorischer Ausdruck). Konkret spricht sich Kleinl hier gegen den Naturalismus aus, den er als „Verformung der Erzählnatur“ bezeichnet.¹⁶⁴ Hier ist die Theorie des deutschen Naturalismus (aber auch des Positivismus von Auguste Comte) gemeint, die ja besagt, dass Mensch und Gesellschaft ausschließlich in ihrer Natürlichkeit und unter Verzicht auf jegliche metaphysische Erklärung dargestellt werden müssten. Das höchste Ideal des Naturalismus ist somit die Mimesis, was in nuce in der Formel „Kunst = Natur – x“ von Arno Holz und Johannes Schlaf zum Ausdruck kam.¹⁶⁵ Eben solche strengen formalen Konzeptionen möchte Kleinl in seiner Poetik hinter sich lassen.

c) Sprachliche „Entgrenzung“

Diese Abkehr greift im Folgenden auch auf den sprachphilosophischen Bereich über. Kleinl stellt sich die Frage, ob es denn überhaupt Grenzen des Erzählens gebe. Er kommt zu dem Schluss, das Erzählen sei „begrenzt nur von den imaginären Grenzen der Sprache, die nicht ident sind mit denen der Welt, ein permanentes Entgrenzungsverfahren [...]“¹⁶⁶ Dies bedeutet, dass nichts als die eigene Vorstellungskraft das Erzählen begrenzen kann, was eine deutliche

¹⁶³ Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz, Wien: Böhlau 1986 (= Edition Passagen 7). S. 14f.

¹⁶⁴ Vgl. Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 6.

¹⁶⁵ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. Band 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: Beck 2002 (=Becksche Reihe 1217). S. 100f.

¹⁶⁶ Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 14f.

Abwendung von Wittgenstein darstellt; in dessen *Tractatus logico-philosophicus* heißt es ja:

5.6 *Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt

5.61 [...] Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht *sagen*, was wir nicht denken können.¹⁶⁷

Wo bei Wittgenstein die Welt endet, da beginnt sie bei Kleinl erst: Das Erzählen ist ein „Gehen durch die Welt, die auf diesem Wege [also durch das Erzählen] erst erschaffen wird.“¹⁶⁸ Wieder bringt Kleinl hier Erzählen und Gehen in Verbindung.

Was Siegmund Kleinl also anstrebt, ist eine Autonomie des Erzählens, unabhängig von mimetischen, formalen und philosophischen Begrenzungsabsichten. Die Dimension dieses von ihm konzipierten Erzählens bringt er folgendermaßen auf den Punkt:

Jedes Ereignis, ob schon geschehen oder noch nicht oder gar nie geschehend, ereignet sich ganz erst im Erzählen.¹⁶⁹

Im Sinne von Paul Feyerabend könnte man diese „anarchistische“ Autonomie des Erzählens durchaus als „Anything goes“ bezeichnen – immerhin erachtet Feyerabend solche bewussten „Regelverletzungen“ (wie bei Kleinl eben das Ausblenden von mimetischen und sprachphilosophischen Grenzen) als für den Fortschritt notwendig.¹⁷⁰

d) Organisches Verständnis vom Erzählen

Wie bereits mehrfach angedeutet, beschreibt Kleinl das Erzählen und alles, was damit zusammenhängt, mit einer anthropomorphen, organischen Metaphorik. So leitet sich etwa der Titel des Essays, *TextKörper*, aus einer solchen organischen Betrachtungsweise ab: Im Vorgang des Erzählens bildet sich laut Kleinl eine Textzelle, in der der Autor zunächst eingeschlossen ist. Mit dem Fortgang und Anwachsen des Erzählens weitet sich die Textzelle aber aus und wird eben zum Textkörper.¹⁷¹ Kleinl beschreibt dies geradezu biologisch:

¹⁶⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (=stw 501). S. 67

¹⁶⁸ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 14.

¹⁶⁹ Ebd. S. 9.

¹⁷⁰ Vgl. Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang* (wie Anm. 16). S. 21.

¹⁷¹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 6 – 12.

Textkörper gehen aus Zellteilungen und Zellfusionen hervor. Eine einmal geschaffene Textzelle beginnt virtuell ein Eigenleben, die vorhandene Struktur generiert sich nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit weiter.¹⁷²

Außerdem verleiht Kleinl dem Erzählen „Lippen und Zunge“, er begibt sich in einen „Liebesakt“ mit dem Erzählen (die Sprache bezeichnet Kleinl dabei als „Frau“) und letztlich erzählt das Erzählen sogar allegorisch selbst.¹⁷³ Auf diese Denkfiguren rekurren viele von Kleinls Texten; gelegentlich wird die an sich als angenehm dargestellte Wachstumsmetaphorik situationsbedingt auch ins Gegenteil verkehrt – der Textkörper wird dann zum Krebsgeschwür, wie etwa in Kleinls erster Veröffentlichung *Tugend*. Diese Bildsprache ist eigentlich eine romantische: In der ästhetischen Theorie der Romantik entstand ja ebenfalls eine eher metaphysische Auffassung von sprachlichen Bildern. In vielen Metaphern orteten die Romantiker Beseelungen und das Wirken des Schellingschen bzw. Hegelschen „Weltgeistes“.¹⁷⁴ Rein auf die Sprache bezogen sind hier vor allem die Brüder Schlegel zu nennen, die ein sprachliches Organismuskonzept geschaffen haben. So sprachen die Schlegels von organischen Lauten, die eine Individualität besitzen, von „animalischen“ und „orgiastischen“ Silben, von einem sprachlichen „Geschlecht“ und „Wesen“ oder vom „Sprachgeist“¹⁷⁵ – organische Metaphern, die Kleinls Termini von „Textkörpern“, „Textzellen“ oder dem „Erzählleib“ nicht unähnlich sind.

Kleinl als Romantiker im literaturgeschichtlichen Sinn zu bezeichnen wäre wohl überzogen, aber gewisse Parallelen lassen sich erkennen. So scheinen etwa die romantischen Konzepte vom Organismus der Sprache, von der Vermischung der Gattungen und vom Streben nach dem „Unendlichen“ mit Kleinls Auffassung vom allegorischen Textkörper und dem „vermenschlichten“ Erzählen in gewisser Weise zu korrelieren:¹⁷⁶ In *TextKörper* spricht Kleinl sogar über das Erzählen als „verlässlichere Wirklichkeit [...] die eine Anziehungskraft hat wie das Unbekannte, Fremde, die unerfüllbare Herzensunruhe, die jeden Menschen durchzieht.“¹⁷⁷ Noch etwas spricht für eine gewisse Nähe Siegmund Kleinls zur

¹⁷² Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 32.

¹⁷³ Ebd. S. 6 – 8.

¹⁷⁴ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik*. München: Beck 1997 (=Becksche Reihe 1216). S. 299.

¹⁷⁵ Vgl. Schmidt, Hartmut: *Die lebendige Sprache. Zur Entstehung des Organismuskonzepts*. In: *Linguistische Studien [der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft]* 151 (1986). S. 65 und 85.

¹⁷⁶ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur. Band 1* (wie Anm. 174). S. 297 – 304.

¹⁷⁷ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 14.

romantischen Geisteshaltung: wir erinnern uns, dass Kleinl im Typoskript zu seiner Erzählung *Gabriel Sigma* die Märchen der Gebrüder Grimm als eine seiner ersten prägenden Lese-Erfahrungen angibt.¹⁷⁸

e) Die „Male“

Dazu passt ein weiterer wichtiger und sehr komplexer Terminus Kleinls: der Begriff der „Male“, der sich (wie der des „Textkörpers“) ebenfalls aus Kleinls organischer Erzähltheorie ableitet. Das Mal wird in *TextKörper* folgendermaßen beschrieben: „Das Wort erzeugt im Leib des Dichters den Text, der dann auch seine Male trägt.“¹⁷⁹ Hier erscheint das Erzählen also nicht nur als selbstständiges Wesen, sondern als vom Autor beeinflusst und Spuren des Autors tragend. In Kleinls bislang letzter Veröffentlichung, der biografischen Essay-Erzählung *Skripturen des Unbequemen* (2006) über den burgenländischen Maler Wolfgang Horwath, schreibt Kleinl über die „Male“:

„Male“ klingt zunächst wie der Imperativ zu „malen“. Das Mal, etymologisch verwandt mit „Mahl“, einem kulturgeschichtlich bedeutsamen Begriff, bedeutet „Wunde“ (Wundmal). Male spielt an auf die vielen kleinen und großen Verletzungen, die einem Menschen im Leben zugefügt werden, in den alltäglichen Erfahrungen, bei der Arbeit, in der Liebe [...], in den Begegnungen mit der Welt. Male meint aber auch die Zeichen und Symbole (Denkmal), die unser Leben prägen und oft unbewusst in uns zur Wirkung kommen.¹⁸⁰

Das „Mal“ stellt also in avantgardistischer Manier einen Bezug zwischen Literatur und Leben her. Die Erfahrungen und Verletzungen, die Kleinl erwähnt, werden literarisch verarbeitet. So lässt es sich auch erklären, dass alle Texte Kleinls bis zu einem gewissen Grad autobiographisch grundiert sind – Kleinls Lebensgeschichte ist stets präsent, es kommen etwa Erfahrungen mit Schülern vor (z.B. in *Tugend*), in *DorfMale* werden Erlebnisse aus dem Dorfleben verfremdet wiedergegeben etc. In dieser Bedeutung ist das „Mal“ also das Spezifische eines Autors und seiner Lebensgeschichte, wie es im fertigen Text vorkommt.

Die zweite Dimension des Begriffes „Mal“ geht ebenfalls aus dem obigen Zitat hervor. Es ist dies eine eher bildhafte Komponente, ausgedrückt durch den Vergleich von „Male“ mit „malen“ und das „Denkmal“ als Symbol. Diese

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.1.a)

¹⁷⁹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 44.

¹⁸⁰ Kleinl, Siegmund: *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath. Essay-Erzählung*. (wie Anm. 150). S. 113.

Auslegung bezieht sich nicht auf den (auto-)biographischen Hintergrund von Literatur, sondern auf die Literatur selbst: Der Text handelt also nicht nur von „Malen“, sondern ist selbst ein „Mal“, das der Künstler errichtet. Kleinl illustriert diese Bildlichkeit des Begriffes „Mal“ an einer Stelle von *TextKörper*, an der er metafictional den eigenen Schreibprozess und die Bewegung des Bleistiftes thematisiert: „Der Bleistift spitzt sich zur Kaltnadel zu, das Papier erhärtet sich zur Kupferplatte. [...] Ich schreibe, wie die Sehweise der Hand nadelscharf ins Kupfer dringt.“¹⁸¹ In einer Metonymie macht Kleinl den Bleistift zur Kaltnadel, überquert die Grenze zwischen Schrift und Wirklichkeit und wendet damit das weiter oben beschriebene Prinzip der sprachlichen „Entgrenzung“ an.

Das „Mal“ ist bei Siegmund Kleinl also eine Art Schnittstelle zwischen Autor und Text: einerseits das Spezifische des Autors, wie es im Text vorkommt (autobiographischer Hintergrund: die Aufarbeitung der erfahrenen „Male“), andererseits der Text selbst als Kunstwerk und bildhaftes „Mal“.

Dazu ein kurzer Exkurs: Kulturhistorisch interessant kann im Zusammenhang mit Kleinls Malen der Begriff des „Memorialzeichens“ sein: In der Antike und im Mittelalter waren gewisse Symbole mit Vorstellungen konnotiert, so stand etwa die Arkade für Triumph und Feierlichkeit – daraus ging der Triumphbogen hervor.¹⁸² Vor diesem Hintergrund könnte man auch Kleinls Denkfigur des Mals betrachten, als das Subjektive des Autors, mit dem dessen Erfahrung und Biographie verbunden ist und das dann auch dessen künstlerisches Resultat zielt – aber nicht sublim und nur zwischen den Zeilen lesbar, sondern als bewusstes und weithin sichtbares „Mal“.

Über die religiöse Komponente des Begriffes Mal (vgl. „Wundmal“ und „Abendmahl“) spricht Siegmund Kleinl im Interview in Kapitel 5.1.

f) Apotheose des Erzählens

Wie bereits zu Eingang dieses Kapitels erwähnt, ist der „Protagonist“ von *TextKörper* das Erzählen. Eine solche fast mystisch verklärte Vorrangstellung

¹⁸¹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 28.

¹⁸² Vgl. Schedl, Barbara: *Medien der Verkündigung im Mittelalter. Zu den gemalten Anniversarien im Kremser Dominikanerkloster*. In: *Text als Realie. Internationaler Kongress des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 3. bis 6. Oktober 2000, Krems a. d. Donau (= Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 18. Hrsg. von Karl Brunner und Gerhard Jaritz. Wien 2003.) S. 311f.

des Erzählens ist in der neueren und neuesten Literatur relativ selten und bedarf daher einer genaueren Untersuchung. Neben der oben beschriebenen anthropomorphen Darstellung vertritt Siegmund Kleinl an mehreren Stellen des Essays die Anschauung vom Erzählen als Rettung vor dem Tod. Diese bringt er in einem zentralen Topos auf den Punkt, nämlich im Bild von Scheherazade, der Erzählerin aus *Tausendundeine Nacht*, die um ihr Leben erzählt, um König Scharyar davon abzuhalten, sie zu töten. So übernimmt in *TextKörper* das Erzählen allegorisch die Rolle von Scheherazade:

Der Tod [...] lebt sich aus mir heraus, sobald die Sprache einsetzt, die sich nicht scheut, vom Tod zu erzählen. Gegen ihn. Das Erzählen ist ein vertrauter Feind des Todes. Es entzieht ihm die Lebenskraft. Tausend Nächte hindurch und eine.¹⁸³

Es gibt einen Autor der Postmoderne, bei dem die Figur der Scheherazade ebenfalls eine bedeutende erzähltheoretische Rolle spielt: beim amerikanischen Romancier und Novellisten John Barth. Scheherazade kommt bei Barth in mehreren Werken vor, am deutlichsten wird das in den Kurzgeschichtensammlungen *The book of ten nights and a night* und *Once upon a time*.

In beiden Texten wird der Erzähl- bzw. der orale Charakter schon im Titel angesprochen, vor allem *Ten nights and a night* stellt gleich zu Beginn der Rahmenhandlung einen Konnex zu Scheherazade und der klassischen Antike her: Es gibt ein Proömium, in dem der Erzähler, der sich unter anderem mit Orpheus und Dante vergleicht, eine Muse anruft (ihr Name ist „Wysiwyg“ – ein Akronym für „What you see is what you get“). Daraufhin beginnt er seine Geschichte und erzählt 11 Nächte hindurch – es sind dies die 11 Nächte nach dem 11. September 2001.¹⁸⁴ Barth beschreibt also eine Welt voll Leid, Zerstörung und Hoffnungslosigkeit und setzt dieser das erlösende Erzählen (mit einer klassischen, antik verklärten Erzählhaltung) entgegen; die Parallele zu Kleinl wird unübersehbar, wenn man vom obigen Zitat ausgeht.

Auch in Barths Werk *Once upon a time* nehmen Erzählen und die Figur der Scheherazade eine wesentliche Stellung ein: Der Erzähler unternimmt gemeinsam mit seiner Frau eine Seefahrt und erzählt ihr Geschichten aus seinem

¹⁸³ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 9f.

¹⁸⁴ Vgl. Barth, John: *The book of ten nights and a night*. Eleven stories. London: Atlantic Books 2004. S. 1-3.

Leben. Schon im Vorwort sagt er: „Every life has a Scheherazadesworth of stories.“¹⁸⁵

Die Verbindung zwischen John Barth und Siegmund Kleinl besteht vorderhand im Topos der Scheherazade und in der Akzentuierung des Erzählens, zum Teil gegen den Tod oder gegen die Unzulänglichkeit der Welt; beide Autoren wollen durch diese Akzentuierung beweisen, dass Erzählen in einer (post-)modernen Welt noch möglich ist. Beide Autoren schmücken ihr Erzählen bewusst mit „antikisierenden“ Elementen aus: Während Barth in seinen Texten Orpheus, Dante, Vergil und die Musen erscheinen lässt, bezieht sich Kleinl wie eingangs erwähnt etwa auf Hölderlin, Seume und (sprachlich) auf die Romantik – an einer anderen Stelle von TextKörper unterrichtet der Ich-Erzähler seine Schüler (autobiographische Konnotation, wie im Kapitel über die „Male“ erwähnt) über Bearbeitungen des Faust-Stoffes bei Goethe, Gustav Schwab und Thomas Mann.¹⁸⁶ Generell wird Intertextualität von Kleinl bewusst als poetisches Prinzip eingesetzt, und über das Verhältnis zu literarischen Vorgängern heißt es in der Poetik: „Also nicht über Texte schreiben, sondern sich ihnen einschreiben, so daß sie, selbst anderen Texten eingeschrieben, einen neuen hervorbringen.“¹⁸⁷ Anspielungen auf (traditionelle) Literatur finden sich daher nicht nur in *TextKörper*, sondern in nahezu allen Kleinl-Texten, wie wir vor allem im Kapitel über *Tugend* sehen werden. Intertextualität ist generell ein probates Element postmoderner Literatur, weil durch das Einfügen von Bezügen auf andere Texte mehrere Diskurssysteme nebeneinander stehen und eine „Polyphonie“ des Texts erzeugen.¹⁸⁸

Was Kleinl und Barth verbindet, ist darüber hinaus auch der Einsatz von metafikionalen bzw. selbstreflexiven Elementen, ein klassisches Merkmal postmoderner Literatur¹⁸⁹. Bei Barth sind dies vor allem kommentierende Einschaltungen des Erzählers, das Einfügen von Bildern oder Noten und merkwürdige Kompositionsprinzipien: So ist etwa *Once upon a time* in Form einer Oper aufgebaut. Metafiktionale Elemente in Kleinls *TextKörper* sind vor

¹⁸⁵ Vgl. Barth, John: *Once upon a time. A floating opera*. Boston, New York u.a.: Little, Brown & Company 1994. S. 3.

¹⁸⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 19f.

¹⁸⁷ Ebd. S. 15.

¹⁸⁸ Vgl. Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann 1994 (zugl. Mainz Univ. Hausarbeit 1994). S. 23.

¹⁸⁹ Eagleton, Terry: *Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay*. Stuttgart u.a.: Metzler 1997. S. VII-IX.

allem die selbstreflexive Thematisierung des Schreibprozesses und damit einhergehend die bereits weiter oben erwähnte Beschreibung der Bleistiftbewegungen. Im zweiten Teil des Essays beschreibt Kleinl sogar, wie sich aus literarischen Grundideen während des Schreibens die „Textkörper“ entwickeln, lässt also das zuvor in der Theorie beschriebene allegorische Erzählen konkret werden. Einer dieser entstehenden Textkörper ist (in Grundzügen) das erste Kapitel aus Kleinls Roman *DorfMale*, der drei Jahre später erscheint¹⁹⁰; auf diese Korrelation wird zu einem späteren Zeitpunkt noch näher eingegangen werden.

Außerdem fügt Kleinl an einer Stelle von *TextKörper* Auszüge aus einem Zeitungsartikel ein, den er gerade liest – er nennt dies die „verlassene Zeit“, die ihm beim Schreiben in die Quere kommt und ins Erzählen eingewoben wird.¹⁹¹ Das Einfügen von Zeitungsartikeln oder anderen außerliterarischen Quellen ist ein häufig verwandtes metafiktionales Stilmittel, und auch Siegmund Kleinl benutzt es in mehreren Texten, unter anderem in *EineWelt. Mit Teilungen* (2002). Weitere metafiktionale Elemente in *TextKörper*: Der Text tritt als Person auf und spricht den Leser direkt an,¹⁹² und der Autor erscheint plötzlich als Leser seines eigenen Texts¹⁹³. In einer ähnlichen Form kennt man solche Stilmittel beispielsweise auch aus James Joyces *Ulysses*. Dort wendet sich gegen Ende des Buches die literarische Figur Molly Bloom an den Autor Joyce.¹⁹⁴

g) Schreiben gegen den Tod der Literatur

Wer wie Siegmund Kleinl von einem höchst lebendigen Erzählen ausgeht, der muss auch jene Traditionen berücksichtigen, die das Erzählen schon tot sahen. In *TextKörper* schreibt Kleinl:

Einmal, da hat man das Erzählen schon endgültig totgesagt. Weil man in ihm keine Wirkkraft mehr sah. Da hat es sich in den Totsagern zur Wirkung gebracht.¹⁹⁵

Damit spannt Kleinl den Bogen zum im vorigen Abschnitt erläuterten Scheherazade-Bild, zur Vorstellung, dass das Erzählen den Tod überwinden kann; deshalb kann man das Erzählen zwar totsagen, weil aber das Sagen vom Tod auch schon eine Erzählung ist, überlebt es laut Kleinl. Konkret spielt er im

¹⁹⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 33ff.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 12 – 17.

¹⁹² Vgl. Ebd. S. 36f.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 38.

¹⁹⁴ Vgl. Joyce, James: *Ulysses*. Übers. von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

¹⁹⁵ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 10.

obigen Zitat auf Hans Magnus Enzensberger an, der 1968 im *Kursbuch* das „Sterbeglöcklein für die Literatur“ läuten ließ.¹⁹⁶ Enzensbergers Argumente ergeben sich allerdings nicht aus der Literaturtheorie, sondern aus sozialen Gegebenheiten: So beklagt Enzensberger die „Gesetze des Marktes“, denen sich die Literatur unterworfen habe, die Medien, die das Bewusstsein der Menschen manipulieren, und die politische Harmlosigkeit neuer Literatur.¹⁹⁷

Eine ähnliche Position wurde bereits 1952 von Ilse Aichinger vertreten, allerdings nicht in Bezug auf die gesamte Literatur, sondern auf das Erzählen im Besonderen. In der Vorrede zu ihrem Erzählband mit dem bezeichnenden Titel *Rede unter dem Galgen* schreibt Aichinger:

So liegt auch heute für den Erzählenden die Gefahr nicht mehr darin, weitschweifig zu werden, sie liegt eher darin, daß er angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt.¹⁹⁸

Auch die Position von Aichinger, die in diesem Text auf die Situation der Literatur in der Nachkriegszeit anspielt, wird mit Kleinls Auffassung vom Erzählen als Todesüberwindung kritisch beantwortet.

Auf literaturtheoretischer Seite kann man Kleinls Ablehnung des Todes von Literatur und Erzählen am ehesten auf Georg Lukács' *Theorie des Romans* beziehen. So heißt es bei Lukács etwa: „Darum ist hier [im Roman] die „Prosa“ des Lebens nur ein Symptom unter vielen dafür, daß die Wirklichkeit nunmehr einen ungünstigen Boden für die Kunst abgibt.“¹⁹⁹ Später im Text tätigt Lukács die berühmte Aussage, die Form des Romans sei „wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit.“²⁰⁰ Nun ist Siegmund Kleinl zwar kein klassischer Romancier, aber seine im vorigen Abschnitt geschilderte Rehabilitierung des Erzählens richtet sich gegen die Grundtendenz von Lukács Kritik: dass nämlich zu einer bestimmten Zeit eine Erzählform nicht mehr geeignet ist, die Ganzheit der Welt (oder mit Lukács: die „Seinstotalität“) darzustellen. Eben diese Kritik versucht Kleinl mit seinem organischen Erzählkonzept und dem Erzählen gegen den Tod zu entkräften. Ähnlich wie Kleinl, allerdings auf einer kulturtheoretischen Ebene, argumentiert übrigens

¹⁹⁶ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: *Kursbuch* 15 (1968). S. 187.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 188 – 194.

¹⁹⁸ Aichinger, Ilse: Vorrede. In: Weigel, Hans (Hrsg.): *Rede unter dem Galgen*. Wien: Jungbrunnenverlag 1952 (=junge österreichische Autoren 6). S. 6.

¹⁹⁹ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 3. Aufl. Neuwied: Luchterhand 1965. S. 12.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 35.

auch Peter Sloterdijk in seinem Essay *Im selben Boot*. In diesem Text wird Lukács direkt kritisiert, Sloterdijk vertritt die These, dass eine umfassende, epische Darstellung der Gesellschaft zwar schwierig und umfangreich, aber sehr wohl möglich ist.²⁰¹ In einem Punkt stimmt Lukács mit Kleinl allerdings nolens volens überein: So gesteht Lukács der Epopöe zu, dass sie „niemals streng geschlossen“ ist, sondern „ein Lebewesen von innerlich unendlicher Lebensfülle“²⁰². Lukács begründet dies damit, dass die Epik über Gesellschaft und damit über viele verschiedene Individuen berichtet. Dem entspricht Kleinls organisches Erzählmodell und die damit verbundene metaphorische Sprache. Auch gegen das Konzept vom Tod des Autors in der modernen Literatur, wie es bei Roland Barthes auftaucht, wehrt sich Kleinl. Barthes geht in seinem Essay von einem Balzac-Zitat aus, in dem der Autor eine Frau beschreibt; laut Barthes ist es aber nicht eindeutig zu eruieren, wer in dem Zitat spricht, Balzac als Autor oder als fühlendes Individuum. Dies ist für Barthes ein Beweis dafür, dass „die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört.“²⁰³ In archaischen Kulturen, führt Barthes weiter aus, kamen Erzählungen immer von vermittelnden Erzählern, während in der modernen Zeit die Mündlichkeit immer mehr hinter der Schrift zurücktrete.²⁰⁴ Gegen diese Argumentation wendet sich Kleinls *TextKörper*, einerseits dadurch, dass Kleinl ja eine absolute Vormachtstellung des Erzählens fordert und durch seine organischen Metaphern diesem Erzählen auch einen körperlichen Bezug verleiht. Andererseits durch metafiktionale Elemente wie etwa den Bleistift, der zur Kaltnadel wird; durch solche Elemente versucht Kleinl die Schrift nicht für sich selbst stehen zu lassen (wie von Barthes beklagt), sondern einen Konnex der Schrift zur Wirklichkeit herzustellen. Ein weiterer Aspekt bei Roland Barthes: Der traditionelle Autor hat laut Barthes einzig und allein für seinen Text existiert (er „*ernährt* vermeintlich das Buch, [...] denkt, leidet, lebt für sein Buch“)²⁰⁵, während der moderne Autor, von Barthes eher verächtlich „Schreiber“ genannt, nur durch seinen Text erzeugt wird. Die Sprache, argumentiert Barthes weiter, kenne nur „ein ‚Subjekt‘, aber

²⁰¹ Vgl. Sloterdijk, Peter: *Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 14.

²⁰² Vgl. Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (wie Anm. 199). S. 66.

²⁰³ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 18058). S. 185.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 186.

²⁰⁵ Vgl. Barthes, Roland: *Der Tod des Autors* (wie Anm. 63). S. 189.

keine ‚Person‘.²⁰⁶ Dagegen wendet sich Kleinl am Ende von *TextKörper* und bedient sich dabei des in Kapitel 2.1.1.1.e) beschriebenen Begriffs der „Male“:

Das Wort zeugt im Leib des Dichters den Text, der dann auch seine Male trägt. Wenngleich die Sprache denkend-handelndes Subjekt des Erzählens ist, ist sie doch gleichzeitig auch meine Sprache, die, eins oder uneins mit mir, mich verändert und von mir verändert wird.²⁰⁷

Interessant ist, dass Kleinl in diesem Zusammenhang wie Barthes den Begriff „Subjekt“ benutzt; generell wirkt diese Passage wie eine direkte Antwort auf Barthes' Essay. Kleinl geht insofern mit Barthes konform, als auch bei ihm das Wort den Ausschlag zum Text gibt, und nicht der Dichter. Der Autor verschwindet dann allerdings nicht hinter dem Text, sondern ist mit seiner Persönlichkeit (seinen „Malen“) stets darin präsent. Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, gesteht Kleinl darüber hinaus dem Autor zu, dass er nicht nur passiv von der Sprache verändert wird, sondern diese auch aktiv gestaltet – eine Komponente, die Roland Barthes völlig ausblendet. So ist Barthes moderner „Schreiber“ kein Sprachgestalter, hat „keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt [...]“.²⁰⁸ In Kapitel 2.1.1.3.a), wo es um Siegmund Kleins Sprache geht, werden wir sehen, dass sich Kleinl entschieden gegen einen solchen Wörterbuchcharakter des Schreibens verwehrt.

Aber trotz der Ablehnung in vielen Bereichen lassen sich auch theoretische Gemeinsamkeiten Kleins mit Roland Barthes erkennen. So kritisiert Barthes etwa die Vormachtstellung des Autors aufgrund einer kapitalistischen Ideologie, der es nur um Personenkult geht. In diesem Zusammenhang erkennt Kleinl sehr wohl auch, dass letztlich nur die Sprache bleibt, „nicht die Dichter“.²⁰⁹ Weiters sagt Barthes, dass der Text „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ ist. Die Aufgabe des Autors sei es daher, diese Stätten miteinander zu verweben und zu vermischen. Das sieht auch Kleinl so, wenn man sein erwähntes Konzept der bewussten Intertextualität und seine daraus resultierenden zahlreichen Literaturanspielungen berücksichtigt.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 188.

²⁰⁷ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 44.

²⁰⁸ Vgl. Barthes, Roland: *Der Tod des Autors* (wie Anm. 205). S. 190f.

²⁰⁹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 16.

2.1.1.2.. Konkrete Einflüsse auf *TextKörper*

Bisher war schon viel von Intertextualität in Siegmund Kleinls Poetik die Rede, aber erwähnt wurden immer nur Texte, die Kleinl indirekt anspricht. Er führt allerdings auch vier Texte, die ihn beim Schreiben der Poetik beeinflusst haben, namentlich an. Es sind dies die Aufsätze *Von realer Gegenwart* von George Steiner, *Surfiction* von Raymond Federman, *Der Autor am Werk* von Felix Ingold und die Aufsatzsammlung *Es muß sein* von Herbert Achternbusch.²¹⁰ Auf die ersten beiden soll nun näher eingegangen werden – das kann deshalb interessant sein, weil es möglicherweise Aufschluss darüber gibt, wie Kleinl zu seiner komplexen Auffassung von Erzählen und zu seinem organischen Modell gelangt ist.

Wenn man den 1989 erstmals erschienen Aufsatz *Von realer Gegenwart* des österreichisch-französischen Literaturwissenschaftlers und –kritikers George Steiner liest, fällt sofort auf, dass Steiner ein ähnlich verklärt-anthropomorphes Bild von Sprache und Erzählen vertritt wie Kleinl, wenngleich weniger differenziert und eher auf Lyrik bezogen. So bedient sich auch Steiner der Allegorie, er schreibt über ein Gedicht, das „spricht“, das sich „ausspricht“ und das letztlich „zu jemandem“ spricht.²¹¹ Allerdings geht Steiner noch mehr als Kleinl in den Bereich des Metaphysischen, so heißt es gleich zu Beginn des Aufsatzes:

Jede logisch stimmige Auffassung von Sprache und jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens von Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, muss auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen.²¹²

Diese Erkenntnis überträgt Steiner auch auf Kunst und im Besonderen auf Literatur. Für den Theologen Kleinl spielen Religion und das Verhältnis zu Gott natürlich eine wichtige Rolle, das wird vor allem im Interview mit Siegmund Kleinl in Anhang A erkennbar werden. In *TextKörper* ist die christliche Komponente vordergründig eher ausgeblendet – die Betonung liegt allerdings auf „vordergründig“, da man natürlich in Symbole wie das weiter oben beschriebene „Mal“ auch eine christliche Bedeutung interpretieren kann: etwa das literarische

²¹⁰ Vgl. Ebd.. S. 16. – Hier drängt sich eine Assoziation auf: Am Anfang von Thomas Bernhards Opus Magnum *Auslöschung* übergibt der Privatgelehrte Murau seinem Schüler Gambetti fünf Texte – diese Texte können als pars pro toto für Muraus Persönlichkeit und Identität gesehen werden, eine Identität, die die Figur ja im Verlauf des Werkes aufzuarbeiten hat. Vgl. Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 7.

²¹¹ Vgl. Steiner, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß*. München, Wien: Hanser 1990. S. 184.

²¹² Ebd. S. 13.

Schaffen als „imitatio christi“ und das Mal als „Stigma“, das der Künstler und sein Werk tragen.

Im 1992 auf deutsch veröffentlichten, aber schon viel früher entstandenen Essay *Surfiction* des amerikanischen Dichters und Literaturkritikers Raymond Federman findet man in jeder Hinsicht eine Menge Gemeinsamkeiten mit Kleinls Poetik. So wendet sich auch Federman gegen die strenge Konzeption von Mimesis in der Kunst und vor allem in der Literatur. Zu Beginn des Essays heißt es: „Am Anfang stand nicht die Mimesis [...], sondern die Notwendigkeit, Mimesis zu erzielen.“²¹³ Federman spricht von einem Druck der Mimesis, der auf Kunstwerken lastet: Wenn sich ein Werk der Mimesis versage, werde es von Instanzen der (Literatur-) Kritik als misslungen beurteilt. Über diese Schablonen habe sich die Literatur hinwegzusetzen.²¹⁴

Das führt Federman zur Lyotard-Position, dass nämlich das „große Ganze“ der Narration verloren geht, dass große, in sich abgeschlossene Erzählungen nicht mehr möglich sind; eine Auffassung, der ja auch Kleinl in *TextKörper* huldigt (man denke an das weiter oben erwähnte Bild von den Löchern in der Lebensgeschichte). Wie für Kleinl ist auch für Federman diese Situation allerdings noch lange kein Grund, mit dem Schreiben aufzuhören:

[...] in unserem gegenwärtigen Zustand der intellektuellen Seelenpein erkennen wir, daß es entweder zu viel oder nichts mehr zu wissen gibt, aber das ist kein Grund zur Verzweiflung.²¹⁵

Ganz im Gegenteil, die Literatur müsse darauf reagieren und ihre eigene Wirklichkeit erfinden – auch diese Meinung teilt Kleinl, erkennbar ist dies im weiter oben zitierten Satz, dass das Erzählen „ein Gehen durch die Welt“ sei, die durch dieses Erzählen / Gehen erst geschaffen wird. Federman geht im Folgenden auf Selbstreflexivität von Literatur ein; wie wir im Kapitel über die Korrelation mit John Barth gesehen haben, sind selbstreflexive und metafiktionale Elemente auch in Kleinls *TextKörper* stark vertreten. Während, so schreibt Federman, in früherer Zeit (vor allem im 18. Jahrhundert) Selbstreflexivität in erster Linie angewandt worden sei, um den Roman als Genre zu etablieren²¹⁶, sei heutzutage

²¹³ Federman, Raymond: *Surfiction*. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (=es 1667). S. 9.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 10.

²¹⁵ Ebd. S. 19.

²¹⁶ Federman führt als Beispiele Laurence Sternes *Tristram Shandy* und Denis Diderots *Jacques le Fataliste* an; in beiden Romanen begegnen dem Leser selbstreflexive und metafiktionale Elemente auf Schritt und Tritt. So greift etwa in *Tristram Shandy* der Autor oft kommentierend in die Handlung ein, und in *Jacques le Fataliste* werden die Geschichten, die sich die Hauptdarsteller erzählen, mit der Erzählebene der Rahmenhandlung vermischt.

die Selbstreflexivität ein Mittel der Literatur, „um sich selbst von den Forderungen und Betrügereien des Naturalismus und Realismus zu befreien und das erschöpfte Genre wiederzubeleben.“²¹⁷ Dies wirkt wie Wasser auf die Mühlen Kleinls, der ja ebenfalls versucht, einer streng naturalistischen Formung zu entgehen und das totgesagte Erzählen (siehe voriges Kapitel) zu reanimieren.

Außerdem könnte Federmans Essay einen Beitrag dazu leisten, Siegmund Kleinls Literatur zu kategorisieren – wenn denn ein solches Unterfangen überhaupt möglich oder sinnvoll sein sollte. Im letzten Teil seines Essays erklärt Federman, was denn genau unter „Surfiction“ zu verstehen sei. Federman meint damit eine Literatur, die wie folgt beschaffen ist:

Mir bedeutet nur die Literatur etwas, die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; [...] Diese Literatur nenne ich Surfiction.²¹⁸

Auch ein weiteres Postulat Federmans an „Surfiction“, nämlich dass diese Literatur autopoietisch sein und also aus sich selbst entstehen müsse, scheint auf Kleinl und die in seiner Poetik *TextKörper* vertretenen Positionen zuzutreffen; in Anlehnung an Lyotard nennt Federman „Surfiction“ eine postmoderne Position.²¹⁹ An Kleinls Affinität zu Federman und Lyotard lässt sich also eine deutliche Nähe des Autors zur Postmoderne festmachen. Kleinls organisches Erzählmodell, die bewusste Nähe zum Literaturkanon (wie erwähnt etwa zu Hölderlin oder Goethe) und seine Verteidigung des Erzählens gegen historische und literaturtheoretische Argumente scheinen allerdings eher ein Widerspruch zu dieser Nähe zu sein. Andererseits haben wir am Vergleich mit John Barth gesehen, dass sich ein postmoderner Autor durchaus klassischer oder antiker Elemente bedienen und sich damit bewusst in den Kontext traditioneller Literatur stellen kann.

2.1.1.3. Semantische Ebene und Bedeutungsebene

a) Kleinls Stil als Resultat der Poetik

Wie bereits in Ansätzen deutlich geworden sein dürfte, ist Siegmund Kleinls Sprache sehr komplex und oftmals undurchsichtig. Sie ist geprägt von Neologismen, ungewöhnlichen Komposita und rhetorischen Stilmitteln wie

²¹⁷ Vgl. Federman, Raymond: Surfiction (wie Anm. 213). S. 37.

²¹⁸ Ebd. S. 62.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 62.

Polysemien und Wortspielen. Das mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen. Bei genauerem Hinsehen findet man diese stilistischen Eigenheiten, die Kleinl in fast allen Werken erkennen lässt, jedoch ebenfalls in seiner Poetik *TextKörper* begründet. Weiter oben war die Rede davon, dass Kleinl sich gegen literarische Festschreibungen wie die Mimesis wendet – dasselbe tut er auch auf semantischer Ebene. So spricht Kleinl von „Vermittlungen und Festschreibungen, wie sie sich in den Grammatiken und Wörterbüchern abzeichnen“²²⁰, die aber vom Dichter überwunden werden können:

[...] indem sein Erzählen die Worte eigenwillig gebraucht, anklingen und verklingen oder weiterklingen lässt, ihre phonetische oder buchstäbliche Stofflichkeit variiert, sie rhythmisiert oder entrythmisiert und sie dann plötzlich, in eine andere Sprachumwelt gesetzt, anderes bedeuten lässt.²²¹

Im Erzählen „fallen die Gegensätze zusammen“, heißt es wenig später²²². Daraus erklären sich die zahllosen, meist aus der Verschmelzung zweier Begriffe entstehenden Neologismen, die in *TextKörper* (aber auch in allen anderen Werken Kleinls) vorkommen. Beispiele dafür sind etwa: „Vernunst“ (aus „Vernunft“ und „Kunst“), „Leserich“ (aus „Leser“ und „Ich“), „Tastatour“ (aus „Tastatur“ und „Tour“) oder „Freisaetzung“ (aus „Freisetzen“ und „Sätze“). Kleinl führt aber nicht nur Begriffe zusammen, sondern erzeugt oft bewusste Trennungen, um Bedeutungen zu verstärken oder zu verändern:

Das Erzählen scheidet gewohnte Wortehen, die für sich stehend, ein Eigenbewußtsein entwickeln, das den Leserhörer die Ursprünglichkeit eines Wortes neu ahnen läßt. Schafft durch den ungewöhnlichen Gebrauch eine so noch nicht gewußte Bedeutung.²²³

Kleinl erzielt diesen Effekt dadurch, dass er die Trennungen zwischen den Begriffen im Schriftbild sichtbar macht – durch Großschreibung des zweiten Begriffs, wie etwa im Titel des Essays: „TextKörper“. Weitere Beispiele dafür sind „AllTag“, „TextAll“, „MitTeilungen“ oder „GrundSatz“.

Solche Überlegungen sind freilich nicht ganz neu; man findet dieses „Etymologisieren“, diese Heraushebung von Bedeutung durch das Bewusstmachen lexikalischer Trennlinien, beispielsweise im Spätwerk Martin Heideggers. Heidegger sieht das Wesen des Seins in der von ihm so bezeichneten und geschriebenen „Ek-sistenz“, also wörtlich dem „Ausstand“ ins

²²⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 6f.

²²¹ Ebd. S. 7.

²²² Ebd. S. 8.

²²³ Ebd. S. 8.

Sein.²²⁴ Durch die etymologische Aufschlüsselung des Wortes Existenz erreicht Heidegger die Bewusstmachung der etymologischen Herkunft des Begriffes. Bei Kleinl funktioniert das Prinzip ähnlich, nur dass er im Unterschied zu Heidegger als Trennlinien keine Bindestriche, sondern Majuskeln verwendet.

Auch Kleins Polysemien funktionieren oft auch auf etymologischer Ebene, was sich – wie im biographischen Teil erwähnt – vor allem durch Kleins Kenntnisse des Lateinischen, Altgriechischen und Hebräischen erklärt.²²⁵ So gibt es etwa in *TextKörper* eine Stelle, wo der Ich-Erzähler von der Schule nach Hause fährt (Beispiel für eine der oben erwähnten autobiographischen Grundierungen), über sein schnelles Auto berichtet und sich selbst ermahnt: „Mußt dich einbremsen, sage ich mir.“²²⁶ Im darauf folgenden inneren Monolog gewinnt das Auto zusätzlich zum Gegenstand noch eine weitere Bedeutung: Es steht für den sich selbst analysierenden Ich-Erzähler. Diese Doppeldeutigkeit wird allein durch das Wort „Auto“ erreicht, das ja auf Griechisch „selbst“ beziehungsweise „ich“ bedeutet. Dieses „Auto“ begegnet uns auch noch in anderen Texten Kleins, vor allem in *EineWelt. Mit Teilungen*.

Dass diese Begriffe und Termini Kleins in seinen späteren Werken wiederkehren, trägt unter anderem dazu bei, den Kontext und die Zugehörigkeit der Werke zur Poetik schon rein optisch erkennbar zu machen – teilweise schon im (Unter-)Titel der Texte: *EineWelt. Mit Teilungen*, *DorfMale. Ein Umsinnen* oder *Male. Poetische Tastatouren*. Kleinl setzt in seinem Stil also nicht nur die obigen Überlegungen aus *TextKörper* um, sondern erzielt einen Effekt von Anagnorisis bzw. Wiedererkennung beim Leser.

Nun könnte man einwenden, dass Kleinl wortbrüchig wird, wenn er sich einerseits gegen mimetische Festschreibungen und eine durch Wörterbücher und Grammatiken beeinträchtigte Sprache wehrt, sich jedoch andererseits eine zwar eigens kreierte, jedoch immer wiederkehrende Sprachform vorgibt. Darauf antwortet Kleinl aber in *TextKörper*, dass diese Sprachform zwar stilistisch wiederkehrend sein mag, aber eben nicht festgefahren ist:

Die Worte können nur für sich sprechen, wenn ich ihnen eine Sprachform gebe, die sie eigen sein läßt. Aber nicht als unteilbare Monaden, sondern als pulsierende Zellen. Die mir einen

²²⁴ Vgl. Kunzmann, Peter, Franz Peter Burkard u.a.: dtv-Atlas Philosophie. 10. Aufl. München: dtv 2002. S. 209.

²²⁵ Vgl. Kapitel 2.1.a)

²²⁶ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 21.

möglichst lebendigen Leib schaffen, der Mensch sein kann ohne die menschlichen Begrenzungen und Beengtheiten.²²⁷

Kleinls organisches Sprachmodell greift also auch auf seinen Stil über, und die oben beschriebenen Vorgehensweisen haben nicht den Impetus, diesen Stil zu begrenzen oder zu regulieren, sondern werden im Gegenteil durch Kleinls stilistische und theoretische Überlegungen erzeugt. Auch hier wendet Kleinl eine organische Metapher an: das Erzählen, schreibt Kleinl, sei „ein bedingungsloser Liebesakt“.²²⁸

b) Kein einheitlicher Sinn, der Leser in Bewegung

Aber nicht nur auf der sprachlichen, auch auf der Sinnebene wehrt sich Sigmund Kleinl in *TextKörper* gegen eindeutige Festschreibungen. So heißt es beispielsweise gleich zu Beginn des Essays: „Dem neu aufbrechenden [also von Kleinl angestrebten] Erzählen fügt sich nichts mehr so recht sinnhaft aneinander.“²²⁹ Etwas später schreibt Kleinl: „Poetisches Erfinden ist ein Finden [...] Ohne letzten Sinnschluß.“²³⁰ Gegen Ende des Essays imaginiert Kleinl sich selbst, wie er seinen eigenen Text liest (wieder ein metafiktionales Element) und fasst, über sich selbst in der 3. Person und als „Leserich“ (= „Leser“ und „ich“) sprechend, zusammen:

Seine Augen laufen noch immer die Zeilen entlang, vielleicht etwas müder als anfangs, weil gefüllter oder geleerter. Gefüllt mit einer Fülle von Unsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes.²³¹

Dadurch, dass der Autor hier plötzlich als Leser erscheint, werden Autor und Leser gleichgeschaltet. Kleinl wehrt sich damit gegen eine passive Rolle des Lesers, er soll vielmehr selbst am Text teilhaben und sich – gleichberechtigt mit dem Autor – damit auseinandersetzen. Mit diesem Führen des Lesers quasi in eine „vita activa“ wendet sich Kleinl gegen einen weiteren Punkt in Roland Barthes weiter oben zitiertem Essay *Der Tod des Autors*; am Ende desselben schreibt Barthes nämlich: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“²³² Dass das für Kleinl nicht so ist, zeigt er mit dem Autor in der Leserrolle bzw. umgekehrt mit der Forderung eines kreativ tätigen Lesers.

²²⁷ Ebd. S. 8.

²²⁸ Vgl. Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 8.

²²⁹ Ebd. S. 7.

²³⁰ Ebd. S. 18.

²³¹ Ebd. S. 38.

²³² Barthes, Roland: *Der Tod des Autors* (wie Anm. 205). S. 193.

Dieses gleichberechtigte Verhältnis zum Leser schildert Kleinl verschlüsselt in einem anderen Abschnitt von *TextKörper*, indem der Ich-Erzähler über das Verhältnis zu seinen Schülern reflektiert:

Ich muß nichts mehr in sie [die Schüler] hineinarbeiten. Sie arbeiten es aus mir heraus. Und dazu bin ich da. Sie arbeiten alles aus mir heraus, was in mir ist, und es wird mir nicht nur ums Herz leicht, [...] mein ganzer Körper wird leicht. Wie leicht fällt mir da das Gehen [...] ²³³

Einerseits taucht hier, wie bereits einmal erwähnt, eine autobiographische Konnotation zu Kleinls Lehrberuf auf, andererseits stehen die Schüler hierbei auch für die Leser, in die Kleinl nichts hineinarbeiten muss, weil sie ihrerseits interpretatorisch tätig werden sollen; Kleinl vertritt also die Vorstellung von einem aktiven Leser. Außerdem werden im obigen Zitat Erzählen und Gehen erneut metaphorisch in Verbindung gebracht.

Kleinls bewährte Denkfigur vom Gehen taucht wieder auf, wenn vom Erfassen des Sinnes die Rede ist, und wird, im Sinne des aktiven Lesers, ausgedehnt auf das Lesen als Gehen (analog zum Erzählen als Gehen). Der Leser soll beim Rezipieren von Kleinls Literatur ebenfalls in Bewegung bleiben und an „sprachliche Orte“ gelangen:

Doch jeder dieser Orte ist ein scheinbarer, ein Topos, sodaß er nur im Umgehen interessant ist. Im Umgehen mit ihm, gegen ihn, in ihn hinein, über ihn hinaus. Sodaß nirgends ein Sinnort sinnfällig wird. Sodaß ein Sinn fällig wird nach dem anderen. ²³⁴

Wie man sieht, wird Kleinls Vorstellung von der Suspendierung eines fixen Sinnes schon in der komplexen Art illustriert, wie er diese Vorstellung erklärt: Kleinl beschreibt eine Literatur, die keinen fixen Sinn vorgeben will – und diese Beschreibung erfolgt selbst auf eine höchst mehrdeutige Weise. Im Sinne der weiter oben festgestellten Nähe Kleinls zur Postmoderne könnte man diese Vorgehensweise als Metafiktion beziehungsweise Selbstreflexivität bezeichnen. Die erwähnte Mehrdeutigkeit soll auch anhand von Auslegungsvarianten der obigen Textstelle verdeutlicht werden: so kann etwa „Umgehen“, je nachdem, auf welchen Wortteil man den Akzent legt, als „sich beschäftigen mit“ verstanden werden, aber auch als „Vorbeigehen“. Also kann der Leser sich sowohl auf Kleinls Topoi einlassen, oder aber (lesend) daran vorbeigehen. Auch der zweite Satz im Zitat ist doppeldeutig: versteht man „fällig werden“ als „notwendig sein“, würde der Satz bedeuten, dass sich für den Leser kein

²³³ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 12.

²³⁴ Ebd. S. 37f.

Gesamtsinn ergibt, sondern ein Sinn nach dem anderen. Fasst man „fällig werden“ aber wörtlich als „umfallen“ auf, so sagt der Satz aus, dass beim Lesen von Kleinls Literatur ein Sinn nach dem anderen umfällt beziehungsweise dekonstruiert wird.

Demnach ist also auch das Wort „Umsinnigkeiten“ oder „Umsinnen“ zweideutig: Liegt der Wortakzent auf der ersten Silbe, bedeutet „Umsinnen“ einen ständig wechselnden Sinn. Liegt die Betonung auf der zweiten Silbe, stehen die (menschlichen) Sinne im Vordergrund, und „Umsinnen“ meint dann quasi ein haptisches Bearbeiten des Textes mittels der Sinne – oder, in Kleinls Terminologie, mittels des „Gehens“ durch den Text.

Der eben hergestellte Konnex zwischen Autor und Leser bleibt aufrecht: Auch für den Autor ergibt sich kein einheitlicher Sinn, auch der Autor muss „Umsinnen“, behauptet Kleinl. So zeigt sich Kleinl an einer Stelle von *TextKörper* über das Entstehen seiner Literatur „überrascht“: „Und Staunen ergreift mich. Wie aus einer Textzelle ein Textkörper wird.“²³⁵ Mit seiner bewährten organischen Metaphorik bringt Kleinl zum Ausdruck, dass auch er selbst nicht alle Ebenen ermessen kann, die ihm seine Literatur eröffnen. Wenn man sich allerdings das obige Zitat ansieht und die Deutungsmöglichkeiten berücksichtigt, die sich dadurch ergeben, fällt es schwer zu glauben, dass der Autor hier bloß vom Schreibrausch „überwältigt“ wurde. Wenn Kleinl also über das Entstehen eines Texts in Staunen verharrt, schwingt darin eine gehörige Portion von „dissimulatio artis“ mit.

Wie man anhand dieses Abschnitts der Analyse schon erahnen konnte, bestätigt Kleinls Konzept von der Unmöglichkeit eines einzigen Sinnes erneut eine gewisse Nähe zur Postmoderne beziehungsweise zu ihrem literaturtheoretischen Arm, der Dekonstruktion. Während die Hermeneutik von einem „geraden“, eindeutig erfassbaren Sinn ausgeht, ist der Sinn in der Dekonstruktion „ungerade“ und vielschichtig.

2.1.1.4. Exkurs: Kleinl und Derrida

Eine Praxis der Dekonstruktion ist es ja, an den Texten selbst wirksam zu werden und an ihnen die Subversion des Sinns vorzuführen²³⁶ - wie wir eben gesehen

²³⁵ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 31.

²³⁶ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus

haben, tut Kleinl dies auch, indem er die Mehrdeutigkeit des Texts mehrdeutig schildert und den Leser zu eigenen Aktualisierungen aufruft. Damit ist, ebenfalls typisch für die Dekonstruktion, einerseits Kleinls *TextKörper* selbst dekonstruktiv, andererseits kann und soll er seitens des Lesers zusätzlich dekonstruiert werden.²³⁷

Wir werden im Verlauf der Arbeit noch sehen, dass die meisten Texte Kleinls diesem Konzept treu sind.

In Kapitel 3.1.3. wurde beschrieben, dass Kleinl sich gegen Wittgenstein und dessen abbildtheoretische Festschreibungen zwischen Sprache und Wirklichkeit wendet. Und eben diese Abwehrhaltung ist auch eine Grundposition der Dekonstruktion, die zwar ursprünglich auf dem Strukturalismus nach Saussure beruht, also einem System, das davon ausgeht, die Welt mittels Sprache und Zeichen darstellen zu können – aber eben diese Möglichkeit der Darstellung leugnet die Dekonstruktion.²³⁸ Nun kann man diese absolute Abwehr einer sprachlichen Mimesis nicht ohne weiteres auf Kleinl übertragen. Wie wir gesehen haben, bedient sich Kleinl sehr wohl der Sprache als Ausdrucks- und Darstellungsinstrument, wenn wir etwa an das häufig auftauchende organische Modell des „Textkörpers“ denken oder an den Bleistift, den Kleinl in seiner Metapher zur Kaltnadel macht²³⁹. Auch der in diesem Zusammenhang durchaus visuelle Topos des „Mals“ deckt sich nicht mit der eher radikalen Haltung der Dekonstruktion.

Auf der Ebene des „Signifikats“, also des Bezeichneten, der Bedeutung, gibt es jedoch durchaus eine Parallele zu Kleinl: Weiter oben haben wir von der Mehrdeutigkeit bei Kleinl gesprochen; es gibt bewusst nicht nur einen Sinn, und Kleinl umreißt diesen Sachverhalt – selbst mehrdeutig – im Begriff „Umsinnigkeiten“. Dies ähnelt einer Denkfigur von Jacques Derrida, der dem Begriff „Dekonstruktion“ ja erst die heutige Bedeutung verliehen hat. Diese Figur nennt Derrida „différance“ (bewusst nicht „différence“, um den perpetuierenden Charakter des Begriffs herauszuheben) und meint damit eine unendliche Kette von Differenzen der Signifikanten, die es letztlich verhindern, dass ein Wort eine fixe Bedeutung (auf der Inhalts- bzw. Signifikatsseite) hat. So kann man laut Derrida

(Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 17636). S. 241f.

²³⁷ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 236). S. 244.

²³⁸ Vgl. Ebd. S. 246f.

²³⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

immer nur sagen, was etwas nicht ist; man kann also nicht vom „Baum“ sprechen, sondern muss ex negativo von einem „Nicht-Baum“ ausgehen.²⁴⁰ Was diese Theorie Derridas nun direkt mit Kleinl in Verbindung bringt, sind zwei Dinge: Erstens die Mehrdeutigkeit, die sich aus Derridas und aus Kleinls Ansatz ergibt. Wie wir oben gesehen haben, stellt Kleinl in seiner Literatur die Mehrdeutigkeit bewusst in Rechnung. Zum einen eröffnen die Texte per se mehrere Deutungsmöglichkeiten, zum anderen wird die interpretatorische Auseinandersetzung des Lesers (als mit dem Autor Gleichberechtigter) von Kleinl explizit gefordert. Diese Auseinandersetzung wünscht sich auch Derrida; in seinem Werk *Randgänge der Philosophie* erscheint die „différance“, also die Suspendierung einer einzigen Bedeutung, als Instrument, das die „Herrschaft des Seienden“ erschüttert: „[...] mit dem Gedanken der „différance“ wird die Bestimmung des Seins als Anwesenheit oder als Seiendheit erfragt.“²⁴¹ Dieses Erfragen deckt sich mit Kleinls Konzept vom aktiven, fragenden Leser. Wie schon angesprochen, ergibt sich bei Kleinl kein einheitlicher Sinn: „Poetisches Erfinden ist ein Finden [...] Ohne letzten Sinnschluß.“²⁴² Auch das wird bei Derrida erwähnt: die „différance“ ist zwar Methode des Hinterfragens und Interpretierens, erreicht aber letztlich auch keinen eindeutigen Sinn und übt „nirgends eine Autorität aus“²⁴³ – eine allegorische Ausdrucksweise, die Kleinls Stil sehr ähnelt; man denke nur an seine Darstellung des Erzählens als „Liebesakt“. Aber noch eine zweite Komponente verbindet Derridas „différance“-Theorie mit Kleinls Literatur, nämlich ein Kleinl-ähnliches Bild, das bei Derrida auftaucht: Versucht man nämlich, in einer Interpretation den Sinn eines Textes aufzuspüren, findet man letztlich nicht den Sinn selbst, sondern laut Derrida lediglich eine „Spur des Sinns“ – wir erinnern uns, dass die „différance“ eine unendliche Kette von Differenzen der Signifikanten ist, die sich dem Sinn nur asymptotisch nähert. Somit führt Derridas „Spur des Sinns“ nur auf eine andere Spur, die wieder auf eine Spur führt, usw. Dazu passen Kleinls „Umsinnigkeiten“ und die Passage, in der Kleinl den Leser an „Sinnorte“ kommen lässt; diese Orte werden aber konkret nie erreicht, es geht vielmehr um die Interpretation durch Leser und Autor, also um

²⁴⁰ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 236). S. 246-248.

²⁴¹ Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Hrsg. von Peter Engelmann. 1., vollst. dt. Ausgabe. Wien: Passagen-Verlag 1986. S. 47.

²⁴² Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 18.

²⁴³ Vgl. Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie* (wie Anm. 341). S. 47.

das, was Kleinl unter „Umsinnen“ versteht – dieses Umsinnen ist der derridaschen „Spur des Sinns“ sehr ähnlich. Generell ist ein solches Leugnen einer unumstößlichen Sinnzuschreibung ein konstituierendes Element der Postmoderne; das liegt daran, dass sich diese Mehrdeutigkeit mit dem Bestreben der Postmoderne deckt, den Anspruch auf Totalität in der Darstellung hinter sich zu bringen.²⁴⁴

Man könnte also Kleinls Konzept der „Umsinnigkeiten“, dessen Hauptaussage es wie erwähnt ist, dass es in seinem Schreiben keinen fixen, eindeutig zuzuordnenden Sinn gibt, als literarische Umsetzung von Derridas „différance“ sehen – dazu muss man allerdings einen Aspekt bei Derrida ausblenden: Die Dekonstruktion leugnet die Existenz eines Sinns und stellt somit die Möglichkeit des Verstehens überhaupt in Frage.²⁴⁵ Das tut Sigmund Kleinl nicht, und deshalb kann man ihn – wie dieser Exkurs zu zeigen versuchte – maximal in theoretische und methodische Nähe der Dekonstruktion bringen, ihn aber nicht als Dekonstruktivisten im derridaschen Sinne bezeichnen.

2.1.1.5. Exkurs: Kleinl als Rezeptionsästhet

Spätestens in Kapitel 3.3.2. haben wir bemerkt, dass Kleinl dem Leser einiges abverlangt. Einen eindeutigen Sinn gibt es nicht und soll es nicht geben, also muss der Leser aktiv werden und seine eigene Exegese finden. Das wirft vor allem zwei Fragen auf: Wie kommt Kleinl zu dieser Konzeption, und wie ist sie literaturtheoretisch einzuordnen?

Das Konzept vom aktiven Leser entwickelt Sigmund Kleinl zum Großteil aus einem der in *TextKörper* erwähnten „Einflusstexte“, nämlich aus *Der Autor am Werk* von Felix Philipp Ingold. Darin wird unter anderem der vom deutschen Aktionskünstler und Kunsttheoretiker Joseph Beuys geprägte Begriff der „sozialen Plastik“ beschrieben. Beuys' Konzept besagt, auf den Punkt gebracht in der viel zitierten Formel „Jeder Mensch ist ein Künstler“, dass jedes Mitglied einer Gesellschaft die Möglichkeit haben soll, diese Gesellschaft künstlerisch zu

²⁴⁴ Vgl. Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur (wie Anm. 188). S. 6.

²⁴⁵ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 236). S. 242.

gestalten und „prinzipiell ein schöpferisches Wesen zu sein“.²⁴⁶ Dazu möchte auch Kleinl den Leser bringen, man erkennt dies etwa am Zitat in Kapitel 3.3.2. dieser Arbeit, wo Kleinl konstatiert, dass die Schüler (= Leser) Inhalte aus ihm „herausarbeiten“. Der Leser soll und muss selbst interpretatorisch tätig werden, und das führt uns zur literaturtheoretischen Seite von Kleinls Konzept, nämlich zur Rezeptionsästhetik.

Die Rezeptionsästhetik, die maßgeblich von Hans-Robert Jauß und Wolfgang Iser geprägt wurde, geht von einer „Konjunktur des Lesers“ aus und erweitert – im Unterschied zu anderen literaturtheoretischen Ansätzen – den interpretatorischen Blick auf Texte um die Perspektive des Lesers.²⁴⁷ Wolfgang Iser behauptet sogar, „[...] daß ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird.“²⁴⁸ In der Rezeptionsästhetik sind die drei Instanzen Autor, Werk und Empfänger gleichberechtigt – ein Postulat, das auch Sigmund Kleinl zu erfüllen versucht, wie wir in Kapitel 3.3.2. an der (metafiktionalen) Gleichschaltung von Autor und Leser gesehen haben. Einen weiteren rezeptionsästhetischen Aspekt scheint Kleinl zu berücksichtigen: Laut Jauß gilt der Sinn eines Texts in der Rezeptionsästhetik „nicht mehr als autoritativ vorgegeben, sondern als einem produktiven Verstehen zur Suche aufgegeben.“²⁴⁹ Diese (auch bei Jauß eher körperlich beschriebene) Suche kommt auch bei Kleinl vor, wenn wir uns an seine Denkfigur des „Umsinnens“ bzw. „Umgehens“ erinnern²⁵⁰. Demnach kommt der Leser an metaphorische „Sinnorte“; aber nicht direkt, sondern im „Umgehen“, weil Kleinl dem Leser eben keinen fixen Sinn vorgeben will („Gefüllt mit einer Fülle von Unsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes“²⁵¹) – dieses Motiv wurde in Exkurs I mit Derridas „différance“ zu umschreiben versucht, im Sinne der Rezeptionsästhetik kann man es als produktiven Prozess des Verstehens beziehungsweise als Auffüllen der textlichen „Leerstellen“ durch den Leser bezeichnen.

²⁴⁶ Vgl. Ingold, Felix Philipp: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. München / Wien: Hanser 1992. S. 129.

²⁴⁷ Vgl. Neuhaus, Stefan: *Kafkas Das Urteil aus rezeptionsästhetischer Sicht*. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen* (wie Anm. 236). S. 78f.

²⁴⁸ Vgl. Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Univ.-Verl. 1970. S. 6.

²⁴⁹ Zitiert nach Neuhaus, Stefan: *Kafkas Das Urteil aus rezeptionsästhetischer Sicht*. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen* (wie Anm. 236). S. 80.

²⁵⁰ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

²⁵¹ Vgl. Kleinl, Sigmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 38.

Was Kleinl aber von der Rezeptionsästhetik unterscheidet: Die Rezeptionsästhetik besagt, dass der literarische Text der Aktualisierung durch den Leser Grenzen setzt²⁵² – Sigmund Kleinl hält diese Grenzen, entsprechend seinen übrigen poetischen Prinzipien, jedoch bewusst offen.

Auch Josef Haslinger schreibt in einem sprachphilosophischen Essay über diesen von Kleinl geforderten Prozess der Aktualisierung durch einen aktiven, „mitdenkenden“ Leser:

Im Gegensatz zu einer Rechnung oder mathematischen Gleichung hat die Schrift der Wörter immer eine persönliche Färbung, und zwar nicht nur die Färbung durch den Autor, auch die durch den Leser. Dieser Leser ändert sich, und der Text ändert sich mit ihm.²⁵³

Noch drastischer formuliert es Sigmund Kleinl selbst an einer Stelle des in Kapitel 2.1. zitierten Typoskripts zur Erzählung *Gabriel Sigma*. Kleinl schreibt dort über seinen Roman *DorfMale*:

[...] Es ist ein Buch, das die Lesegewohnheiten infrage stellt, eine andere Form des Lesens verlangt. Kein Satz-für-Satz-alles-verstehen-wollen, sondern ein intuitives, sprachabenteuerliches Lesen mit dem Risiko, nichts zu verstehen. Ich verstehe ja auch nicht, was ich schreibe. Weil ich ja nicht aufschreibe, was ich weiß, mich vielmehr immer, ausgehend von meinem aktuellen Wissensstand, in das vorschreibe, was ich noch nicht weiß.²⁵⁴

Der aktive Leser und dessen Gleichberechtigung mit dem Autor werden in diesem Zitat pointiert zusammengefasst. Im Interview im Anhang nennt Sigmund Kleinl noch eine weitere Inspirationsquelle für sein Konzept des aktiven Lesers und dessen freie, tätige Rezeption, nämlich Umberto Ecos einflussreichen Aufsatz *Das offene Kunstwerk*. Darin schreibt Eco über die Rezeption von Kunstwerken:

Die Poetik des „offenen“ Kunstwerks strebt [...] danach, im Interpretieren „Akte bewußter Freiheit“ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unerschöpflichen Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe.²⁵⁵

[Hervorhebungen von Umberto Eco]

Mit dem „Interpretieren“ ist in diesem Zitat der Interpretierende, also konkret der Leser gemeint. Ecos Konzept ähnelt dem von Kleinl, dass nämlich der Leser mit

²⁵² Vgl. Neuhaus, Stefan: Kafkas *Das Urteil* aus rezeptionsästhetischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 236). S. 81.

²⁵³ Haslinger, Josef: Am Ende der Sprachkultur? Über das Schicksal von Schreiben, Sprechen und Lesen. Wien, Weitra: Bibliothek der Provinz o. J. (=Wiener Karl Kraus Vorlesungen zur Literaturkritik 1) S. 43.

²⁵⁴ Zitat wie Anm. 144.

²⁵⁵ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (=stw 222). S. 31.

dem Autor gleichberechtigt ist, keinen einheitlichen Sinn erfassen muss und den Text in der Interpretation aktualisiert. So nennt auch Eco das „offene Kunstwerk“ eine „Poetik des Andeutens“, die ein Werk „gegenüber der freien Reaktion des Lesers“ bewusst offen hält.²⁵⁶

2.1.1.6. Exkurs: *TextKörper* im Spiegel der Essaytheorie

Trotz oder gerade wegen der ungewöhnlichen Theorien und Herangehensweisen, die Siegmund Kleinl in *TextKörper* präsentiert, ist der Text ein Essay, und das lässt sich auch anhand zweier „Essays über Essays“ belegen. Der erste Text ist *Der Essay als Form* von Theodor W. Adorno, ein klassischer Meta-Essay, der typische Merkmale eines Essays auflistet und in Ansätzen eine Typologie des Essays entwirft. Der zweite Text ist weniger wissenschaftlich, es handelt sich dabei um das Kapitel 62 aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, das den Titel *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus* trägt. Beide Texte schreiben dem Essay als Gattung gewisse formale und thematische Voraussetzungen zu, die, wie in diesem Exkurs gezeigt werden soll, von Kleinls *TextKörper* zu einem Großteil durchaus erfüllt werden.

Eine zentrale These in Adornos Text ist die der offenen Begriffe. So schreibt Adorno über den Essay: „Weder sind seine Begriffe von einem Ersten her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten.“²⁵⁷ Dies trifft auch auf Kleinls *TextKörper* zu: die Begriffe sind nicht konstruiert, sondern neu geschaffen (mit Adorno aus „Spontaneität subjektiver Phantasie“²⁵⁸), denn Kleinl operiert ja wie mehrfach angesprochen mit eigenen Begrifflichkeiten; man denke an sein oftmals geschildertes organisches Erzähl- und Textverständnis und die dazugehörigen Metaphern (Erzählen als „Gehen“ oder als „Liebesakt“; „Textkörper“ oder „Erzählleib“), aber auch an seine Neologismen („Tastatour“ oder „Leserich“). Andererseits runden sich auch Kleinls Begriffe nicht zu einem Letzten, das erkennt man etwa an Exkurs I und an Kleinls Zitat vom poetischen Vorgang „ohne letzten Sinnschluß“²⁵⁹. Weiters fordert Adorno vom Essay, dass er den „traditionellen Begriff von Methode“ suspendieren soll.²⁶⁰ Auch darin geht Kleinl mit Adorno

²⁵⁶ Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk (wie Anm. 255). S. 37.

²⁵⁷ Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958. S. 10.

²⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 11.

²⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

²⁶⁰ Vgl. Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form (wie Anm. 257). S. 18.

konform, sei es dadurch, dass er sich „wider den Methodenzwang“ gegen Wittgenstein, Naturalismus und Mimesis in der Literatur wendet oder dadurch, dass sein Essay selbst völlig unmethodisch vorgeht: Es gibt keine Unterteilungen, keine Abschnitte, keine Fußnoten, ja nicht einmal eine erkennbare Gliederung. Gerade in diesem Punkt scheint schon der nächste Wunsch Adornos an den Essay erfüllt zu werden: Adorno charakterisiert den Essay nämlich als „methodisch unmethodisch“, als „Ketzerie“ und als „Verstoß gegen die Orthodoxie des Gedankens“²⁶¹. Eine weitere These Adornos: Der Essay „hilft“ der Sprache im Verhältnis zu ihren Begriffen: während die Begriffe in der Sprache allein „bewusstlos“ genannt sind, fasst sie der Essay reflektierend auf.²⁶² Auch dies wird von Kleinl doppelt erfüllt, nämlich erstens durch die Tatsache, dass er im Essay *TextKörper* seine eigene literarische Sprache generell reflektiert, und zweitens dadurch, dass sich Kleinl ja gegen grammatikalische und lexikalische Festschreibungen sträubt und durch seine Kunstsprache (beispielsweise mittels Neologismen und ungewöhnlicher Schreibweisen) neue Bedeutungen bewusst zu machen versucht.²⁶³ So heißt es bei Kleinl auch:

Der gesellschaftlich eingeübte und unbedacht eingesetzte Wortgebrauch, der nur bestimmte grammatische Strukturen und semantische Zusammenhänge erlaubt, funktioniert wie ein Ganzleiter ohne Unterbrechung: Die Information oder Botschaft kommt ganz von einem zum andern, ohne daß der geringste Widerstand spürbar ist. Weil dabei aber nichts vorgeht, bleiben die Leserhörer unbewegt an ihrem jeweiligen Ort [...]²⁶⁴

Vor dem Hintergrund von Kleinls Motiv des aktiven Lesers aus Kapitel 3.3.2. wird ersichtlich, dass eine solche widerstandslose Informationsweitergabe eben genau *nicht* im Sinne Kleinls wäre.

Auch in Kapitel 62 aus *Der Mann ohne Eigenschaften* werden (im Unterschied zu Adorno selbstverständlich ohne deutlich literaturwissenschaftlichen Anspruch) distinktive Eigenheiten des Essays besprochen. In diesem Text ist der Essay das Resultat eines „hypothetischen Lebens“, wie es der Hauptfigur Ulrich zugeschrieben wird. In diesem hypothetischen Leben und daher auch im Essay ist „jeder Schritt ein Wagnis ohne Erfahrung“²⁶⁵. Kleinl bringt diese „mangelnde Erfahrung“ am deutlichsten in seinem bereits weiter oben geschilderten Staunen über das Entstehen eines „Textkörpers“ zum Ausdruck: „Und Staunen ergreift

²⁶¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form* (wie Anm. 257). S. 33.

²⁶² Vgl. Ebd. S. 20.

²⁶³ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

²⁶⁴ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 7.

²⁶⁵ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 249f.

mich. Wie aus einer Textzelle ein Textkörper wird. [...] Wie mögliche Sätze ungeschehene Begegnungen geschehen lassen.“²⁶⁶ Wenn wir *TextKörper* nun weiterhin in Korrelation zum *Mann ohne Eigenschaften*-Kapitel sehen, dann schwingt hier zusätzlich zur Illustration des Essays als Wagnis der so genannte „Möglichkeitssinn“ mit, den Musil seiner Hauptfigur Ulrich verleiht. Dieser „Möglichkeitssinn“ ist Voraussetzung für das „hypothetische Leben“ und damit für den Essay: „So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“²⁶⁷ Zusammengefasst bedeutet das Musilsche Postulat: Der Essay eröffnet dem „Möglichkeitssinn“ perspektivische Freiräume, Raum für ein experimentelles, „hypothetisches Leben“; diese Forderung findet sich in Sigmund Kleinls *TextKörper* also erfüllt.

2.1.1.7. Zusammenfassung

Sigmund Kleinls Essay *TextKörper* ist, das habe ich in diesem Abschnitt der Arbeit zu zeigen versucht, ein überaus komplexer, vielschichtiger Text, der eine Fülle von Auslegungs- und Interpretationshorizonten eröffnet. Auf unterschiedliche Denkstile, Denkschulen und Theorietraditionen nimmt der Essay Bezug und lässt sich trotzdem nirgends so recht einordnen. So weist Kleinl unleugbar eine deutliche Nähe zur Postmoderne auf, was etwa Sprache, den Einsatz metafiktionaler Stilmittel, die Parallelen zu John Barth und Raymond Federman, die Ablehnung eines streng mimetischen Konzepts und eines eindeutig erfassbaren Sinnes angeht. Sein romantisches Verständnis vom Erzählen und die geschilderte Apotheose des Erzählens sind jedoch eher atypisch für die Postmoderne, ebenso die Tatsache, dass Kleinl Ansätzen wie dem „Tod des Autors“ oder dem „Tod der Literatur“ kaum etwas abgewinnt.

In welche Richtung man auch zu interpretieren versucht, überall ergeben sich gewisse Widersprüche, und man muss feststellen, dass Kleinl bewusst eigene theoretische und praktische Wege geht: Im selben Maß, wie *TextKörper* sich inhaltlich gegen starre Theoreme wendet, sträubt sich der Text auch gegen eine eindeutige literaturtheoretische Zuordnung, das dürfte vor allem an den Exkursen deutlich geworden sein – zum Teil liegen ja sogar die hier angebotenen

²⁶⁶ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 31f.

²⁶⁷ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften* (wie Anm. 265). S. 16.

literaturtheoretischen Schulen miteinander im Widerstreit, wie etwa die Ansätze von Lukács (zum Roman) und Adorno (zum Essay).

Diese „eigensinnige“ Positionierung von Kleinls *TextKörper* ist aber wiederum typisch für Texte der Postmoderne, oder, mit Terry Eagleton gesprochen: Die Postmoderne ist ein so offener Begriff, „daß sich jede Aussage über einen ihrer Aspekte fast zwangsläufig als unzutreffend in bezug auf einen anderen Aspekt erweist.“²⁶⁸ Am Ende von *TextKörper* gibt es eine Metapher, in der Kleinl die Abscheu vor Kategorisierungen und „Schubladisierungen“ passend zur Grundtendenz seines Essays darstellt:

Die Kunst ist ein Schrank [...] der drei Türen hat: eine lyrische, eine dramatische und eine epische. Ich öffne die epische, natürlich nur in der Vorstellung [...] Ich will das Zimmer vielleicht schon morgen heil verlassen und in den Schnee. Aus dem Schrank, der die Kunst ist, in die Schrankenlosigkeit der Schneewelt.²⁶⁹

Daher konnte dieser Teil der Arbeit wohl nicht die Frage beantworten, in welche „Schublade“ Sigmund Kleinl gehört; die wichtigere Aufgabe dieses Kapitels dürfte es aber ohnehin gewesen sein, Kleinls Vorstellung von beziehungsweise Denken über Literatur verständlich zu machen, die Begrifflichkeiten zu erörtern, die er verwendet und natürlich auch einige mögliche Lesarten und Bezüge anzuführen. Wie bereits mehrfach erwähnt, spielt die Poetik *TextKörper* in allen Texten von Sigmund Kleinl eine Rolle. Teilweise finden wir Motive aus der Poetik, teilweise sind es Zitate, und manchmal begegnen uns gewisse Denkmuster aus *TextKörper*, wie etwa Kleinls Verhältnis zu Sprache und Erzählen, die damit einhergehende organische Metaphorik oder die bewusste Mehrdeutigkeit. Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich, zur besseren Übersicht, die wichtigsten Aspekte aus *TextKörper* noch einmal auf einen Blick auflisten:

- Das Erzählen erscheint als organische (und anthropomorphe), allegorische Figur mit dazugehöriger Metaphorik („Textkörper“, „Erzählleib“, das Erzählen „macht die Augen auf“ oder erzählt selbst); das Sprachverständnis ist ebenfalls organisch bzw. romantisch inspiriert, das Erzählen hat stets autobiographische Grundierung (Begriff der „Male“).
- Das Erzählen wird als diskontinuierlicher Vorgang gefasst, der sich über zeitliche Ebenen und Grenzen hinwegsetzt; Parallelen zu James Joyce oder Andreas Okopenko werden ersichtlich.
- Kleinl lehnt ein naturalistisches und positivistisches „Mimesis“-Konzept für das Erzählen streng ab.
- Kleinls Literatur strebt nach einer sprachlichen „Entgrenzung“, damit einhergehend werden sprachphilosophische und abbildtheoretische Grenzen (vor allem bei Wittgenstein) abgelehnt.

²⁶⁸ Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay (wie Anm. 189). S. IX.

²⁶⁹ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 39.

- Kleinl liefert eine absolute Rehabilitierung des Erzählens, zentraler Topos ist das Scheherazade-Motiv, das eine Korrelation zur Literatur von John Barth herstellt.
- Intertextualität und die Auseinandersetzung mit bestehender Literatur sind für Kleinl ein bewusstes und notwendiges poetisches Arbeitsprinzip, er schreibt nicht „über Texte“, sondern schreibt sich „ihnen ein“.
- Trotz einem relativ traditionellen Erzählverständnis setzt Kleinl metafiktionale und selbstreflexive, also eher postmoderne Stilmittel ein (vor allem die Thematisierung des Schreibprozesses, das Auftreten des Autors als Leser des eigenen Texts usw.)
- Zur Verteidigung des Erzählens wendet sich Kleinl gegen Ansätze, die den Tod von Erzählen bzw. Erzählformen, Literatur und Autor proklamieren, z.B. gegen Enzensberger, Aichinger, Lukács oder Barthes.
- Kleinl wendet sich mit seinem literarischen Stil gegen Restriktionen durch Wörterbücher oder Grammatiken; daraus ergibt sich eine ungewöhnliche Dichtersprache, die nach neuen Bedeutungen strebt und unter anderem geprägt ist von Neologismen und neuen Komposita (z.B. „Vernunst“ und „Tastatour“) oder dem bewussten Hervorheben von Trennungen in Komposita (z.B. „TextKörper“, „GrundSatz“).
- Kleinl lehnt eindeutige Sinnzuschreibungen ab (was er mit den mehrdeutigen Termini „Umsinnigkeiten“ und „Umgehen“ zum Ausdruck bringt) und ruft den Leser zur tätigen interpretatorischen Auseinandersetzung mit dem Text auf; auch das Lesen erscheint metaphorisch als Gehen, Leser und Autor sind gleichberechtigt.

Die Analyse von Sigmund Kleins Poetik *TextKörper* war unbedingt nötig, um den theoretischen Hintergrund Kleins verstehen zu lernen, um zu erkennen, worauf er beim Erstellen von Literatur Wert legt und was seine literarischen Beweggründe sind. Nachdem diese Basis nun einigermaßen vertraut ist (ich sage bewusst „einigermaßen“, denn wie wir gesehen haben, eröffnen sich zahlreiche komplexe Deutungshorizonte), können wir uns nun den anderen Werken Kleins zuwenden; nachdem das innere Wirken und die Techniken von Kleins Schreiben durchleuchtet sind, kann nun die Konzentration auf die „Außenpolitik“ von Kleins Literatur erfolgen.²⁷⁰ Obwohl seine Texte in Sachen Thema, Form, Komposition und Sprache sehr unterschiedlich sind, finden sich doch immer wieder Bezüge auf Kleins Poetik *TextKörper*. Auf diese klar erkennbare gemeinsame „geistige Abstammung“ soll bei der Analyse jeweils aufmerksam gemacht werden.

2.1.2. *Tugend. Szenische Anspielungen*²⁷¹

2.1.2.1. Kleins Vorwort

Tugend. Szenische Anspielungen ist Sigmund Kleins erste Veröffentlichung; der Text wurde Anfang 1990 geschrieben und im November 1992 – also fast drei Jahre vor *TextKörper* – in der „edition NN“ veröffentlicht. Während der Entstehung von *Tugend* entwickelte Kleinl bereits die literarische Sprache und die theoretischen Überlegungen, die er dann in *TextKörper* zusammenfasste. Sehr wichtig sind für Kleinl in *Tugend* die Auseinandersetzung mit traditioneller Literatur und die Aufarbeitung eigener Lese-Erfahrungen. Diesen Vorgang beschreibt Kleinl im Vorwort zu *Tugend*:

[...] was in *Tugend* grundgelegt ist: die Herausarbeitung einer eigenen Sprachform und Formensprache in Auseinandersetzung mit der Tradition und der aktuellen Literatur.²⁷²

Damit wird also ein relevanter Punkt von *TextKörper* vorweggenommen: die Intertextualität. In *TextKörper* spricht Kleinl ja davon, sich Texten „einzuschreiben“ und durch die Auseinandersetzung mit ihnen neue Texte hervorzubringen.²⁷³ Dieser Gedanke taucht bereits in *Tugend* auf: Kleinl bezeichnet das Werk im Vorwort als „Versuch, das von der Literatur passive Durchdrungensein eines elaborierten Lesers zu einem aktiven Selbst-Durchdringen

²⁷⁰ Vgl. De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 31f.

²⁷¹ Vgl. Marold, Manuel: *Der burgenländische Autor Sigmund Kleinl* (wie Anm. 142). S. 44-71

²⁷² Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen*. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1992 (=edition NN oslip). S. 2.

²⁷³ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.f)

zu verdichten.²⁷⁴ Damit erklärt Kleinl auch den Untertitel des Werkes, *Szenische Anspielungen*. Aufgrund der Auseinandersetzung mit Literatur finden sich „Anspielungen auf literarische Muster“, aber auch „deren Durchdringung auf das Eigene hin“.²⁷⁵

In *TextKörper* schreibt Siegmund Kleinl 1995 rückblickend über sein drei Jahre zuvor veröffentlichtes Erstlingswerk *Tugend*:

[Das theoretische Nachdenken über Literatur] nutzt dem Leserich soviel, dass es sich in ein Schreiberich verwandeln kann. Und tatsächlich hat es sich [...] zum Schreiberich durchmutiert und darin seine Tugend entdeckt. Als ich *Tugend* schrieb, wollte ich zu mir kommen. Damals war ich das erste Mal zu Hause.²⁷⁶

„Zu Hause“ steht hierbei für die Literatur bzw. das selbstständige Schreiben, worin für Kleinl die „Tugend“ liegt. Das Zitat umreißt das Zentralthema und damit gleichsam den Inhalt von *Tugend*: Ein Mensch, der bisher immer nur Leser war (und deshalb im Text auch lediglich „Leser“ genannt wird) möchte Dichter werden – der autobiographische Hintergrund, also die Dichterwerdung Kleinls, ist hierbei nicht zu übersehen, zumal auch der „Leser“, wie noch deutlich werden wird, Kleinls Züge trägt. Bei der Analyse von *TextKörper* haben wir gesehen, dass für Kleinl der autobiographische Hintergrund seiner Literatur überaus wichtig ist; das bringt er vor allem im Begriff der „Male“ auf den Punkt.²⁷⁷ Für die Entwicklung zum Dichter ist laut Kleinl die kritische Beschäftigung mit bestehender Literatur unerlässlich.

2.1.2.2. Kleinls Nachwort

Am Ende des Texts steht ein zusammenfassender Epilog, unter der Überschrift „'Tugend': Nachworte als Vor-Sätze“. Darin reflektiert Kleinl nochmals über den theoretischen Hintergrund von *Tugend*; außerdem wird die autobiographische Grundierung des Texts angesprochen. So schreibt Kleinl „'Tugend' erzählt, wie einer durch die Begegnung mit Kunst und Künstlern zum Leben kommt.“²⁷⁸

Dieser Satz wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass während der Entstehung von *Tugend* die „NN-fabrik“ gegründet wurde und Siegmund Kleinl mit anderen (vor allem bildenden) Künstlern in Kontakt trat.²⁷⁹ In *Tugend* wird die

²⁷⁴ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 2.

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 2.

²⁷⁶ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 38.

²⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

²⁷⁸ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 123.

²⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.1.a)

Kunst allegorisch durch den „Künstler“ repräsentiert, eine Figur, die dem „Leser“ (= der Autor-Novize) auf seinem Weg zum selbstständigen Schriftsteller beisteht.²⁸⁰

Weiters geht Kleinl im Epilog auf die eben erwähnte Auseinandersetzung mit dem Gelesenen ein. Kleinl betont nochmals, dass diese wichtig ist, dass der Dichter aber nicht in der bloßen Rezeption stecken bleiben darf. Zur Illustration dieser These zur Intertextualität verwendet Kleinl ein neologisch abgewandeltes Beispiel aus dem traditionellen Literaturkanon:

„Tugend“ ist ein aktueller „Parzifall“. Auch Parzival mußte, um welttauglich zu werden, von der Mutterenge sich lösen. Des „Lesers“ Mutter ist die Literatur. Sie schreibt ihm vor, wonach er aus ist. Bis er dann beginnt, sich selber vor zu schreiben.²⁸¹

Dieses Zitat (vor allem das Bezeichnen der Literatur als „Mutter“) antizipiert bereits das in *TextKörper* so häufig angewandte organische und allegorische Beschreiben von Text und Erzählen.

Außerdem bespricht Kleinl in seinem Epilog die Form von *Tugend* – und wartet mit einer Überraschung auf. *Tugend* ist zwar eigentlich ein dramatischer Text in 7 Akten, es kommen insgesamt acht Personen vor, die in nicht versgebundener Sprache miteinander kommunizieren – im Epilog entkräftet Kleinl aber die Dramenform des Texts und stellt den gesamten Inhalt in Frage: „Die Dialoge sind nur vorgetäuscht. Der Text ist szenische Epik, ein großer innerer Monolog des Lesers.“²⁸² Einzelne metafiktionale Stilmittel kommen als „Hilfsmittel“ dieser Fiktion zwar bereits im Text vor, aber im Nachwort markiert Kleinl mit dieser Aussage den gesamten vorangegangenen Kontext als fiktional, alle handelnden Personen sind also quasi dem Hirn der Hauptfigur entsprungen.²⁸³ Der vermeintlich dramatische Text verweist somit auf sich selbst und macht deutlich, dass er in Wirklichkeit als innerer Monolog zu lesen ist. Für den Rezipienten von *Tugend*, der den Text höchstwahrscheinlich als Drama gelesen hat, wird also erst am Ende der Lektüre sein Informationsrückstand sichtbar, und seine Lesart ist damit hinfällig²⁸⁴. Dies ist zwar ein durchaus originelles Stilmittel, wenn man *Tugend* allerdings in Korrelation mit Kleinls Poetik *TextKörper* liest, so würde ein

²⁸⁰ Zur besseren Distinktion werden die Figuren des Texts, also etwa „Leser“ und „Künstler“, in Anführungszeichen gesetzt.

²⁸¹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 123.

²⁸² Ebd. S. 123.

²⁸³ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl. München: Beck 2005. S. 14 – 17.

²⁸⁴ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580). S. 84 – 86.

solches Leiten der Rezeption Kleinls Ablehnung einer fixen Sinnzuschreibung zuwiderlaufen.²⁸⁵

Die Fiktionalität von *Tugend* fasst Kleinl pointiert zusammen:

„Tugend“ ist ein fiktiver Text. Die Begegnungen, wie sie hier versprachlicht werden, hat es so nie gegeben. Die Fiktion aber ist wahr.²⁸⁶

In dieser „Wahrheit der Fiktion“ klingt bereits das durch, was Kleinl in *TextKörper* dem Erzählen zugesteht, dass nämlich während des Erzählens eine eigene, fiktionale Welt geschaffen wird.²⁸⁷

Eine mögliche Rechtfertigung, warum Sigmund Kleinl den Text am Ende als fiktional aufliegen lässt und damit die Rezeption in vorgegebene Bahnen lenkt, liefert er ebenfalls im Nachwort: „Der ‚Leser‘ ist jeder, selbst der Nicht-Leser.“²⁸⁸

Damit wird der Deutungshorizont also wieder erweitert. Kleinl teilt die vermeintlich dramatischen Sprechakte mehrerer Personen nun einer einzigen Person zu, aber dadurch, dass er dieser Person eine Allgemeingültigkeit zuschreibt, gilt auch der Akt ihres Sprechens, also ihre „Lokution“, nicht mehr nur für sich selbst.²⁸⁹ Diese „Öffnung“ der Figur würde wiederum mit *TextKörper* konform gehen: Dort haben wir gesehen, dass Kleinl Autor und Leser gleichschaltet beziehungsweise gleichberechtigt²⁹⁰ – das geschieht auch hier; die Figur „Leser“ kann laut Kleinl jeder sein, ihre Entwicklung kann jeder durchmachen, also auch der reale Leser. Noch ein Anliegen der Poetik scheint hier vorweggenommen zu werden: nämlich der rezeptionsästhetisch aktive Leser, der einerseits den Text auf seine Weise aktualisieren und andererseits im Sinne der Beuyschen „sozialen Plastik“ selbst zum Künstler werden soll.²⁹¹

Der Titel des Werkes, *Tugend*, wird ebenfalls im Epilog erklärt. Er leitet sich aus einem Zitat aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (im Abschnitt *Von großen Ereignissen*) ab²⁹²; das volle Zitat lautet:

Diesen Rath aber rathe ich Königen und Kirchen und Allem, was alters- und tugendschwach ist – laßt euch nur umstürzen! Daß ihr wieder zum Leben kommt, und zu euch – die Tugend!²⁹³

²⁸⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

²⁸⁶ Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 124.

²⁸⁷ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b) und f)

²⁸⁸ Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 123.

²⁸⁹ Vgl. Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do things with words). Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 9396). S. 110 – 113.

²⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

²⁹¹ Vgl. ebd.

²⁹² Vgl. Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 122.

Kleinl führt das Zitat ab „laßt euch nur umstürzen“ an. Die Worte des „Umwertungsphilosophen“ Nietzsche lassen sich mit dem Inhalt von *Tugend* in Verbindung setzen: In *Also sprach Zarathustra* wird das Konzept des „Übermenschen“ behandelt, der sich über Historien und Traditionen hinwegsetzt und selbst zu einem schaffenden, von seinen Fähigkeiten überzeugten Demiurgen wird. Eine ähnliche Entwicklung muss auch der „Leser“ in *Tugend* durchlaufen, er muss diese Tugend, die laut Kleinls Zitat aus *TextKörper* im Schreiben liegt, erst finden beziehungsweise, frei nach Sokrates, erst erlernen.

2.1.2.3. Textanalyse

a) Akt I

Das (fiktionale) Stück beginnt in der Bibliothek des „Lesers“, also derjenigen Person, die im Laufe des Texts den Prozess der Künstlerwerdung durchläuft. Der „Leser“ tritt mit verschiedenen Personen in Kontakt, darunter der (bildende) „Künstler“, wie erwähnt eine allegorische Repräsentation der Kunst, die den Leser berät; die „Schülerin“, die pars pro toto für das Publikum steht, das der „Leser“ mit seiner Literatur zu erreichen hofft; und ein so genannter „Inerinnerungrufer“, der als moralisches Korrektiv und personifiziertes Gewissen des Lesers fungiert. Dabei werden gleich zu Beginn Texte erwähnt, die den „Leser“ (und damit auch Siegmund Kleinl) beeinflusst haben. Der „Leser“ leitet das Stück mit einem kurzen Monolog ein:

Wie ich in dem Raum sitze, in dem ich zur Welt gekommen bin im dreißigsten Jahr. / Wie ich dasitze und anfangen will. [...] / Ich bin gespannt, in das Buch gespannt, in das Spiel vom Fragen. / Bis es mich nicht mehr hält und ich mein Spiel zu schreiben beginne.²⁹⁴

Dabei begegnet gleich zu Beginn ein Topos, der in *TextKörper* entfaltet wird: Dort spricht Kleinl davon, dass in der Literatur die Welt „erst erschaffen wird“.²⁹⁵ Vor diesem Hintergrund wird die Aussage des „Lesers“, dass er (mit dem Schreiben) anfangen will, verständlich. Auch ist das der erste metafiktionale Bezug des Texts, da der „Leser“ ja selbstreflexiv das eigene Schreiben und damit den Beginn des Stückes thematisiert.

„Im dreißigsten Jahr“ ist die erste Intertextualität in *Tugend* und spielt auf den 1961 erschienen Erzählband *Das dreißigste Jahr* von Ingeborg Bachmann an,

²⁹³ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen. Augsburg: Weltbild 2005. S. 140. – Mit diesen Worten bekehrt der Philosoph Zarathustra an der zitierten Stelle einen frevelhaften, unter der Erde (und damit auch unter den „Übermenschen“) lebenden „Feuerhund“.

²⁹⁴ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 3.

²⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.f.

der Kleinls *Tugend* thematisch ähnelt: Auch in Bachmanns Text geht es um Menschen, die versuchen, gesellschaftlichen Zwängen und Bindungen zu entkommen und neue Wege zu gehen; bei Kleinl ist das wie angesprochen die Dichterwerdung, bei Bachmann sind es etwa ein lesbisches Liebesverhältnis als einziger Ausweg aus einer beengenden Ehe (in der Geschichte *Ein Schritt nach Gomorrha*) oder der Versuch der Überwindung einer rein patriarchalischen Gesellschaft (in der bekannten Erzählung *Undine geht*).²⁹⁶

Eine weitere Anspielung erfolgt im obigen Zitat auf Peter Handkes Drama *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989), einen Text, der viel mit Bildhaftigkeit arbeitet, was sich unter anderem in ausufernden Szenenbeschreibungen äußert;²⁹⁷ diese Bildhaftigkeit wird auch in Kleinls *Tugend* eine Rolle spielen, vor allem im zweiten Abschnitt des Texts, wo der „Leser“ ins Atelier des „Künstlers“ kommt.

Auf die Ankündigung des „Lesers“, er werde nun mit dem Schreiben beginnen, antwortet ihm der moralische „Inerinnerungrufer“: „Zuerst aber mußt du dich vom Fragespieldichter lösen.“²⁹⁸ Gemeint ist hier wieder Peter Handke, und der „Leser“ gibt im Folgenden zu, dass er sich von Handke noch nicht lösen kann, der Text *Das Spiel vom Fragen* verfolgt ihn „bis in den Tiefschlaf hinein“, der „Leser“ hat Probleme, Handkes Sprachklang loszuwerden.²⁹⁹ Darauf antwortet der „Künstler“:

Das brauchst du auch nicht. / Laß es in dir weiterklingen und suche deinen eigenen Ton. / Du wirst ihn schneller finden, wenn du nicht gegen die Fremdtöne verkrampft ankämpfst, sondern sie zu deinen eigenen machst.³⁰⁰

Hier klingt wieder Siegmund Kleinls später in *TextKörper* formulierter Ansatz durch, nicht „über Texte“ zu schreiben, sondern sich eben auf sie einzulassen und sich ihnen „einzuschreiben“.³⁰¹ Durch dieses Prinzip kommen bei Kleinl wie erwähnt intertextuelle Anspielungen und Bezüge zustande. Im Folgenden

²⁹⁶ Vgl. Jens, Walter (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 2. München: Kindler 1998. S. 28f. und Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. In: Dies.: Sämtliche Erzählungen. München: Piper 1978. Vor allem S. 200-202 und S. 253.

²⁹⁷ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Skriptum zur Vorlesung „Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990“. Online auf http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler (15.11.2006, 16:13) und Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. In: Ders.: *Die Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. Vor allem S. 453ff.

²⁹⁸ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 3.

²⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 3.

³⁰⁰ Ebd. S. 4.

³⁰¹ Vgl. Kapitel 3.2.1.

reflektiert der „Leser“ den Tod von Samuel Beckett³⁰² und sagt, auf Thomas Bernhard anspielend, er sei kein „Theatermacher“.³⁰³

Darauf antwortet ihm der „Künstler“: „Wir können uns das Theater auch selber machen“ und liefert damit quasi ein Stichwort zum Einsatz selbstreflexiver Stilmittel.³⁰⁴ Während bisher nur vom „Leser“ und seinem Bemühen, Dichter zu werden die Rede war, rückt nun erstmals die Literatur beziehungsweise das Schreiben selbst in den Mittelpunkt des Interesses.

So sagt der „Künstler“ zum „Leser“: „Wie du mir deine Worte in den Mund legen muß, damit es ein Spiel wird.“³⁰⁵ Die Figur thematisiert damit den Schreibprozess – ein Stilmittel, das ja auch in *TextKörper* markant angewendet wird. Nach der Metafiktion zu Beginn des Textes erscheint das Stück erneut als von einer Person gemacht, als Fiktion (natürlich noch nicht so explizit wie es Kleinl im Nachwort ausdrückt), und der „Leser“ führt die Selbstreflexivität weiter, indem er sagt:

Und obwohl ich nach jedem Satz nicht mehr weiterweiß, folgt dann doch einer auf den anderen. Ob daraus ein Drama hervorgeht, wird sich zeigen.³⁰⁶

Die Metafiktion wird also durch die Figuren selbst erzeugt, eine Technik, die wir vor allem im epischen Theater Brechts finden.³⁰⁷ Im Folgenden wird diese Metafiktion fortgesetzt, der „Leser“ sagt, er sei ein „Teichoskop“, und der „Künstler“ entgegnet ihm, er gehe „auf das Schlimmste“ zu³⁰⁸. Kleinl führt hier Begriffe aus der antiken Tragödie ein: die „Teichoskopie“ (Mauerschau) wird angewandt, um eine sich an einem anderen Raum abspielende Handlung darzustellen (z.B. indem eine Figur durch ein Fenster schaut und beschreibt, was sie draußen sieht), und „auf das Schlimmste zugehen“ spielt an auf die „Katastrophe“, also in der Tragödie das (in positiver oder negativer Hinsicht) entscheidende Ereignis.³⁰⁹ Dass Kleinl diese klassischen definatorischen Begriffe ausgerechnet im Kontext einer „modernen“ Metafiktion einführt, wirkt auf den ersten Blick deplaciert, entspricht aber dem Thema von *Tugend*: Der „Leser“

³⁰² Beckett starb am 22. Dezember 1989, nur einige Tage bevor Kleinl seiner Arbeit an *Tugend* begann.

³⁰³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 6 – 7.

³⁰⁴ Ebd. S. 6.

³⁰⁵ Ebd. S. 6.

³⁰⁶ Ebd. S. 6.

³⁰⁷ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse* (wie Anm. 284). S. 112 – 116 und Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Band 1: Theater*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996. S. 392.

³⁰⁸ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 7.

³⁰⁹ der Ausdruck „Teichoskop“ ist außerdem eine intertextuelle Anspielung auf die Figur des „Mauerschauers“ in Handkes *Spiel vom Fragen*.

möchte Dichter werden und muss sich dabei mit dem Literaturkanon auseinandersetzen – also auch mit dem antiken Drama. Diese für den Dichter notwendige Auseinandersetzung mit seinen Vorfahren führt der „Künstler“ dem „Leser“ nochmals recht plakativ vor Augen, indem er sagt: „Fliehe nicht in die Bücher, suche dich in ihnen auf und gehe als Gewandelter daraus hervor.“³¹⁰ Auch die „Schülerin“, die ja wie erwähnt für das literarische Publikum steht, wendet sich vorhaltend an den „Leser“: „Sie lesen alles in sich hinein, statt alles aus sich herauszuschreiben.“³¹¹ Dazu findet sich in *TextKörper* ebenfalls eine Entsprechung: Auch dort gibt es eine Stelle, an welcher der Erzähler über das Verhältnis zu seinen Schülern spricht – die metaphorisch für seine Leser stehen. Der Erzähler sagt dort, dass er nichts in die Schüler „hineinarbeiten“ muss, weil sie alles aus ihm „herausarbeiten“.³¹² Das ist der Idealfall der Rezeption (= der tätige, aktive Leser), der aber an dieser Stelle von *Tugend* noch nicht erreicht ist: der „Leser“ ist noch kein Schreiber, und es ist noch nicht möglich, etwas aus ihm herauszuschreiben.

Also ermutigt der „Künstler“ den „Leser“, „einmal auf nichts Rücksicht“ zu nehmen, aufzustehen und sich auf seinen Entwicklungsweg zum Dichter zu begeben; der „Leser“ geht von der Bühne ab und findet sich, zu Beginn des zweiten Aktes, im Atelier des Künstlers wieder.³¹³ An dieser Stelle wird das Gehen zum ersten Mal als für das Schreiben beziehungsweise Erzählen wichtig dargestellt – in *TextKörper* fungiert das Erzählen als Gehen ja wie erwähnt als zentraler allegorischer Topos³¹⁴. Im nächsten Akt wird diese für Kleinl so typische Körperlichkeit des Dichtens noch stärker herausgearbeitet werden.

b) Akt II

Erzählen und Gehen werden vom „Künstler“ in Verbindung gebracht, indem er zum „Leser“ sagt: „Ergehen statt erfahren. Im Ergehen erfahren.“³¹⁵ Die Figur der körperlichen Bewegung, die Kleinl in *TextKörper* als Grundvoraussetzung für künstlerisches beziehungsweise literarisches Schaffen darstellt, wird hier also ins Spiel gebracht. Der „Leser“ bekommt vermittelt, dass er auf seinem Weg

³¹⁰ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 9.

³¹¹ Ebd. S. 13.

³¹² Vgl. Kapitel 2.1.1.1.f)

³¹³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 14.

³¹⁴ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.a)

³¹⁵ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 15.

zum Dichter selbst aktiv werden muss; auch dies ist doppeldeutig, denn einerseits ist damit die Figur des „Lesers“ im Stück gemeint, andererseits – Kleinls Poetik entsprechend – der reale Leser.³¹⁶

Die Metaphorik der Körperlichkeit für den Vorgang künstlerischer Betätigung wird nun fortgesetzt. Der „Leser“ betrachtet ein Bild, das der „Künstler“ gemalt hat (darauf ist die „Schülerin“ zu sehen, also das Publikum), und erkennt, dass die Hände des „Künstlers“ voller Farbe sind. Darauf angesprochen, sagt der „Künstler“ wie selbstverständlich, beim Malen geschehe alles mit den Händen.³¹⁷ Als der „Leser“ feststellt, dass seine eigenen Hände „zu sauber“ sind, sagt der Künstler: „Handeln! Arbeiten! Mit den Händen den Weg finden. Und gehen.“³¹⁸ Diese Körperlichkeit des Schaffens, die in *TextKörper* zum Zentralmotiv wird, rückt Kleinl also schon in *Tugend* in den Vordergrund. Eine weitere Entsprechung zu *TextKörper* lässt sich konstatieren: Dort macht Kleinl den Bleistift metonymisch zur Kaltnadel und lässt damit die Literatur die Grenze zur Malerei überschreiten – das erklärt er in seiner Poetik ja anhand der „Male“.³¹⁹ Eine solche Grenzüberschreitung geschieht auch hier, indem der „Künstler“ die körperlichen Metaphern des Gehens und mit den Händen Arbeitens auf die literarische Produktion überträgt.

Eine weitere Metapher für die künstlerische Arbeit wird von Kleinl angewandt: der „Künstler“ kredenzt dem „Leser“ eine Dopplerflasche Wein und schenkt ihm ein Glas ein. Der „Leser“ trinkt und verschluckt sich. Der „Künstler“ fordert ihn auf, aufzustoßen und damit den Druck aus seinem Körper zu nehmen. Der „Leser“ versucht es, schafft es aber nicht – also ermutigt ihn der „Künstler“, über frühere Erlebnisse zu erzählen. Der „Leser“ beginnt zu erzählen und stößt auf³²⁰ – wieder wird hier die künstlerische Arbeit, genauer gesagt das Erzählen, mit einem körperlichen Vorgang in Verbindung gebracht.

Später im Akt zeigt der „Leser“ dem „Künstler“ krankhafte Wucherungen, die sich auf seiner Haut gebildet haben, die aber harmlos sind, wie der „Leser“ betont.³²¹ Auch diese organische Metapher steht für das künstlerische Schaffen, das beim „Leser“ allerdings noch nicht ausgeprägt ist beziehungsweise noch

³¹⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

³¹⁷ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 16.

³¹⁸ Ebd. S. 17.

³¹⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

³²⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 17 – 19.

³²¹ Vgl. Ebd. S. 31.

nicht in die richtige Richtung geht. Deshalb entstehen auch noch keine „Textkörper“, sondern lediglich ziellose Wucherungen; wir erinnern uns hier an die biologische Art, wie Kleinl in *TextKörper* das Entstehen von Literatur beschreibt, dass nämlich „Textkörper“ aus „Zellteilungen und Zellfusionen“ entstehen.³²² Auch diese Komponente von Kleinls Erzählverständnis ist in *Tugend* also bereits entwickelt.

Der Akt endet mit der Erkenntnis des „Lesers“, dass er nach dem Gespräch mit dem Künstler nun mehr (kreativen) „Raum“ hat, in den er weitergehen muss. Also begibt sich der „Leser“ wieder auf seinen dichterischen Entwicklungsweg. In diesem Akt ist uns vor allem die organische Erzählmetaphorik Kleinls begegnet, die in *TextKörper* dann ausgefeilt wird (mit Begriffen wie „Textkörper“, „Erzählleib“ oder den beschriebenen „Zellteilungen“). Das Erzählen erscheint in *Tugend* also als „Gehen“, als „Arbeiten“ mit den Händen und dem gesamten Körper, als Vorgang von „Trinken“ und „Aufstoßen“, und im Bild von den Wucherungen scheint bereits die Textkörper-Metapher durch.

c) Akt III

Der dritte Akt von *Tugend* besteht aus einem Gespräch des „Lesers“ (der im „Zivilberuf“ Lehrer ist) mit der „Schülerin“. Einerseits schwingt hier der biographische Hintergrund des AHS-Lehrers Siegmund Kleinl mit (dies äußert sich im Akt auch durch subtile Kritik am Schulsystem), andererseits steht die „Schülerin“ wieder für das Publikum beziehungsweise die Rezipienten des „Lesers“, der sich auf seinem Weg zum Dichter befindet. In diesem Akt wird das gleichberechtigte Verhältnis zwischen Autor und Leser (= zwischen „Leser“ und „Schülerin“) definiert, wie es ja später in *TextKörper* zur vollen Entfaltung kommt.³²³

So sagt der „Leser“ zur „Schülerin“: „[...] der Lehrer ist nichts ohne den Schüler, der ihn lehrt, ein vorbildlicher Schüler zu sein.“³²⁴ Die „Schülerin“ antwortet darauf: „Und der Schüler ist nichts ohne den Lehrer, der ihn befähigt, sich selbst zu vermitteln.“³²⁵ Damit wird die eben erwähnte Gleichberechtigung

³²² Vgl. Kapitel 2.1.1.1.d)

³²³ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

³²⁴ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 37.

³²⁵ Ebd. S. 41 – die Antwort der Schülerin folgt direkt auf die vorangegangene Aussage des Lehrers, die höhere Seitenzahl ergibt sich lediglich durch das Einfügen einer Illustration.

vice versa hervorgehoben. Die Denkfigur wird in stichomythie-ähnlicher Gesprächsanordnung fortgesetzt:

Leser:

Und der Schüler nicht nur Impuls für den Lehrer, sondern im Puls des Lehrers.

Schülerin:

Und der Schüler nicht nur impulsiv, sondern auch denkend.

Leser:

Und der Lehrer als großer Nachdenker, der den Schülern vordenkt, ohne sie zu verdenken.

Schülerin:

Also nicht abhandeln, sondern handeln.³²⁶

Der Schüler bzw. der Rezipient soll also nicht untätig und unreflektiert alles aufnehmen, was ihm vorgegeben wird, sondern selbst „handeln“. Dabei aktualisiert er dann die Ansichten des Lehrers bzw. des Schriftstellers. Dieser Sachverhalt begegnet uns in fast derselben Form in der Poetik *TextKörper* wieder, wenn wir uns an das Zitat erinnern, wo der Lehrer nichts in die Schüler „hineinarbeitet“, weil sie alles aus ihm „herausarbeiten“.³²⁷ Der aktive Leser, wie er in *TextKörper* entworfen wird, erscheint also auch schon in *Tugend*, in Form der literarischen Figur der „Schülerin“.

Bisher konnte man den Schluss, dass die „Schülerin“ für das Publikum steht, nur aus dem biographischen Kontext Kleinls beziehungsweise aus der Korrelation mit *TextKörper* ziehen. Nun wird aber die Verbindung zwischen Lehren und Schreiben von Kleinl beziehungsweise von der Figur des „Lesers“ konkret angesprochen:

Ich will nicht lehren, wollt' es nie. / Will lesen, schreiben. / Und was ich schreibe, soll meine Lehre sein. / Oder auch keine.³²⁸

Was hier im letzten Satz mitschwingt, ist auch Kleinls Auffassung vom Sinn, wie sie in *TextKörper* auftaucht, nämlich dass seine Literatur ohne fixe Sinnzuschreibung und „ohne letzten Sinnschluß“ auskommen will (das drückt Kleinl ja wie angesprochen im selbst mehrdeutigen Terminus „Umsinnigkeiten“ aus).³²⁹ Daher auch der Zusatz „Oder auch keine“ – es *muss* im Schreiben (das im Zitat ja mit Lehren gleichgesetzt wird) nicht unbedingt eine Lehre zu finden sein, diese herauszufiltern, ist Aufgabe des Schülers beziehungsweise des aktiven Lesers.

³²⁶ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 41.

³²⁷ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

³²⁸ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 43.

³²⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

Zudem finden wir in diesem Akt ein weiteres selbstreflexives Element im Stück: die „Schülerin“ fragt den „Leser“, welche Rolle sie im Stück spielt. Darauf antwortet der „Leser“, dass sie die Schülerin ist, und auf ihre Frage, welche Rolle er selbst spiele, sagt er: „Im Spiel bin ich der Leser.“³³⁰ Schließlich sagt die Schülerin, auf das Ende des Stückes vorausdeutend und auf die Dichterwerdung des „Lesers“ Bezug nehmend:

Am Anfang. Doch spielst du es zu Ende, wird sich zeigen, was Sie sind und wer.³³¹

Damit verweist der Text erneut auf seinen fiktionalen Charakter – eine Fiktion, die ja wie erwähnt im Nachwort als durchgehend erscheint. Was aber im obigen Zitat der „Schülerin“ besonders ins Auge sticht, ist die wechselnde Anrede: Erst spricht sie den „Leser“ mit „du“ an, dann mit „Sie“ – während sie den „Leser“ sonst im Text permanent „siezt“. Wenn man sich den Satz genau ansieht, ist es eher unwahrscheinlich, dass es sich hier um ein Versehen Kleinls handelt: Der zweite Teil des Satzes, also „was Sie sind und wer“, bezieht sich auf die Figur (mit der die „Schülerin“ per Sie ist) und ihre Rolle im Stück. Der erste Teil des Satzes, nämlich „spielst du es zu Ende“, hat keinen bestimmten Adressaten. Es könnte ein allgemeines „du“ sein (in der Bedeutung von „man“), es könnte aber auch – und das wäre eine zusätzliche Ebene der Metafiktion – derjenige gemeint sein, der das Spiel, sozusagen als „Magister Ludi“, eigentlich spielt: der Autor Sigmund Kleinl. Falls man die Aussage der „Schülerin“ also als direkte Apostrophé an den Autor versteht, wäre das ein Joyce-ähnliches metafiktionales Element, wie wir es später auch in *TextKörper* finden (wo der Text ja den Leser direkt anspricht)³³². In jedem Fall eröffnet diese Passage, wie wir gesehen haben, eine Fülle an Deutungsmöglichkeiten, was wiederum mit Kleinls Idee von der bewussten Mehrdeutigkeit im Einklang steht.

Die interpretatorische These, dass die „Schülerin“ für das Publikum steht, erhärtet sich übrigens auch am Ende des Aktes: Der „Leser“ sagt zur „Schülerin“, dass sie den Text des Stückes *Tugend* irgendwann einmal lesen wird, und die Schülerin antwortet: „Und dann die Leserin sein.“³³³ Damit wird also bereits die Ebene der Rezeption angedeutet, und indem die „Schülerin“ auch als „Leserin“ erscheint, schwingt mit, dass sie – wie der „Leser“ selbst – auch

³³⁰ Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 43.

³³¹ Ebd. S. 14.

³³² Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b) und c)

³³³ Kleinl, Sigmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 44.

Dichterin werden kann. Hier sei erneut auf das in *TextKörper* präsentierte Modell des aktiven, mitgestaltenden Lesers verwiesen.³³⁴

Zum Abschluss des dritten Aktes finden wir wieder eine Intertextualität, die klar als solche ausgewiesen wird und auf die Problematik des ersten Aktes Bezug nimmt, nämlich das Bemühen des „Lesers“, sich mit der literarischen Tradition zu arrangieren und darüber hinaus seinen eigenen Stil und seine eigene Sprache zu finden: als der „Leser“ wieder zu Gehen beginnt, also sich wieder auf seinen Weg zum fertigen Dichter macht, verabschiedet ihn die „Schülerin“ mit den Worten „Leb wohl“. Der „Leser“ erkennt diesen Gruß als leichte Abwandlung der berühmten Abschiedsworte des gerührten Königs Thoas aus Goethes *Iphigenie auf Tauris* („Lebt wohl!“³³⁵) und stellt freudig fest: „Sie erinnert sich. [...] Sie er-innert sich!“³³⁶ Damit wird die „Schülerin“ (und damit das Publikum) zu seinem Vorbild, denn sie scheint das aktiv anzuwenden, was der „Künstler“ im ersten Akt gefordert hat (und was auch in *TextKörper* wieder auftaucht): nicht gegen „Fremdtöne“ anzukämpfen, sondern sie sich anzueignen (zu „verinnerlichen“) und daraus den eigenen Ton zu finden.³³⁷

Im Ausdruck „er-innert“ finden wir bereits das, was wir im Kapitel über Sigmund Kleins Dichtersprache in *TextKörper* besprochen haben: Die Aufschlüsselung eines Wortes in zwei lexikalische Teile, um eine neue Bedeutung zu kreieren.³³⁸ Während Kleinl in *TextKörper* und danach bereits dazu übergeht, diese Trennung durch Großschreibung des zweiten Wortteils hervorzuheben, geschieht dies hier noch, in heideggerscher Schreibweise, mit einem Bindestrich.

Plötzlich ruft der „Künstler“ aus dem Hintergrund „Stoß auf!“³³⁹ und erinnert damit wieder an die Metaphorik des Erzählens als Trinken und Aufstoßen im 2. Akt – mit der Aufforderung „Stoß auf“ ermutigt der „Künstler“ den „Leser“, das, was in ihm ist (was er also „er-innert“ hat), nach dem Vorbild der „Schülerin“ dichterisch umzusetzen. Daraufhin beginnt der „Leser“ wieder zu gehen, und der Akt endet.

³³⁴ Vgl. den Beuysschen Begriff der „sozialen Plastik“ in Kapitel 2.1.1.5.

³³⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris*. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 83). S. 66.

³³⁶ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 44.

³³⁷ Vgl. Kapitel 2.1.1.2.

³³⁸ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

³³⁹ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 44.

d) Akt IV

Der vierte Akt ist geprägt von einem Dialog zwischen dem „Leser“ und dem „Inerinnerngrufer“, einer Figur, die allegorisch für das Gewissen des „Lesers“ steht; der „Leser“ bleibt auf seinem Weg kurz stehen und muss sich mit dem Gewissen auseinandersetzen. Dabei spiegelt Kleinl die Figuren, indem sich die Sprechakte aufeinander beziehen:

Leser:

Der dort stehengeblieben ist

Inerinnerngrufer:

Ist dort nicht einer stehengeblieben

Leser:

Den kenne ich

Inerinnerngrufer:

Den ich kenne

Leser:

Wenn er es ist

Inerinnerngrufer:

Er ist es

Leser:

Er ist es,

an dessen Stelle ich

getreten bin

Inerinnerngrufer:

Er ist mein Nachfolger³⁴⁰

Daraus wird ersichtlich, dass der „Inerinnerngrufer“ pars pro toto für jenen Teil des „Lesers“ steht, den dieser zurückgelassen hat, als er die Entwicklung zum Dichter begann; der „Inerinnerngrufer“ ist also der eher bürgerliche Teil des „Lesers“, der auch Lehrer ist (wie der „Leser“), aber eben nicht metaphorischer Lehrer (= Schriftsteller), sondern realer. Dieser Unterschied wird deutlich gemacht, indem der „Inerinnerngrufer“ den „Leser“ anerkennend einen „fertigen Lehrer“ nennt, während der „Leser“ über den „Inerinnerngrufer“ sagt, er sei „weder fertig noch Lehrer“.³⁴¹

Der „Inerinnerngrufer“ wirft dem „Leser“ allerdings vor, er habe noch nicht den Mut, sich „jemanden zum Feind zu machen“³⁴². Es kommt zum Streit zwischen „Leser“ und „Inerinnerngrufer“, bei dem die beiden allerdings

³⁴⁰ Kleinl, Sigmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 45.

³⁴¹ Vgl. Ebd. S. 46.

³⁴² Vgl. Ebd. S. 57.

erkennen, dass sie viel gemeinsam haben und nicht notwendigerweise im Widerspruch zueinander stehen müssen.

Um diese Erkenntnis zu illustrieren, lässt Kleinl die beiden Personen am Ende des Aktes ineinander verschmelzen und sie mit einer einzigen Stimme sprechen. Bezug nehmend auf das Nietzsche-Zitat, das Kleinls Stück *Tugend* seinen Namen gibt und einen Umsturz der Traditionen sowie eine Hinwendung zur (im Schreiben liegenden) Tugend fordert³⁴³, kehrt der „Leser“ am Ende des Aktes ein (wieder von Nietzsche stammendes) Gedicht um:

Tag ist es: nun treten leise alle tretenden Stellvertreter / Und auch meine Seele ist eine getretene / Tag ist es: nun erst hebt an das große Erwachen / Und auch meine Seele ist eine große Erwachende³⁴⁴

Gemeint ist ein Auszug aus Nietzsches *Nachtlied*, wieder aus *Also sprach Zarathustra*:

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. / Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.³⁴⁵

Die „Stellvertreter“, die in Kleinls an ein mittelalterliches Tagelied erinnernder Auslegung „leiser treten“, können für die Erkenntnis stehen, dass dem „Leser“ sein bürgerliches Ich (der „Inerinnerungrufer“) nun nicht mehr im Weg ist: dieser profane Teil ist kein „Stellvertreter“ der dichterischen Hälfte, sondern gehört untrennbar zu ihr; auch hier finden wir eine autobiographische Grundierung, denn wie der „Leser“ übt auch Sigmund Kleinl die Berufe Schriftsteller und Lehrer parallel aus.

Zudem wird in der Umkehrung des Nietzsche-Texts eben die Forderung nach dichterischer Umwertung erfüllt, die ja in Form eines (unveränderten) Nietzsche-Zitats am Ende von *Tugend* steht – das ist ein Indiz dafür, dass die Entwicklung des „Lesers“ zum Dichter bereits vollzogen ist. Der „Leser“ scheint seine (Schreib-)Tugend gefunden zu haben und stellt sie im fünften Akt unter Beweis, indem er erstmals selbst verfasste Texte vorträgt.

e) Akt V

In diesem Akt lässt Sigmund Kleinl in Form eines „Theater auf dem Theater“-Motivs den „Leser“ seine eigenen Gedichte vortragen. Der „Leser“ präsentiert

³⁴³ Vgl. Kapitel 2.1.2.2.

³⁴⁴ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 61.

³⁴⁵ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen (wie Anm. 293). S. 110.

insgesamt 21 Gedichte, aufgeteilt sind sie in drei Zyklen zu je 7 Texten; aus Platzgründen soll hier nur auf den ersten Zyklus näher eingegangen werden. Ein ähnliches Gliederungsprinzip, nämlich die Aufteilung der Gedichte in mehrere Zyklen, wendet Kleinl auch in seinem späteren Lyrikband *Male. Poetische Tastatouren* an. In der Regieanweisung am Beginn des Aktes wünscht sich Kleinl Bilder oder Kurzfilme zu den jeweiligen Gedichten; im Buch sind die Gedichte von der burgenländischen Künstlerin Birgit Sauer illustriert (Anfang der 90er Jahre noch Mitglied der NN-fabrik). Wie auch im zweiten Akt, wo der „Künstler“ dem „Leser“ das Wesen künstlerischer Produktion erklärt, stellt Kleinl hier einen Bezug zwischen dem Schreiben und der Malerei her – diese bewusste Grenzüberschreitung geschieht ja, wie bereits erwähnt, auch später in Kleinls Poetik *TextKörper*.

Den ersten Zyklus nennt Kleinl „Niemundsland“. Das eröffnet gleich mehrere Deutungsmöglichkeiten: Einerseits können aus „Niemundsland“ die Wörter „niemand“ und „Mund“ herausgelesen werden. Dahinter könnte also der Versuch stecken, ein „Niemandland“ mit dem „Mund“, also mit Worten und der Sprache, zu beschreiben. Diese Interpretationsvariante wird vom ersten Gedicht des Zyklus gestützt, in dem ein zentraler Topos Kleinls lyrisch bearbeitet wird: die Verbindung zwischen (beziehungsweise Gleichschaltung von) Erzählen und Gehen, die ja sowohl im zweiten Akt von *Tugend*, als auch in *TextKörper* eine wichtige Rolle spielt. Auch der Titel des Gedichts legt diese Verbindung nahe, er lautet „Sisys Füße und Mund“ (ein Wortspiel aus „Sisyphus“). Im Gedicht heißt es dazu:

[...] zu gehen: gehen sagen / gehen / und sagen: und / und gehen / sagen und gehen [...] ³⁴⁶
„Gehen“ und „Sagen“ werden hier also in verschiedenen Variationen parallel angeführt und damit gleichgesetzt.

Nicht übersehen darf man hier auch die Bezüge zur klassischen Antike. Wie erwähnt schwingt in „Sisys Füße und Mund“ der Unterweltsträfling Sisyphus mit, der einen Felsbrocken stets von neuem einen steilen Hang hinaufwälzen musste. Dies kann, in Korrelation mit dem Inhalt des Gedichts, verschieden ausgelegt werden: Der „sagende“ und „gehende“ Sisyphus kann für den Dichter stehen, dessen künstlerischer Prozess nie endet und der nie ans Ziel kommt – eine Betrachtung, zu der der „Leser“ im siebten Akt finden wird. Die Figur des

³⁴⁶ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 65.

Sisyphus kann hier aber auch mit Camus und seinem berühmten Essay *Der Mythos von Sisyphos* interpretiert werden. Bei Camus steht Sisyphus unter anderem für den Menschen, der sich die Absurdität des Daseins zu Nutze machen und damit fruchtbar und ungestört von äußeren Einflüssen umgehen kann; diese Erkenntnis, dass sich der Mensch trotz der scheinbaren Sinnlosigkeit seines Tuns selbst verwirklichen kann, ist laut Camus die „ganze verschwiegene Freude des Sisyphos“,³⁴⁷ das wäre dann also auch die Erkenntnis des Dichters, zumindest in diesem Deutungsansatz.

Der gängige Begriff der „Sisyphus-Arbeit“ hat allerdings noch eine weitere Bedeutung: In der Volkswirtschaft wird mit „Sisyphismus“ ein wirtschaftliches System bezeichnet, das Arbeit um ihrer selbst Willen (also aus Überzeugung) und ungeachtet des ökonomischen Erfolges betreibt.³⁴⁸ Wie auch immer man die Anspielung auf Sisyphus im ersten Gedicht deuten mag: Halten wir fest, dass sie sich auf den Dichter und dessen literarische Produktion bezieht.

Noch ein anderer Konnex zur klassischen Antike findet sich im ersten Zyklus, genauer gesagt schon in dessen Überschrift: wie erwähnt steckt in „Niemundsland“ das Pronomen „niemand“. In Homers Odyssee behauptet Odysseus dem Zyklopen Polyphem gegenüber, sein Name sei „Niemand“, und nachdem Odysseus den Zyklopen blendet, sagt Polyphem den anderen Zyklopen, „Niemand“ habe ihm etwas getan. Vor dem Hintergrund des ersten Gedichts, in dem ja wie erwähnt das künstlerische Schaffen (als „Gehen“ und „Sagen“) thematisiert wird, kann in dieser Auslegung also der Dichter als listiger „Niemand“ erscheinen und der Vorgang des Dichtens als fortlaufende Odyssee.³⁴⁹

Andererseits kann „Niemundsland“ aber auch als Verballhornung des Autorvornamens, also „Siegmund“, gelesen werden. Dieses Stilmittel wendet Kleinl in mehreren Werken an, zuletzt in *Eine Welt. Mit Teilungen*, wo er eine

³⁴⁷ Vgl. Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Hamburg: Rowohlt 1998. S. 127f.

³⁴⁸ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Sisyphos> (20.11.2006, 14:37).

³⁴⁹ Ein ähnlicher thematischer Bezug wurde von Gotthold Ephraim Lessing hergestellt, der seinen bekannten *17. Literaturbrief* von 1759 mit den Worten einleitete: ‚Niemand‘, sagen die Verfasser der Bibliothek, ‚wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.‘ Ich bin dieser Niemand [...]; auch Lessing benutzt diese Anspielung dazu, die eigene Position herauszuheben. Im Gegensatz zu Kleinl grenzt sich Lessing durch den Bezug auf Odysseus allerdings von einem bestimmten Kontext (in diesem Fall den Gottschedschen Theaterreformen) bewusst ab. – Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe, die neueste Literatur betreffend. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte*. Leipzig: Reclam 1987 (=RUB 1187). S. 51.

der beiden Hauptfiguren „Sigma“ nennt und autobiographische Hintergründe erkennbar macht³⁵⁰. Das tut er auch hier in *Tugend*, denn wie mehrfach angesprochen geht es in Kleinls erster Veröffentlichung ja nicht nur um die Dichterwerdung des „Lesers“, sondern auch um Siegmund Kleinls eigenen Eintritt in die Welt der Kunst und Künstler. Würde man „Niemundsland“ also als autobiographischen Bezug auf „Siegmund“ lesen, stünde „Niemundsland“ (in Korrelation mit dem Gedicht „Sisys Füße und Mund“) für ein geistiges Land, das der Dichter sich durch „Sagen“ und „Gehen“ (= das Schaffen von Literatur) erschließt. Zu beachten ist hier auch der später in *TextKörper* eingeführte Begriff der „Male“: Wie in der Analyse der Poetik erwähnt, steht das „Mal“ bei Kleinl sowohl für das fertige Kunstwerk, als auch für den sichtbaren Anteil des Autors am Kunstwerk.³⁵¹ Würde man diese Kategorie also auf „Sisys Füße und Mund“ anwenden, so wäre nicht nur das Gedicht selbst ein „Mal“, sondern auch das verschlüsselte Vorkommen des Autornamens.

Zudem bildet sich im fünften Akt erneut das heraus, was Kleinl in *TextKörper* als eines der Charakteristika seiner Dichtersprache herausarbeitet: das wortspielhafte Schaffen neuer Komposita, etymologisch bedingte Mehrdeutigkeiten, die Trennung gewöhnlicher Komposita und damit verbunden die Entstehung neuer Bedeutungen.³⁵² Neben dem erwähnten „Niemundsland“ finden sich Zusammensetzungen wie „wahrhaftich“ oder „entsätzt“, etymologische Umdeutungen wie „Superlatief“ oder „Ichtus“ (als Wortspiel mit „Ich tu’s“ und dem griechischen „Ichthys“, also Fisch) und lexikalische Zergliederungen wie „ein fall“ oder „ent-binden“. Wie wir bei der Analyse von Akt III erkannt haben, werden auch hier die Trennungen noch nicht (wie etwa in *TextKörper*) mit der Großschreibung des zweiten Wortteils hervorgehoben, sondern durch Bindestrich oder Spatium.

Aus der (fragmentarischen) Analyse dieses Aktes dürfte schon deutlich geworden sein, dass eine literaturtheoretische Annäherung an die Lyrik Siegmund Kleinls durchaus lohnenswert wäre. Ein Ansatz könnte hier der des russischen Linguisten Roman Jakobson sein. Jakobson ging (in Anlehnung an

³⁵⁰ Außerdem in der Erzählung *Sigma* und in Kleinls aktuellem Projekt, dem autobiographischen Erzähltext *Gabriel Sigma*.

³⁵¹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

³⁵² Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

Schleiermacher) davon aus, dass der Dichter immer ein Organ der Sprache sei³⁵³; eine solche Herangehensweise stützt autobiographische Bezüge, wie etwa die erwähnte Verschlüsselung des Dichternamens im Text. Außerdem ist an Siegmund Kleins Lyrik zu beobachten, dass sie die Vermittlung von Gefühlen zugunsten der Sprachebene in den Hintergrund rückt (generell ein Kennzeichen von avantgardistischen oder dadaistischen Gedichten); seelische Vorgänge kommen in Kleins Lyrik eher subtil zur Geltung, im Vordergrund steht seine variantenreiche Dichtersprache. Auch das ist ein Punkt, der von Jakobson berücksichtigt wird: die „Entpsychologisierung“ von Lyrik, die für Jakobson die Poetizität eines Textes ausmacht:

Doch wodurch manifestiert sich die Poetizität? – Dadurch, daß das Wort als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird.

Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung [...] nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.³⁵⁴

Diese „Verselbständigung des Zeichens vom Gegenstand“ in der Lyrik sieht Jakobson als grundlegende Antithese zu Naturalismus und Mimesis-Begriff.³⁵⁵ Das ist eine Position, die auch Kleinl vertritt, wenn wir uns an die Analyse von *TextKörper* erinnern, wo Kleinl sowohl den Formeln des Naturalismus als auch der strengen Mimesis eine Absage erteilt.³⁵⁶ Nun könnte man zwar einwenden, dass man die Poetik *TextKörper* nicht auf Kleins Lyrik anwenden darf, da die Poetik ja großteils vom „Erzählen“ handelt. Eine solche Trennung nimmt Kleinl aber gerade nicht vor: Erstens zeigt er im *Tugend*-Gedicht „Sisys Füße und Mund“, dass er die körperliche Metapher vom Erzählen als Gehen auch auf die Lyrik anzuwenden bereit ist (im zweiten Akt wendet er sie sogar auf die Malerei an). Und zweitens schreibt er allegorisch in *TextKörper*: „In mir, erzählt das Erzählen, fallen die Gegensätze zusammen, ohne Gewalttätigkeit auszulösen.“³⁵⁷ In diesem Kontext können die in Kleins Poetik entwickelten Grundsätze auch auf seine Lyrik übertragen werden.

³⁵³ Vgl. Birus, Hendrik: Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons. In: Ders. (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003 (=Münchener komparatistische Studien 3). S. 12 – 14.

³⁵⁴ Jakobson, Roman: Was ist Poesie. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=stw 262). S. 79.

³⁵⁵ Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz. In: Birus, Hendrik (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien (wie Anm. 353). S. 62 – 64.

³⁵⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b)

³⁵⁷ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 272). S. 8.

f) Akt VI

Nach der Lesung kehrt der „Leser“ wieder in seine leere Bibliothek zurück. Auf seinem Schreibtisch steht ein Radiorecorder – die Kinder des „Lesers“ haben ihm während seiner Abwesenheit eine Nachricht auf Band hinterlassen. Der „Leser“ spielt das Band ab und hört die Stimmen seiner beiden Kinder; sie beklagen sich darüber, dass der „Leser“ ständig nur in seiner Bibliothek sitzt oder irgendwo unterwegs ist.³⁵⁸ Nachdem sich in den Akten zuvor die Entwicklung des „Lesers“ zum Schriftsteller anscheinend schon vollzogen hat, wird er nun von seinem Privatleben eingeholt, das er vernachlässigt hat. Eines der Kinder hält dem „Leser“ vor:

Du tust ja nur so. / Immer tust du nur so. / Wenn du etwas sagst, ist es ja nicht wirklich.³⁵⁹

Dies kann vordergründig als Vorwurf an den „Leser“ verstanden werden, dass er sein Privatleben nicht ernst genug nimmt, man könnte dies aber auch als Anspielung auf die Fiktionalität des Textes auffassen: Bedingt durch die Entwicklung des „Lesers“ in den letzten Akten könnte beim Rezipienten der Eindruck entstanden sein, die Figur durchlaufe eine einheitliche Entwicklung und sei nun schon ein Dichter. Durch die Feststellung des Kindes, dass das, was der „Leser“ sagt, „nicht wirklich“ sei, wird diese Entwicklungskurve unterbrochen und als bloße Fiktion enttarnt.

Obwohl die Kinder das künstlerische Schaffen des „Lesers“ eher ablehnen, werden sie im Verlauf des Aktes selbst künstlerisch tätig: sie beschließen, für den „Leser“ Bilder zu malen. Das erste Kind bildet den „Leser“ in seiner Bibliothek ab und zeichnet ihm ein Buch anstatt eines Kopfes; eine mögliche ironische Anspielung Siegmund Kleins auf Elias Canettis Roman *Die Blendung*, in dem der Gelehrte Peter Kien sich zunehmend von seiner Außenwelt abschottet und einem solipsistischen Wahn verfällt, der ihn ständig imaginäre Bücher aus seinem Kopf herausnehmen bzw. in den Kopf hineinlegen lässt.³⁶⁰ Das Bild, welches das Kind malt, sieht so grotesk aus, dass die beiden Kinder lachen und ihren Gram über die Abwesenheit des „Lesers“ vergessen.³⁶¹

Das ältere Kind malt den „Leser“ an einem „locus amoenus“, nämlich im eigenen Garten unter dem Lindenbaum; hier ist die Assoziation der Minnesang beziehungsweise konkret Walther von der Vogelweides Liebesgedicht *Under der*

³⁵⁸ Vgl. Klein, Siegmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 89 – 97.

³⁵⁹ Ebd. S. 97.

³⁶⁰ Vgl. Canetti, Elias: *Die Blendung*. 35. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2001. S. 183 – 185.

³⁶¹ Vgl. Klein, Siegmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 98f.

linden – auch bei Walther wird ein (erotisch motivierter) *locus amoenus* konstruiert³⁶². Die Kinder konzentrieren sich so sehr auf das Malen, dass sie vergessen, weiter auf das Band zu sprechen.³⁶³ Es geschieht mit ihnen also in kürzester Zeit genau das, was sie am „Leser“ bemängeln: dass er sich zu sehr auf die Kunst konzentriert und dabei die sozialen Beziehungen außer Acht lässt. Diese Annäherung zwischen „Leser“ und Kindern bringt Kleinl auch dadurch zum Ausdruck, dass der „Leser“ am Ende des Aktes die Bilder betrachtet, die seine Kinder gemalt haben („[...] lange, wie in die Bilder versunken“³⁶⁴) und dann zu Beginn des nächsten Aktes in einer Vermischung der Situationen erscheint, in denen ihn die Kinder gemalt haben: schreibend unter dem Lindenbaum. Dadurch entspinnt sich für den siebten und letzten Akt eine zusätzliche Ebene der Fiktionalität: Man weiß nun nicht mehr, ob der siebte Akt die dramatische Handlung fortführt oder ob er sich in den Bildern der Kinder abspielt.

In jedem Fall führt Kleinl hier ein Motiv weiter, das er in Akt II ins Spiel brachte: dort hat der „Künstler“ dem „Leser“ eines seiner Bilder gezeigt und ihn dadurch zur eigenständigen Beschäftigung mit Kunst gebracht³⁶⁵. In Akt VI werden die Kinder künstlerisch tätig, finden Freude daran und lernen die Position des „Lesers“ zu verstehen. Wie auch in Akt II (und später in *TextKörper*) gibt es bei Kleinl keine durchgehende Trennlinie zwischen bildender Kunst und Literatur.

g) Akt VII

Nachdem im sechsten Akt die Kinder des „Lesers“ Verständnis für seine Konzentration auf die Kunst entwickelt haben, muss der „Leser“ im letzten Akt seine Frau überzeugen. Wie erwähnt sitzt er zu Beginn des siebten Aktes im eigenen Garten, unter einem Lindenbaum. Durch die Anwesenheit der Frau wird die angesprochene Assoziation zur Liebes- beziehungsweise Minnelyrik und zu Walther von der Vogelweide evident.

Die Frau macht dem „Leser“ Vorwürfe, er sei „überhaupt nicht mehr zu sehen“ und entziehe sich seiner Familie.³⁶⁶ Der „Leser“ antwortet mit einer Anspielung

³⁶² Walther von der Vogelweide: *Unger der linden*. In: *Sprachspeicher*. Köln: DuMont 2001. S. 46.

³⁶³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 101.

³⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 101.

³⁶⁵ Vgl. Kapitel 2.1.2.3.b)

³⁶⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 102 – 104.

auf Friedrich Schillers philosophische Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, indem er sagt, bisher habe ihn immer nur die „Pflicht“ gebunden (= die Verpflichtungen von Beruf und Familie), während er auf die „Neigung“ (= die Literatur) nicht hörte³⁶⁷; in Schillers Konzept müssen Pflicht und Neigung aber übereinstimmen, damit das ästhetische Ideal erreicht wird – auch bei Schiller sind diese Ideale in sozialem beziehungsweise politischem Kontext verortet.³⁶⁸ Der „Leser“ sagt jedoch, dass er durch die Begegnung mit dem „Künstler“ und der „Schülerin“ gelernt hat, diese Neigung zu berücksichtigen und an seine dichterische Kraft zu glauben; er ist davon überzeugt, auf dem richtigen Weg zu sein.³⁶⁹ Die Frau erkennt, dass es dem „Leser“ ernst ist; die beiden sind zwar sehr verschieden, aber sie stellen fest, dass sie sich nach wie vor voneinander angezogen fühlen, trotz oder gerade wegen dieser Verschiedenheit.³⁷⁰

Am Ende von *Tugend* bekommt der Garten, in dem sich der letzte Akt abspielt, noch eine zusätzliche, religiöse Bedeutungsebene, nämlich die des Gartens Eden – der „Leser“ sagt über seinen Garten:

Groß und geschützt genug, um der Sünde zu verfallen: / dem Glauben, angekommen zu sein [...]³⁷¹

Der „Leser“ deutet damit an, dass er nun zwar Dichter ist, aber es wäre fatal, sich auf dem Erreichten auszuruhen und zu glauben, dass er schon am Ziel angekommen ist. Der „Sündenfall“ ist in dieser Konzeption also nicht damit verbunden, aus dem Garten vertrieben zu werden, sondern bequem und teilnahmslos im Garten sitzen zu bleiben – diese Sünde wäre, entsprechend der katholischen Sündenlehre, als „Acedia“ zu bezeichnen, als Trägheit des Geistes und des Herzens. Auf die Entwicklung des „Lesers“ übertragen wäre die Sünde eine Beendigung derjenigen Bewegung (des „Gehens“), mit der Kleinl das Dichten in *Tugend* (und in *TextKörper*) notwendigerweise verbindet. Dass diese kreative Bewegung noch weitergeht und dass daraus noch viel hervorgehen kann, spricht der „Leser“ schon zu Beginn des Aktes an:

³⁶⁷ Vgl. ebd. S. 102 – 104.

³⁶⁸ Vgl. Jens, Walter: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 14 (wie Anm. 296). S. 943f. und Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger*, Ankündigung der ‚Horen‘ und letzte, verbesserte Fassung. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. München: Fink 1967 (=Studientexte 1). S. 136 – 138 und S. 158-162.

³⁶⁹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 272). S. 103 und S. 119.

³⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 105 – 113.

³⁷¹ Ebd. S. 113.

Das Wort. Das Wort ist mein Weg. Dem Wort will ich nachgehen. / Und in das Wort hinein.
Damit ich im Wort mich frei schaffe / und das Wort in mir zu einer neuen Schöpfung wird.
Aus der ich dann / schöpfe: Wasser und Luft und Erde. Und der Erde gebe ich Form,
menschliche Form, gebrannt vom Feuer des Geistes.³⁷²

Diese Bildsprache, vor allem die „menschliche Form“, die aus dem Wort gewonnen wird, ist ein weiterer Vorläufer der organischen Metaphorik, mit der Kleinl in *TextKörper* über Sprache und Erzählen handelt. Der letzte Akt gewinnt, vor allem durch Wortwahl und Assoziationen, unlegbar eine religiöse Komponente – interpretatorisch würde es diese religiöse Dimension ermöglichen, die grundlegende thematische Problematik von *Tugend* (in einem Halbsatz zusammengefasst: dass ein Mensch eine Entwicklung durchläuft) nicht nur konkret auf die Dichterwerdung zu übertragen, sondern allgemein auf das Menschsein: in dieser Auslegung wird der „Leser“ nicht (nur) ein Dichter, sondern (auch) ein Gläubiger.

Am Ende des Textes betont der „Leser“ nochmals, dass er sich nicht „für immer“ in diesem Garten aufhalten möchte. Er hat aber einen Weg gefunden, beides – das Leben für die Dichtung und das Leben im Garten, also mit der Familie – unter einen Hut zu bringen:

Aber schon ist eine Form versucht, / die Raum genug gibt, / den Garten mit dem Baum der Erkenntnis / verlassen zu können, / ohne daß mir der Todesschweiß / auf die Stirn tritt, / und in ihn zurückzukehren, / ohne den Glauben, / schon angekommen zu sein.³⁷³

Eine solche Bewegung zwischen Kunst und (Privat-)Leben behandelt übrigens auch Roman Jakobson in seiner zitierten *Poetik*. Laut Jakobson wäre es falsch, für einen totalen Separatismus der Kunst zu plädieren, auch er sieht die beste Lösung in einem Mittelweg: in der „Autonomie der ästhetischen Funktion“, die der Dichter als Bestandteil des gesellschaftlichen Systems erreichen soll³⁷⁴.

2.1.2.4. Die Makrostruktur des Texts

Wenn wir uns die sieben Akte von *Tugend* im Überblick ansehen, so erkennen wir, dass der „Leser“ auf seinem Weg zum Schreibenden in jedem Akt eine wichtige Station passiert und sich mit dieser auseinandersetzt:

³⁷² Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 104.

³⁷³ Ebd. S. 120f.

³⁷⁴ Vgl. Jakobson, Roman: Was ist Poesie. In: Ders.: *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert (wie Anm. 354). S. 78.

- Im ersten Akt macht er sich klar, dass er Dichter werden will und lernt, wie er mit der ihn belastenden literarischen Tradition umgehen soll (diese nicht leugnen, sondern berücksichtigen und kreativ nutzbar machen).
- Im zweiten Akt kommt der „Leser“ ins Atelier des „Künstlers“ und lernt von ihm Wesentliches über das konkrete künstlerische Schaffen; die für Kleinl typischen körperlichen Metaphern werden ins Spiel gebracht, z.B. Kunst als Gehen, Arbeiten mit Händen oder Trinken und Aufstoßen.
- Im dritten Akt spricht der „Leser“ mit der „Schülerin“, die einerseits wirklich Schülerin des „Lesers“ ist, andererseits für dessen zukünftiges Publikum steht. Die „Schülerin“ erscheint als Musterbeispiel des aktiven, kreativen Rezipienten und ermutigt den „Leser“, seinen Weg weiterzugehen.
- Im vierten Akt hat sich der „Leser“ mit dem „Inerinnerngrufer“ zu arrangieren, einer Figur, die für das Gewissen beziehungsweise die bürgerliche Hälfte des „Lesers“ steht und die er als Gegensatz zur dichterischen Hälfte empfindet. Im Gespräch mit dem „Inerinnerngrufer“ erkennt der „Leser“ aber, dass eine friedliche Koexistenz der beiden Lebenswege möglich ist.
- Im fünften Akt arbeitet der „Leser“ erstmals an der Sprache selbst und findet in der umfangreichen Lesung zu seiner individuellen dichterischen Ausdrucksweise.
- Im sechsten Akt hört der „Leser“ die Stimmen seiner Kinder auf Kassette; die Kinder werfen ihm erst vor, dass er sich isoliert, als sie aber selbst künstlerisch tätig werden, können sie die Position des „Lesers“ verstehen und ziehen sich zum Malen zurück (deshalb treten sie auch nur als Stimmen auf Kassette, nicht aber in persona in Erscheinung).
- Im siebten Akt führt der „Leser“ ein klärendes Gespräch mit seiner Frau; sie erkennt und versteht seine Begeisterung für Literatur, und auch der „Leser“ sieht ein, dass sich das Leben für die Kunst mit dem Privatleben vereinbaren lässt. Dennoch verläuft die Entwicklung des „Lesers“ im Sinne der in Akt II eingeführten „Gehmetapher“ bewusst nicht teleologisch; dass er noch nicht am Ziel ist, bringt der „Leser“ am Ende des Textes eindeutig zur Geltung, indem er sagt: „Bleiben will ich nur noch im Werden.“³⁷⁵ Diese Erkenntnis des „Lesers“ könnte man auch auf die Poetik *TextKörper* übertragen, und zwar auf Kleinls Ansatz der Mehrdeutigkeit: Kleinls Literatur will laut *TextKörper* keinen

³⁷⁵ Kleinl, Sigmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 272). S. 120.

eindeutig erfassbaren Sinn vorgeben, sondern bewusst mehrdeutig sein und den Sinn nur „umgehen“ beziehungsweise „umsinnen“.³⁷⁶

2.1.2.5. Exkurs: Kleinl im literarischen Feld und mit „Einflussangst“

Wie zu Eingang von Kapitel 4.1. beschrieben, ist der zentrale autobiographische Hintergrund von *Tugend* die Auseinandersetzung Siegmund Kleinls mit seinen eigenen Lese-Erfahrungen und daraus hervorgehend die Entwicklung einer eigenen dichterischen Individualität. Im Stück wird das vor allem in Akt I deutlich, wo der „Leser“ sein Verhältnis zu Autoren wie Handke oder Bachmann reflektiert und versucht, trotz der Prägung durch diese Literatur einen eigenen Weg zu finden. Diese Formulierung einer eigenen Position und die teils affirmative, teils ablehnende Beziehung zu Vorbildern ist auch ein wichtiger Punkt in Pierre Bourdieus Theorie vom „literarischen Feld“. Bourdieu untersucht, wie der Dichter

[...] vor dem Hintergrund seiner gesellschaftlichen Herkunft und der ihm zugewachsenen, gesellschaftlich hervorgebrachten Eigenschaften die in einem bestimmten Zustand des literarischen (etc.) Feldes angebotenen, bereits entstandenen oder entstehenden Stellungen besetzen oder, in bestimmten Fällen, neue schaffen konnte.³⁷⁷

Wie erwähnt funktioniert diese Entwicklung bei Kleinl nicht ohne die Auseinandersetzung mit traditioneller Literatur; im ersten Akt wird dies vom „Künstler“ formuliert, der dem „Leser“ sagt, er solle nicht gegen „Fremdtöne“ ankämpfen, sondern sie sich aneignen.³⁷⁸ Über diesen Prozess der bewussten und unbewussten Inspiration schreibt Harold Bloom in seinem bekannten, sehr komplexen Essay *Einflußangst*; die Inspiration und das Lernen von Vorbildern erscheinen bei Bloom aber nicht verklärt und metaphysisch, sondern vollkommen entidealisiert. Bloom lässt den werdenden Dichter, den er in Anspielung auf antike Schüler den „Epheben“ nennt, in einer Art ödipalem Konflikt mit seinem geistigen Vater, dem Dichtervorbild, erscheinen. Der Ephebe muss nun die Angst vor der Beeinflussung durch dieses Vorbild in eine Quelle literarischen Schaffens verwandeln.³⁷⁹ Den Prozess einer solchen Beeinflussung beschreibt Bloom in sechs Vorgehensweisen; zwei davon, die „Clinamen“ und die „Tessera“, lassen sich auch auf Siegmund Kleinls *Tugend* übertragen.

³⁷⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

³⁷⁷ Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997 (=Edition discours 4). S. 36.

³⁷⁸ Vgl. Kapitel 2.1.1.2.

³⁷⁹ Vgl. Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1995. S. 10 – 16.

Als „Clinamen“ bezeichnet Bloom die poetische Fehllektüre, die dadurch entsteht, dass ein Dichter seinen Vorgänger liest und dessen Literatur durch ein eigenes, neues Verständnis aktualisiert – ein solches Vorgehen ist laut Bloom ein Musterbeispiel für kreative Bearbeitung.³⁸⁰ Dieses absichtliche Fehlverstehen seiner Vorgänger fordert in Kleinls *Tugend* der „Künstler“ vom „Leser“, indem er wie erwähnt zu ihm sagt, er solle die „Fremdtöne“ der Vorgängerdichter zu seinen eigenen machen. Die „Clinamen“ gewinnt bei Kleinl aber noch eine zusätzliche Dimension, nämlich auf der Ebene der Rezeption des eigenen Schaffens: Im dritten Akt findet das Gespräch des „Lesers“ mit der „Schülerin“ statt, die *paris pro toto* für das literarische Publikum steht. Der Dichter werdende „Leser“ erwartet von der „Schülerin“ beziehungsweise dem Publikum keine unreflektierte Auseinandersetzung mit der Literatur, sondern ein tätiges Verstehen, ein aktives Lesen.³⁸¹ Der werdende Dichter vollzieht also nicht nur eine aktualisierende „Clinamen“ seiner Vorgänger, sondern deutet schon seine eigene Rezeption an – das wird auch in Kleinls Nachwort zu *Tugend* deutlich, in dem er schreibt, dass der „Leser“, also die Hauptfigur des Texts, jeder sein kann.³⁸²

Die „Tessera“ ist bei Harold Bloom eine Art Vervollständigung des Vorgängerdichters, bei der gewisse Elemente des Vorgängers beibehalten, aber mit eigenen, neuen Elementen vermischt werden; Bloom nennt die „Tessera“ den „Versuch eines jeden späteren Dichters sich [...] davon zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde.“³⁸³ Dies kommt in *Tugend* vor allem an der Stelle zum Tragen, wo der „Künstler“ dem „Leser“ rät, er solle aus den Büchern der Vorgänger „als Gewandelter“ hervorgehen.³⁸⁴ Außerdem wird Blooms Postulat des neuen, „erfüllten“ und „erweiterten“ Wortes durch Kleinls Dichtersprache erfüllt, die ja (wie in *TextKörper* ausgeführt), aus bestehendem Wortmaterial neue Bedeutungen generiert – dazu zählt auch die Umarbeitung von Zitaten, wie etwa der Ausdruck „Parzifall“ in Kleinls Nachwort.³⁸⁵ Hier wird auf bestehende Literatur Bezug genommen, die Konnotationen bleiben erhalten, aber

³⁸⁰ Vgl. Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung (wie Anm. 379). S. 16 und S. 40.

³⁸¹ Vgl. Kapitel 2.1.1.5.

³⁸² Vgl. Kapitel 2.1.2.2.

³⁸³ Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung (wie Anm. 379). S. 60.

³⁸⁴ Vgl. Kapitel 2.1.2.3.a)

³⁸⁵ Vgl. Kapitel 2.1.2.2.

der Zugang wird durch einen neu geschaffenen Ausdruck um eine Bedeutungsebene erweitert.

Die „Conclusio“, zu welcher der „Leser“ im siebten Akt kommt, dass er nämlich sein Leben für die Kunst nicht von seinem Privat- beziehungsweise Berufsleben trennen kann und soll (er findet stattdessen einen Weg, beides zu vereinen), steht übrigens auch im Zeichen von Bourdieus „Feldtheorie“. So ist für Bourdieu der Beruf eines Schriftstellers oder generell der eines Künstlers

[...] einer der Berufe auch, die am wenigsten in der Lage sind, jene ganz zu beschreiben (und zu ernähren), die ihn für sich beanspruchen und sehr oft die von ihnen als vorrangig gesehene Tätigkeit nur wahrnehmen können, wenn sie einen zweiten Beruf besitzen, aus dem sie ihre hauptsächlichlichen Einkünfte beziehen.³⁸⁶

Insofern mag es also wenig verwundern, dass Sigmund Kleinl zusätzlich zu seiner Tätigkeit als Autor nach wie vor den Beruf des AHS-Lehrers ausübt.

³⁸⁶ Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld (wie Anm. 377). S. 62.

2.1.3 *DorfMale. Ein Umsinnen*³⁸⁷

2.1.3.1. Kleinl über Kleinl

Siegmond Kleinls 1998 erschienener Roman *DorfMale. Ein Umsinnen* wurde, wie zuvor *Tugend* und 2003 dann der Lyrikband *Male. Poetische Tastatouren*, im Verlag NN-fabrik veröffentlicht. Der Roman war Teil einer Serie von Publikationen, die statt eines Covers ihre ISBN-Nummer auf der Titelseite trugen; andere Werke dieser Reihe stammen etwa vom deutschen Avantgardisten ralf b. korte, vom burgenländischen Autor und Hertha Kräftner-Forscher Gerhard Altmann und vom Wiener Schriftsteller Helmut Schranz. korte, Altmann und Schranz haben bereits in der fünfbändigen Anthologie *o.T. Texte* veröffentlicht (in der ja wie erwähnt auch Kleinls Poetik *TextKörper* enthalten ist), ralf b. korte war sogar im Herausgeberteam (gemeinsam mit Kleinl).

Siegmond Kleinls *DorfMale* ist kein Roman im eigentlichen Sinne, sondern rein formal eher ein umfangreicher Erzählband. Der Text besteht aus 49 Einzelgeschichten (von Kleinl als „Male“ bezeichnet), die durch keine stringente Handlung miteinander verbunden sind; einige der Einzeltexte nehmen aber thematisch aufeinander Bezug. *DorfMale* ist neben *Tugend* bisher die einzige Publikation Kleinls, zu der er sich auch selbst literarisch reflektierend geäußert hat, wenn auch nur im Typoskript zu einem Essay, der voraussichtlich 2009 in der erwähnten burgenländischen Literaturgeschichte von Helmut Stefan Milletich erscheinen wird. Im Typoskript behandelt Siegmund Kleinl den Topos des Religiösen in der burgenländischen Gegenwartsliteratur. Über sein Werk *DorfMale* schreibt er darin:

Der serielle Roman, bestehend aus 49 Malen, hat, bis auf das Thema, nichts zu tun mit den Dorfgeschichten des Poetischen Realismus oder anderer Epochen, eher mit Kafkas „Das Schloß“, obwohl „DorfMale“ formal und sprachlich ganz anders konzipiert ist. [...] Dringt demnach im Schlossroman [von Kafka] das Persönlich-Intime in die Öffentlichkeit ein, so ist es in *DorfMale* umgekehrt: Das Öffentliche, die Welt, dringt über das Medien [sic] ins Intime des Dorfes ein, bis in die Wohn- und Schlafzimmer. Das Dorf, global geworden, ist angesichts der unzähligen Einflüsse, die alles relativieren – Moral, Wissen, Überzeugungen – sprachlos. Die Sprache des Dorfes bleibt weit hinter der Sprache der Welt zurück. Vermitteln [...] kann Literatur, die das Dorf nicht zur Sprache bringt, sondern die Sprache zum (ins) Dorf, genauer: aus der Sprache das Dorf neu erstehen lässt als Sprach-Dorf. [...]³⁸⁸

³⁸⁷ Vgl. Marold, Manuel: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl (wie Anm. 142). S. 72-92.

³⁸⁸ Ich zitiere aus dem Typoskript zum Essay *Sprache in Form: Wandlung. Spuren des Religiösen in der burgenländischen Literatur*, das sich im Besitz von Siegmund Kleinl befindet.

Diese Selbsteinschätzung Kleinls stellt gleich einen deutlichen Bezug zu seiner Poetik *TextKörper* her. Erstens begegnet uns der komplexe Begriff der „Male“ (sowohl in der obigen Passage als auch im Titel des Werkes *DorfMale*); die „Male“ werden von Siegmund Kleinl in seiner Poetik ja als (auto-)biographische Konnotation definiert beziehungsweise als Verbindung zwischen Autor und Kunstwerk: ein „Mal“ ist in *TextKörper* sowohl die autobiographische Grundierung eines Texts (der Text trägt also die „Male“ des Künstlers), als auch der Text selber – als „Mal“, das der Künstler errichtet.³⁸⁹ Schon aus der Verwendung dieses Begriffes lässt sich also ablesen, dass *DorfMale* autobiographisch konnotiert sein muss.

Eine weitere Korrelation von *DorfMale* mit *TextKörper*, die in Kleinls Typoskript anklingt, ist die Abkehr von einem traditionellen Mimesis-Konzept, die dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass Kleinl schreibt, *DorfMale* habe nichts zu tun „mit den Dorfgeschichten des Poetischen Realismus oder anderer Epochen“. Auch in *TextKörper* spricht sich Kleinl gegen mimetisches Erzählen als „Verformung der Erzählnatur“ aus;³⁹⁰ dort nimmt Kleinl konkret Bezug auf den Naturalismus, während er sich hier gegen den Realismus wendet. Beide Epochen streben ja nach Realitätsabbildung; der Naturalismus nach totaler Mimesis, der Realismus eher nach einer „ästhetischen Mitte“ zwischen Kopie und Verklärung.³⁹¹

Der dritte Konnex zu Kleinls Poetik *TextKörper* ist das Motiv der Rehabilitierung des Erzählens, das im obigen Zitat implizit Anwendung findet. Kleinl geht davon aus, dass das Dorf „sprachlos“ geworden ist, aber die Literatur (beziehungsweise das Erzählen) könne ihm die Sprache wiedergeben und es zu einem neuen „Sprach-Dorf“ machen. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an die Passage in *TextKörper*, wo Kleinl sich gegen Wittgenstein wendet. Kleinl leugnet, dass die Grenzen der Sprache mit den Grenzen der Welt identisch sind, ganz im Gegenteil sei das Erzählen ein „Gehen durch die Welt, die auf diesem Wege erst erschaffen wird.“³⁹² Außerdem deutet Kleinl im Zitat aus dem Typoskript an, dass das Erzählen trotz der Reizüberflutung, die auf die Menschen im Dorf einwirkt, nicht zum Erlahmen kommt – auch dies ist eine Rehabilitierung des Erzählens.

³⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

³⁹⁰ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b)

³⁹¹ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. Band 2 (wie Anm. 165). S. 67 und S. 101.

³⁹² Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b)

Schließlich wird auch noch durch den Untertitel von *DorfMale*, *Ein Umsinnen*, das Werk mit Kleinls Poetik *TextKörper* in Verbindung gebracht. In der Poetik ist von den „Umsinnigkeiten“ die Rede, gemeint sind damit die Mehrdeutigkeit der Literatur und damit verbunden der aktive Leser, der keinen Sinn erfassen muss, weil es eben bewusst keinen einheitlichen Sinn gibt.³⁹³ Der Leser bleibt also in Bewegung, und damit werden (wie bereits in den entsprechenden Kapiteln erwähnt) Leser und Autor gleichgeschaltet – es erscheint, in Kleinls anthropomorpher Terminologie, nicht nur das Erzählen als „Gehen“, sondern auch das Lesen. Ausgelegt auf *DorfMale* deutet dieser Bezug zur Poetik an, dass auch *DorfMale* von Mehrdeutigkeit geprägt ist und den Leser zur eigenständigen, tätigen Auseinandersetzung und Interpretation aufruft.

Rein sprachlich steht *DorfMale* ohnehin ganz im Zeichen der Poetik. Auf den mehr als 230 Seiten finden sich massenhaft Neologismen, Wortspiele und Polysemien, viele intertextuelle Anspielungen, und auch die für Kleinl typische und in *TextKörper* erklärte Schreibung von Komposita mit großgeschriebenem zweiten Wortteil (schon im Titel: „DorfMale“).³⁹⁴ Einerseits ist dieser semantische Konnex zur Poetik angesichts der anderen erwähnten Parallelen schlüssig und nachvollziehbar (und eine exakte rhetorische Analyse wäre mehr als ergiebig), andererseits ist *DorfMale* aufgrund der hochgradig komplexen Sprache relativ schwer lesbar.

2.1.3.2. Aufbau des Texts

In Sachen Aufbau fällt auf, dass Kleinl *DorfMale* in seinem Typoskript als „seriellen Roman“ bezeichnet. Das assoziiert die „serielle Musik“, als deren Hauptvertreter René Leibowitz gilt, und die nach möglichst großer Klarheit und exakter Komposition strebt. Kleinl spielt damit – neben dem avantgardistischen Grundtenor, der bei der seriellen Musik mitschwingt – auf den Aufbau von *DorfMale* an, der zwar nicht nach so strengen Regeln erfolgt ist wie die Kompositionen der seriellen Musik, aber doch ein „working system“ erkennen lässt.

Wie bereits erwähnt stehen einige der 49 Texte in *DorfMale* miteinander thematisch in Verbindung. Das manifestiert sich auch an deren Überschriften, wie man am Inhaltsverzeichnis von *DorfMale* erkennen kann: Es gibt einige

³⁹³ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

³⁹⁴ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

Themenkreise, auf die mehrfach Bezug genommen wird, beispielsweise „Unfall“, „Schule“, „Freitod“ oder „Dorfstich“. Die weiteren Texte zu den jeweiligen Themenkreisen sind dann fortlaufend nummeriert, beispielsweise mit „Unfall 2“, „Unfall 3“ etc.³⁹⁵ In den „Unfall“-Texten werden Auto- beziehungsweise Motorradunfälle, die sich im Dorf ereignet haben, literarisch aufgearbeitet. Dasselbe geschieht in den „Freitod“-Texten mit Selbstmorden im Dorf. In die „Schule“-Texte fließen Erlebnisse Siegmund Kleinls als Lehrer ein, während die „Dorfstich“-Texte historische Fakten zur Dorffentstehung in literarische Form bringen.

Zu den Titeln der Texte ist weiters zu sagen, dass jeder Text in *DorfMale* einen Untertitel hat. Dieser Untertitel gibt Aufschluss über den stilistischen Charakter des jeweiligen Texts: „Dorf. IstSätze“ etwa verwendet kaum andere Verben als „sein“ und steht durchgehend im Präsens, „Trauung. Einsatz“ beschreibt eine Hochzeit in einem einzigen, langen Satz, während „Der Vater. Chiasmen“ das rhetorische Stilmittel des Chiasmus, also die Kreuzstellung von Satzgliedern, zur Anwendung bringt. Kleinl thematisiert in *DorfMale* also bewusst sprachliche Arbeitsweisen und webt sie in den Inhalt der Texte ein. Das bezieht sich auf die Absicht des Werkes, wie Kleinl sie im oben zitierten Typoskript darlegt: mit den Mitteln der Sprache ein „Sprach-Dorf“ zu schaffen. Außerdem erinnert dieses Hinweisen auf die literarische Gemachtheit des Texts, wie es sich in den Untertiteln vollzieht, an die metafiktionale Thematisierung des Schreibprozesses in *TextKörper* (etwa durch die Beschreibung der Bleistiftbewegungen oder durch den Text, der als Person mit dem Leser in Kontakt tritt³⁹⁶) und auch schon in *Tugend* (durch die Figuren, die darauf hinweisen, dass sie lediglich in einem Stück agieren³⁹⁷).

Das im Roman geschilderte Dorf trägt Züge von Kleinls Heimatdorf Schützen am Gebirge, die Dorfbeschreibungen werden allerdings bewusst allgemein gehalten und auf Namen wird durchgehend verzichtet. Diese Vorgehensweise deckt sich mit dem, was Kleinl im Typoskript über sein Werk sagt: Es will eben das reale Dorf nicht einfach in literarischer Form wiedergeben, sondern aus dem bestehenden Dorf heraus ein neues, virtuelles schaffen. Dass dabei sowohl autobiographische Konnotationen als auch Bezüge zu realen Ereignissen

³⁹⁵ Vgl. Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1998. S. 3 – 5.

³⁹⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.f)

³⁹⁷ Vgl. etwa Kapitel 2.1.2.3.a) und c)

einfließen, ist Teil von Kleinls poetischem Konzept und stellt wie angesprochen einen Bezug zu seiner Poetik *TextKörper* her (genauer gesagt zum dort entwickelten Begriff der „Male“).

Erwähnenswert ist außerdem, dass der erste Text in *DorfMale* („Dorf. IstSaetze“) einerseits einen expliziten Bezug zu *TextKörper* herstellt und andererseits mit dem letzten Text in *DorfMale* („Dorf. Futurioso“) in thematischer Verbindung steht. Der Bezug zur Poetik entsteht dadurch, dass „Dorf. IstSaetze“, der Eröffnungstext von *DorfMale*, fast wortwörtlich in *TextKörper* vorkommt: Dort steht der Text allerdings nicht für sich (und hat auch noch keine Überschrift), sondern repräsentiert das organische Wachsen eines „Textkörpers“. ³⁹⁸ Kleinl thematisiert in der Poetik selbstreflexiv den Vorgang des Schreibens, und das Ergebnis ist eben jener Text „Dorf. IstSaetze“, der drei Jahre später *DorfMale* eröffnet. Auch dadurch rückt *DorfMale* in die Denktradition von Kleinls Poetik: Der Text scheint quasi Siegmund Kleinls organischer Vorstellung von Literaturproduktion „entsprungen“.

Wie angesprochen steht „Dorf. IstSaetze“ aber auch mit „Dorf. Futurioso“, dem Schluss von *DorfMale*, in Wechselwirkung: Während „Dorf. IstSaetze“ den Ist-Zustand des Dorfes aus der Sicht seiner Bewohner beschreibt (und dabei auch deren einfachen, abgehackten Diskurs nachahmt ³⁹⁹), behandelt „Dorf. Futurioso“ das Dorf in der Möglichkeitsform, aus dem Blickwinkel der Literatur und des Erzählens. Dabei wird eine Passage aus dem ersten Kapitel, „Dorf. IstSaetze“, zitiert, und gleichzeitig schreibt Kleinl, dass die Literatur über das hinausgeht, „was ein Dorf real nicht zusammenbringt“ ⁴⁰⁰. Weiter heißt es:

Ein Dorf, das leiden kann, was eine Wortkunst an ihm tut, wird einen Schritt fort machen von seiner Festgesprochenheit in eine Losgebrochenheit, die ein Aufbrechen ist an den Bruchstellen mit der spruchwörtlichen Herkömmlichkeit. ⁴⁰¹

Damit wird der Bogen zwischen Anfang und Schluss von *DorfMale* gespannt, und Kleinl versucht das zu erzielen, was er im Typoskript über sein Werk sagt: Die Literatur soll zwischen Dorf und Welt vermitteln, indem sie über die realen Gegebenheiten im Dorf hinausgeht und ein literarisches „Sprachdorf“ schafft. Dieses virtuelle Dorf geht dann über die eben zitierte „Festgesprochenheit“ und die „spruchwörtliche Herkömmlichkeit“ hinaus; das wird auch stilistisch vorgeführt,

³⁹⁸ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 154). S. 33 – 35.

³⁹⁹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *DorfMale. Ein Umsinnen* (wie Anm. 395). S. 7 – 9.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 215.

⁴⁰¹ Ebd. S. 215.

denn während „Dorf. IstSätze“ wie angesprochen eher nüchtern und einfach formuliert ist, ist Kleinls Sprache in „Dorf. Futurioso“ bildreich, geprägt von Neologismen und Wortspielen und im Ganzen eher „ausschweifend“ – während der erste Text das Dorf eher aus der Gegenwartsperspektive zeigt, entwirft der letzte Text eine literarische Zukunftsvision. Das erinnert auch an die Poetik *TextKörper*, wo Kleinl sich ja gegen eine von Wörterbüchern und Grammatiken restringierte Sprache wendet⁴⁰²; in „Dorf. IstSätze“, wo es um den Ist-Zustand geht, wird diese begrenzte Sprache angewandt, während sich in „Dorf. Futurioso“ die wirkliche Dichtersprache entfalten kann. Diese Entwicklung vom realen Dorf zu Kleinls „Sprachdorf“ wird in der Wechselwirkung zwischen erstem und letztem Text von *DorfMale* zum Ausdruck gebracht.

2.1.3.3. Analyse ausgewählter Kapitel

Da hier aus Platzgründen nicht alle Kapitel des umfangreichen Werkes *DorfMale* analysiert werden können, möchte ich mich auf drei ausgewählte Texte beschränken (vgl. Einleitung, Abschnitt c). Sie werden im Folgenden literaturwissenschaftlich betrachtet, und zwar vor dem Hintergrund von Kleinls Poetik *TextKörper*.

a) Erste Liebe. VerSuche

Schon im Titel des Textes fällt die kleinlsche Schreibweise „VerSuche“ auf – in *TextKörper* begründet Kleinl ja diese Schreibung von Komposita (Majuskel im 2. Wortteil) mit dem Generieren neuer Bedeutungen beziehungsweise dem bewussten Verändern einer bestehenden Bedeutung.⁴⁰³ So wird auch hier das Wort „Versuch“ in zwei lexikalische Teile aufgetrennt, dadurch stellt Kleinl die Bedeutung „Suche“ in den Vordergrund. Warum er das tut, wird am Ende des Texts klarer werden.

In diesem Abschnitt von *DorfMale* trifft sich ein junges „männliches Wesen“ mit einer Geliebten. Im Laufe des Texts wird immer evidenter, dass diese Geliebte auch allegorisch für die Literatur stehen kann. Zum ersten Mal klingt dies an einer Stelle an, an der es heißt: „Die weibliche Form sagt Halt, als er sie zu leidenschaftlich zu ertasten versucht mit seiner poetischen Tastatur.“⁴⁰⁴ Das eröffnet zwei Parallelen zur Poetik: Einerseits entspricht die Allegorie von der

⁴⁰² Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395). S. 65.

Literatur als Geliebten Kleinls in *TextKörper* entwickeltem anthropomorphen Erzählverständnis (es ist etwa die Rede vom Erzählen als „Liebesakt“⁴⁰⁵), andererseits finden wir den Begriff „Tastatur“ ebenfalls in *TextKörper*, wo er dazu benutzt wird, Kleinls körperliches Verhältnis zu Literatur und Erzählen zu unterstreichen.

In der Vereinigung mit der Geliebten setzt sich die Doppeldeutigkeit fort, und weitere Korrelationen zur Poetik ergeben sich:

Worüber sie schweigen muss, darüber traktiert sie sich logisch-philosophisch, nein, moralisch. Der Jüngling hat seinen Kopf in ein kräftiges Romantisirren gebracht und sich einen Platz erörtert, an dem statt Finden eine versucherische Sucht einsetzt: [...] Fest umgreift er sie, greift um sie herum, als hätte die weibliche Form leibliche Gestalt.⁴⁰⁶

Beim Lesen dieser Stelle fallen die Merkmale von Kleinls Stil auf, der sich durch Neologismen („Romantisirren“, „eintsetzt“) und den Wortspielcharakter („versucherische Sucht“) deutlich bemerkbar macht. Dass diese in der Poetik kreierte stilistische Vorgangsweise gerade hier zum Tragen kommt, ist wohl Absicht: Die „weibliche Form“ traktiert sich „logisch-philosophisch“ – das steht für die Sprachphilosophie Wittgensteins, genauer gesagt dessen *Tractatus logico-philosophicus*. In der Poetik *TextKörper* hat sich Kleinl ja (im Zuge seiner Argumentation wider die strenge Mimesis und die durch Grammatiken und Wörterbücher auferlegten Restriktionen) gegen Wittgensteins Ansatz und dessen Behauptung gewandt, dass die Grenzen der Sprache identisch seien mit denen der Welt. Bei Kleinl ist das nicht so, er schafft sich im Erzählen eine eigene Welt, erklärt er in *TextKörper*.⁴⁰⁷

Die Antwort auf das Verweigern der „weiblichen Form“ (die nun immer deutlicher für die Literatur steht) ist auch hier in *DorfMale* das Überwinden der sprachlichen Grenzen, angestrebt durch Kleinls eigens geschaffenen Stil – das „Romantisirren“ und das „Eintsetzen“ einer „versucherischen Sucht“ stehen ebenso für Kleinls poetische Prinzipien wie die Aussage, dass der Jüngling die Frau (= Literatur) „umgreift“ und „um sie herum“ greift. In diesem „Umgreifen“ erkennen wir Kleinls Terminus der „Umsinnigkeiten“ aus der Poetik wieder; das korrelierende Zitat in *TextKörper* lautet:

⁴⁰⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.d)

⁴⁰⁶ Kleinl, Sigmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395). S. 66.

⁴⁰⁷ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b)

Seine Augen laufen noch immer die Zeilen entlang, vielleicht etwas müder als anfangs, weil gefüllter oder geleerter. Gefüllt mit einer Fülle von Unsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes.⁴⁰⁸

Damit begründet Kleinl in der Poetik die Mehrdeutigkeit seiner Literatur, und um Mehrdeutigkeit geht es auch hier (wie erwähnt ist ja schon der Untertitel von *DorfMale* „Ein Umsinnen“). Der Jüngling erkennt, dass er sich nicht in traditioneller Weise mit der geliebten Literatur befassen kann, sondern neue Wege finden muss. Untrennbar verbunden mit den „Unsinnigkeiten“ ist in Kleinls Poetik auch der nicht einheitlich erfassbare Sinn (weder für den Autor noch für den aktiven Leser). Das wird in *TextKörper* so ausgedrückt:

Doch jeder dieser Orte ist ein scheinbarer, ein Topos, sodaß er nur im Umgehen interessant ist. Im Umgehen mit ihm, gegen ihn, in ihn hinein, über ihn hinaus. Sodaß nirgends ein Sinnort sinnfällig wird. Sodaß ein Sinn fällig wird nach dem anderen.⁴⁰⁹

Im vorliegenden Text aus *DorfMale* beschreibt Kleinl dieses „Umgehen“ der eindeutigen Sinnzuschreibung mit den Worten „Romantisirren“ und „versucherische Sucht“. Am Ende des Texts weiß der Jüngling, wie er mit der „weiblichen Form“ umgehen soll, und fasst sein Vorhaben zusammen:

Er denkt aber ohne Ende an sie, seit er angefangen hat, an sie zu denken, denkt er sie nicht zu Ende und sich nicht mit ihr. Er denkt nichts zu Ende, weil nichts ein Ende haben soll.⁴¹⁰

Auch darin betont Kleinl das Prozessuale seiner Literatur, die sich Sinn und Erkenntnis nicht apodiktisch, sondern nur asymptotisch und eben in Form einer „Suche“ nähern möchte. Wie in *Tugend* wird auch im Text „Erste Liebe. VerSuche“ der Beginn einer Beschäftigung mit Literatur thematisiert; der „Jüngling“ in Kleinls Text ist daher – wie der „Leser“ in *Tugend* – ebenfalls autobiographisch grundiert. Der Jüngling in „Erste Liebe. VerSuche“ und der „Leser“ in *Tugend* erkennen am Ende, dass die Beschäftigung mit Literatur ein nicht endender Prozess ist. Dieser Prozess wird auch in „Erste Liebe. VerSuche“ mit den für Kleinl typischen stilistischen Mitteln beschrieben (Neologismen, hervorgehobene Trennungen in Komposita, Wortspiele und theoretische beziehungsweise motivische Rekurse auf *TextKörper*); man könnte diesen Text in *DorfMale* deshalb vielleicht als „Poetik in nuce“ bezeichnen.

⁴⁰⁸ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 38.

⁴⁰⁹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 154). S. 37f.

⁴¹⁰ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395) S. 66.

b) Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei

Dieser (ebenfalls autobiographisch konnotierte) Text in *DorfMale* baut auf „Schule 1. Bestimmtheiten“ auf, wo es um die dörfliche Volksschule geht. In „Schule 2“ steht hingegen das Gymnasium im Blickpunkt, und Kleinl lässt eigene Erfahrungen einfließen, da er ja wie mehrfach angesprochen auch AHS-Lehrer für Deutsch und Religion ist. Der Text enthält viel Kritik am Schulsystem, bietet aber gleichzeitig Lösungsmöglichkeiten – das erklärt den ersten Untertitel des Texts, „Fiktiefen“: Kleinls Neologismus steht für tief greifende Veränderungen am Wesen des Lehrens und Lernens, die aber aufgrund der festgefahrenen Strukturen eher fiktiv sind. Der zweite Untertitel, „Ein Essei“, meint den Essay im Wortsinn „Versuch“ (und spielt damit auf die formale Konzeption des Texts an), die ungewöhnliche Schreibung „Essei“ (also quasi ein „essbares Ei“) mag darauf hinweisen, dass Kleinls Herangehensweise an die Probleme in der Schule ebenfalls ungewöhnlich ist und er sich über Konventionen hinwegsetzen will. Zudem steckt in „Essei“ auch „es sei“, also die Möglichkeits- oder Wunschform und damit eben die Perspektive, wie es sein könnte.

Diese Konventionen beschreibt Kleinl so:

Die Volksschule geht nur bis zur vierten Klasse. Deshalb muss jedes Kind im Dorf mit etwa zehn Jahren das Dorf verlassen, um in eine Schule zu gehen, die alle gemeiner bildet, als dies übel ist. [...] Die Sprache kommt in der Schule nicht zu Wort, geschweige denn zur Wortkunst, die ein kunstvolles Verstehen beansprucht, sie kommt zur Grammatik und zur Schreibung, wie es recht ist den unentfacht Kundigen. [...] Der Schüler hat eine stattliche Anzahl von Wörtern in allen unterrichtlichen Sprachen nachzuschreiben, und zwar recht und grammatisch billig. Er darf sich nicht vergehen an der Grammatik, weil diese mit einem heiligen Selbstzweck bedacht ist, der sich absondert vom Ganzen eines Textkörpers.⁴¹¹

Hier finden wir einerseits den für Kleinls Erzählkonzept typischen Begriff des „Textkörpers“ wieder (dem das Textverständnis der Schule laut ihm zuwiderläuft), andererseits einen zentralen Kritikpunkt, der auch in der Poetik *TextKörper* auftaucht: dass die Sprache nämlich zu oft an Grammatiken und Wörterbücher gebunden ist und dass dies einer kreativen Beschäftigung mit Sprache hinderlich sei.⁴¹² Denselben freien, ungebundenen Zugang zu Literatur, den Kleinl in seiner Poetik imaginiert, wünscht er sich in diesem Text also auch für die Schule.

⁴¹¹ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395) S. 142 – 144.

⁴¹² Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

Vor allem in *TextKörper* und *Tugend* haben wir festgestellt, dass bei Kleinl die Schüler immer in irgendeiner Form auch für die Leser, also die Rezipienten von Literatur stehen, die in Kleinls Konzept selbst aktiv und interpretatorisch tätig werden sollen. In *TextKörper* umreißt Kleinl dieses Postulat mit der Aussage, dass er nichts in die Schüler hineinarbeiten müsse, weil sie alles aus ihm herausarbeiten.⁴¹³ Eine ähnliche Formulierung finden wir auch hier in *DorfMale*; ein von Kleinls „fiktiefem“ Lehrer begeisterter Schüler sagt diesem nach der Matura:

Du warst ein Idiot. Aber es gab einen solchen Idioten sonst nicht in der Schule, ich meine einen, der sich den Mist nicht nur gefallen lässt, sondern damit arbeitet und etwas daraus macht. Der den Müll der Schüler recyclet und nicht seinen Müll von den Schülern recyceln lässt. Das habe ich nicht gleich begriffen. Du warst ein furchtbar intelligenter Idiot.⁴¹⁴

Auch hier begegnet der Topos vom Lehrer (= Autor), der den Schülern (= Lesern) nichts Fixes vorgibt, sondern sie gleichberechtigt und zur eigenständigen Auseinandersetzung mit Sprache und Literatur ermutigt. Das Wort „Idiot“ ist wieder ein Beispiel für eine Polysemie, die sich durch die Etymologie ergibt (wir erinnern uns an die Konnotation von „Auto“ als „ich“ in *TextKörper*⁴¹⁵) – „Idiot“ kommt vom griechischen „ídios“, das „eigen“ oder „privat“ bedeutet. Demnach waren die „Idioten“ in der griechischen Antike Menschen, die sich bewusst nicht politisch engagierten. Etwas später im Text taucht diese etymologische Mehrdeutigkeit wieder auf und wird von Kleinl auch als solche ausgewiesen.⁴¹⁶ Der ideale Lehrer ist für Kleinl also ein „Idiot“, welcher der Polis Schule nicht unreflektiert huldigt, sondern die Schüler respektiert und neue Wege findet (diese Erkenntnis ähnelt der des Jünglings aus „Erste Liebe. VerSuche“). Wie bereits angesprochen lässt sich also das, was Kleinl für Literatur und Erzählen postuliert, auch auf sein Verhältnis zur Schule übertragen. Die revolutionäre Grundhaltung des Textes (die ja auch schon im bewusst nicht „normal“ geschriebenen Untertitel „Ein Essei“ mitschwingt) lässt eine weitere Interpretation des Buchtitels *DorfMale. Ein Umsinnen* zu: Das „Umsinnen“ meint eben nicht nur die Möglichkeit einer mehrfachen Sinnzuschreibung in Kleinls Literatur, sondern auch das *Umsinnen*, also das Wechseln des Sinnes, um Veränderungen zu erzielen. So kann der Text „Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei“

⁴¹³ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

⁴¹⁴ Kleinl, Siegmund: *DorfMale. Ein Umsinnen* (wie Anm. 395) S. 148f.

⁴¹⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

⁴¹⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *DorfMale. Ein Umsinnen* (wie Anm. 395). S. 149.

auch als Aufruf an lesende Lehrer verstanden werden, ihren Unterrichtsstil zu reflektieren und gegebenenfalls „umzusinnen“, also einen neuen Ansatz zu finden.

c) Weinfest. SprachTaumel

Dieser Abschnitt von *DorfMale* ist besonders amüsant, weil Siegmund Kleinl darin ein dörfliches Weinfest und dessen Teilnehmer aufs Korn nimmt. Zunächst macht sich Kleinl über diejenigen Weinbauern lustig, die sich als absolute Weinexperten ausgeben und weintechnische Fachtermini verwenden, obwohl sie in Wahrheit keine Ahnung haben:

Nicht einmal alle Weinbauern sind Kennerverkoster, sie spucken nur aus, was ein Weinführer ihnen eingeflößt hat. Je bekannter die Weinbauern als Weinbauern sind, umso nachsagender folgen sie den oinologischen Führerworten. Sie sagen: Dieser Riesling hat eine rassige Fülle und eine feine Säurestütze. Sie stützen damit ihr Wissen auf Stützformeln zurück und füllen es mit der Rasse ihres Weinguts [...] ⁴¹⁷

An einer späteren Stelle wird das Geschwätz der Dorfbewohner parodiert, das immer schablonenhaft abläuft und sich immer um die selben Themen dreht, etwa wer mit wem eine Liebesbeziehung hat, welche Frau die hübscheste ist etc. ⁴¹⁸

Was hier durchscheint, ist – wie auch in „Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei“ – Kleinls Kritik an der Formelhaftigkeit von Sprache, die sich in fixen Verwendungsmustern manifestiert. Diese Kritik ist ja auch ein wesentlicher Aspekt von *TextKörper* und einer der Hauptbeweggründe, warum Kleinl in seiner Literatur eine eigene Sprachform anstrebt. ⁴¹⁹

Ein weiteres Stilmittel wendet Kleinl hier an: Er lässt die Feiernden in Form einer Metonymie mit dem Wein beziehungsweise mit dem Essen, das sie zu sich nehmen, eins werden und sich quasi mit den Genussmitteln vereinigen:

Ein Chardonnay, der nicht nach Haselnüssen und Äpfeln schmeckt, wird verkostet und schmeckt nicht, hat zu wenig Nase, ein kleiner Kreis, der sich für sich gebildet hat, hält seine Nasen für die besten, die Nasen ihrer Weine und ihrer Gesichter, die sie machen und die dem Machen des Weines ähneln [...] weil alle mit anderem Fleisch beschäftigt sind, mit rostbraunen Hendlern, die auf die Haxen gebräunter Mädchen spekulieren lassen, die sich auf dem feurigen Tanzboden gerade erhitzen. Seitenblicke verlangen beim Putenfleischessen

⁴¹⁷ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395). S. 157f.

⁴¹⁸ Vgl. ebd. S. 159.

⁴¹⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

vom Spieß nach dem weißen Fleisch der Brüste, die ein Wogen wagen beim Tanz, darin man ertrinken will.⁴²⁰

Diese metonymische Beschreibungsweise wird im Text fortgesetzt, sodass der Leser zum Teil nicht mehr unterscheiden kann, ob nun der Wein beziehungsweise das Essen oder aber die essenden und trinkenden Menschen gemeint sind. Das verleiht einerseits der beschriebenen Szenerie einen Charakter der unkontrollierbaren Rauschhaftigkeit (rhetorisch unterstützt durch die bewusst inkohärente Syntax und die vielen Asyndeta), andererseits entspricht es einem poetischen Prinzip Kleinls, das in *TextKörper* präsentiert wird: der intuitiven Gleichzeitigkeit des Erzählens, die dazu führen kann, dass im Erzählen die Gegensätze zusammenfallen, also auch diejenigen zwischen Mensch und Objekt.⁴²¹ Etwas später im Text nimmt Kleinl auf diesen Aspekt von *TextKörper* sogar *expressis verbis* Bezug, als er eine Szene schildert, wo sich einige betrunkene Festgäste übergeben und man wieder nicht erkennt, ob die Menschen oder der Wein beschrieben werden:

Ein Erbrechen macht seinen Aufstieg, macht einen Sichübergebenden zur Sau, solch eine Übergabe geschieht gnadenlos, nach der Reihe reihern sie ihre Trunkenheit nüchtern, die Gegensätze fallen in sich zusammen [...]⁴²²

Am Ende des Texts findet sich ein metafiktionales Element, das einen weiteren Bezug zur Poetik herstellt: An einer Stelle von *TextKörper* spricht der Text selbst den Leser direkt an⁴²³, und auch hier in *DorfMale* wird der Rezipient adressiert, wenn es heißt:

Siehst du, jetzt hast du von den erlesenen Weinen auch was abbekommen, stehst nicht mehr in so großer Distanz zu unserem Fest, dass du dich vollkommen enthalten kannst. Du siehst mit uns nichts mehr so nüchtern wie am Anfang, falls du die erlesene Trinkfestigkeit hast, dich an unserem Weinfesttext zu berauschen.⁴²⁴

Hier ist die Doppeldeutigkeit des Wortes „erlesen“ zu beachten, das einerseits für „ausgesucht“ oder „köstlich“ steht, andererseits aber „durch das Lesen angeeignet“ bedeutet. Dieser metafiktionale Einschub ist hauptsächlich mit zwei poetischen Prinzipien Kleinls zu begründen: Erstens wird durch die Adressierung des Lesers an dessen Auseinandersetzung mit dem Text appelliert (an seine „erlesene Trinkfestigkeit“), was Kleinls häufig zitiertem Postulat des

⁴²⁰ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395) S. 158.

⁴²¹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b) und c)

⁴²² Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395). S. 163f.

⁴²³ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.f)

⁴²⁴ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395). S. 164.

aktiven Lesers entspricht.⁴²⁵ Zweitens deckt sich die Tatsache, dass im obigen Zitat der Text selbst spricht (beziehungsweise Text und Autor gemeinsam, wenn man die Formulierung „unser Weinfesttext“ betrachtet), mit Siegmund Kleins anthropomorphem Erzählverständnis, das von einem organischen „Textkörper“ ausgeht und diesen bei Gelegenheit auch zu Wort kommen lässt.⁴²⁶

In Kleins Typoskript, das ich zu Beginn dieses Kapitels zitiert habe, äußert sich der Autor nicht nur über den Gesamttext *DorfMale*, sondern im Besonderen auch über „Weinfest. SprachTaumel“ (es ist der einzige Einzeltext, den er aus *DorfMale* herausgreift). Die Parallelen zur Poetik *TextKörper*, die wir eben konstatiert haben, finden wir im Typoskript durch Klein selbst bestätigt:

„Es beginnt nüchtern.“ So der erste Satz meines Textkörpers „Weinfest. SprachTaumel“. Als Textkörper bezeichne ich Literatur, die eine Entsprechung in der Realität hat, Analogie ist, nicht Mimesis. Textkörper meint aber auch, dass ein Text organisch aus der Sprache heraus entsteht, [...] wie ein Körper entsteht durch Zellteilung. [...] Der Text ist also nicht Nachahmung eines realen Geschehens, sondern Realfiktion, die ein Geschehen wörtlich gegenwärtig werden lässt. Das Wort *Wein* generiert durch kulturhistorische und bedeutungsgeschichtliche Assoziationen einen Sprachrausch, in dem die Wahrheit der im Burgenland beliebten Weinfeste liegt.⁴²⁷

Klein stellt also einen expliziten Konnex zu seiner Poetik *TextKörper* her und erklärt so auch die oben beschriebene Verschmelzung zwischen Mensch und Ding (Wein und Nahrung), wie sie sich im Text vollzieht. Auch auf die metafiktionale Apostrophé des (aktiven) Lesers geht Klein im Typoskript ein, die betreffende Stelle zitierend:

Es beginnt nüchtern. Und wie endet es? „Du siehst mit uns nichts mehr so nüchtern wie am Anfang, falls du die erlesene Trinkfestigkeit hast, dich an unserem Weinfesttext zu berauschen.“ Es liegt also auch am Leser, ob er den Wandel, den die Sprache vollzieht, in sich und für sich umsetzt [...]⁴²⁸

Wie bereits angesprochen ist die Syntax in „Weinfest. SprachTaumel“ zum Teil absichtlich inkohärent und ausschweifend; das deckt sich mit der in Kapitel 4.2.2. gemachten Beobachtung, dass die Untertitel der Texte in *DorfMale* stets auf den Stil Bezug nehmen, in dem sie geschrieben sind. So erzeugen die langen, vielfach gebundenen Schachtelsätze in „Weinfest“ rein stilistisch einen „Sprachtaumel“.

⁴²⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.b)

⁴²⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.d)

⁴²⁷ Zitat wie Anm. 388.

⁴²⁸ Zitat wie Anm. 388.

Erwähnenswert scheint mir zudem, dass der Text „Weinfest. SprachTaumel“ in Sachen Stil, Aufbau und Inhalt an einen Text aus der frühen Neuzeit erinnert, nämlich an Johann Fischarts *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (1575). Die *Geschichtklitterung* ist selbst ein parodistischer Text, weil sie sich ironisch auf den Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (1532 – 1564) von Francois Rabelais bezieht. In der *Geschichtklitterung* gibt es einen Abschnitt namens „Die Truncken Litanei“, in dem sich einige lustige Gesellen einem maß- und ziellosen Weinbesäufnis hingeben. Auch bei Fischart wird die Syntax aufgelöst und weicht einem langen Asyndeton, und wie Kleinl schildert er das Trinken ungemein anschaulich und detailreich:

[...] ja sie sofften auß gestifleten Krügen, da stürztzt man die Pott, [...] da riß und schält man den wein aus Potten, auß Pinten, auß Kelchen, Napffen, Gonen: Kellen: Hofbechern: Tassen: Trinckschalen: Pfaffenmasen: Stauffen von hohen stauffen: Kitten: Kälten: Kanuten: Köpffen: Knartgen: Schlauchen: Pipen: Nussen: Fiolen: Lampeten [...] ich trinck ewiglich: Trincken ist meine Ewigkeit, unnd Ewigkeyt ist mein trincken: Freß ich mich arm: unnd sauff mich zu tod, so hab ich gewiß gewalt über den Tod.⁴²⁹

Gar so eschatologisch endet Siegmund Kleinls Weinfest allerdings nicht: Der „Sprachtaumel“ ist im Morgengrauen vorbei.

2.1.3.4. Exkurs: DorfMale und die Erzähltheorie

In diesem Exkurs soll versucht werden, einige Analysemuster der Erzähltheorie auf Siegmund Kleinls *DorfMale* als Roman zu übertragen. Dabei besteht das Hauptproblem, dass *DorfMale* zwar per (Kleinls) Definition ein Roman ist, formal aber eher die Beschaffenheit eines Erzählbandes aufweist (wenn man die zuvor aufgezeigten Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Texten ausklammert); es gibt daher keine kontinuierliche Handlung und auch keine wiederkehrenden Personen. Wir werden aber sehen, dass in Kleinls Text dennoch einige Berührungspunkte mit der Erzähltheorie, wie sie den „klassischen“ Roman beschreibt, existieren.

In jedem Fall eindeutig zu kennzeichnen ist der fiktionale Charakter des Texts: In seinem Typoskript sagt Kleinl, dass er das Dorf nicht in poetisch-realistischer Form wiedergeben, sondern insofern verfremden will, als die Sprache ein eigenes Dorf erzeugt.⁴³⁰ Daran lässt sich ablesen, dass *DorfMale* keine realistische

⁴²⁹ Fischart, Johann: *Affentheurlich naupengeheurliche Geschichtklitterung*. Band 1. Düsseldorf: Rauch 1963. S. 117f.

⁴³⁰ Vgl. Kapitel 2.1.3.1.

beziehungsweise im erzähltheoretischen Sinn „faktuale“ Dorfbeschreibung ist, sondern eben ein fiktionaler Text, der keinen Anspruch auf die Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erhebt. Die Erzählung ist also fiktiv, aber das Erzählte ist (in dieser imaginären Kommunikationssituation) authentisch; man kann also über den Realitätsgrad der Erzählung in *DorfMale* als „imaginär-authentisch“ sprechen.⁴³¹ Im letzten Text des Werkes, „Dorf. Futurioso“, wird diese Authentizität allerdings suspendiert, denn wie bereits angesprochen, geht es in diesem Kapitel um das Dorf aus dem Blickwinkel der Literatur. Um das zu illustrieren, werden einzelne Stellen aus vorangegangenen Texten zitiert und zu einem neuen „Textkörper“ verwoben. Damit drückt Kleinl das Entstehen des von ihm postulierten „Sprachdorfes“ bildhaft aus – durch diese Vorgehensweise wird die Illusion, dass das in *DorfMale* fiktional Erzählte authentisch sei, gebrochen: Der Leser kann nun nämlich nicht mehr unterscheiden, welche Version des Erzählten die eigentliche ist – die 48 Geschichten zuvor oder die 49., die alles vorige in Frage stellt und eine eigene literarische Wirklichkeit schafft. Das letzte Kapitel von *DorfMale* verwandelt den Text also in eine Serie alternativer (oder wie Kleinl in seinem Typoskript sagt: serieller) Versionen.⁴³²

Auch die Ebene der Handlung lässt sich in *DorfMale* nicht ganz einheitlich fassen. Wenn wir uns der Terminologie des strukturalistischen Erzähltheoretikers Tzvetan Todorov bedienen, so steht „histoire“ für die erzählte Geschichte, und „discourse“ für die Art, wie diese erzählt wird.⁴³³ Wir erkennen, dass weder die eine noch die andere Ebene in *DorfMale* kontinuierlich dargestellt wird: Eine durchgehende „histoire“ gibt es nicht, da jeder der 49 Texte in Sachen Handlung für sich steht; einige Geschichten stehen zwar miteinander in Verbindung (z.B. der erste und der letzte Text oder die Themenkomplexe „Schule“, „Unfall“ etc.), erzeugen aber dennoch keine einheitliche Handlung, auch nicht untereinander. Auch die „discourse“-Ebene kann nicht kontinuierlich beschrieben werden: wie bereits weiter oben angesprochen, deuten die Untertitel der einzelnen Geschichten auf den Stil hin, der im jeweiligen Text zum Tragen kommt (z.B. „Dorf. Ist-Saetze“, „Heimat Dorf. Anakoluthe“, „Trauung. EinsSatz“ etc.). Somit wird in jedem der 49 Texte die „discourse“-Ebene bewusst verändert.

⁴³¹ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 10 – 19.

⁴³² Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 19 und S. 103.

⁴³³ Vgl. Ebd. S. 23.

Um auf der Ebene der Handlung dennoch einen gemeinsamen Nenner zu finden, muss man sich des umfassenden Begriffes der „Diegese“ bedienen, der von Gérard Genette von der Film- auf die Literaturwissenschaft übertragen wurde und vereinfacht gesagt die erzählte Welt oder das „Universum“ der Erzählung darstellt.⁴³⁴ Die diegetische Ebene in *DorfMale* ist nach dieser Definition schlicht und einfach das Dorf als Handlungsraum – unabhängig davon, dass sich Kleinl in seinem Typoskript gegen eine mimetische Absicht von *DorfMale* wehrt: Das Dorf ist dennoch der Kosmos des Werkes, und zwar Kosmos eher in seinem etymologischen Sinn, als „Schmuck“. Das Dorf wird in Kleinls Text nicht nachahmend wiedergegeben, aber es bietet der Erzählung Handlungsraum und „schmückt“ das Erzählte mit autobiographischer Realität.

Bei der narratologischen Analyse weiters zu berücksichtigen ist der Aspekt der Zeit. Hier wird gemeinhin zwischen „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ unterschieden.⁴³⁵ Unter Erzählzeit versteht man jene Zeit, die ein Erzähler für das Darlegen seiner Geschichte benötigt; dieser Parameter ist eher relativ, da er letztlich davon abhängt, wie lange der Rezipient braucht, um die Geschichte zu lesen. Meistens bemisst sich die Erzählzeit daher nach dem Umfang des Texts – im Falle von *DorfMale* sind das wie gesagt 49 Einzeltexte und eine Gesamtlänge von 235 Seiten. Was hingegen die „erzählte Zeit“ angeht, also die Dauer der erzählten Geschichte, wird die Klassifikation schon schwieriger. Wie erwähnt gibt es in *DorfMale* keine durchgehende Handlung, daher ist es auch nahezu unmöglich, einen zeitlichen Rahmen auszumachen, der im Text wiedergegeben wird. Es gibt jedoch Anhaltspunkte, die auf eine chronologische Absicht des Texts hinweisen: das 10. Kapitel trägt den Titel „Winter. Satz.Reihen“, das 16. heißt „Frühling. TreibSätze“, das 23. trägt den Titel „Sommer. SprachFieber“ und das 35. Kapitel nennt Kleinl „Herbst. Hypotaxen.Ausklänge“. Diese Texte deuten jeweils auf ein Wechseln der Jahreszeit hin, und wenn man davon ausgeht, dass es zu Beginn von *DorfMale* Herbst ist (denn der erste Wechsel im 10. Text ist ja der in den Winter), betrüge die „erzählte Zeit“ etwa ein Jahr (weil wie gesagt der 35. Text wieder in den Herbst wechselt). Diese Feststellung hinkt aber wie erwähnt deshalb, weil in *DorfMale* keine fortlaufende Geschichte vermittelt wird – und gerade das setzt der Begriff der „erzählten Zeit“ ja implizit voraus.

⁴³⁴ Vgl. Ebd. S. 23f.

⁴³⁵ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 31.

Interessant ist auch die Frage, aus welcher Sicht in *DorfMale* erzählt wird. Konkret sprechende beziehungsweise schreibende Figuren, wie später in *Eine Welt. Mitteilungen*, gibt es nicht; generell verzichtet Kleinl auch auf Personennamen, teils kommen Abkürzungen (beispielsweise „W.“, „J.“ oder „E.“) oder Antonomasien vor (wie etwa in Kapitel 4.2.3.1., „Jüngling“, „männliches Wesen“ oder „die weibliche Form“). Auch bringt sich der Autor nicht selbst in die Geschichten ein (etwa als kommentierende Instanz), die Erzählweise ist eher eine neutrale, beschreibende. Nach Franz Stanzels „Typenkreis“ könnte man in *DorfMale* von einer „personalen Erzählsituation“ sprechen, die für den Leser den Eindruck entstehen lässt, er habe am Geschehen im Dorf direkten Anteil – ohne Brechung durch eine präsenste Erzählerfigur.⁴³⁶

Dabei gibt es einige Besonderheiten in Sachen Erzählsituation. In der „Ich-Form“ wird nie direkt erzählt, aber an einigen Stellen führt Kleinl ein Subjekt namens „ein Ich“ ein. So heißt es gleich im ersten Text „Dorf. Istsaetze“: „Im Dorf sind alle Menschen krank vor Angst, sagt ein Ich [...]“⁴³⁷. Das erzielt einen merkwürdigen Effekt: Einerseits schwingt die persönliche beziehungsweise autobiographische Komponente mit, andererseits steht die Formulierung in der dritten Person und ist damit nicht so direkt wie es, im konkreten Zitat, „sage ich“ wäre. Möglicherweise unterstützt die Vermeidung eines Ich-Erzählers Kleinls im Typoskript entwickelte Utopie vom „Sprachdorf“, das erst durch die Sprache entsteht und nicht mimetisch ist (und daher auch keine realen Personen, wie es das „Ich“ des Autors wäre, enthält).⁴³⁸ Ein solches Umgehen der Ich-Form finden wir, ebenfalls mit einem Subjekt namens „Ich“, in Jean Améry's großem Essay *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (1976).⁴³⁹ Auch bei Améry fungiert das Vermeiden der Ich-Form als Distanzschaffung, in diesem Fall allerdings nicht wie bei Kleinl als Abgrenzung vom Gedanken der Mimesis, sondern als Distanzierung der eigenen Person von den im Text entwickelten Selbstmordplänen.

Weitere besondere Erzählsituationen finden sich an zwei Stellen von *DorfMale*: zum einen im Text „Kindheit 1. Sagen von“, in dem ein Großvater seinem Enkelkind eine Geschichte erzählt. Diese Erzählung des Großvaters eröffnet zusätzlich zum Text eine weitere Erzählebene; in Anlehnung an Gérard Genette

⁴³⁶ Vgl. Ebd. S. 89 – 91.

⁴³⁷ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 395) S. 7.

⁴³⁸ Vgl. Kapitel 2.1.3.1.

⁴³⁹ Vgl. Améry, Jean: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1989 (=Cottas Bibliothek der Moderne 21). S. 71f.

können wir diese Ebene „intradiegetisch“ nennen, da sie eine Binnenerzählung innerhalb der erzählten Welt („Diegese“) ist.⁴⁴⁰ Eine weitere erzähltheoretische Besonderheit kommt im Kapitel „Wartezimmer. Polyphonie“ vor, in dem Diskurse in einem ärztlichen Wartezimmer „szenisch“ dargestellt werden; Kleinl mischt die Sprechakte der einzelnen Patienten untereinander durch, sodass der Text als ein einziges „Stimmengewirr“ erscheint. In narratologischer Hinsicht wird hier das chronologische Erzählen aufgegeben, und es liegt „Isochronie“ vor, oder, in Anlehnung an Genette, „zeitdeckendes Erzählen“ – die Figurenrede wird ohne Auslassungen und Erzählereinschübe wörtlich und in Form eines Durcheinandersprechens wiedergegeben.⁴⁴¹

2.1.3.5. Exkurs: Ansicht des Lektors / Lesers

Im zweiten Exkurs soll ein Mann indirekt zu Wort kommen, der Siegmund Kleinls *DorfMale* sehr genau kennt: Hans Jungmayr, Lektor beim Verlag NN-fabrik und (wie Kleinl) AHS-Lehrer. Der studierte Anglist und klassische Philologe hat *DorfMale* und auch einige andere Kleinl-Texte lektoriert und 1998 im Zuge der Buchpräsentation einen Vortrag über *DorfMale* gehalten. Darin stellt er dem Publikum Kleinls Roman aus der Sicht des Lesers vor. Jungmayrs Analyse ist für uns vor allem deshalb von Interesse, weil er als Lektor eng mit Siegmund Kleinl zusammengearbeitet hat und in seinem Vortrag quasi die „Innensicht“ des Autors auf die eigene Lese-Erfahrung überträgt. So spricht Hans Jungmayr etwa Kleinls implizite Forderung an den Leser an, er solle aktiv werden, dem Text eigene Bedeutungen hinzufügen und – im Sinne der Rezeptionsästhetik – die „Leerstellen“ des Textes auffüllen; das unterstützt Kleinl vor allem insofern, als er auch in *DorfMale* bewusst keinen einheitlichen Sinn vorgibt, ja sogar im Untertitel des Buches zum „Umsinnen“ aufruft (was immer man konkret darunter verstehen mag).⁴⁴² Diese von Kleinl gewünschte interpretatorische Tätigkeit des Lesers erläutert der Lektor Hans Jungmayr, für die Zuhörer leicht verständlich, ausgehend von einem haptischen Vergleich von *DorfMale* mit der *Beschreibung eines Dorfes* von Marie Luise Kaschnitz:

[...] Auf dem Einband sieht man [bei Kaschnitz] die Fotografie eines Obstgartens im Winter, eine dünne Schneedecke, die Bäume kahl, im Hintergrund das Dorf. Eine gelungene

⁴⁴⁰ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 75f.

⁴⁴¹ Vgl. Ebd. S. 39.

⁴⁴² Vgl. Kapitel 2.1.3.1.

Fotografie, wird man sagen, eine Fotografie, die viele Einzelheiten realistisch genau festhält und darüber hinaus auch eine bestimmte Stimmung vermittelt.

Dagegen die *DorfMale*: Ein grellroter Einband und, vertikal am rechten Rand, grün, die ISBN-Nummer, die Internationale Standard Buchnummer. Der Titel *DorfMale. Ein Umsinnen* unter dem Namen des Autors fast unauffällig klein erst auf der Rückseite. [...]

Bei den *DorfMalen* weckt keine Fotografie [...] konkrete Erwartungen. Durch die bloße Nummer will das Buch dem Leser *bedeuten*: Du wirst mich schon öffnen müssen, mich aufmerksam lesen müssen, denn sonst bleibe ich für dich nur eine Nummer und somit *bedeutungslos*. [...]

Du wirst dir eine Welt erlesen, die einzig aus Sprache lebt und die durch kein anderes Medium als eben die Sprache erschlossen werden kann. Eine Welt, in der Sprache *alles bedeutet*.⁴⁴³

[Hervorhebungen von Hans Jungmayr]

Neben dem aktiven Leser kommt Jungmayr auch auf die Gliederung von *DorfMale* zu sprechen und greift Kleinls Topos der „Male“ auf:

[...] Der thematische Rahmen der Male ist weit gespannt, und umfasst die Ganzheit des Dorfes bzw. Dorflebens: Das Dorf, seine Häuser und Plätze, die Familie, Mann und Frau, Kindheit, Schule, erste Liebe, Kirche, Fußball und Tennis, [...] Dorf als Heimat aber auch als Fremde, Wein und Buschenschank, Altsein, Kranksein, Tod.

In diesem Dorfleben tun sich nun aber Risse auf, Abgründe, Spalten, Störungen: Unfall, heißt der Titel des zweiten *DorfMals*, und es gibt noch einen Unfall 2, einen Unfall 3 und einen Unfall 4. Und nach den Unfällen Freitode [...] Die *DorfMale* sind jetzt nicht nur mehr Kennzeichen *des* Dorfes *schlecht/hin*, sondern auch das woran das Dorf leidet oder krank, seine WundMale.⁴⁴⁴

[Hervorhebungen von Hans Jungmayr]

An diesem Beispiel zeigt Jungmayr, wie komplex Kleinls Begriff der „Male“ ist. In unserer Analyse haben wir das „Mal“ als Schnittstelle zwischen Text und Autor herausgearbeitet (einerseits ist das „Mal“ das fertige Kunstwerk, andererseits trägt dieses Kunstwerk auch die „Male“ des Autors und dessen Lebensgeschichte⁴⁴⁵).

Jungmayr greift hier die Bedeutung „Wundmal“ auf, die zu Kleinls organischem und anthropomorphem Erzählverständnis passt – ein weiteres Indiz für die eingangs geäußerte These, dass in Jungmayrs Vortrag die Zusammenarbeit mit Kleinl evident wird und er quasi als „Sprachrohr“ des Dichters fungiert. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, weist Kleinl selbst explizit auf die

⁴⁴³ Ich zitiere aus Hans Jungmayrs Typoskript zum Vortrag anlässlich der Präsentation von *DorfMale*, gehalten am 15.10.1998 in Schützen am Gebirge; das Typoskript befindet sich im Besitz von Hans Jungmayr.

⁴⁴⁴ Zitat wie Anm. 443.

⁴⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.e)

Bedeutung „Wundmal“ hin – und zwar in seiner bislang letzten Veröffentlichung *Skripturen des Unbequemen*.⁴⁴⁶

Außerdem erklärt Jungmayr, was es mit den Untertiteln in *DorfMale* auf sich hat und gibt eine präzise Beschreibung von Kleins Sprache ab:

[...] Ein weiteres fällt beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses auf, was die *DorfMale* von anderen Büchern unterscheidet [...] Neben den Titeln aller einzelnen Male befinden sich Untertitel, die auf die literarische Verfahrensweise [...] hinweisen. [...]

Der Text *DorfPlätze* hat den Untertitel „*Ellipsen*“. Ursache für diesen Untertitel mag sein, dass das Dorf ja tatsächlich entlang der Bundesstraße die Form einer Ellipse aufweist. Darüberhinaus ist die Ellipse jedoch eine literarische Figur, welche aus dem Altgriechischen wörtlich übersetzt: Auslassung bedeutet. Es handelt sich genauer gesagt um die Auslassung eines Wortes innerhalb eines Satzes, ohne dass der Sinnzusammenhang zerstört wird. [...]

Jedes einzelne Mal ist in seiner Gestaltung *einmalig*, jedes Mal hat seine eigene Form, und jedes Mal versucht der Autor ins Zentrum eines Themas, eines Dinges vorzudringen. Dieses ‚Vordringen ins Zentrum‘ findet insbesondere auch auf der elementarsten Ebene, der des Wortes statt. Unendlich neugierig, erkundet der Autor forschend die Möglichkeiten, die in einem Wort stecken, seine Musikalität und Klangfarbe, [...] die Assoziationen, die es weckt, seine Beziehungen zu anderen Worten, vor allem aber auch seine Wandlungsfähigkeit, von Hauptwort zu Zeitwort zu Eigenschaftswort zu Zeitwort zu Hauptwort, und er schöpft dadurch Sprache neu. [...] So also arbeitet der Autor. Anscheinend wohlvertraute, auf eine Bedeutung festgelegte Wörter und Wortverbindungen werden plötzlich aus ihren Fixierungen befreit [...] Mit anderen Worten: Der Autor löst die gewohnte Verbindung von Wort und dem, was durch das Wort bezeichnet wird, auf und schafft so *Bedeutung*.⁴⁴⁷ [Hervorhebungen von Hans Jungmayr]

Jungmayr fasst damit im Wesentlichen das zusammen, was wir vor allem bei der semantischen Analyse von *TextKörper* konstatiert haben und was sich von dort auch auf *DorfMale* übertragen lässt: das Generieren neuer Bedeutungen durch Neologismen und neue Komposita, aber auch das Bewusstmachen von Trennlinien innerhalb der Wörter.⁴⁴⁸ Außerdem klingt in Jungmayrs Aussage, die Verbindungen „von Wort und dem, was durch das Wort bezeichnet wird“ würden aufgelöst, Kleins Abkehr von Mimesis und herkömmlichen sprachphilosophischen Relationen und Restriktionen (wie etwa bei Wittgenstein) an.⁴⁴⁹

Der Begriff „Bedeutung“ spielt in Jungmayrs Ansatz eine wichtige Rolle, da er an ihm Kleins dichterisches und stilistisches Vorgehen für die Hörer verständlich

⁴⁴⁶ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁷ Zitat wie Anm. 443.

⁴⁴⁸ Vgl. Kapitel 2.1.1.3.a)

⁴⁴⁹ Vgl. Kapitel 2.1.1.1.b)

illustrieren kann. Im Ganzen kann man Hans Jungmayrs Vortrag also nicht nur als Textanalyse „in nuce“ sehen, sondern auch als hilfreiche Anleitung zur Rezeption des Texts – eine Analyse, die angesichts der Tatsache, dass sie durch die Arbeit und die Gespräche mit Siegmund Kleinl intensiv beeinflusst ist, umso mehr an *Bedeutung* gewinnt.

2.1.4. Andere Texte von Siegmund Kleinl

Neben dem Gedichtzyklus *Male. Poetische Tastatouren* (2003)⁴⁵⁰ und der bereits erwähnten essayistischen Künstlerbiographie *Skripturen des Unbequemen* (2006) veröffentlichte Siegmund Kleinl 2002 den E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* im Wiener Verlag „Mandelbaum Edition Südwind“.⁴⁵¹ Der Roman basiert auf den Tagebuchaufzeichnungen von Robert Sandhofer, eines Bekannten Kleinls, der seinen Zivildienst als Entwicklungshelfer in Ghana ableistete. Der Text besteht aus E-Mails, die zwei Personen namens „Sigma“ (dahinter verbirgt sich der Vorname des Autors, Siegmund) und „Trebor“ (ein Anagramm von „Robert“) einander senden. Sigma befindet sich in Österreich, Trebor in Ghana. Die beiden Perspektiven, die einander gegenüberstehen, sind einerseits eine naturverbundene, ausgeglichene Lebensweise in der vom Fortschritt unberührten, arkadischen Welt Ghana (dargestellt in den Mails von Trebor) und andererseits ein oberflächliches, hektisches, kapitalistisches, von Verbrechen, Perversion und Reizüberflutung beeinträchtigtes Leben im „zivilisierten“ Europa (dargestellt und beklagt in den Mails von Sigma).

Wenngleich Kleinls Sprache in *EineWelt* vergleichsweise zugänglicher ist als in seinen anderen Texten, findet sich eine Fülle von Verbindungen zu seiner Poetik *TextKörper*: Wortspiele, Neologismen (z.B. „durchboom(s)en“), die sichtbar gemachte Trennung von Komposita (z.B. „OberHäupter“, „WirtschaftsKammer“) und Polysemien auf etymologischer Ebene (z.B. „Auto“ – „Ich“). Eine weitere Parallele zur Poetik ist die Rehabilitierung des Erzählens, die auf mehreren Ebenen stattfindet: Einerseits ist die Form des E-Mail-Romans selbst eine solche Rehabilitierung, da sie zeigt, dass das Erzählen durch neueste technische Errungenschaften nicht beeinträchtigt wird. Andererseits wird im Text die Kraft des Erzählens betont, indem Sigma Trebor dazu auffordert, durch seine Berichte die obsoleten Vorstellungen der Europäer von Afrika zu aktualisieren. Drittens wird, ebenfalls durch Sigma, das Erzählen beziehungsweise das Schaffen von Literatur als rettender Ausweg aus einer unzulänglichen Welt dargestellt. Weitere literarische Charakteristika Kleinls, die den Text in Korrelation zur Poetik treten lassen, sind die Intertextualität⁴⁵², die autobiographischen Konnotationen und das organische,

⁴⁵⁰ Kleinl, Siegmund: *Male Poetische Tastatouren*. Oslip: Verlag NN-fabrik 2003.

⁴⁵¹ Kleinl, Siegmund: *EineWelt. Mit Teilungen*. Wien: Mandelbaum Edition Südwind 2002.

⁴⁵² Konkrete Bezüge etwa auf Goethes *Faust*, George Orwells *Animal farm. A fairy story*, die Bibel sowie Ransmayr, Christoph: *Der Weg nach Surabaya*. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. 2. Auflage Frankfurt am Main: Fischer 1999.

anthropomorphe Erzählverständnis (z.B. Erzählen als Gehen oder Laufen und als körperliche Vereinigung mit der Literatur, etwa durch „Vers essen“).

Eine weitere Inspirationsquelle neben den Tagebuchaufzeichnungen Sandhofers war für Siegmund Kleinl der in der Poetik *TextKörper* erwähnte Sammelband *Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben* von Herbert Achternbusch. In einem der darin enthaltenen Texte schreibt die österreichische Autorin Erica Fischer über Literaturproduktion unter Zuhilfenahme von modernen Medien, wie beispielsweise dem E-Mail.⁴⁵³ Mittlerweile kommt das E-Mail immer häufiger in Erzähltexten der Gegenwartsliteratur vor – ein Beispiel ist *Gut gegen Nordwind* von Daniel Glattauer.⁴⁵⁴ Ferner bezieht sich Kleinls *EineWelt* auf die Tradition des Briefromans und entwickelt diese – wie es typisch für viele Texte der Postmoderne ist – in parodistischer Weise weiter.⁴⁵⁵

Ein weiteres interessantes Projekt war *Entscheidungsspiel* (2008). Das am 16. Mai 2008 in Mattersburg aufgeführte Stück war Burgenlands offizieller Kultur-Beitrag zur Fußball-Europameisterschaft 2008, der Text erschien in gedruckter Form in der burgenländischen *edition lex liszt 12.* – Im *Entscheidungsspiel* geht es zwar um Fußball, allerdings nicht im herkömmlichen Sinn: Statt eines Theaters verwendete Siegmund Kleinl das Mattersburger Pappelstadion (Heimstadion des Bundesligisten SV Mattersburg), anstelle von professionellen Schauspielern kamen die Amateure des SV Mattersburg zum Einsatz, verstärkt von einigen burgenländischen Lehrern und Personen aus dem Kulturbereich. Zweimal elf Darsteller saßen auf dem Spielfeld, in der Mitte, als „Schiedsrichter“, der Autor selbst. Zwischen Publikum und Spielfeld war eine transparente Leinwand angebracht, auf der ein Film gezeigt wurde, der die Handlung des Stückes ergänzte.

Entscheidungsspiel handelt von zwei Fußballmannschaften, dem FC Magnat und dem FC Cor, die in der letzten Runde der Meisterschaftssaison aufeinander treffen. Der FC Magnat ist ein reicher Klub mit Topspielern (eine Anspielung Kleinls auf Frank Stronachs „Magna“, die seit einigen Jahren vor allem der Wiener Austria finanziell unter die Arme greift), für den es im letzten Spiel der Saison um die Meisterschaft geht. Der FC Cor (lat. cor = Herz) hingegen ist ein vergleichsweise kleiner, finanziell limitierter und familiärer Klub, für den – wie schon der Mannschaftsname

⁴⁵³ Vgl. Fischer, Erica: Es muß sein. In: Achternbusch, Herbert (Hrsg.): Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 44f.

⁴⁵⁴ Vgl. Glattauer, Daniel: Gut gegen Nordwind. Wien: Deuticke 2006.

⁴⁵⁵ Vgl. Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts. Heidelberg: Winter-Verlag 1971 (= Studia Romanica 23).

sagt – eher das Motto „Herz statt Kommerz“ gilt und der im letzten Saisonspiel versucht, den dräuenden Abstieg zu verhindern.

Die größte Besonderheit von Siegmund Kleinls *Entscheidungsspiel*: Es gibt im Stück (und auch bei der Aufführung) keinen Ball. Die Rolle des Balles nimmt die Sprache ein. Und hier kommt wieder ein bewährtes Kleinlsches Stilmittel zum Tragen, nämlich die Metafiktion. Am ehesten vergleichbar ist Kleinls stilistisches Vorgehen in *Entscheidungsspiel* mit seinem „seriellen Roman“ *DorfMale*: Im 10 Jahre früher erschienen *DorfMale* thematisiert Kleinl die Gemachtheit des Textes, nennt im Untertitel eines jeden Kapitels die darin vorherrschende rhetorische Stilfigur (z.B. „Dorf. IstSaetze“ oder „Der Vater. Chiasmen“), mit dem Ziel, dass die Sprache selbst ein utopisches „Sprachdorf“ errichtet. Auch in *Entscheidungsspiel* verändert sich der sprachliche Duktus je nach Spielsituation; so verwendet Kleinl etwa eine Epanodos (Wiederholung von Wörtern in umgekehrter Reihenfolge), um die Frustration eines Spielers angesichts des Spielverlaufes darzustellen:

Aber man muss was unternehmen gegen das aggressive Angriffsspiel der Underdoggen, das mich persönlich angreift, weil meine Führerrolle abgekreuzhackt wird und nicht mehr nach mir geht, mir nach nicht mehr.⁴⁵⁶

Kurz darauf bedeutet eine Akkumulation beziehungsweise ein Polyptoton ein besonders ausgefeiltes Dribbling:

Unerreichbar sind meine Andeutungen, Täuschungen, Tricks, Verladungen, mein Ausspielen, Abspielen, Anspielen.⁴⁵⁷

In einem Kommentarheft mit Essays zu Kleinls *Entscheidungsspiel*, das vom Burgenländischen Landesschulrat anlässlich der Aufführung in Mattersburg herausgegeben wurde, werden nicht weniger als 21 verschiedene rhetorische Figuren in dem 80 Seiten starken Text ausgewiesen.⁴⁵⁸ Ähnlich wie in *DorfMale* kehrt Kleinl auch in *Entscheidungsspiel* der klassischen Mimesis den Rücken: Er möchte kein Fußballspiel literarisch abbilden (deshalb auch kein Ball als Requisite), sondern aus der Sprache heraus, beziehungsweise mit den Mitteln der Sprache, eines erschaffen. Für Regie und Film/Theater-Installation zeichnet der burgenländische Regisseur Peter Wagner verantwortlich.⁴⁵⁹ Eine DVD von der Aufführung ist ebenfalls im Verlag edition lex liszt 12 erhältlich.

⁴⁵⁶ Kleinl, Siegmund: *Entscheidungsspiel*. Ein Fußballdrama. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008. S. 23.

⁴⁵⁷ Ebd. S. 24.

⁴⁵⁸ vgl. Helm, Franz: Stilfiguren im Stück. In: Helm, Franz, Hans Jungmayr und Gerhard Vitorelli: *Kommentar. Entscheidungsspiel. Ein Fußballdrama*. Siegmund Kleinl. Gefördert und gedruckt vom Landesschulrat für Burgenland, 2008. S. 24 – 31.

⁴⁵⁹ Vgl.: „Entscheidungsspiel im Pappelstadion.“ In: *Kronen Zeitung*, 4.3.2008. S. 64.

Im Dezember 2008 erhielt Siegmund Kleinl für seine Kurzgeschichte *Haydns Sprache* den Burgenländischen Literaturpreis. Der Literaturpreis war 2008 nämlich im Hinblick auf das Haydn-Jubiläum im folgenden Jahr zum Thema Haydn und seine Zeit ausgeschrieben worden. Die „dichterische und dichte Komposition“ lobte die Jury der burgenländischen Landesregierung an Kleinls Text⁴⁶⁰ – wie man aus der Aussagekraft dieses Urteils schließen kann, dürfte es sich dabei allerdings nicht unbedingt um eine Expertenjury gehandelt haben. Jedenfalls erschien der prämierte Prosatext *Haydns Sprache* gemeinsam mit seiner dramatischen Entsprechung *Haydns Erscheinung* 2009 in der edition lex liszt 12;⁴⁶¹ Auszüge aus *Haydns Erscheinung* wurden dann Ende April 2009 in der Cselley Mühle in Oslip uraufgeführt, wobei Siegmund Kleinl gemeinsam mit seinem Freund und Lektor Hans Jungmayr selbst als Schauspieler agierte. Auch die Erzählung *Haydns Sprache* weist das für Kleinl typische Merkmal der Metafiktion und Selbstreflexion auf: Analog zu den Haydn-Symphonien hat die Erzählung vier Teile und ist quasi in Form eines Musikstücks gestaltet – so bilden Allegro, Adagio, Menuett und Presto formale Vorgaben, denen auf rhetorischer und stilistischer Ebene entsprochen wird. Ein weiteres wichtiges Projekt von Siegmund Kleinl ist der Burgenland-Roman *Heimsuchung*, der dem Vernehmen nach kurz vor seiner Veröffentlichung steht.

2.1.5. Das Burgenländische an Siegmund Kleinl

Rein inhaltlich ist das Burgenland beziehungsweise sind Bezüge auf das Burgenland in nahezu allen literarischen Texten Siegmund Kleinls präsent: *Tugend* handelt vom Beginn einer Künstlerkarriere, die sich durch die autobiographischen Bezüge im Burgenland verorten lässt. *DorfMale* handelt zwar von einem nicht mimetischen, fiktionalen Sprach-Dorf, jedoch nimmt Kleinl immer wieder Bezug auf burgenländische Orte, Geschehnisse oder Personen, ohne freilich konkrete Namen zu nennen. Dass Kleinls Sprachdorf also trotz seiner Transzendenz einen hohen Realitätsgrad hat, zeigt eine von Kleinl im Interview (siehe Anhang A) erzählte Anekdote: Bei einer *DorfMale*-Lesung in Kleinls burgenländischem Heimatdorf verließ eine Familie empört den Saal, weil sie sich im Text erkannte. Und das, obwohl weder der Name des Dorfes noch Personennamen (nicht einmal Phantasienamen) im betreffenden Abschnitt genannt werden. Auch *Male Poetische Tastatouren* und *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung* enthalten konkrete

⁴⁶⁰ <http://burgenland.orf.at> (22.12.2008, 13:35)

⁴⁶¹ Kleinl, Siegmund: *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung*. Obewart: edition lex liszt 12, 2009.

Burgenlandbezüge beziehungsweise spielen im Burgenland. Sogar in *EineWelt. Mit Teilungen* ist der Ort, an dem sich die Figur Sigma befindet und der eigentlich pars pro toto für die westliche Dekadenz steht, aufgrund einiger Anspielungen als Burgenland erkennbar. Das Drama *Entscheidungsspiel* ist vom Text her zwar „ortlos“, wird aber aufgrund der Performativität zum Burgenlandstück: Es wurde vom burgenländischen Regisseur Peter Wagner im burgenländischen Mattersburg aufgeführt, von Amateurfußballern eines burgenländischen Fußballvereins in Szene gesetzt und war offizieller burgenländischer Kulturbeitrag zur EURO 2008.

Aber wie wir schon im Kapitel über die Charakteristika regionaler Literatur festgestellt haben, sind Inhalt und dargestellte Handlungsräume nicht die wesentlichen Charakteristika regionaler Literatur. Die gängigen Definitionsversuche laufen allesamt über die literarische Sprache. Ecker und Kuzmics / Mozetič sagen wie erwähnt über regionale Literatur, dass sie Alltagsmythen demontiere und „ideologische Schleier“ lüfte.⁴⁶² Das trifft auf Kleinl voll und ganz zu, wenn man etwa an den Text *Weinfest. SprachTaumel* in *DorfMale* denkt, wo Kleinl in satirischer Weise die merkwürdigen Vorgänge bei einem Dorffest darstellt. Auch in *EineWelt. Mit Teilungen* werden, durch die Außensicht aus Ghana, die angeblich so zivilisierten Europäer in vielfacher Hinsicht als die „eigentlichen Wilden“ entlarvt. Bereits in seiner Poetik *TextKörper* nennt Kleinl auch auf sprachlicher Ebene das Auflösen von Konventionen und das Suspendieren von Althergebrachtem als zentrales poetisches Arbeitsprinzip: „Das Erzählen scheidet gewohnte Wortehen, die für sich stehend, ein Eigenbewußtsein entwickeln“, heißt es dort.⁴⁶³

Ein scheinbares Paradoxon regionaler Literatur haben wie erwähnt Gössmann / Roth festgestellt: Obwohl sie in einem geographisch eng begrenzten Raum entsteht, ist die literarische Sprache regionaler Literatur in besonderem Maß ausgefeilt, mit Tendenz zum Experimentellen und Avantgardistischen.⁴⁶⁴ Auch das trifft akkurat auf Siegmund Kleinl zu – es reicht ein Blick in das Kapitel über die semantischen Besonderheiten bei Kleinl (2.1.1.3.a), und ausnahmslos jedes seiner Werke (wenn auch mit unterschiedlichen Komplexitätsgraden) bestätigt dieses in *TextKörper* geäußerte stilistische Vorhaben.

Auf die Grenzerweiterung durch regionale Literatur geht auch Friedrich Block in seinem Ansatz ein: Regionale Texte würden stets sprachliche Grenzen ausloten und

⁴⁶² Siehe Einleitung, Abschnitt b)

⁴⁶³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper* (wie Anm. 154). S. 8.

⁴⁶⁴ Siehe Einleitung, Abschnitt b)

schließlich aushebeln.⁴⁶⁵ Wenngleich dieser Ansatz auch auf Kleinl zutrifft (man denke an sein in *TextKörper* formuliertes Konzept der sprachlichen und mimetischen „Entgrenzung“), so ist er wie erwähnt dennoch mit Vorsicht zu genießen, weil Block von regionaler Sprache als etwas per se Limitiertem ausgeht. Gerade in Bezug auf das Burgenland, wo ja vier Sprachen nebeneinander in Verwendung sind, erscheint dies jedoch nicht stimmig.

2.1.6. Zusammenfassung des Kapitels:

- Sigmund Kleinl ist ein 1956 geborener nordburgenländischer Autor, der vor allem durch eine eigenwillige, rhetorisch anspruchsvolle und theoretisch fundierte Schreibweise auffällt, die oftmals mit Neologismen, Wortspielen, Doppeldeutigkeiten und Klangfiguren arbeitet. Die theoretische Grundlage dafür liefert Kleinl im 1995 erschienen Essay *TextKörper*, der als seine Poetik zu betrachten ist.
- Wie aus *TextKörper* hervorgeht, erscheint das Erzählen als organische (und anthropomorphe), allegorische Figur mit dazugehöriger Metaphorik („Textkörper“, „Erzählleib“, das Erzählen „macht die Augen auf“ oder erzählt selbst); das Sprachverständnis ist ebenfalls organisch bzw. romantisch inspiriert, das Erzählen hat stets autobiographische Grundierung (Begriff der „Male“). Das Erzählen wird als diskontinuierlicher Vorgang gefasst, der sich über zeitliche Ebenen und Grenzen hinwegsetzt; Parallelen zu James Joyce oder Andreas Okopenko werden ersichtlich. Ein naturalistisches und positivistisches „Mimesis“-Konzept lehnt Kleinl ab, denn seine Literatur strebt nach einer sprachlichen „Entgrenzung“ – damit einhergehend werden sprachphilosophische und abbildtheoretische Grenzen (vor allem in Bezug auf Wittgenstein) außer Kraft gesetzt. Diese „Entgrenzung“ geschieht auch auf semantischer Ebene, indem sich Kleinl mit seiner von Neologismen geprägten Sprache gegen durch Wörterbücher und Grammatiken auferlegte Restriktionen wendet. Stets präsent für Kleinl ist eine unbedingte Rehabilitierung des Erzählens, ein zentraler Topos ist das Scheherazade-Motiv, das eine Korrelation zum amerikanischen Postmodernisten John Barth herstellt. Intertextualität und Auseinandersetzung mit bestehender Literatur sind für Kleinl dezidiertes Arbeitsprinzip – er schreibt nicht „über Texte“, sondern schreibt sich „ihnen ein“. Einem grundsätzlich traditionellen Erzählverständnis zum Trotz setzt Kleinl metafiktionale und selbstreflektive Stilmittel ein (z.B. die Thematisierung der Gemachtheit eines Textes, das Auftreten des Autors als Leser des eigenen Textes usw.) Zur Verteidigung des Erzählens wendet sich Kleinl gegen Ansätze, welche den Tod des Erzählens, des Autors oder der Literatur im Allgemeinen proklamieren (z.B. Enzensberger, Aichinger, Lukács oder Barthes).
- *Tugend. Szenische Anspielungen* (1992) ist ein fiktionaler dramatischer Text, der – obgleich 3 Jahre vor der Poetik erschienen – deutliche Korrelationen zu *TextKörper* aufweist. So werden metafiktionale Stilmittel eingesetzt, das Erzählen und das Schaffen von Kunst wird in einer anthropomorphen, organischen Metaphorik geschildert, und der Text ist bewusst mehrdeutig.

⁴⁶⁵ Siehe Einleitung, Abschnitt b)

Tugend ist stark autobiographisch konnotiert, da es vom Beginn Kleinls literarischer Karriere handelt.

- *DorfMale* (1998) ist ein „serieller Roman, der aus 49 Einzeltexten besteht; eine durchgehende Handlung ist nicht erkennbar, ebenso wenig wie wiederkehrende Figuren; einige der Texte stehen aber miteinander in Wechselwirkung. Parallelen zu *TextKörper* werden schon nominell erkennbar: einerseits am viel zitierten Begriff der „Male“ (stehen u.a. für eine latente autobiographische Grundierung), andererseits am Untertitel „Umsinnen“ (bezieht sich auf die „Umsinnigkeiten“ aus *TextKörper* und meint, dass es keinen einheitlichen Sinn zu erfassen gibt; der Leser muss selbst Bedeutungen schaffen und „umsinnen“). Weitere Querverbindungen zur Poetik: die Abkehr von Mimesis (keine Dorfbeschreibung, sondern ein utopisches „Sprachdorf“), die Rehabilitierung des Erzählens (Kleinls Dorf entsteht erst durch das Erzählen), metafiktionale Elemente und intertextuelle Verweise. Kleinls organisches und anthropomorphes Erzählverständnis, wie es sich in der Poetik *TextKörper* entfaltet, spielt im Text selbst zunächst keine vordergründige Rolle, kommt aber im letzten Kapitel „Dorf. Futurioso“ massiv zum Tragen, da dort das organische Entstehen eines „Textkörpers“ thematisiert wird. Auf sprachlicher Ebene begegnen uns wieder typische Merkmale aus *TextKörper*: Wortspiele, Polysemien und Neologismen – einerseits Neubildungen (z.B. „romantisirren“, „Fiktiefen“ etc.) andererseits die bewusste Veränderung der Bedeutungen von Komposita durch das Aufzeigen lexikalischer Trennlinien (z.B. „VorSicht“, „NormForm“ etc.) In den Untertiteln zu den einzelnen Texten wird stets auf die jeweilige stilistische Gestaltungsform Bezug genommen (z.B. „Dorf. IstSaetze“, „Heimat Dorf. Anakoluthe“ etc.); das ist auch eine Form von Metafiktion, weil bewusst auf die literarische Gemachtheit des Textes verwiesen wird – auch in der Poetik *TextKörper* finden wir die Thematisierung des Schreibens (der Bleistift wird zur Kaltnadel, der Text spricht den Leser direkt an etc.)
- Weitere Texte Siegmund Kleinls sind der E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* (2002), der Lyrikband *Male Poetische Tastatouren* (2003), die Künstlerbiographie *Skripturen des Unbequemen* (2006) über Wolfgang Horwath, das „Fußballdrama“ *Entscheidungsspiel* (2008) und die Erzählung *Haydns Sprache* sowie das Schauspiel *Haydns Erscheinung* (2009, beide in einem Band). Außerdem war Kleinl als Herausgeber der avantgardistischen Anthologie *o.T. tätig* (1995-1998 im Verlag der NN-fabrik).

2.2. Clemens Berger

a) Biographisches

Clemens Berger wurde am 20. Mai 1979 in Güssing (Südburgenland) geboren und wuchs in Oberwart auf. Berger studierte in Wien Philosophie und Publizistik (Titel der 2003 eingereichten Diplomarbeit: *Der späte Hans Mayer. Aspekte im Lebens-Werk eines Außenseiters.*) Neben seinen Buchpublikationen schreibt er Essays (vor allem für die Tageszeitungen *Der Standard*, *Die Presse* beziehungsweise *Spectrum*) und hat auch Hörspiele im Radio publiziert. Trotz seines jungen Alters erhielt Berger bereits mehrere Preise und Stipendien, darunter den Preis des Dokumentationsarchives der Europäischen Union „Europa gegen Rassismus, Antisemitismus und Xenophobie“ (Essaywettbewerb 1997, noch als Schüler) sowie den Preis des „Second Poetry Slam Vienna (1999). Außerdem war Clemens Berger Preisträger beim Burgenländischen Jugendkulturpreis (2000 und 2003) sowie beim BEWAG-Lyrikpreis (2000 und 2004). Zweimal erhielt Berger das Arbeits-Stipendium des Landes Burgenland für das Künstleratelier Paliano bei Rom (2002 und 2005) sowie das „Marktschreiber“-Stipendium des Landes Tirol (2004). In den Jahren 2005/2006 und 2007/2008 erhielt Clemens Berger das österreichische Staatsstipendium für Literatur, 2009 bekam er ein Stipendium des Deutschen Literaturfonds.⁴⁶⁶

Clemens Berger lebt heute als freier Schriftsteller in Wien, dem Südburgenland und „unterwegs“ – denn Berger reist sehr viel, und das kommt auch in seinen Texten zum Tragen. Clemens Bergers Publikationen erregen wachsendes Interesse, seine Bücher wurden mehrfach rezensiert, er war bereits einige Male auf der Leipziger Buchmesse vertreten. Clemens Bergers Erstling *Der gehängte Mönch*, aber auch sein Roman *Die Wettesser* werden hier einer genaueren Analyse unterzogen.

b) Buchpublikationen

- *Der gehängte Mönch. Erzählungen* (2003)
- *Paul Beers Beweis* (2005)
- *Die Wettesser* (2007)
- *Gatsch / Und jetzt* (2009)
- *Und hieb ihm das rechte Ohr ab* (2009)

⁴⁶⁶ <http://www.lyrikwelt.de/autoren/bergerclemens.htm> (17.12.2007, 19:01) und Burgenland freizeit, Ausgabe April 2007. S. 44.

2.2.1. *Der gehängte Mönch*

Der gehängte Mönch, 2003 in der burgenländischen „edition lex liszt 12“ erschienen, ist ein Erzählband, der aus 14 Texten besteht (allesamt zwischen 1999 und 2003 entstanden); ein zusätzlicher Abschnitt nennt sich *Aus den Kürzesten Geschichten* und enthält 11 Kürzestgeschichten, die in erkennbarer Tradition von Kafka und Brecht stehen. Die Inhalte der Geschichten sind durchwegs aus dem alltäglichen Leben gegriffen, oft handelt es sich um kritische oder komische Sozialstudien, Reiseberichte und autobiographisch konnotierte Texte. Stilistisch gesehen sind die Texte keineswegs „konventionelle“ Erzählungen, Berger verwendet viele rhetorische und narratologische Kunstgriffe und setzt gelegentlich auch metafiktionale Elemente ein. Da eine Analyse sämtlicher Erzählungen aus *Der gehängte Mönch* wohl zu umfangreich wäre, beschränke ich mich auf die literaturwissenschaftlich interessantesten, die im Folgenden analysiert werden (vgl. Einleitung, Abschnitt c). Dann folgen eine Übersicht über die Rezensionen sowie eine Analyse der Erzählform (der Untertitel des Werkes lautet zwar „Erzählungen“, dennoch tragen die meisten Geschichten eher Kennzeichen der Kurzgeschichte).

2.2.1.1. Analyse ausgewählter Texte

a) Zuckerberg und Sicklau

Am Anfang steht eine stark autobiographisch grundierte Erzählung, in der Clemens Berger seine Kindheit und Jugend in Oberwart im südlichen Burgenland reflektiert. Erlebnisse werden geschildert, wie etwa Fußballspielen oder Rodeln, und mit literarischen Texten verknüpft, die den Autor schon früh geprägt haben; beispielsweise Bücher von Enyd Blyton, Homers *Odyssee* oder die biblische Geschichte von König David und Goliath.⁴⁶⁷ Bei der Beschreibung der Landschaft und ihrer Geschichte klingt auch Clemens Bergers vor allem in diesem Werk häufig auftretende Sozialkritik an: Der Autor berichtet über Legenden, die über die Oberwarter Sicklau (= ein Moor) im Umlauf sind, erwähnt beispielsweise, dass die Sicklau im Zweiten Weltkrieg als Nazi-Basis gedient haben soll. In diesem Zusammenhang kritisiert Berger die rückständigen Ansichten, die sich nach wie vor in einigen burgenländischen Dörfern halten, und beklagt, dass viele Menschen im Burgenland immer noch über die Zigeuner

⁴⁶⁷ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch. Erzählungen*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2003. S. 6f.

schimpfen.⁴⁶⁸ Am Ende stellt Berger die Provinz in einen internationalen Zusammenhang und lässt damit implizit anklingen, dass Probleme wie die Ausländerfeindlichkeit eben nicht nur im Mikrokosmos Südburgenland, sondern wohl überall vorhanden sind:

Im Moor, in der Sicklau, wo heute ein Bohrturm steht, der an die Ölfelder von Texas und Kuwait erinnert, ja wirklich!, stecken viele Geschichten.⁴⁶⁹

Bereits im ersten Text äußern sich Bergers stilistische Fähigkeiten; immer wieder streut der Autor rhetorische Stilmittel ein – in einem Satz, in dem Berger das Treiben auf der Rodelbahn beschreibt, kommt etwa das Zeugma zum Einsatz: „[...] und wenn jemand daherrauscht: angehalten an der Seitenwand, die Beine hochgezogen, damit nichts und er oder sie passieren kann.“⁴⁷⁰ Eine weitere außergewöhnliche rhetorische Figur im Text ist die *Traductio* oder *Diaphora*, bei der ein und dasselbe Wort in verschiedenen Bedeutungen wiederholt wird⁴⁷¹: „Mit Einbruch der Dunkelheit wird es endlich ruhig am Zuckerberg. Er hat den Zucker nicht am Hut. Mit diesem Zucker hat er nichts am Hut.“⁴⁷² Außerdem finden sich bei Clemens Berger – wie auch schon bei Siegmund Kleinl – häufig Anspielungen auf die Weltliteratur. So erinnert etwa der erste Satz „Ich komme nicht vom Zuckerhut. Ich komme vom Zuckerberg.“⁴⁷³ sowohl an den vielzitierten ersten Satz von Max Frischs *Stiller* („Ich bin nicht Stiller.“),⁴⁷⁴ als auch an den Erzähleinstieg von Robert Menasses Erstlingsroman *Sinnliche Gewissheit* („Hier ist nicht Einfried, das Sanatorium. Mein Vater war kein Kaufmann. Lange Zeit bin ich nicht mehr früh schlafen gegangen.“),⁴⁷⁵ der seinerseits auch ein Bezug auf die Weltliteratur ist: In diesem Satz werden nämlich die Anfänge von Thomas Manns *Tristan*,⁴⁷⁶ Adalbert Stifters *Nachsommer*⁴⁷⁷ und Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*⁴⁷⁸ (genauer gesagt der Anfang des ersten Bandes, *A coté du chez Swann*

⁴⁶⁸ Ebd. S. 10f.

⁴⁶⁹ Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 12.

⁴⁷⁰ Ebd. S. 9.

⁴⁷¹ Vgl. Kolmer, Lothar und Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002 (= UTB 2335). S. 63.

⁴⁷² Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 12.

⁴⁷³ Ebd. S. 5.

⁴⁷⁴ Frisch, Max: *Stiller*. Reprint der Erstausgabe von 1954. Frankfurt: Suhrkamp 2004.

⁴⁷⁵ Menasse, Robert: *Sinnliche Gewissheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

⁴⁷⁶ Mann, Thomas: *Tristan*. Sechs Novellen. 3. Aufl. Berlin: S. Fischer 1904.

⁴⁷⁷ Stifter, Adalbert: *Der Nachsommer*. Hrsg. von Max Stefl. Augsburg: Kraft 1954.

⁴⁷⁸ Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Hrsg. von Luzius Keller, aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens. 7 Bde. Band 1. *Unterwegs zu Swann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

beziehungsweise, je nach Übersetzung, *Swanns Welt* oder *Unterwegs zu Swann*) persifliert. In Menasses Fall ist der Erzähleinstieg ein Widerruf, ein Bruch mit der Tradition⁴⁷⁹, bei Clemens Berger hat die Negation zu Beginn eher einen ironischen Touch: In diesem Satz prallen nämlich klare Gegensätze aufeinander – einerseits die Tourismusattraktion Zuckerhut in Brasilien, andererseits die burgenländische Provinz mit ihrem Zuckerberg.

b) Koloman. Verteidigungsschrift

Dies ist eine der beiden Geschichten im Buch, die sich direkt auf den Titel *Der gehängte Mönch* beziehen. Das „Ich“ im Text, das (wie später in der Geschichte ersichtlich werden wird) hier nicht mit dem Autor Clemens Berger identisch ist, berichtet von einem Besuch im Stift Melk. Dort habe der Erzähler Aufschlüsse über den Heiligen Koloman erhalten, der unter anderem der Schutzpatron aller Erhängten ist. Allerdings ist in Melk nur eine einzige Monstranz mit einem winzigen Knochen Kolomans vorhanden; also beschließt der Erzähler, der Öffentlichkeit mehr über Koloman zu vermitteln, und erzählt dessen Lebensgeschichte.⁴⁸⁰

Der besagte Heilige war ein irischer Pilger im Mittelalter (ähnlich wie die bekannten St. Brendan oder St. Patrick), im Zuge seiner Lebensbeschreibung vermittelt Clemens Berger viele Hintergrundinformationen über das Byzantinische Großreich im 11. Jahrhundert und seinen Widerstreit mit Arabern und Muslimen.⁴⁸¹ Koloman plant, eine große Streitschrift wider die Niederträchtigkeit der Zeit zu verfassen, in der er den gottlosen Lebensstil der Päpste und Herrscher sowie den Vormarsch der Muslimen anklagen möchte.⁴⁸² Dazu kommt es allerdings nicht, denn Koloman macht in Niederösterreich Rast und kehrt in ein Dorfgasthaus ein, wo er angepöbelt wird. Ähnlich wie in *Zuckerberg und Sicklau* macht sich Berger hier wieder über die Primitivität und Xenophobie vieler Dorfbewohner lustig, indem er die Intellektualität des Klerikers Koloman mit den Vorurteilen der Wirtshausgäste konterkariert:

⁴⁷⁹ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Privationen – Negationen. Typologisches zur Entwicklung von Romananfängen. In: *manuskripte* 145 (1999), S. 4f.

⁴⁸⁰ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 14-16.

⁴⁸¹ Ebd. S. 16-19.

⁴⁸² Ebd. S. 20f.

Aber der spricht so seltsam. Der ist ja gar nicht von hier. Und rote Haare hat er obendrein. Ein Spion ist das, was sonst, ein Wolf im Mönchspelz. Na warte, Bursche, dir werden wirs zeigen.⁴⁸³

Weil er zusätzlich zu seinem fremdländischen Aussehen noch den Namen Jesu Christi in den Mund nimmt, wird Koloman vom Mob erhängt. Als ein Jäger in Kolomans Seite sticht, um dessen Tod festzustellen, schießt Blut aus dem Körper, das einen bereits abgestorbenen Baum neuerlich zum Blühen bringt (ein „Imitatio Christi“-Motiv, das Clemens Berger hier einführt) – das Volk erkennt, dass es einen wahren Gottesmann hingerichtet hat und überführt Kolomans Leiche ins Stift Melk.⁴⁸⁴

Soweit der Rückblick auf die Koloman-Legende, Berger springt nun wieder in die Gegenwart, wo sich das lyrische Ich erneut zu Wort meldet: Der Erzähler möchte Koloman späte Gerechtigkeit zuteil werden lassen und gibt sich als „pausbäckiger Maler und Landstreicher Adalbert“ zu erkennen – einerseits ist das eine humorvolle Verballhornung des Berufsstandes „Maler und Anstreicher“, andererseits möglicherweise eine Anspielung auf Adalbert Stifter, der ja selbst Maler und bekanntermaßen auch pausbäckig war. Adalberts Drang nach Kolomans Rehabilitierung ähnelt der Stifterschen Sehnsucht nach Sittlichkeit und Idylle (ein „sanftes Gesetz“ in der Natur). Jedenfalls gründet der Maler und Landstreicher Adalbert nun eine Art Koloman-Geheimbund, den „Koloman-Rat zur Zurückdrehung des Rades nach 1012“.⁴⁸⁵ Bergers Wortspiel mit „Rat“ und „Rad“ zieht dieses Unterfangen subtil ins Lächerliche. Im Folgenden stellt Adalbert seine Mitstreiter für Koloman vor und zitiert aus einem Sitzungsprotokoll – der Text nimmt plötzlich Dramenform an, erstmals also kommt ein metafiktionales Stilmittel zum Einsatz.⁴⁸⁶ Der Koloman-Rat plant eine Aktion, durch die der gehängte Mönch endlich die verdiente öffentliche Aufmerksamkeit erhalten soll.

In den frühen Morgenstunden montiert die Gruppe vier Wiener Ortstafeln ab und ersetzt sie durch Koloman-Gedenktafeln – große Aufregung ist die Folge, Polizei und Medien sind zahlreich vor Ort; dabei weiß aber niemand, worum es eigentlich geht: „Niemand von ihnen hatte je von Koloman gehört. Und das ist das Unerhörte“, beschreibt der Erzähler die Situation, wieder mittels einer

⁴⁸³ Ebd. S. 21.

⁴⁸⁴ Vgl. Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 21-23.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 23.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 24f.

Traductio.⁴⁸⁷ Dabei gewinnt die Geschichte immer mehr absurde Elemente: So sind die Koloman-Aktivisten beispielsweise verummmt und haben Gewehre umgehängt. Absurd auch die Forderungen der Gruppe: Man verlangt eine öffentliche Entschuldigung Österreichs an Irland (für die Hinrichtung des irischen Pilgers) und eine Koloman-Dokumentation im ORF. Letztendlich aber eskaliert die Situation, einer der Aktivisten verliert die Nerven, es löst sich ein Schuss, und die Koloman-Jünger werden allesamt inhaftiert – Berger listet die Vergehen auf, für die die Mitglieder der Gruppe im Folgenden belangt werden.⁴⁸⁸

Daraufhin lässt die Stadt Melk ausrichten, dass derjenige Scharfrichter, welcher Koloman seinerzeit zum Tod am Strang verurteilt hat, nur wenige Jahre später von Heinrich dem Starken für seine Entscheidung mit dem Tode bestraft worden sei – das Verbrechen, für das die Koloman-Gruppe Wiedergutmachung gefordert hat, ist damit ohnehin längst gesühnt.⁴⁸⁹ Dieses Faktum wird vom Protagonisten Adalbert als Niederlage dargestellt, obwohl die Gruppe ihr Ziel, öffentlich auf Koloman aufmerksam zu machen, eigentlich erreicht hat. In dieser Pointe kommt die Verstrickung der Hauptfigur zum Ausdruck: Adalbert hat sich komplett verrannt und in ein Problem hineingesteigert, das eigentlich schon tausend Jahre zuvor gelöst wurde. Er hat mit unbändigem Gerechtigkeitsfanatismus für einen Toten gekämpft und dabei sein eigenes Leben zerstört. Das erinnert motivisch an den Kleistschen *Michael Kohlhaas*, der gleichermaßen „rechtschaffen“ wie „entsetzlich“ ist⁴⁹⁰ und im Kampf für eine subjektive Gerechtigkeit jegliche Menschlichkeit und, vor allem, jegliche Übersicht verliert. Dieses Motiv begegnet uns noch ein paar Mal in *Der gehängte Mönch*, auch in anderen Geschichten erliegen Figuren einer solchen „psychologischen Verzettelung“.

c) Der Bademeister

Dies ist eine sozialkritische Erzählung, in der eindeutig die Komik dominiert. Berger beschreibt den Bademeister Erich Kautz, der das klassische „Bademeister-Klischee“ bedient: Er ist fettleibig (weswegen er von den Jugendlichen verspottet wird, unter anderem als „Nichtschwimmer“), konsumiert

⁴⁸⁷ Ebd. S. 27.

⁴⁸⁸ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 28f.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 29.

⁴⁹⁰ Vgl. die ersten Sätze in Kleist, Heinrich: *Michael Kohlhaas*. Aus einer alten Chronik. Stuttgart: Reclam 1998 (= RUB 218).

sehr viel Alkohol und ist den weiblichen Badegästen zugetan (wenngleich er bei diesen eher bescheidene Erfolge einfahren kann).⁴⁹¹ Man erfährt, dass Kautz mit einer Gruppe mysteriöser Randalierer Probleme hat, die regelmäßig nachts ins Schwimmbad eindringen und dort ihr Unwesen treiben: Ausgerissene Blumen, Verhöhnungen des Bademeisters auf Notizzetteln oder Exkremete im Schwimmbad sind die Spuren des nächtlichen Treibens.⁴⁹²

Indes erlebt Bademeister Kautz eine „Sternstunde“: Er rettet einen verletzten kleinen Buben aus dem Schwimmbad und wird dafür lobend in der Lokalzeitung erwähnt.⁴⁹³ Clemens Berger fügt hier einen Zeitungsartikel ein, ein Gestaltungsprinzip, das wir auch von Siegmund Kleinl kennen. Um der Eindringlinge Herr zu werden, beschließt Kautz, sich gemeinsam mit einem Freund nachts im Bad auf die Lauer zu legen – damit möchte er die Randalierer auf frischer Tat ertappen. Tatsächlich dringt jemand ins Schwimmbad ein, es handelt sich allerdings nicht um die gesuchten Störenfriede, sondern um ein harmloses Liebespaar, das vom Bademeister und seinem Kollegen aber dennoch zur Strecke gebracht wird.⁴⁹⁴

Der Bademeister fühlt sich bereits als Held, am Morgen wird ihm allerdings schmerzlich bewusst, dass er die Falschen gefasst hat:

Wenige Stunden später sperrt Bademeister Erich Kautz müde aber zufrieden die Eingangstüre zu seinem Bad auf. Die Blumen im Wasser übersieht er noch ebenso geflissentlich wie die daneben schwimmenden Sonnenschirme. Bei der Wurst vor seinem Häuschen aber stampft er mehrmals mit dem Fuß am Boden auf.⁴⁹⁵

Ein Leitmotiv, das die Komik erhöht, ist die häufige Einschaltung „Hier spricht der Bademeister“, mittels derer Bademeister Kautz im Stile eines Polizisten apodiktische Verhaltensregeln zum Besten gibt.

d) Herrn Ferdinand zu Ehren. Eine Festschrift

Der Text kommt einer Sozialreportage gleich und schildert Szenen aus einer Nacht in einem Wiener Kaffeehaus. Das „Ich“, das in dieser Geschichte deutliche Züge des Autors trägt, sitzt im Kaffeehaus und befasst sich mit einer philosophischen Schrift Ernst Blochs (*Anmerkungen zu den Haschischversuchen Walter Benjamins* – ein erster, indirekter Bezug auf die Person Clemens Bergers;

⁴⁹¹ Vgl. Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 30-32.

⁴⁹² Vgl. Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 32f.

⁴⁹³ Ebd. S. 34f.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 36-38.

⁴⁹⁵ Ebd. 38f.

er studierte ja Philosophie und verfasste seine Diplomarbeit über Hans Mayer, im Genfer Exil ein Kollege Walter Benjamins am Collège de Sociologie). Der Erzähler erblickt eine alte Bekannte aus der Schulzeit, weitere Personen sind Therese, eine ältere Dame, der „Herrndoktor“ und die beiden Oberkellner, Herr Ferdinand und Herr Johann; der Autor gibt nun eine Beschreibung der Geschehnisse im Kaffeehaus ab und skizziert Gespräche an einzelnen Tischen und mit dem Kellner.⁴⁹⁶

Die ältere Therese setzt sich zum Erzähler an den Tisch und berichtet, dass Herr Ferdinand in Kürze seinen 60. Geburtstag begeht und die Stammgäste daher eine Überraschung für ihn planen: Er soll zum besten Kellner der Josefstadt ernannt werden.⁴⁹⁷ Frau Therese bittet den Erzähler, gemeinsam mit dem Herrndoktor eine Festschrift für Herrn Ferdinand zu verfassen.⁴⁹⁸ Danach befasst sich der Erzähler wieder mit der philosophischen Schrift und imaginiert Ernst Bloch und Walter Benjamin, beide benebelt vom Haschisch. Der Erzähler hat mittlerweile schon einiges getrunken, und so vermengen sich die Dinge, die er im Lokal wahrnimmt, mit Erinnerungen an seine Schulzeit, die durch den Anblick der ehemaligen Kommilitonin ausgelöst werden.⁴⁹⁹ Das Ergebnis ist ein rauschhafter „Stream of consciousness“, der beispielsweise einen Unfall im Chemieunterricht mit den Ereignissen in der erzählten Welt so kombiniert, als geschehe beides gleichzeitig:

Professor Richter zieht Hummer auf und schiebt den Benommenen aus dem Chemieraum in seine dahintergelegene Kammer. [...] Denke ich an Herrn Ferdinand, dann einzig in Dankbarkeit. [...] Als Professor Richter mit dem Schüler Hummer in seinen Wagen stieg und wir uns ans Abschreiben von Hausaufgaben machten, brachte Herr Johann ein Glas Rotwein.⁵⁰⁰

Der dionysische Situationsbericht geht noch eine Zeit lang weiter, dann steht plötzlich ein schwer betrunkenener Stammgast auf (man erfährt, dass er Sänger ist), regt sich über die Hintergrundmusik im Lokal auf und pöbelt einige Gäste an. Der Sänger verlangt, dass eine bestimmte Kassette gespielt wird (Antonín Dvořáks Sinfonie *Aus der Neuen Welt*); während Herr Johann ihn des Lokals verweisen möchte, erfüllt Herr Ferdinand dem Sänger seinen Musikwunsch.⁵⁰¹

⁴⁹⁶ Vgl. Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 44-46.

⁴⁹⁷ Ebd. S. 47f.

⁴⁹⁸ Ebd. S. 50.

⁴⁹⁹ Ebd. S. 51-53.

⁵⁰⁰ Ebd. S. 53f.

⁵⁰¹ Ebd. S. 62.

Es folgt noch ein Gespräch des Erzählers mit dem Herndoktor und seiner Schulfreundin, dann fährt er um 2 Uhr morgens heim und beschließt, am nächsten Abend wieder zu kommen.⁵⁰²

Dieser Entschluss unterstreicht den Reportage-Charakter des Textes: Es wird kein wirklich bedeutender Inhalt dargestellt, sondern eine alltägliche beziehungsweise allabendliche Szene, die sich in dieser oder ähnlicher Form in wohl jedem (Wiener) Gasthaus zutragen könnte. Besonderes Augenmerk legt Clemens Berger auf die Darstellung der Diskurse zwischen den Gästen einerseits und der Gedanken des Erzählers andererseits. Der Erzähler fungiert als eine Art teilnehmende Beobachterfigur. Aus seiner Ankündigung, er werde wiederkommen, geht implizit hervor, dass der nächste Abend genauso oder zumindest ähnlich ablaufen wird.

Herrn Ferdinand zu Ehren erinnert stark an das Genre der Sozialreportage – ein bedeutender österreichischer Vertreter der Sozialreportage ist der Wiener Journalist Max Winter, unter anderem Chefredakteur der *Arbeiter-Zeitung* und sozialdemokratischer Abgeordneter im Reichsrat. Vor allem die Tatsache, dass in Bergers Geschichte das „Ich“ fast teilnahmslos dem nächtlichen Treiben im Gasthaus beiwohnt und akribisch genau die Handlungen und Gespräche der anwesenden Personen aufzeichnet, deckt sich mit Max Winters Journalismuskonzept, das vom Journalisten etwa verlangt, „überall ein[zu]dringen“, an Orten zu sein, wo sich Menschen tummeln, nach dem Motto „die Redaktion ist nur Papier, das Leben ist draußen“. „Mitten im Strom dieses Lebens soll der richtige Berichterstatter schwimmen [...]“, verlangt Max Winter.⁵⁰³ Das tut auch das „Ich“ in Clemens Bergers Text: Es taucht in die Wiener Wirtshauswelt ein, zunächst noch als neutraler Beobachter, dann jedoch gibt es sich selbst dem Rauschhaften hin. Es gibt bei Winter eine größere Reportage, die dem Aufbau von Clemens Bergers Text sehr ähnelt: In *Leopoldstädter Nächte* besucht Winter als Berichterstatter in einer Nacht mehrere Cafés und Wirtshäuser und gibt die Gespräche und Aktionen, in welche die Anwesenden verwickelt sind, genauestens wieder – inklusive Eifersuchtsdramen, Glücksspiel- und Alkoholexzesse.⁵⁰⁴

⁵⁰² Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 63.

⁵⁰³ Vgl. Winter, Max: *Expeditionen ins dunkelste Wien*. Meisterwerke der Sozialreportage. Herausgegeben von Hannes Haas. 2. Aufl. Wien: Picus Verlag 2007. S. 19.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 67-96.

e) Einladung in den Zweifelturm. Späte Notizen eines Mönchs

Der Text greift, wie die *Koloman*-Geschichte, das Motiv des Mönchs auf; hier wird allerdings eher Kritik am Mönchswesen und seinen atavistischen Traditionen und Regulierungen geübt – frei nach dem 68er-Motto „Unter den Talaren – Muff von tausend Jahren.“

Ein Mönch bricht sein Schweigen, reflektiert auf kritische Weise sein geistliches Leben und schreibt seine Gedanken nieder. Dabei erwähnt er einige für ihn prägende Ereignisse; so kam etwa der Bundeskanzler ins Kloster und wurde stolz empfangen, aber der Mönch gibt nun rückblickend zu: „Wenig hat es mich gerührt, der ich zweifle, ob dessen Gott auch meiner ist.“⁵⁰⁵ Er müsse dies niederschreiben, sagt der Mönch, weil er Angst habe, „in mir könne etwas platzen, ich von Innen aus gesprengt werden.“⁵⁰⁶

Der Mönch gibt zu, sich von seinen Brüdern entfremdet zu haben. Er kann zwar „die Genesis fehlerfrei rezitieren“, aber seine Gedanken haben sich verselbstständigt, er ist nicht mehr wirklich bei der Sache. Dann folgt der zentrale Satz im Text – die Frage, die den Zweifel des Mönchs auf den Punkt bringt und gleichzeitig die Sicherheit ausdrückt, etwas falsch gemacht zu haben:

Wenn diese Zettel niemand findet, hat es mich dann je gegeben?⁵⁰⁷

Das zeigt den Bewusstseinszustand des Mönches: Er definiert sich quasi über den Zweifel, den er nun hegt. Alles, was vorher war, scheint ihm nichts mehr zu bedeuten. Im Folgenden wird dieser Eindruck verstärkt: Der Mönch ist nicht mehr blindlings gläubig, er verlässt sich immer mehr auf das, was man sinnlich wahrnehmen kann – er wird also immer mehr zum Agnostiker: „Aus Dank dem Herrn wurde Dank Daguerres.“⁵⁰⁸ Diese Wandlung vom bloßen Glauben zum Visuellen beziehungsweise Haptischen erhält besondere stilistische Schärfe durch Bergers Lautmalerei („dem Herrn“ – „Daguerre“).

Der namenlose Mönch ist sich mittlerweile sicher, dass der Zweifel ihm genützt hat und das Verstehen fördert; daher gibt er, ganz im Sinne der christlichen Erbauungsliteratur, dem Leser seiner Aufzeichnungen den programmatischen Rat:

⁵⁰⁵ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 64.

⁵⁰⁶ Ebd. S. 65.

⁵⁰⁷ Ebd. S. 65f.

⁵⁰⁸ Louis Daguerre, 1787 – 1851, Erfinder der „Daguerrotypie“ und Pionier der Fotografie.

Zimmert euch einen eigenen [Zweifelturm]: er wird euch zum Vorteil gereichen. [...] Nie war ich glücklicher, als von dem Zeitpunkt an, da das Vielleicht in mein Leben trat.⁵⁰⁹

Der Mönch vertritt also eine moderne, differenzierte Glaubensauffassung – mit alten, mönchischen Dogmen (z.B. Benediktsregel, „ora et labora“) wird gebrochen. Im Mittelalter galt der Zweifel (zwîfel) nämlich als Sünde; Judas kommt nicht wegen seines Verrats in die Hölle, sondern weil er an der göttlichen Vergebung zweifelt und sich das Leben nimmt⁵¹⁰ – soweit die mittelalterliche Auffassung, der Mönch in der Geschichte hingegen denkt modern.

Der Text ist somit auch ein Plädoyer für einen aufgeklärten, selbstbestimmten und kritischen Glauben. Gleichzeitig wird durch diese Glaubensauffassung den Wissenschaften ein höherer Stellenwert eingeräumt – der Mönch selbst spricht ja Daguerre an. Hätte der Text ein Motto, könnte es von Vergil stammen: „Felix qui potuit rerum cognoscere causas.“⁵¹¹

f) Nein. Eine Rettungsfahrt

Dies ist wohl diejenige Geschichte im Buch, die den klarsten Burgenland-Bezug aufweist: Es geht darin um Tobias Portschy (1905 – 1996). Portschy war im Dritten Reich unter anderem NSDAP-Parteimitglied, SS-Mitglied (Dienstgrad Oberführer), Träger des von Hitler persönlich verliehenen „Blutordens“ und Kreisleiter des südlichen Burgenlandes. Bezeichnenderweise verfasste Portschy im Jahr 1938 eine Denkschrift mit dem Titel *Die Zigeunerfrage*, in welcher er beispielsweise ein Schulverbot und die Zwangssterilisation für Roma und Sinti forderte. Diesen „Leistungen“ zum Trotz wurde Portschy 1951 von Bundespräsident Theodor Körner begnadigt (er war 1949 zu 15 Jahren „schweren Kerkers“ verurteilt worden) und siedelte sich in Rechnitz im südlichen Burgenland an, wo zahlreiche burgenländische Landespolitiker vor allem in den 1970ern und 1980ern einen guten Kontakt zu ihm pflegten. 1958 wurde ihm auch der Dokortitel (Dr. iur.), der ihm im Zuge der Entnazifizierung aberkannt worden war, von der Universität Wien neu verliehen. 1996 starb

⁵⁰⁹ Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 68.

⁵¹⁰ Birkhan, Helmut: Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Teil IV: Romanliteratur der Stauferzeit. Wien: Edition Praesens 2003. S. 137.

⁵¹¹ Vergil: Georgica. Vom Landbau. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1994 (= RUB 638). Buch 2, V. 489.

Portschy dann nach einem sehr langen Leben in Rechnitz.⁵¹² Clemens Berger verwebt Portschy in eine fiktive Begebenheit: Der alte Mann erleidet einen Herzanfall, ein herbeigerufener Notarzt verweigert ihm aufgrund seiner vergangenen Übeltaten die Erste Hilfe – und verliert deshalb seinen Job. Die Szene ist zu nächtlicher Stunde in einem Wirtshaus angesetzt; der ehemalige Notarzt erzählt einer jungen Famulantin die Geschichte seiner unterlassenen Hilfeleistung. Er sagt zunächst nur, dass er einem Mann nicht geholfen und sich immer schon vorgenommen habe, diese „Drecksau“ sterben zu lassen.⁵¹³ Der Arzt gibt zu, er habe den Eid des Hippokrates gebrochen, aber:

Was wußte Hippokrates von einer Situation wie meiner? Dem Hippokrates habe ich das eine geschworen, und mir das andere.⁵¹⁴

Immerhin sei derjenige kein Mensch und gehöre in die Hölle, urteilt der Notarzt. Er erzählt, wie er zum Haus des Mannes gerufen und ihm bewusst wird, dass es sich dabei um Portschy handelt. Als er den Sterbenden vor sich sieht, verweigert er die Erste Hilfe; Portschys Sohn beschimpft den Notarzt und ruft einen anderen Krankenwagen. Der andere Arzt rettet Portschy schließlich.⁵¹⁵ Nun ist der Notarzt seine Stelle los, weil ihn der alte Mann verklagt hat. Am Ende des Textes sagt der Notarzt der Famulantin, dass, wenn sie die Geschichte weiter erzählt, sie betonen soll, dass der Notarzt stolz auf seine Hilfsverweigerung ist:

Sagen Sie: Es tut ihm nicht leid. Sagen Sie: Leid tut ihm, nur nicht geholfen zu haben. Sagen Sie: Er hätte nachhelfen sollen.⁵¹⁶

Die Famulantin verspricht, die Geschichte genau so weiterzugeben, im letzten Satz erfährt man aber, was sie über den Notarzt denkt: „Opa, dir hätte auch die Hölle gebührt.“⁵¹⁷

Was die Geschichte so brisant macht, ist die Ambivalenz zwischen Berufsethos und persönlichen Gefühlen. Natürlich hätte der Notarzt dem alten Mann helfen müssen, aufgrund der Vergangenheit des Mannes entscheidet er sich aber, aus menschlicher Perspektive, dagegen. Der Punkt ist aber: Diese Art von Justiz steht dem Arzt nicht zu. Und hier tritt wieder das „Kohlhaas-Motiv“ auf, dem wir schon in *Koloman* begegnet sind. Der Arzt ist so sehr überzeugt davon, das

⁵¹² Vgl. Mindler, Ursula: Tobias Portschy. Biographie eines Nationalsozialisten; die Jahre bis 1945. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung 2006 (= Burgenländische Forschungen 92). Zugl. Graz: Univ. Dipl. Arb. 2005.

⁵¹³ Vgl. Berger, Clemens: Der gehängte Mönch (wie Anm. 467). S. 69.

⁵¹⁴ Ebd. S. 71.

⁵¹⁵ Ebd. S. 72-73.

⁵¹⁶ Ebd. S. 75.

⁵¹⁷ Ebd. S. 75.

Richtige zu tun, dass er jeglichen Realitätsbezug verliert: Es stört ihn nicht, dass er nun keine Arbeit mehr hat, er ist sogar noch stolz darauf und versucht, durch Einreden auf die Famulantin, die Meinung über ihn zu beeinflussen. Das einzige, was der Arzt bedauert, ist, dass er den Tod des Alten nicht beschleunigt hat („er hätte nachhelfen sollen“). Dieser Satz treibt seinen Realitätsverlust auf die Spitze, berechtigterweise ist die Famulantin entsetzt darüber und stellt den Arzt mit Portschy auf eine Stufe („dir hätte auch die Hölle gebührt“).

Die Sprache in der Geschichte ist bewusst inkohärent und assoziativ; das bringt die Betrunkenheit des erzählenden Notarztes zum Ausdruck und unterstützt die Szenerie, ein kleines, verrauchtes Lokal.

g) Über Asphalt und über Stein. Eine Heldengeschichte

Gleich zu Beginn wird anhand von Clemens Bergers Sprache schon klar, dass diese „Heldengeschichte“ einen ironischen Unterton hat beziehungsweise dass es sich dabei um einen tragischen Helden handeln wird:

Wenn sich der Schlüssel nach rechts dreht und der Knüppel den ersten Gang ins Getriebe drückt, ist der rechte Fuß nicht mehr zu bremsen, und der linke Rist schwebt federleicht in der Luft. Das Aufheulen des Motors Inbegriff des Lebens, die ersten schnellen Meter bis zum zweiten Gang Eintauchen in die Freiheit, die einpeitschende Musik aus den Boxen Titelmelodie des Selbst.⁵¹⁸

Die Ironie wird dadurch erzielt, dass ein an sich eher prosaischer Vorgang, nämlich das Starten eines Autos, erzählt wird, als würde ein Krieger in eine entscheidende Schlacht reiten. Beim Leser entsteht sofort ein Bild: Es geht um ein aufgemotztes Auto und dessen Fahrer.

Letzterer (Berger nennt ihn Mario) bedient alle Klischees: Er ist ein Chauvinist („Frau am Steuer? Ungeheuer!“), ist stolz auf seinen „Remus-Sportauspuff“, schwärmt von seinen Eroberungen („Wie viele Weiber er schon im Auto geknackt hat, schwärmt Mario immer, weiß er nicht mehr“) und gebärdet sich aggressiv und ausländerfeindlich (schimpft ständig über „Jugos, Ungarn und Ostblockmenschen“).⁵¹⁹ Berger charakterisiert Mario auch durch dessen soziale Stellung: Seine Freunde sehen ihn als „echten Mann“, der „weiß, wie der Motor läuft“ und immer „soviel zu sagen hat“, obwohl er eigentlich nie etwas Bedeutendes sagt.⁵²⁰ Diese Darstellung erinnert aufgrund der handelnden

⁵¹⁸ Berger, Clemens: Der gehängte Mönch/(wie Anm. 467). S. 76.

⁵¹⁹ Ebd. S. 76-78.

⁵²⁰ Ebd. S. 77-79.

Person(en) an den ebenfalls ironischen Song *Romeo is bleeding* (1978) des amerikanischen Sängers Tom Waits, in dem ein junger, James Dean-artiger Gangster von seinen Freunden abgöttisch bewundert wird (nicht zuletzt wegen seines schnellen Autos), nach einer Auseinandersetzung mit einem Polizisten aber einsam in einem Kino verblutet.

Es folgt eine Szene an der Tankstelle; der Tankwart ist ein Freund von Marios Vater und „Helfer des dynamisch aufstrebenden Sohnes, dem er rät, ein bißchen langsamer zu fahren [...]“⁵²¹ Dies ist möglicherweise eine Anspielung an den Ovid-Mythos von *Dädalus und Ikarus* (Clemens Berger nennt ja in *Zuckerberg und Sicklau* antike Autoren als erste prägende Leseerfahrung). Wie der Tankwart ein Techniker ist, der Mario berät und ihn davor warnt, zu schnell zu fahren, so ist auch Dädalus in Ovids Legende der Erbauer der wachsverstreuten Flügel, die ihn und seinen Sohn von Kreta wegbringen sollen. Dädalus ermahnt Ikarus, nicht zu hoch zu fliegen, damit die Sonne das Wachs in den Flügeln nicht zum Schmelzen bringt: „Me duce carpe viam!“, „Nimm deinen Weg unter meiner Führung!“, lautet Dädalus' Warnung.⁵²² Aber weder Ikarus noch Clemens Bergers Mario folgen dem Rat des Älteren.

Und in der Tat, der letzte Absatz lautet:

Vor wenigen Wochen haben wir, die manchmal dabei, oft abseits stehen, aber immer alles von ihm und über ihn hören, den Mario zum letzten Mal gesehen. Er stand verbeult vor einer Autowerkstätte.⁵²³

Während zuvor der Fokus der Erzählung stets auf Mario lag, rückt nun das „Wir“ in den Vordergrund – nämlich die Freunde beziehungsweise Bekannten, die immer über Mario gesprochen haben und nun damit konfrontiert sind, dass es ihn nicht mehr gibt; darauf deutet zumindest das eschatologische „letzte Mal“ hin. Und Mario wird mittels einer Metonymie mit seinem Auto verschmolzen: „Er“, nicht „sein Auto“, steht verbeult vor der Werkstätte. Eine mögliche Bedeutung: Das Auto hat Mario alles bedeutet, und nun ist er im Tod damit vereint. Im Umkehrschluss könnte man sagen: Mario hat sich nur über sein Auto definiert, daher war er auch nie mehr als ein Auto. Diese Figur erinnert stark an Siegmund Kleinl – auch er nutzt die griechische Bedeutung „Ich“, die im Wort „Auto“ steckt, immer wieder für Doppeldeutigkeiten.

⁵²¹ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 80.

⁵²² Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Übers. von Erich Rösch. Vollständige Ausgabe. München: dtv 1990 (= dtv-Artemis 2244). Buch 8, V. 208.

⁵²³ Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 81.

h) Unterm Waffenrad

In diesem Text arbeitet Clemens Berger stark mit metafiktionalem Elementen. Am Beginn der Erzählung steht zunächst einmal ein drastischer Gegensatz: ein „locus amoenus“ wird beschrieben und verwandelt sich, völlig unvermittelt, in einen „locus terribilis“:

[...] Hinter der Holzbank fällt eine sorgfältig und regelmäßig gemähte Wiese (in kleinen dunklen Klumpen das zusammengepreßte, duftende Gras) flach ab, einem Bach zu, dessen Wasser [...] über Steine plätschert. Am andern Ufer [...] liegt ein schwarzes Fahrrad, ein sogenanntes Waffenrad [...], über einem Menschen, der sich nicht bewegt.⁵²⁴

Eine ähnliche Drastik zwischen lieblichem und fürchterlichem Ort findet man in der Einleitung zu Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner* (1969), als der Erzähler über Bäume in seinem Leben sinniert:

[...] Mit neun Jahren bin ich von einem Baum gefallen, einem Apfelbaum übrigens, und habe mir die linke Hand gebrochen. [...] Ein paar Jahre später, ich war wohl schon siebzehn, habe ich das erstmal in meinem Leben mit einem Mädchen gelegen, unter einem Baum. Diesmal war es eine Buche [...] Und wieder ein paar Jahre später ist meine Frau Chana unter einem Baum erschossen worden.⁵²⁵

Dieser Vergleich mag zunächst aus der Luft gegriffen erscheinen, aber später im Text gibt es noch eine zweite, entscheidende Parallele zu Beckers Roman. Nun aber kündigt der Ich-Erzähler an, eine Geschichte erzählen zu wollen, und lässt dem Leser frei, in welcher Rolle er den Erzähler dabei sehen möchte: etwa als „sympathischen Menschen“, als „Lieblingstier“ oder als „Fabelwesen“.⁵²⁶ Dann gibt der Erzähler eine Beschreibung des Menschen ab, der reglos unterm Waffenrad liegt, und tritt in einen Dialog mit dem Leser: Soll man die Polizei rufen, oder lieber sofort helfen?⁵²⁷ Ein solcher metafiktionaler Kontakt zwischen Erzähler und Leser ist ein häufiger literarischer Kunstgriff, auch bei Siegmund Kleinl haben wir dieses Stilmittel festgemacht (vgl. Kapitel 2.1.1.1.f).

Nun aber verabschiedet sich der Erzähler plötzlich vom Leser und ist weg – stattdessen werden zwei alternative Enden der Geschichte angeboten, in denen der Leser der Hauptdarsteller ist: Im einen Ende greift der Leser, in hilfsbereiter Absicht, nach dem am Boden Liegenden; der springt jedoch plötzlich auf und beschuldigt den Leser, ihn brutal vom Rad geschlagen zu haben und nun seine Briefftasche stehlen zu wollen. In der anderen Version hebt der Leser das Fahrrad

⁵²⁴ Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 130.

⁵²⁵ Becker, Jurek: *Jakob der Lügner*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (= SBB 15). S. 9f.

⁵²⁶ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 130f.

⁵²⁷ Ebd. S. 133f.

auf und fährt damit zum „nächsten Münzfersprecher“, um die Polizei zu verständigen; wieder springt der Reglose auf und bezichtigt den Leser des Fahrraddiebstahls.⁵²⁸ Da tritt der Erzähler plötzlich wieder mit dem Leser in Kontakt – es wird klar, dass die Erzählerfigur den Leser hinters Licht geführt hat und dass die Situation eine Falle war:

Abstreiten ist sinnlos. Versteckt hinterm Buschwerk, hat Maria alles beobachtet und kann alles bezeugen. Und wer bitte wird glauben, ich hätte Sie an diesen Ort geführt? Wer hat Sie an diesen Ort geführt? Wer?⁵²⁹

Zwei zusätzliche Elemente der Metafiktion treten am Ende also auf: Zum Einen wird der Leser plötzlich zur Hauptfigur in der Geschichte. Erzähltheoretisch ausgedrückt bedeutet dies eine narrative Metalepse, die den Leser (der ja normalerweise nicht an der erzählten Geschichte beteiligt, also extradiegetisch ist) als Hauptfigur in den Text integriert (die Grenzen zwischen extra- und intradiegetischer Position verschwimmen also).⁵³⁰ Paradebeispiel für eine solche Metalepse in der Weltliteratur ist Italo Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979), in dem der Leser als Hauptperson in diverse Abenteuer verstrickt wird und am Ende gar eine andere Leserin des Romans heiratet.⁵³¹ Das zweite metafiktionale Element am Ende von Clemens Bergers Text ist die Tatsache, dass zwei alternative Enden der Geschichte angeboten werden. Dabei handelt es sich um das mimetisch unentscheidbare Erzählen, eine Sonderform des unzuverlässigen Erzählens: Mimetische Bezugspunkte werden aufgelöst und der Leser kann nicht mehr eindeutig entscheiden, was in der erzählten Welt nun „wirklich“ der Fall ist.⁵³² Auch diesem Stilmittel sind wir bei Siegmund Kleinl begegnet, in seinem Text *Dorf. Futurioso*, und wir finden es auch am Ende von Jurek Beckers bereits erwähntem Roman *Jakob der Lügner* – dort wird ein „reales“ Ende angeboten, in welchem Jakob gemeinsam mit anderen Ghettobewohnern deportiert wird. Im anderen, „fiktiven“ Ende stirbt Jakob als Held, und das Ghetto wird durch die Rote Armee befreit. Trotz diesen metafiktionalen „Spielereien“ birgt Clemens Bergers *Unterm Waffenrad* auch einen moralischen Kern: Der Leser steht im Prinzip für eine beliebige Person, die nichts ahnend und mit gutem Willen (aus Hilfsbereitschaft)

⁵²⁸ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 136.

⁵²⁹ Ebd. S. 136.

⁵³⁰ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (wie Anm. 283). S. 88.

⁵³¹ Vgl. Calvino, Italo: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. 3. Aufl. München, Wien: Hanser 1983.

⁵³² Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* (wie Anm. 283). S. 103.

Opfer einer Intrige wird und am Ende als Verbrecher dasteht. Insofern wird auch eine Assoziation zum Titel der Geschichte zulässig: *Unterm Waffenrad* erinnert an *Unterm Rad* (1906) von Hermann Hesse. Auch in diesem Roman wird der Eleve Hans Giebenrath – letztlich ohne sein Zutun – von seiner Umwelt, im Besonderen von seinen Lehrern, ins Verderben geführt.⁵³³ Noch eine weitere Parallele gibt es zwischen Bergers Text und Hesses Roman, diese fällt allerdings erst bei genauem Hinsehen ins Auge: Als der Erzähler den Ort, an dem der reglose Mann unter dem Fahrrad liegt, genauer beschreibt, erwähnt er, dass in eine Holzbank die lateinischen Worte „Carpe diem“ eingeritzt sind⁵³⁴ – und genau dieses Horazsche Motto ist auch die Lebensweisheit des Schustermeisters Flaig, einem Freund von Hesses Giebenrath.

i) Riemenzungen

Dies ist die letzte Geschichte des Buches und gleichzeitig die zweite Geschichte, in der das Motiv des „gehängten Mönchs“ vorkommt; allerdings handelt es sich hier nicht um eine Person, sondern um eine Pflanze: Clemens Berger verwendet den Ausdruck als Synonym für eine (fiktive) seltene Orchidee. Der Text besteht aus einer Erzählung des „Ich“ über eine Exkursion der „Freunde des naturhistorischen Museums“ von Wien nach Niederösterreich. Auf dieser Exkursion werden Orchideen untersucht, eine davon ist der erwähnte „gehängte Mönch“. Bei näherem Hinsehen wird allerdings eine Meta-Erzählung erkennbar, denn das „Ich“ berichtet darüber, wie es seinen Bekannten von dieser Exkursion erzählt – das äußert sich in Wendungen wie „und schon schildere ich ...“ oder „... sage ich dann“, die immer wieder in den Bericht über die Exkursion eingeschaltet werden. Je nach „Beschaffenheit“ des Publikums konstruiert der Erzähler verschiedene Versionen der Geschichte.⁵³⁵ Dabei hadert der Erzähler auch mit sich selbst und hat ein schlechtes Gewissen, weil er zu viel fabuliert; schließlich erinnert er sich an den foucaultschen „Erkenntniszwang“ und ermahnt sich, bei der Wahrheit zu bleiben.⁵³⁶ Diese Form von Metafiktion (unzuverlässiges Erzählen) erinnert wiederum ein wenig an den Roman *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch, auch dort ist das Erzähler-Ich ein ständig imaginierendes, das sich selbst und die Umgebung variiert und stets neu

⁵³³ Hesse, Hermann: *Unterm Rad*. 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

⁵³⁴ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 131.

⁵³⁵ Ebd. S. 153.

⁵³⁶ Ebd. S. 154.

erfindet.⁵³⁷ Als der Ich-Erzähler auf die Orchidee „der gehängte Mönch“ zu sprechen kommt, wird plötzlich das Schreiben der Koloman-Geschichte erwähnt – das „Ich“ ist also in dieser Geschichte mit der Person des Autors zu identifizieren.⁵³⁸ Am Ende der Geschichte bricht der Erzähler sein Versprechen, ehrlich zu bleiben, und bietet wieder zwei Versionen der Geschichte feil.⁵³⁹ Letztlich gesteht das „Ich“, dass es „die wahre Geschichte“ ja ohnehin nicht erzähle.⁵⁴⁰ Dieser Schluss wirkt programmatisch und ist gleichsam eine Absage an eine extreme, naturalistische Mimesis – eine weitere Parallele zu Siegmund Kleinl, der in seiner Poetik *TextKörper* ebenfalls die naturalistische Formel „Kunst = Natur – x“ bewusst negiert (vgl. Kapitel 2.1.1.1.b).

2.2.1.2. Erzählungen oder Kurzgeschichten?

Wenngleich Clemens Bergers *Der gehängte Mönch* den Untertitel „Erzählungen“ trägt, weisen einige der Texte charakteristische Merkmale von Kurzgeschichten auf. Das wesentliche Kriterium hierbei ist die Länge der einzelnen Texte: Die Durchschnittslänge von Bergers Geschichten beträgt etwa 8 Seiten, das entspricht genau dem, was in der Fachliteratur als normaler Umfang der deutschsprachigen Kurzgeschichte definiert wird.⁵⁴¹ Nur ein einziger Text, nämlich *Dem Andromedanebel entgegen*, hat mit 27 Seiten Erzählungs- beziehungsweise Novellenlänge.

Typisch für Kurzgeschichten ist weiters, dass ihre Inhalte der alltäglichen Lebenswelt entnommen sind und somit hauptsächlich Alltagskonflikte dargestellt werden.⁵⁴² Das ist auch in *Der gehängte Mönch* so, besonders in Geschichten wie *Herrn Ferdinand zu Ehren* oder *Über Asphalt und über Stein* – in beiden Texten ist die Szenerie alltäglich, sie handeln von den Erlebnissen eines Kellners in einem Wiener Café beziehungsweise von einem jungen Mann, dessen Vorliebe für aufgemotzte Autos ihm schließlich zum Verhängnis wird.

Ähnlich wie die Konflikte sind auch die Figuren in der Kurzgeschichte nicht idealisiert, sondern entsprechen eher dem Typus des „Antihelden“; so sind die typischen Erzählfiguren in der Kurzgeschichte entweder Durchschnittsmenschen

⁵³⁷ Vgl. Frisch, Max: *Mein Name sei Gantenbein*. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

⁵³⁸ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 156.

⁵³⁹ Ebd. S. 161.

⁵⁴⁰ Ebd. S. 162.

⁵⁴¹ Vgl. Marx, Leonie: *Die deutsche Kurzgeschichte*. 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2005 (= Sammlung Metzler 216). S. 56f.

⁵⁴² Ebd. S. 57-60.

oder Außenseiter.⁵⁴³ Auch das finden wir bei Clemens Berger bestätigt, wenn man etwa an die Texte *Der Bademeister* oder *Einladung in den Zweifelturm* denkt: Der übergewichtige, mit seinem Leben unzufriedene (und deshalb dem Alkohol zugeneigte) Bademeister ist ein Personentypus, den man auch in der Realität häufig antrifft (in Wien würde er wohl als „Raunzer“ oder „Suderant“ tituiert werden). Und in *Einladung in den Zweifelturm* haben wir es mit einem Mönch zu tun, der in asketischer Einsamkeit hinter dicken Klostermauern die Welt nur fragmentarisch erfährt und eine kritische Bilanz seines Lebens zieht.

Typisch für Kurzgeschichten ist auch die offene Konzeption von Anfang und Schluss. Dies äußert sich oft dergestalt, dass die Handlung in einer Kurzgeschichte schon vor dem ersten Satz begonnen hat und der Leser mit dem Beginn des Textes quasi auf einen „fahrenden Zug“ aufspringt. Das Ende ist entweder offen und löst die Konflikte bewusst nicht auf, oder es wird eine Art Schlusspointe gesetzt, die trotz der formalen Geschlossenheit die Handlung thematisch offen belässt.⁵⁴⁴ Das trifft im Grunde auf alle Geschichten in *Der gehängte Mönch* zu – ein Musterbeispiel ist der Text *Nein. Eine Rettungsfahrt*, der sozusagen „ex nihilo“ mit einer direkten Rede des alten Arztes beginnt, und an dessen Ende eine Pointe steht („Opa, dir hätte auch die Hölle gebührt“), in welcher die junge Famulantin sich eine Meinung über den Mann bildet, mit dem sie den Abend verbracht hat – dennoch wird der Leser nicht darüber aufgeklärt, wie die Geschichte weitergeht, respektive, was mit dem alten Arzt weiter geschieht. Auch der Text *Koloman. Verteidigungsschrift* weist einen unvermittelten Beginn und einen pointenhaften Schluss auf, in welchem die Verwirrung und Verstrickung der Hauptfigur zum Ausdruck kommen.

Generell lässt sich über die Konzeption von Kurzgeschichten sagen, dass in dieser Textgattung die Handlung sehr direkt, verdichtet und eher „schnörkellos“ dargestellt wird (was naturgemäß auch mit der Kürze zusammenhängt).⁵⁴⁵ Durch diesen gerafften Erzählstil, unter Verzicht auf lange Situations- oder Ortsbeschreibungen, zeichnen sich auch die Texte in *Der gehängte Mönch* aus. Auf die Spitze getrieben wird diese „stilistische Reduktion“ dann in den 11 im Band enthaltenen Kürzestgeschichten. Diese wirken allesamt sehr gleichnishaft und erinnern an die Kürzestgeschichten von Kafka (*Kleine Fabel* oder *Von den*

⁵⁴³ Vgl. Marx, Leonie: Die deutsche Kurzgeschichte (wie Anm. 541). S. 60f.

⁵⁴⁴ Ebd. S. 64-67.

⁵⁴⁵ Ebd. S. 74f. und S. 83.

Gleichnissen) und Brecht (*Geschichten vom Herrn Keuner*). Als Beispiel soll etwa die Kürzestgeschichte *Der Kopfstand* dienen:

Einer stand am Kopf, und als ein anderer erstaunt stehenblieb, sagte er: Weil die Welt kopfsteht, stehe ich am Kopf. Sein Gesicht war gerötet, dunkelblau zeichneten sich Adern dick in Schläfen wie Hals, und sein Hemd war fest in die Hose gestrickt. Er spuckte aus. Die Spucke verfring sich an seinem Kinn. Um Luft ringend, sagte er: Es ist heute das Natürlichste der Welt. Weißt du eigentlich, daß ich dich sehe, wie du wirklich aussiehst?⁵⁴⁶

Die Kürzestgeschichten in *Der gehängte Mönch* sind also sprachlich sehr pointiert und zugespitzt. Die eben zitierte Kürzestgeschichte ist thematisch an sich sehr komplex (sie spricht eine uralte erkenntnistheoretische Frage an, nämlich das Problem der Weltwahrnehmung), die rudimentäre Darstellungsform bildet dazu einen krassen Gegensatz. Als Effekt dessen bleibt der kurze Text interpretatorisch völlig offen, die Worte „hallen nach“ und rufen den Leser zu einer eigenen Deutung auf.

Da sich viele Kennzeichen von Erzählung und Kurzgeschichte überschneiden und es keine literaturwissenschaftlich eindeutigen Distinktionen zwischen den beiden Genres gibt, ist hauptsächlich die Länge die entscheidende Messlatte. Insofern muss man also sagen, dass es sich bei den Texten in Clemens Bergers *Der gehängte Mönch* um Kurz- beziehungsweise Kürzestgeschichten handelt. *Dem Andromedanebel entgegen* wäre an sich der einzige Text im Band, der von der Länge her tatsächlich eine Erzählung wäre. Allerdings besitzt dieser Text keine kohärente Handlung, was aber „conditio sine qua non“ der Erzählung ist.

2.2.1.3. Rezensionen zum Gehängten Mönch

Clemens Bergers *Der gehängte Mönch* erhielt eine Vielzahl von Rezensionen – über die aussagekräftigsten soll hier ein kurzer Überblick gegeben werden. Sabine Mayr lobt in ihrer Rezension auf der Literaturhaus-Homepage Clemens Bergers geschickten Einsatz von „launische[n] Kommentare[n] zum Handlungsverlauf“ und sein „Spiel mit narrativen Variationen“. Der junge Schriftsteller erweist sich laut Mayr „als verspielter Wort- und Wendungskünstler, als lustvoller und souveräner Zeichner ernster und komischer, grotesker und absurder Geschichten“, der seine Leser zu begeistern verstehe. Als besonders lesenswert hebt Mayr die Texte *Zuckerberg und Sicklau*, *Über Asphalt und über Stein*. *Eine Heldengeschichte*, *Nein*. *Eine Rettungsfahrt*, *Herrn Ferdinand zu*

⁵⁴⁶ Vgl. Berger, Clemens: *Der gehängte Mönch* (wie Anm. 467). S. 118.

Ehren. Eine Festschrift, Riemenzungen und Koloman. Verteidigungsschrift
hervor.⁵⁴⁷

Schriftstellerkollege Erich Hackl rühmt in seiner Berger-Rezension in der Tageszeitung *Die Presse* Clemens Bergers „Humor, die Doppelbödigkeit, die lapidare Sprache, auch die Zärtlichkeit gegenüber seinen Helden“ und vergleicht den jungen Burgenländer mit dem DDR-Autor Johannes Bobrowski. Hackl geht in seiner panegyrischen Buchbesprechung sogar noch weiter:

Es wäre ungerecht gegenüber dem Autor, sein Buch unter regionalen Gesichtspunkten wahrzunehmen, als Beleg für die bisher geleugnete oder nicht wirklich verifizierbare Existenz einer burgenländischen Literatur, die im "Zieleinsgebiet europäischer Entwicklungshilfe" kaum Gelegenheit hatte, sich zu entwickeln [...]. Trotzdem werde ich das Gefühl nicht los, dass das jüngste Bundesland Österreichs mit Clemens Berger endlich in die Literatur eingetreten ist [...]⁵⁴⁸

Auch der burgenländische Kulturjournalist und Schriftsteller Wolfgang Weisgram zeigt sich in seiner Rezension für den *Standard* begeistert von Clemens Bergers Erstlingswerk und spricht von einem „genussvollen Debüt“. Auch ist Weisgram angetan von Bergers Spaß am Formulieren, der sich manchmal auch in einer gewissen Hinterfotzigkeit dem Leser gegenüber äußere, wie etwa im Text *Unterm Waffenrad*, wo ja der Erzähler, wie zuvor analysiert, eine narrationskritische Eigendynamik entwickelt.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Vgl. http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/berger_moench/ (5.6.2008, 11:27).

⁵⁴⁸ Vgl. Hackl, Erich: Clemens Berger: Den Hut tief ins Gesicht. [Rezension zu *Der Gehängte Mönch*.] In: *Die Presse*, 31.1.2004. Zitiert nach: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/dergehaengtemoench-r.htm> (5.6.2008, 11:35).

⁵⁴⁹ Weisgram, Wolfgang: Hinterfotzige Verwicklungen. [Rezension zu Clemens Bergers *Der gehängte Mönch*.] In: *Der Standard*, 28.2.2004. Zitiert nach: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/dergehaengtemoench-r.htm> (5.6.2008, 11:40).

2.2.2. Die Wettesser

Clemens Bergers zweiter Roman nach *Paul Beers Beweis* (2005) erschien nicht im Burgenland, sondern im Wiener Skarabaeus-Verlag – wie übrigens auch der Vorgängerroman. Der 2007 veröffentlichte Text besteht aus 3 Abschnitten und insgesamt 36 Kapiteln, die sich – zumeist in Form innerer Monologe oder als Gesprächswiedergaben – jeweils einer Person oder Personengruppe widmen. Die Szenenwechsel zwischen den einzelnen Personen sind filmisch-rasant und oft recht unvermittelt.

Folgende Figuren kommen vor: auf der einen Seite die vier professionellen Wettesser Charles Hardy und Ed Krachie (beide US-Amerikaner), Kazutoyu Arai und Takeru Kobayashi (beide Japaner). Diese Personen gibt es wirklich, das Internet gibt Aufschluss über ihre Erfolge beim Wettessen, einer Disziplin, die in den USA, aber auch in Japan sehr beliebt ist. Auf der anderen Seite die jungen Umweltaktivisten und Veganer Sandra und Jeremy sowie deren Freunde.

Beginn und Ende des Romans spielen beim Internationalen Hotdog-Wettessen, das seit 1916 jedes Jahr am 4. Juli (amerikanischer Nationalfeiertag) auf Coney Island, NY abgehalten wird. Der Wettbewerb wird live im Fernsehen übertragen, dem Sieger winkt neben der Prämie auch eine Trophäe, nämlich der so genannte „Yellow Mustard Belt“ („Gelber Senfgürtel“). Auch diese Auszeichnung wird in Bergers Buch mehrfach erwähnt. Der Japaner Kobayashi stellte im Jahr 2001 mit 50 verzehrten Hotdogs (in 12 Minuten) einen neuen Weltrekord auf, der aktuelle Weltrekord stammt aus dem Jahr 2007, vom damals 23-jährigen Amerikaner Joey Chestnut.⁵⁵⁰ Die Handlung der *Wettesser* setzt beim Hotdog-Wettessen des Jahres 2000 ein (gewonnen von Kazutoyu Arai) und endet beim Wettessen 2001.

Wettesser sind vor allem in den USA sehr anerkannt (dort werden sie auch „Gurgitators“ genannt – ein Kunstwort, das eine Antithese zu „regurgiate“, also erbrechen, ausdrücken will) und bezeichnen sich, völlig ohne Ironie, als Hochleistungssportler. In der Tat gibt es – wie beispielsweise beim Fußball oder dem Automobilsport – einen eigenen internationalen Dachverband (I.F.O.C.E. – „International Federation of Competitive Eating“), von dem in Clemens Bergers Text ebenfalls die Rede ist. Der US-amerikanische Wettessverband (MLE – „Major League Eating“) bezeichnete das Wettessen erst kürzlich als den „am schnellsten

⁵⁵⁰ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Nathan%27s_Hot_Dog_Eating_Contest (18.8.2008, 18:33).

wachsenden Sport der Welt“ und Wettesser als „Weltklasse-Athleten“.⁵⁵¹ Thema von Clemens Bergers Roman ist der Zusammenprall zweier Welten: die Welt der Wettesser, für die ihr „Sport“ die normalste Sache der Welt ist und die Welt der radikalen Veganer, die sich berufen fühlen, die Menschheit vor Kapitalismus und Umweltzerstörung zu retten. Beide Personengruppen verlieren sich allerdings völlig in ihrer jeweiligen Lebenswelt, sodass den Protagonisten Übersicht und Sinn für die Realität abhanden kommen: Jede Person in den *Wettessern* glaubt, das, was sie tut, sei das einzig Richtige (auch hier taucht also das Michael-Kohlhaas-Motiv auf). Genau darin besteht das Absurde in Clemens Bergers Buch.

2.2.2.1. Inhalt

a) Erster Teil: Das Neue Jahrtausend

Wie bereits erwähnt, beginnt Bergers Roman mit der „Beschreibung eines Kampfes“, beim Internationalen Hotdog-Wettessen am 4. Juli 2000. Der Japaner Kazutoyu Arai siegt und stellt mit 25 Hotdogs (und einem Achtel, also einem angebissenen Hotdog) einen neuen Weltrekord auf.⁵⁵² Arai wird gefeiert, der Amerikaner Ed Krachie hingegen, den Arai auf Platz 2 verwiesen hat, ist am Boden zerstört. Seiner Bekannten Mary klagt er sein Leid und lässt Schimpftiraden über „Nudelfresser“ und „Schlitzaug“ Arai los.⁵⁵³ Es wird dem Leser klar, dass er und Mary eine gemeinsame Vergangenheit haben. Mary sinniert über ihre Zeit mit Ed – sie hält ihn für ein lebensuntüchtiges Riesenbaby. Grund für die Trennung war Eds Alkoholproblem. Mary und Ed sind Freunde, aber für Mary und ihre neue Beziehung ist Ed sehr oft eine Belastung:

Mary war froh, als sie ihr Auto in der Garage parkte, die Eingangstür zu ihrer Wohnung aufsperrte und Fred schnarchen hörte. Würde das nie aufhören? Sie hatte selbst genug Probleme. Am Telefon kam sie mit Ed noch am besten zurecht.⁵⁵⁴

Sandra ist 23 und in einer Gruppe von radikalen Veganern – also Menschen, die den Verzehr tierischer Produkte (auch Milch, Eier oder Gelatine) ablehnen und im Alltag keine Tierprodukte verwenden (Verzicht z.B. auf Leder und Wolle, Wasch- und Putzmittel, Kleber, Farben etc.). Die jungen Weltverbesserer rechtfertigen ihre Einstellung mit berühmten Personen, von denen man weiß, dass sie Vegetarier beziehungsweise Veganer sind oder waren: z.B. Franz Kafka,

⁵⁵¹ Web-Story „Wettessen wird zum Hochleistungssport“ auf www.orf.at, .23.8.2008, 15:16.

⁵⁵² Vgl. Berger, Clemens: *Die Wettesser*. Innsbruck, Wien: Skarabaeus 2007. S. 7-9.

⁵⁵³ Ebd. S. 10-12.

⁵⁵⁴ Ebd. S. 18.

Henry David Thoreau, Bob Dylan, Paul McCartney oder Adolf Hitler.⁵⁵⁵ Durch die Erwähnung Hitlers in einem positiven Zusammenhang wird schon klar, welche radikale Attitüde Sandras Veganergruppe vertritt. Sandra und ihre Freunde sprechen über befreundete Aktivisten und deren Erlebnisse (sie wurden bei Kundgebungen beispielsweise verhaftet oder von der Polizei verprügelt). Das internationale Hotdog-Wettessen auf Coney Island, überhaupt das Mekka des Wettessens, ist ihnen ein Dorn im Auge. Sie beschließen, etwas gegen die Wettesser zu unternehmen und selbst eine Aktion zu starten.⁵⁵⁶ Die immanente Aggression dieser Gruppe und die Tatsache, dass sie den Veganismus quasi als die einzig wahre Lebensauffassung betrachtet, erinnern an die Geschichte *Koloman. Verteidigungsschrift* in Bergers *Der gehängte Mönch*; auch dort kämpft eine ähnlich fanatische Gruppe, der „Koloman-Rat zur Zurückdrehung des Rades nach 1012“, gegen Windmühlen, indem sie sich für die Rehabilitierung eines längst verstorbenen (und vergessenen) Heiligen einsetzt (vgl. Kapitel 2.2.1.1.b).

Inzwischen rückt der Erzähler Kazutoyu Arai, den Sieger des Wettessens, ins Blickfeld des Lesers. Arai telefoniert mit seinem Manager, der ihn vor seinem Landsmann und Kontrahenten Takeru Kobayashi warnt. Daraufhin sinniert Arai über sein bisheriges Leben und kommt zu dem Schluss, dass es erst durch das Wettessen einen Sinn bekam – davor war Arai ziemlich erfolglos gewesen:

Wenn Kazutoyu Arai zurückdachte ans Damals, an das verschrumpelte, klägliche, horizontlose Leben in der Anonymität, als er einer von Millionen war, klein, irgendwer, mußte er nachsichtig lächeln. Das Lächeln sah nach dem, was er einmal war. Ein unterbezahlter Matratzenverkäufer in Osaka. Obwohl er Informatik studiert hatte.⁵⁵⁷

Die nächste Episode zeigt Arai mit einer Geliebten.⁵⁵⁸ Darauf folgt ein innerer Monolog des afroamerikanischen Wettessers Charles Hardy, der dem blutjungen (und vor allem spindeldürren) Japaner Takeru Kobayashi unterlag – allerdings nicht im Internationalen Hotdog-Wettessen zu Beginn des Buches, sondern in einem Vorkampf zu diesem „Turnier“. Weil Hardy die Niederlage gegen Kobayashi nicht akzeptierte (die Hintergründe werden erst später bekannt), wurde er vom Komitee der Internationalen Wettessvereinigung (I.F.O.C.E.) für sechs Monate gesperrt. Der innere Monolog ist eine Schimpftirade Hardys, der

⁵⁵⁵ Ebd. S. 19f.

⁵⁵⁶ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 25f.

⁵⁵⁷ Ebd. S. 28.

⁵⁵⁸ Ebd. S. 30f.

ein Alkoholproblem hat, in welchem er die amerikanischen Wettess-Funktionäre als „Rassisten“ bezeichnet. Das bezieht sich zwar auf die Hautfarbe Hardys, wird aber dadurch in Frage gestellt, dass der Sieger, Takeru Kobayashi, Japaner ist. Somit ist Hardys Sichtweise zutiefst subjektiv. Hardy schwört Rache an Kobayashi, sobald seine Sperre abgelaufen ist:

Bei allem, was ihm heilig war, und das war noch immer eine Menge, hatte er geschworen, daß er [...], wenn seine sechsmonatige Sperre abgebüßt sein würde, den Reisfresser vernichten wird. Er werde ihn in Grund und Boden essen, schlucken werde er ihn, inhalieren [...]⁵⁵⁹

Das nächste Kapitel ist recht humorvoll und handelt von einem Lokalbesuch des Wettessers Arai. Der Restaurantbesitzer sagt Arai, sein Essen gehe aufs Haus, wenn er eine bestimmte Essensmenge in einer bestimmten Zeit verzehren könne. Dieses „Training“ kommt Arai gelegen, mit Leichtigkeit erfüllt er die gestellten Bedingungen. Allerdings wird Arai vom Restaurantchef vor den Kopf gestoßen, indem dieser empfiehlt, Arai möge sicherheitshalber an einer zweiten Karriere arbeiten, denn die Zukunft des Wettessens gehöre eindeutig Arais jüngerem Landsmann Kobayashi. Gleichzeitig räumt der Restaurantbesitzer ein, Arai sei immer noch der beste seiner Generation. Die patzige Antwort „Ich pfeife auf meine Generation“ bringt nicht nur zum Ausdruck, dass Arai angesichts der Aussage des Lokalbesitzers kompromittiert ist, sondern lässt indirekt auch durchblicken, dass Arai eben nur für das Wettessen lebt – er definiert sich dadurch, und er pfeift auf das, was sonst noch alles in seiner Generation und damit auf der Welt passiert.⁵⁶⁰

Der Fokus richtet sich auf Charles Hardy, der sich ein Video von Kobayashi in Aktion ansieht und dessen Wettess-Stil genau studiert.⁵⁶¹ Danach geht es wieder um Ed Krachie, der seiner Exfreundin Mary am Telefon berichtet, dass er vom Wettess-Komitee nach Tokyo eingeladen worden sei, um drei japanische Wettess-Rekorde zu brechen. Diese Performance werde dann im Silvesterprogramm von TV Tokyo ausgestrahlt. Ed ist außer sich vor Freude; Mary bemüht sich redlich, auch erfreut zu wirken. Es gelingt ihr aber nicht recht, da Eds Anruf mitten in der Nacht erfolgt ist und Mary aus dem Schlaf gerissen hat.⁵⁶²

⁵⁵⁹ Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S.33.

⁵⁶⁰ Ebd. S. 38-40.

⁵⁶¹ Ebd. S. 41-43.

⁵⁶² Ebd. S. 44f.

Im nächsten Kapitel protestieren Sandra und ihre Freunde aus der Veganer-Gruppe bei einem Wettessen. Hier wird die Chronologie des Textes unterbrochen: Aus dem Text geht nämlich hervor, dass es sich um jenes Wettessen handelt, bei dem Charles Hardy gegen Takeru Kobayashi verloren hat – dieser Wettkampf fand aber schon *vor* dem Internationalen Hotdog-Wettessen statt, mit dem das Buch ja begonnen hat. Sandra und ihre Kollegen verspüren nichts als Ekel für die Kontrahenten Hardy und Kobayashi:

Wenn Sandra zur Bühne blickte, bekam sie es [...] mit der Angst zu tun. Das waren nicht einmal Tiere. Das stärkste Tier aß vielleicht zuerst. Die stärkste Kreatur hier aber fraß am meisten, wofür die andern Kreaturen sie vergötterten. Das menschliche Tier war, wenn es aufs *menschlich* vergaß, das grausamste von allen.⁵⁶³

In humorvoller Weise wird nun der Wettkampf beschrieben. Am Ende liegt Hardy plötzlich reg- und bewusstlos am Boden. Kobayashi rettet ihn dadurch, dass er auf Hardys Brustkorb springt und ihn damit zum Erbrechen bringt.⁵⁶⁴ Hätte Kobayashi das nicht getan, sagen die Ärzte später zu Hardy, wäre der Amerikaner erstickt. Interessant ist, dass das Wettessen aus der Sicht der Veganer wirklich wie ein Horrorkabinett, wie eine Revue der Abscheulichkeiten wirkt; die Rhetorik der Veganer unterscheidet sich von jener der Wettesser, die ihre Disziplin stets als anspruchsvollen, heroischen Sport glorifizieren:

Ein unglaublich fatter Schwarzer war wie zu seiner Hinrichtung aufs Podium getrottet. [...] Er sah besoffen aus, war besoffen. Dann hatte er fast widerwillig die fünf seitlichen Stiegen zum Podest genommen, langsam, keuchend, [...] und sich neben einem kleinen drahtigen Asiaten vor den Tisch gestellt. [...] Der unglaublich fette Schwarze schien nicht zu kauen. [...] Die Linke am Tisch aufgestützt, stopfte er vornübergebeugt einen Hot Dog nach dem andern in sich. [...] Er schluckte einfach, griff nach dem nächsten, schluckte wieder [...] Die Leute stießen einander in die Seiten, raunten, deuteten auf den unglaublich fetten Schwarzen, seinen Blick kein einziges Mal noch erhoben hatte und Hot Dogs vertilgte, als ginge es um [...] seinen Tod oder sein Leben. Dem Tod war er entschieden näher. Der drahtige Asiate brach die Hot Dogs entzwei, tunkte die Hälften ins Wasserglas vor sich, und es schien einfach, reibungslos, leichteste Übung, wie er einen nach dem andern in sich verschwinden ließ. [...] Der Asiate, ein feinst abgestimmter Mechanismus. Wie er die beiden Hälften gleichzeitig in den Mund schob, mit den Händen nachschob, damit sie schneller verschwanden, und schon, noch ganz Hamsterbacke, mit geschlossenen Augen nach dem nächsten griff, jede Bewegung genau auf die folgende abgestimmt. Trotz aller Widerwärtigkeit hatte es etwas Graziles.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 48.

⁵⁶⁴ Ebd. S. 46-52.

⁵⁶⁵ Ebd. S. 48f.

Ab dem Zeitpunkt, an dem Charles Hardy im Krankenhaus wieder zu sich kommt, wird die Chronologie ungebrochen fortgesetzt. Hardy erfährt von Shea, dem Präsident des internationalen Wettesser-Verbandes, dass er disqualifiziert wurde und deshalb Takeru Kobayashi der Sieger des Wettessens sei. Grund für die Disqualifikation: Hardy hat ein unerlaubtes „Manöver“ vollführt, bei dem die Speiseröhre total geöffnet wird. Das ist jedoch lebensgefährlich und deshalb beim Wettessen verboten.⁵⁶⁶ Im Krankenhaus bekommt Hardy Besuch von seiner Exfrau Karen – das Faktum, dass Hardys Beziehung am Wettessen zerbrach, verbindet ihn mit Ed Krachie und dessen Verflössener Mary. Nachdem Karen gegangen ist, stürzt Hardy in eine tiefe Depression und hält sich und sein ganzes Leben für sinn- und wertlos. Erst eine Postkarte von Ed Krachie muntert ihn ein wenig auf, und er beschließt, endlich mit dem Trinken aufzuhören.⁵⁶⁷ Im Mittelpunkt des nächsten Kapitels steht wieder Kazutoyu Arai, der von seinen Eltern besucht wird. Arai ist stolz, dass er ihnen als jemand gegenübertritt, der etwas erreicht hat – ein weiteres Indiz dafür, wie sehr er sich über das Wettessen definiert. Gleichzeitig betont er, dass er bereits an einer zweiten Karriere arbeite und an eine Familie denke. Der Leser bekommt eine weitere Hintergrundinformation über Arai: Vor einiger Zeit sind in Japan drei Kinder gestorben, weil sie Arai nachgeifert und zuhause ein Wettessen abgehalten haben. Davon scheint Arai traumatisiert zu sein.⁵⁶⁸ Das folgende Kapitel widmet sich Ed Krachie und seinen Vorbereitungen auf das Antreten in Japan, bei dem er ja drei japanische Wettess-Rekorde brechen möchte. Clemens Berger beschreibt Krachies „Training“ auf gewohnt ironische Art und Weise:

Ed Krachie rauchte nicht mehr Marlboro, er rauchte Marlboro Lights. Er trank kein Cola mehr, er trank Diet Coke. Er trank keinen echten Kaffee mehr, er trank koffeinfreien. Immer öfter bestellte er nach vier bis zehn Bieren nur noch alkoholfreies. Er hatte noch eine Chance bekommen. Er mußte an sich arbeiten.⁵⁶⁹

Krachie denkt an seinen Freund Hardy und dessen furchtbare Demütigung durch den Japaner Kobayashi. Auch hat er noch seine eigene Niederlage gegen Arai im Hinterkopf, sowie eine Episode aus seiner Vergangenheit: Am Anfang seiner Karriere ging es ihm nach einem großen Sieg so schlecht, dass er auf der

⁵⁶⁶ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 55f.

⁵⁶⁷ Ebd. S. 56-59.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 60-65.

⁵⁶⁹ Ebd. S. 66.

Autobahn stehen bleiben, aus dem Wagen steigen und am Straßenrand erbrechen musste. Seine Freunde standen daneben und lachten ihn aus.⁵⁷⁰ Dieses Erlebnis möchte Krachie am liebsten mit einem fulminanten Erfolg in Japan aus seinem Gedächtnis streichen. Neben dem Training schreibt Krachie an einem Essay, der so genannten „Fettgürteltheorie“. Unter Zuhilfenahme wissenschaftlicher Erkenntnisse möchte Krachie beweisen, dass fette Menschen einfach mehr essen können als dünne – diese Argumentation Krachies ist natürlich eine Trotzreaktion auf die siegreichen dünnen japanischen Wettesser. Erneut wird der Kulturkonflikt unter den Wettessern angesprochen.⁵⁷¹

Unterdessen planen Sandra und ihre Veganer-Gruppe eine Aktion für den Weihnachtstag: Sie möchten eine öffentliche Ausspeisung für Obdachlose veranstalten, um die Menschen auf die weltweiten Ernährungs-Misstände aufmerksam zu machen und für den veganen Lebensstil zu begeistern. Sandra und Jeremy (zu ihm fühlt sich Sandra seit längerem hingezogen) haben eine Idee, die noch einen Schritt weiter geht: Sie sprechen darüber, ein Kind zu zeugen, das dann vegan aufwachsen soll. Im Internet soll dies beobachtbar sein. Die Idee der beiden beginnt als Scherz, wird aber von Sandra aufgrund ihrer Gefühle für Jeremy sehr ernst genommen.⁵⁷² Das „vegane Baby“ ist eine Anspielung auf den fragwürdigen Trend hin zu „Reality“-Medien, der schon seit den 1990er-Jahren zu verzeichnen ist. TV-Sendungen wie „Big Brother“ oder „Taxi Orange“ waren und sind gute Beispiele dafür. Eine politisch motivierte „Reality“-Initiative war „Platterwatch“.⁵⁷³

Danach geht es wieder um Charles Hardy, der im Krankenhaus psychologische Betreuung erhält. Er hat den Glauben zu Jesus gefunden und seinem Widersacher Kobayashi nicht nur verziehen, sondern Hardy ist nun dankbar dafür, dass Kobayashi ihm das Leben gerettet hat. Er macht sich sogar Sorgen um Kobayashi, weil dieser seit seinem Sieg gegen ihn nicht mehr bei Wettessen angetreten ist und, wie Hardy aus den Medien weiß, nun in Paris ein Lotterleben an der Seite eines Supermodels führt:

Und warum? Wegen einer Frau. Und auch wieder nicht. Wegen eines magersüchtigen Wesens, das nicht die geringste Ähnlichkeit mit etwas Weiblichem hatte, wegen eines

⁵⁷⁰ Ebd. S. 72.

⁵⁷¹ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 66-73.

⁵⁷² Ebd. S. 74-80.

⁵⁷³ Der damalige Innenminister Platter wurde über einen längeren Zeitraum hinweg mit Kameras verfolgt, die Bilder wurden im Internet publiziert. Vgl. www.platterwatch.at und www.ueberwachungsstaat.at.

Skeletts, wegen einer Irrsinnigen, die für ihre Kokaineskapaden berüchtigt war. [...] Ein Fotomodell, das mit seiner Unterernährung Milliarden verdiente. In die verliebte sich Kobayashi, und die verliebte sich in ihn. Das war der Gipfel der Perversion. Die dünnste Frau der Welt und der weltbeste Wettesser.⁵⁷⁴

Worüber sich Hardy hier aufregt, ist in der Tat absurd und klingt gut erfunden. Allerdings wurde dem realen Takeru Kobayashi eine Affäre mit dem Supermodel Kate Moss nachgesagt – sie ist demnach die Kokain schnupfende „Irrsinnige“ in Hardys Beschreibung (im September 2005 ging ein Foto um die Welt, das Moss beim Kokainkonsum zeigte).

Nun ruft Charles Hardy Kobayashi in seinem Pariser Hotel an – das Telefongespräch zwischen den beiden wird im nächsten Kapitel wiedergegeben. Charles Hardy bedankt sich bei Kobayashi dafür, dass ihn der Japaner gerettet hat. Kobayashi sagt, er werde nicht mehr wettessen. Hardy protestiert und sagt Kobayashi, dass er einen falschen Weg gehe, dass diese Frau nicht gut für ihn sei, doch Kobayashi bleibt bei seinem Entschluss. Daraufhin kündigt Charles Hardy an, Kobayashi in Paris zu besuchen.⁵⁷⁵ Dem Leser wird bewusst, dass Hardy nach seiner Zeit im Krankenhaus nun von einem gewaltigen Sendungsbewusstsein getrieben wird: Er möchte Kobayashis väterlicher Freund, Vertrauter, Trainer sein.

Ed Krachie kommt unterdes in Japan an, wo er seinen Rekordversuch starten wird. Krachie wird empfangen wie ein König: Er erhält eine eigene Dolmetscherin, und die Leute winken ihm zu und brüllen „Hotdog-Mann!“ Ed ist strahlend guter Laune und der Meinung, dass für ihn nun die Zukunft beginne.⁵⁷⁶

Kazutoyu Arai verfolgt Krachies Antreten in Japan auf TV Tokyo und ist empört über den „blöden amerikanischen Schwachkopf“, das „fette Schweinsgesicht“.⁵⁷⁷ Hier wird neuerlich die Chronologie der Erzählung unterbrochen; das merkt man daran, dass Krachie einige Kapitel zuvor gesagt hat, sein Antreten in Japan werde im Silvesterprogramm von TV Tokyo gebracht, also mehrere Monate *nach* dem Stattfinden des Rekordversuchs. Wenn Arai seinen amerikanischen Kontrahenten nun im Fernsehen sieht, muss es also schon Silvester sein.

⁵⁷⁴ Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 84.

⁵⁷⁵ Ebd. S. 86-89.

⁵⁷⁶ Ebd. S. 90-95.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 96f.

Dann springt die Geschichte wieder zurück zu Ed Krachie in Japan, die Chronologie wird ab diesem Punkt fortgesetzt. Die erste Disziplin, in der Krachie zu bestehen hat, ist das Nudelessen. In einem Lokal in Kobe bricht er, unter den Argusaugen der japanischen Öffentlichkeit, den Rekord mit Leichtigkeit.⁵⁷⁸ Die nächste Hürde (in einem anderen Lokal) ist eine abscheulich schmeckende japanische Pizza (genannt Okonimiyaki, eine Mischung aus Pizza und Palatschinke), von der Krachie innert drei Stunden raue Mengen verzehren muss, um den Rekord zu brechen. Doch unmittelbar vor dem Ziel wird Krachie die Pizza zum Verhängnis:

Noch einmal schluckte er hinunter, was hochkam. Dann explodierte er. Das Okonimiyaki, die Nudeln, die Sauce, alles brach aus ihm heraus, schnelle, starke Stöße, denen Ed keinen Einhalt mehr zu gebieten vermochte. Er hielt sich noch die Finger vor den Mund, hörte Schreie ringsum, Kreischen, die Finger wurden zum Sieb, es spritzte in alle Richtungen [...] Auch sein Schließmuskel hatte versagt. Er saß in seinem eigenen Kot.⁵⁷⁹

Einmal mehr wird das Scheitern eines Wettessers von Clemens Berger mit der Ästhetik des Hässlichen beschrieben.

Im folgenden Kapitel verlagert sich die Geschichte wieder zu Sandra und Jeremy. Zwei Besuche Jeremys zuhause bei Sandras Eltern werden miteinander verwoben. Der Besuch, um den es eigentlich geht, spielt kurz vor Weihnachten. Mittels Analepsen wird auf einen früheren Besuch Jeremys Bezug genommen, bei dem er Sandras Vater kennen gelernt hat. Dabei ist Jeremy aus seiner Rolle gefallen, war nicht der gewohnte Revolutionär, der jeden zum veganen Leben bekehren will. Stattdessen hat er sich beim Vater eingeschleimt, sehr zu Sandras Missfallen.⁵⁸⁰ Eine weitere Analepse greift jene Zeitspanne auf, die seit dem letzten Sandra-Kapitel vergangen ist. Die Idee, ein veganes Kind zu zeugen, ist – gewollt oder auch nicht – Wirklichkeit geworden. Sandra hat Jeremy erzählt, dass sie schwanger ist; die beiden haben sich entschlossen, das Kind zu bekommen.⁵⁸¹ Am Ende des Kapitels ist der Leser wieder beim Besuch Jeremys kurz vor Weihnachten. Sandra und Jeremy sagen Sandras Eltern, dass ein Kind unterwegs ist. Die Reaktion der Eltern ist sehr positiv, vom Plan der beiden, das Kind vegan aufzuziehen, sind Sandras Eltern allerdings nicht begeistert.⁵⁸²

⁵⁷⁸ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 98-102.

⁵⁷⁹ Ebd. S. 106.

⁵⁸⁰ Ebd. S. 108-110.

⁵⁸¹ Ebd. S. 112f.

⁵⁸² Ebd. S. 114f.

b) Zweiter Teil: Jetzt aber: Ein neues Jahrtausend

Der humorvolle Titel des 2. Abschnittes spielt auf die teils haarsträubenden Diskussionen an, die es im Vorfeld der Jahrtausendwende gegeben hat. Einerseits war das so genannte „y2k“-Problem Thema; viele mehr oder minder fachkundige Computerexperten und Chaostheoretiker befürchteten einen weltweiten, folgenschweren Zusammenbruch von Computersystemen zu Beginn des Jahres 2000 aufgrund veralteter Computerprogramme. Der prophezeite EDV-Super-GAU blieb aber weitestgehend aus. Andererseits waren sich viele Menschen unschlüssig, ob das neue Millennium nun mit dem Jahr 2000 oder mit dem Jahr 2001 beginnt – landläufig wurde das Jahr 2000 als erstes Jahr des neuen Jahrtausends betrachtet und auch dementsprechend gefeiert, in Wahrheit war allerdings erst 2001 der Auftakt zum neuen Millennium, da ja das Jahr 2000 logischerweise das zweitausendste und damit letzte des 2. Jahrtausends war. In *Die Wettesser* spielt der erste Abschnitt noch im Jahr 2000, der zweite dann 2001.

Der Beginn des zweiten Abschnittes beschreibt Charles Hardy, unterwegs nach Paris zu Kobayashi. Hardy wirkt geläutert und hat neuen Lebensmut gefasst. Er betrachtet es nun als seinen Auftrag, sich um Kobayashi zu kümmern.⁵⁸³

Das nächste Kapitel besteht aus einem inneren Monolog Sandras. Sie ist auf Andrew wütend, einen ihrer Kollegen aus der Veganer-Gruppe. Andrew möchte die Gruppe verlassen, weil er sich in eine Frau verliebt hat, die nichts mit Veganismus am Hut hat; um die Angebotete nicht zu verschrecken, wirft Andrew – so sieht es zumindest Sandra – sämtliche veganen Prinzipien und Überzeugungen über Bord. Auch Jeremy, der Vater von Sandras Kind, ärgert sich über den „Verräter“ Andrew, beruhigt Sandra aber damit, dass sie beide (beziehungsweise sie drei, mit Kind) nun umso engagierter weiter machen werden.⁵⁸⁴ Der Fanatismus, mit dem die beiden bei der Sache sind, nimmt zu. Der Wettesser Kazutoyu Arai hat zu Silvester eine Frau kennen gelernt (ihr Name ist Inzumi), mittlerweile haben die beiden eine Beziehung. Arai denkt immer öfter an Heirat und Kinder. Er beschließt, beim internationalen Hotdog-Wettessen am 4.7.2001 seine Karriere mit der Titelverteidigung feierlich zu beenden.⁵⁸⁵

⁵⁸³ Vgl. Berger, Clemens: *Die Wettesser* (wie Anm. 552). S. 119-122.

⁵⁸⁴ Ebd. S. 123-130.

⁵⁸⁵ Ebd. S. 131-134.

Unterdes wird Ed Krachie von einem Journalisten interviewt. Krachie erzählt über seine schmerzliche Niederlage in Japan. Er kündigt an, im Jahr 2001 insgesamt 80 Kilo abzunehmen (davon 30 Kilo bis zum Internationalen Hotdog-Wettessen im Juli) und den japanischen Wettessern Paroli zu bieten. Man erfährt außerdem, dass Eds Essay über die „Fettgürteltheorie“ Spott und Häme von Ernährungswissenschaftlern geerntet hat.⁵⁸⁶

Dann rücken wieder Sandra und Jeremy ins Blickfeld: Jeremy zeigt Sandra eine Homepage, die er für die Veganergruppe entworfen hat. Außerdem erfährt der Leser einiges über Jeremys Leben, etwa, dass er als Jugendlicher von zu Hause weggelaufen ist und in seiner Freizeit als Rocksänger auftritt. Aus dem Gespräch der beiden lässt sich schließen, dass sie dem internationalen Wettess-Verband einen Brief geschrieben haben und nun darauf warten, dass dieser etwas auslöst. Es werden kryptische Andeutungen gemacht, dass diese Postsendung nicht nur einen Brief, sondern auch eine Bombe enthalten hat.⁵⁸⁷

In Paris trifft Charles Hardy auf Kobayashi, der wie eine Art postmoderner Dandy beschrieben wird (wasserstoffblondes Haar, Spazierstock, Absinth trinkend). Hardy sagt dem Japaner, dass er sein Mentor sein, ihn trainieren möchte. Aber der Japaner möchte nicht mehr wettessen, er führt ein selbstgefälliges Leben in der Pariser High Society. Das kommt am Ende des Kapitels deutlich zum Ausdruck, als Hardy Kobayashi fragt:

„Aber, Koba, wie willst du wissen, ob du unbesiegbar bist, wenn du nicht mehr antrittst, wo du besiegt werden könntest?“

Kobayashi nahm einen Schluck, drückte die Zigarre in den Aschenbecher [...], zündete sich die nächste an, blies den ersten Rauch in Kringeln in die Luft, den Mund wie zum Küßchen gespitzt. Dann lehnte er sich zurück.

„Ich sehe gut aus, ich bin bekannt, ich bin reich, ich bin beliebt. Das heißt unbesiegbar sein.“⁵⁸⁸

Kobayashi hat also mittlerweile ganz andere Prioritäten als Hardy. Doch der Amerikaner gibt nicht auf und spürt, dass Kobayashi hinter seiner Bohemien-Fassade unglücklich ist. Um den Japaner aus Paris wegzubekommen, greift Hardy zu einer List: Er sagt dem Concierge in Kobayashis Hotel, er solle das Gepäck des Japaners an Hardys US-Adresse schicken, falls Kobayashi am selben Abend nicht ins Hotel zurückkehren sollte. Dann gibt er vor, er wolle mit

⁵⁸⁶ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 135-138.

⁵⁸⁷ Ebd. S. 142-145.

⁵⁸⁸ Ebd. S. 150.

Kobayashi spazieren gehen, in Wahrheit fährt er mit ihm zum Flughafen und drückt ihm ein Ticket in die Hand. Kobayashi ist völlig perplex und möchte zurück ins Hotel, aber Hardy packt den Japaner, schultert ihn „wie einen Mehlsack“ und trägt ihn ins Flugzeug. Schließlich gibt Kobayashi zu, dass es ihm mit seiner Freundin nicht gut geht, und ist doch froh, mit Hardy in die USA zu reisen.⁵⁸⁹

Im darauf folgenden Kapitel geht es wieder um Sandra und Jeremy; es ist Frühling, und die beiden jungen Veganer sitzen in einem Park und reden. Die Ansichten der beiden werden immer radikaler, nun wird die Briefbombe direkt angesprochen. Man erfährt, dass die Bombe an Shea, den Präsidenten des Wettess-Verbandes gerichtet war – über die Auswirkungen wird allerdings nichts gesagt, ebenso wenig erfährt der Leser, wer die Bombe gebaut hat. An dieser Stelle findet sich der einzige, wenn auch nicht explizit angesprochene, inhaltliche Burgenlandbezug des Texts: Dass es hier um eine Briefbombe geht, drängt die Konnotation der Briefbomben-Attentate von Franz Fuchs in den 1990er Jahren auf. Im Jahr 1995 kostete eine in Oberwart aufgestellte Rohrbombe mehrere burgenländische Roma das Leben. Diese Assoziation ist zulässig, zumal Clemens Berger in Oberwart aufgewachsen ist; zum Zeitpunkt des Attentats war Berger 16 Jahre alt. Wie er im Interview sagt, waren die fremdenfeindlichen Akte der 90er-Jahre eine schockierende und prägende Erfahrung für ihn (vgl. Anhang A). Sandra und Jeremy sprechen über einen Anschlag auf das Internationale Hotdog-Wettessen am 4. Juli. Wie der Anschlag genau aussehen soll, wissen sie noch nicht, allerdings erklärt Sandra sich bereit, trotz ihrer Schwangerschaft eine tragende Rolle bei der terroristischen Aktivität zu übernehmen.⁵⁹⁰ Clemens Bergers Hörspiel *MIAMOU* aus dem Jahr 2008 weist Parallelen zu diesem Kapitel auf: Auch dort ist die Szenerie ein Park, die Akteure sind zwei Paare, die ihre Beziehungen zueinander aufarbeiten (siehe Kapitel 2.2.3.).

Dann rücken wieder Charles Hardy und Takeru Kobayashi in den Blick des Lesers; die beiden arbeiten nun zusammen, Hardy trainiert Kobayashi und bemüht sich, ihn bestmöglich auf das Wettessen im Juli vorzubereiten. Die Art, wie Clemens Berger die Anstrengungen dieses schrägen Paares schildert, grenzt an Slapstick: Der fette Hardy sitzt in einer Rikscha, der schwächliche Japaner tritt

⁵⁸⁹ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 151-156.

⁵⁹⁰ Ebd. S. 157-160.

in die Pedale und befördert ihn, im Schweiß seines Angesichts, bergauf. Menschen jubeln den beiden auf der Straße zu, Zeitungen berichten über die ungleichen Trainingspartner und deren unorthodoxe Methoden. In beiden Wettessen vollzieht sich eine Wandlung: Hardy war früher neidisch auf Kobayashi und verachtete den „Reisfresser“, ortete eine Protektion Kobayashis durch den Wettess-Verband; nun ist er Kobayashis bester Freund. Und der Japaner wollte bereits das Wettessen auf- und sich dem Jetset-Leben hingeben, doch Hardy hat ihn wieder zu dem gebracht, was ihm die meiste Freude bereitet und was er am besten kann. Kurz vor einem Wettess-Turnier im Vorfeld des Internationalen Hotdog-Wettessens geschieht jedoch ein Unglück: Kobayashi zieht sich eine schwere Lebensmittelvergiftung zu und kann nicht antreten. Kurzerhand springt Hardy für ihn ein und gewinnt sensationell. Ironischerweise ist es jenes Turnier, bei dem ein Jahr zuvor Kobayashi siegreich war und Hardy fast gestorben wäre.⁵⁹¹

Im nächsten Kapitel verfassen Sandra und Jeremy ein Pamphlet, in dem sie ankündigen, dass der Sieger des Internationalen Hotdog-Wettessens 2001 auf Coney Island ermordet werde. Die beiden sind zufrieden mit ihrem Machwerk, haben beste Laune und scherzen.⁵⁹² Wieder werden die Gedanken von Sandra und Jeremy eine Stufe radikaler und aggressiver – nun ist zum ersten Mal die Rede davon, dass aus veganer Überzeugung ein Mensch getötet werden soll. Unweigerlich schwingen hier die Terroranschläge vom 11. September 2001 mit: Immerhin spielt die Handlung in den USA, im Bundesstaat New York (Coney Island), es ist das Jahr 2001, und Jeremy und Sandra sind eine Art Terrorzelle, die ihre nächste Aktivität ausheckt.

Von Ed Krachie hat man lange nichts mehr gehört, im folgenden Kapitel tritt er wieder in Aktion. Krachie trainiert für das Juli-Wettessen und ärgert sich über Hardy, der sich mit dem „Todfeind“ Kobayashi verbündet hat und obendrein Weltverbesserer spielt – in einem Fernsehinterview hat Hardy nämlich angekündigt, armen Kindern in der Dritten Welt zu helfen. Um in Form zu bleiben, kauft Krachie einige Würste und macht zuhause ein Probe-Wettessen. Dann ruft er Mary an, vergewissert sich, dass sie am 4. Juli dabei ist und sagt ihr, er sei gut in Form.⁵⁹³

⁵⁹¹ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 161-164.

⁵⁹² Ebd. S. 165-167.

⁵⁹³ Ebd. S. 168-170.

Sandra ist bei einem Konzert von Jeremys Band. Man erfährt wieder einiges über Jeremy, nämlich, dass er den Fanatismus des Veganertums auch in seinem sonstigen Leben umsetzt: Er nimmt keine Drogen, raucht kein Gras und trinkt keinen Alkohol, weil das sein Lebensstil ist. Dennoch befindet sich Jeremy ständig in Hochstimmung, er ist, wie er sagt, „auf sich selbst drauf“.⁵⁹⁴ Die asketische Lebensweise Jeremys kann wieder als Anspielung auf den Terror gelesen werden; islamische Terroristen befolgen Glaubensregeln (z.B. Fasten im Ramadan) oft mit besonderer Akribie.

c) Dritter Teil: Der große Sprung des Prinzen oder Das Ende der Geschichte
Der dritte und letzte Abschnitt besteht nur aus einem Kapitel und handelt vom internationalen Hotdog-Wettessen auf Coney Island. Es spielt genau ein Jahr nach dem ersten Kapitel, im Juli 2001. Um das zu verdeutlichen, beginnt Berger das letzte Kapitel identisch wie das erste: „Der vierte Juli Zweitausendundeins war ein schöner Tag in New York.“⁵⁹⁵ (Im ersten Satz heißt es logischerweise „Der vierte Juli Zweitausend“.)

Bevor das Wettessen losgeht, beschreibt Berger die Aktivitäten der Veganergruppe am Tag des Wettessens. Sie haben einen Stand aufgebaut, wo Informationsbroschüren über veganes Leben und Hotdogs mit Sojawürsten verteilt werden. Allerdings wird mit der Erwartung des Lesers gebrochen: Es gibt keinen Terroranschlag. Die hochschwängere Sandra ist zuhause geblieben, und noch bevor der Startschuss zum Wettessen fällt, sind Jeremy und Konsorten abgezogen. Über die Briefbombe und deren Auswirkungen wird nichts mehr gesagt – es liegt daher die Vermutung nahe, dass diese Bombe, wie auch der geplante Terroranschlag auf das Wettessen, nur der Phantasie der jungen Veganer entsprang.⁵⁹⁶

Dann wird der Wettbewerb selbst beschrieben. Ed Krachie liegt gut im Rennen, gibt dann aber bei Halbzeit auf. Er will nicht mehr, hat bemerkt, dass ihm seine Gesundheit wichtiger ist als der Sieg bei einem Wettessen. Er geht auf Mary zu, die sich im Publikum befindet. Die beiden umarmen sich, lachen, nähern sich einander wieder an.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Ebd. S. 171-178.

⁵⁹⁵ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 179.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 179-181.

⁵⁹⁷ Ebd. S. 181f.

Charles Hardy hat 24 Hotdogs geschafft und ist damit der beste amerikanische Wettesser aller Zeiten (in der Realität wurde Hardys Rekord schon im darauf folgenden Jahr überboten). Kazutoyu Arai ist auf 31 Hotdogs gekommen und wähnt sich schon als Sieger – dann aber wird verkündet, dass Takeru Kobayashi unglaubliche 50 Hotdogs (und einen Achtel-Hotdog) verzehrt und damit den absoluten Wettess-Rekord aufgestellt hat. Kobayashi wird gefeiert wie ein Held, Charles Hardy hebt ihn auf seine Schultern. Arai schleicht von der Bühne und denkt an seine zukünftige Frau Inzumi – der letzte Satz des Buches ist Arais Erkenntnis, dass „die Welt verrückt ist“.⁵⁹⁸

2.2.2.2. Interpretation

a) Eine Art Besserungsstück

Den Vorhang zu und alle Fragen offen – wenngleich Clemens Bergers Text viele Rätsel ungelöst lässt (Was passierte mit der angeblichen Briefbombe der Veganer? Was geschieht mit Ed Krachie und Mary? Wie sieht die Zukunft von Arai aus? etc.), lässt sich doch sagen, dass alle Figuren des Romans eine Wandlung vollzogen haben, sodass sie am Ende den für sie idealen Platz in der Welt einnehmen.

Charles Hardy etwa ist Kobayashi zu Beginn feindlich gesonnen, weil er vom Japaner besiegt wurde. Er hadert mit sich und der Welt, während seiner Zeit im Krankenhaus erfährt er allerdings einen Sinneswandel, überwindet sein Alkoholproblem, findet zu Gott und möchte Kobayashis Freund sein. Am Ende verbünden sich die beiden, und Hardy ist glücklich, weil er endlich wieder eine für ihn sinnvolle Aufgabe hat (nämlich Kobayashis Trainer zu sein).

Takeru Kobayashi wollte sich bereits vom Wettessen verabschieden und ein Dasein als Playboy an der Seite eines Supermodels fristen. Wie er Hardy gegenüber zugibt, war er in dieser Rolle aber nicht glücklich. Mit dem gemeinsamen Training mit Hardy kommt neuer Schwung in sein Leben, und er erkennt, dass das Wettessen sein größtes Talent und seine Bestimmung ist. Auch in der Realität gewann Kobayashi das Internationale Hotdog-Wettessen sechsmal en suite (2001-2006).

Ed Krachie wird von den anderen Figuren im Buch als ziemlich intellektueller Mensch beschrieben, der eigentlich viel mehr könnte als Wettesser sein. Davon

⁵⁹⁸ Vgl. Berger, Clemens: Die Wettesser (wie Anm. 552). S. 182-184.

zeugt auch Krachies „Fettgürteltheorie“, die auf ernährungswissenschaftlichen Erkenntnissen basiert – von der Fachwelt wird dieses Machwerk allerdings nicht anerkannt, hauptsächlich deshalb, weil Krachie eben Wettesser und kein Wissenschaftler ist. Am Ende erkennt Krachie, dass das Wettessen seiner Gesundheit zunehmend schadet und gibt deshalb mitten im Wettkampf w.o. Krachies letzte Szene im Buch ist eine Annäherung an Mary, die – das klingt immer wieder durch – seine große Liebe ist.

Kazutoyu Arai zieht sich aus dem Wettess-Geschäft zurück. Mit diesem Gedanken hat sich der Japaner schon länger getragen; einerseits war er durch den Tod der drei Kinder traumatisiert (sie haben wie erwähnt ein Wettessen nachgespielt und sind dabei ums Leben gekommen), andererseits wünscht er sich eine Familie. Im letzten Satz stellt Arai fest, dass die Welt verrückt ist; dies scheint an die Wettesser gerichtet zu sein, für die ihr „Sport“ alles ist, und zu denen Arai jetzt nicht mehr gehört.

Auch die einstmals radikalen Veganer Sandra und Jeremy haben sich gewandelt. Aus ihren Terrorplänen (Briefbombe, Anschlag auf das Wettessen) ist offenbar nichts geworden, ihre Protestmaßnahme, nämlich einen Stand mit Sojawürsten aufzubauen, ist vergleichsweise konstruktiv und friedlich. Sie konzentrieren sich nun voll und ganz auf die große Aufgabe, Eltern zu sein.

Angesichts dieser Entwicklungen der Charaktere könnte man fast sagen, Clemens Bergers *Wettesser* sind ein Besserungsstück in Romanform. Nur ordnen sich Bergers Figuren am Ende keinen Konventionen oder gutbürgerlichen Verhältnissen unter, sondern finden ihren subjektiven Idealzustand.

b) Gesellschaftskritik und Ambivalenz

Die Gesellschaftskritik, geradezu ein konstitutives Merkmal von Clemens Bergers Texten (vgl. *Der gehängte Mönch*), kommt auch in *Die Wettesser* zum Tragen. Da ist zum einen die Kritik an den bizarren Moden der heutigen Zeit; das Wettessen erscheint als perverses Epiphänomen von Kapitalismus und Überflusgesellschaft. In einem Interview mit der „BF“ sagt Clemens Berger:

53 Hot Dogs in 12 Minuten – das ist pervers. Aber es geht um das gleiche Wettewerbsprinzip wie immer: Wer ist stärker als der andere? Und der Kapitalismus präsentiert uns das als natürlich.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Burgenland Freizeit, Ausgabe März 2007. S. 44.

Man kann also sagen, Clemens Bergers Roman ist eine durch Inhalt und Darstellungsform bewusst ins Absurde übersteigerte Kapitalismus-Kritik. Zum anderen wird der Überwachungsstaat, der viel zitierte „gläserne Mensch“ aufs Korn genommen: Die ganze Welt verfolgt via TV, wie Ed Krachie in Japan in seinem eigenen Kot und Erbrochenen sitzt. Eine geifernde Meute erfreut sich daran, wie Charles Hardy nach dem Wettessen gegen Kobayashi keine Luft mehr bekommt und fast stirbt. Und die radikalen Veganer Sandra und Jeremy zeugen ein Kind mit der ursprünglichen Absicht, es im Internet live der ganzen Welt zu präsentieren. Berger klagt den Verlust von Privatsphäre und Tabus an, der sich aus diesem modernen „Big Brother is watching you“ ergibt.

Außerdem richtet sich der Text gegen Fanatismus aller Art. Vordergründig gegen die fanatischen Wettesser, die ein lebenswichtiges Grundbedürfnis des Menschen zu einer Wettbewerbsdiziplin machen und sich als heroische Sporthelden sehen. Aber auch gegen den Fanatismus der Veganer, die in ihrer Überzeugung so weit gehen, dass sie einen Freund verachten, weil er nicht mehr vegan leben möchte (Andrew) und konkrete Terror-Pläne gegen die Wettesser schmieden.

Diese Kritikansätze passieren in Clemens Bergers Text aber sehr subtil und ohne ein ostentatives Auspacken der moralischen „Keule“.

Ein weiteres thematisches Merkmal der *Wettesser* ist die Ambivalenz. Dem Text ist ein Zitat von Walter Benjamin vorangestellt, das wie folgt lautet:

Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.⁶⁰⁰ Diese Ambivalenz findet sich im Wettessen, das von den Ausübenden als faszinierender Sport betrachtet wird, von den Veganern hingegen als Vergewaltigung der Natur. Aber auch die Veganer sind ambivalent, weil sie zwar für Tier- und Umweltschutz eintreten, aber nicht davor zurückschrecken, zumindest in der Theorie radikale Methoden anzuwenden (Briefbombe, Terroranschlag). Alle Figuren des Textes glauben, das Richtige zu tun, und steigern sich in ihre Überzeugungen hinein – hier tritt wieder das „Michael Kohlhaas-Motiv“ auf, dem wir schon in *Der gehängte Mönch* begegnet sind. Im Laufe des Texts aber werden die Figuren toleranter und lassen auch andere Meinungen zu.

⁶⁰⁰ Vgl. Berger, Clemens: *Die Wettesser* (wie Anm. 552). S. 5.

c) Die Ästhetik des Hässlichen

Wie bereits angesprochen, wird an einigen Stellen von *Die Wettesser* das Abscheuliche ästhetisiert – vornehmlich dann, wenn Clemens Berger das Wettessen selbst beschreibt. Das hat zwei Intentionen: Einerseits wird durch diese satirische Darstellungsform Gesellschaftskritik geübt. Andererseits – und hauptsächlich – regt Bergers „Revue der Grauslichkeiten“ zum Lachen an. An zwei Stellen des Textes kommt das besonders deutlich zum Ausdruck: Zunächst, als Charles Hardy bei einem Wettessen fast ums Leben kommt und nur durch einen beherzten Sprung von Kobayashi auf Hardys Brustkorb gerettet werden kann.⁶⁰¹ Und dann, noch abscheulicher, bei Ed Krachies Rekordversuch in Japan, bei dem er sich übergeben muss und letztlich sogar im eigenen Kot sitzt.⁶⁰² In diesem kurzen Kapitel soll vor dem Hintergrund der *Wettesser* analysiert werden, wie die Ästhetisierung des Hässlichen grundsätzlich funktioniert. Das Hässliche lässt sich ästhetisch auf zwei Arten definieren: Einerseits ist es die ästhetische Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen, andererseits ist es die genaue Negation des Schönen – also das „Negativschöne“, das aufgrund seiner verschiedenen Wechselwirkungen mit dem Schönen auch komisch sein kann:

Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen [...] begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt, daß es, indem es als das *Negativschöne* existiert, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht. [...] In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt.⁶⁰³

Während also das Schöne das Hässliche völlig von sich ausschließt, fraternisiert das Hässliche mit dem Komischen und verliert dadurch das Abstoßende. Aus dieser merkwürdigen Allianz erhellt, dass das Hässliche sehr oft komisch ist. Sei es nun in einem billigen Splatter-Movie, in dem blutige Körperteile durch die Gegend fliegen, im abstrakt-metaphysischen „théâtre de la cruauté“ von Antonin Artaud oder eben in einem literarischen Text, der Hässliches auf kunstvolle Weise darstellt.

Wie aber entsteht der erwähnte Wohlgefallen am Hässlichen, der sich beim Lesen von Clemens Bergers *Die Wettesser* einstellt, angesichts der ausufernden

⁶⁰¹ Vgl. Berger, Clemens: *Die Wettesser* (wie Anm. 552). S. 46-52.

⁶⁰² Ebd. S. 98-106.

⁶⁰³ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam 2007 (=Reclam-Taschenbuch 21555) S. 15.

Schilderungen des Wettessens und seiner ungesunden Folgen? Der deutsche Philosoph Karl Rosenkranz, dessen Kompendium *Ästhetik des Häßlichen* zwar schon 1853 erschien, aber immer noch als Standardwerk zur negativen Ästhetik gilt, kennt zwei Arten der Lust am Häßlichen: Sie entsteht laut Rosenkranz entweder „auf gesunde Weise, wenn das Häßliche in der Totalität eines Kunstwerks sich als eine relative Notwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird [...]“.⁶⁰⁴ Oder aber „auf krankhafte Weise, wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt [...] Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht [...]“.⁶⁰⁵

In Bezug auf die *Wettesser* könnte man diese beiden Ansätze auf die beiden Personengruppen im Buch übertragen: Die Veganer scheinen sich über das Wettessen „auf gesunde Weise“ zu ekeln, da es ein totales Gegenbild zu der Welt erzeugt, in der sie selbst leben. Das Wettessen schafft somit eine hässliche Gegenwirkung zu dem, was die Veganer als gut und schön erachten – aufgrund dieses Gegensatzes können sie über die Wettesser höhnisch lachen.

Charles Hardy und Konsorten erfreuen sich am Wettessen hingegen „auf krankhafte Weise“. Fast alle von ihnen haben im Berufs- und Alltagsleben nichts zustande gebracht, für sie ist das Wettessen gleichermaßen Nervenkitzel wie Erfüllung; die Freude der Wettesser an ihrem „Sport“ ist frei von kritischer Reflexion über das Ausmaß seiner Hässlichkeit.

2.2.2.3. Erzähltheoretische Analyse

Bevor wir uns der Rezeption von Clemens Bergers *Die Wettesser* durch die Presse zuwenden, werfen wir einen Blick auf das erzähltheoretische Grundgerüst des Textes.

Bergers Text ist fiktional, auch wenn einige Figuren real existieren: Sowohl die japanischen Wettesser Kobayashi und Arai, als auch ihre amerikanischen Kontrahenten Hardy und Krachie sind reale Personen – Clemens Berger hat sich über ihre Erfolge und Misserfolge genauestens informiert. Die Handlung, an der die Figuren teilnehmen, sowie die Freund- und Feindschaften, die sich zwischen

⁶⁰⁴ Ebd. S. 55.

⁶⁰⁵ Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen* (wie Anm. 603). S. 55f.

ihnen entspinnen, sind hingegen fiktionaler Natur.⁶⁰⁶ Die Situation ist ähnlich wie z.B. in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (2005), wo eine fiktive und mit viel Ironie garnierte Doppelbiographie der berühmten Wissenschaftler Carl Friedrich Gauß und Alexander von Humboldt geliefert wird.⁶⁰⁷ Auch Günter Grass' *Blechtrommel* (1959) ist in diesem Zusammenhang zu nennen, wobei in diesem Text zwar das Setting (u.a. Danzig zur Zeit des 2. Weltkrieges, „Reichskristallnacht“) historisch belegt, die Figur des Oskar Matzerath hingegen frei erfunden ist.⁶⁰⁸

Was die Handlung und ihre Darstellung angeht, sind Clemens Bergers *Wettesser* vergleichsweise anspruchsvoll. Während – in der bewährten Dichotomie von Tzvetan Todorov ausgedrückt – die „histoire“, also die erzählte Welt, leicht fassbar und durchwegs kohärent dargestellt ist (die USA zu Beginn des 21. Jahrhunderts), ist die „discourse“-Ebene komplexer: Die chronologische Ordnung der Erzählung wird nämlich nicht konsequent durchgehalten, sondern wie erwähnt an mehreren Stellen verlassen: zuerst, als die Veganergruppe gegen ein Wettessen protestiert, das eigentlich schon vor Beginn des Textes stattgefunden hat.⁶⁰⁹ Zum zweiten Mal, als Arai die Performance von Krachie im Fernsehen sieht, was eigentlich erst zu einem viel späteren Zeitpunkt der Fall sein dürfte.⁶¹⁰ Und zum letzten Mal, als Sandras Freund Jeremy ihre Eltern besucht und plötzlich vorhergehende Besuche geschildert werden.⁶¹¹ Diese narrativen Anachronien werden mit Analepsen, beziehungsweise im zweiten Fall mit einer Prolepse erzeugt. Die erzählte Zeit des Textes beträgt über ein Jahr (inklusive Analepsen).⁶¹² Dabei fällt auf, dass die einzelnen Kapitel sehr kurz sind und die erzählte Zeit vergleichsweise schnell vorantreiben, es liegt also zeitraffendes Erzählen vor.⁶¹³

Der Blickwinkel des Erzählers schwankt zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung: Oft werden Figuren und ihre Handlungen völlig neutral und vom reinen Beobachterstandpunkt aus beschrieben. Vor allem, wenn Emotionen im Spiel sind (z.B. als Charles Hardy im Krankenhaus dahinsiecht oder Ed Krachie

⁶⁰⁶ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 10f.

⁶⁰⁷ Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt*. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.

⁶⁰⁸ Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. 6. Aufl. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer 1960.

⁶⁰⁹ Vgl. Berger, Clemens: *Die Wettesser* (wie Anm. 552). S. 48f.

⁶¹⁰ Ebd. S. 96f.

⁶¹¹ Ebd. S. 108ff.

⁶¹² Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 283). S. 23-33.

⁶¹³ Ebd. S. 40.

sich während seines Rekordversuchs in Japan vergeblich zu motivieren versucht), erlebt der Leser das Geschehen aus dem Blickwinkel der jeweiligen Figur. Clemens Berger bedient sich dann meist innerer Monologe, um das Gefühlsleben der Protagonisten unmittelbar schildern zu können.⁶¹⁴ Die Erzählsituation ist, der Typologie von Franz K. Stanzel folgend, demnach personal, der Erzähler selbst ist im Text nicht präsent und daher heterodiegetisch⁶¹⁵ – im *Gehängten Mönch* hingegen ist der Erzähler beziehungsweise sogar die Person Clemens Berger nicht nur als Figur in den meisten Texten präsent, sondern mischt sich gelegentlich auch metafikional oder kommentierend in die Handlung ein.

2.2.2.4. Rezensionen zu *Die Wettesser*

Clemens Bergers *Die Wettesser* wurde, ähnlich wie *Der gehängte Mönch*, recht intensiv rezensiert. Auch hier gibt die Internetseite www.lyrikwelt.de einen guten Überblick über die wichtigsten Rezensionen. Auf drei davon soll hier näher eingegangen werden.

Klaus Zeyringer vergleicht in seiner Rezension im Standard (3.3.2007) Clemens Bergers Roman mit Peter Roseis Text *15000 Seelen* (1985), in dem eine Gesellschaft entworfen wird, in der es nur noch um Rekorde, Rankings und die Zur-Schau-Stellung von Privatem geht.⁶¹⁶ In einer ähnlichen Dystopie spielt ja auch Bergers *Die Wettesser*. Aufgrund der bei Berger dargestellten Verrücktheiten bringt Zeyringer den Text zudem mit der frühneuzeitlichen Narrenliteratur, namentlich Sebastian Brants *Narrenschiff* (1494) in Verbindung⁶¹⁷ – im letzten Satz der *Wettesser* äußert ja Kazutoyu Arai, dass „die Welt verrückt“ sei, und untermauert somit diese Parallele zur Narrenliteratur, in der die diversesten menschlichen Verrücktheiten konstitutives Thema sind. Außerdem arbeitet Zeyringer Gemeinsamkeiten zwischen den *Wettessern* und *Paul Beers Beweis*, Bergers erstem Roman (der aus Platzgründen hier nur gestreift wird, siehe Kapitel 2.2.3.), heraus: In beiden Büchern werden Rituale demontiert und der Lächerlichkeit preisgegeben. Während es in *Paul Beers Beweis* ein im Fußball übliches Mannschaftsfoto ist, das durch einen im Bild stehenden Fan zerstört wird (siehe folgendes Kapitel), ist es im neueren Text eben das Ritual des Wettessens, das in all seiner Hässlichkeit zerpfückt wird. Zeyringer übt aber auch Kritik an

⁶¹⁴ Ebd. S. 64f.

⁶¹⁵ Ebd. S. 81-90.

⁶¹⁶ Rosei, Peter: *15000 Seelen*. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag 1985.

⁶¹⁷ Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*. Hrsg. von Joachim Knappe. Stuttgart: Reclam 2005 (=RUB 18333).

Die Wettesser: Nicht alle Erzählstränge, so Zeyringer, würden endgültig ausgeführt (das haben wir auch in unserer Analyse festgestellt, beispielsweise in Bezug auf die Briefbombe), der Sprachduktus sei etwas ungenau (bedingt durch Partizipialhäufungen) und viele Beschreibungen würden sich in Polysyndeta verlieren.⁶¹⁸

Die größte Schwäche der Rezension von Peter Pisa im Kurier (12.3.2007) ist, dass sie versucht, Bergers Stil nachzuahmen. Pisa lobt das komische Thema des Romans, das diesen sehr reizvoll mache. Außerdem, merkt Pisa positiv an, seien die Figuren nicht „wie von Deix gezeichnet“, also *überzeichnet*, und es gebe auch keinen moralisch erhobenen Zeigefinger.⁶¹⁹ Diese gut versteckte, latente Sozialkritik ist wie bereits mehrfach erwähnt ein Markenzeichen Clemens Bergers, und kommt auch in *Der gehängte Mönch* und *Paul Beers Beweis* zum Tragen. Sonja Harter hebt in ihrer APA-Rezension (12.4.2007) die „schonungslose Nähe“ des Buches zu den handelnden Figuren hervor – diese Nähe löse beim Leser Faszination aus: „Berger zeigt seine Protagonisten nicht nur als völlernde Kampfeser, sondern auch als kotzende Verlierer, als hoffnungslose Trinker und sich nach Liebe sehrende Männer.“⁶²⁰ Außerdem betont Harter die Subtilität der Erzählstränge sowie die ironische Distanz des Autors zur Erzählung. Für Sonja Harter ist *Die Wettesser* eine sprachlich überzeugende, vielschichtige Gesellschaftsstudie.

2.2.3. Andere Texte von Clemens Berger

Der Roman *Paul Beers Beweis* ist 2005 bei Skarabaeus in Wien erschienen; der Text ist eine „literarische Bilderfolge“,⁶²¹ in der die Leben von drei Personen ineinander verwoben werden. Die Hauptfigur ist Josef Kelemen, ein gelernter Setzer aus Oberwart im Burgenland, dessen Frau Marianne tragisch zu Tode kam und der sich in Wien eine neue Existenz aufgebaut, sich quasi neu erfunden hat: Er heißt jetzt Josef Schwarz und lebt in Wien als arbeitsloser Fußballfan. In einem Lokal in

⁶¹⁸ Vgl. Zeyringer, Klaus: Das große Fressen [Rezension zu Clemens Bergers *Die Wettesser*]. In: Der Standard, 3.3.2007. Zitiert nach <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/diewettesser-r.htm> (16.10.2008, 19:21).

⁶¹⁹ Vgl. Pisa, Peter: Wann werden die Hot Dogs olympisch? [Rezension zu *Die Wettesser*] In: Kurier, 12.3.2007. Zitiert nach <http://lyrikwelt.de/rezensionen/diewettesser-r.htm> (16.10.2008, 19:40).

⁶²⁰ Vgl. Harter, Sonja: Völlern, erbrechen und scheitern: Clemens Bergers „Die Wettesser“, APA-Meldung Nr. 0201 5 KI 0467, 12.4.2007.

⁶²¹ Vgl. Zeyringer, Klaus: Elf zu zwölf. [Rezension zu Clemens Bergers *Paul Beers Beweis*.] In: Literatur und Kritik, März 2006. Zitiert nach: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/paulbeersbeweis-r.htm> (5.6.2008, 10:42).

Ottakring lernt Schwarz den melancholischen Privatgelehrten Paul Beer kennen – die beiden werden Freunde, trotz den völlig unterschiedlichen Milieus, aus denen sie kommen. Beer ist fasziniert von der Lebensgeschichte der tragischen Figur Schwarz / Kelemen, und erzählt dessen Geschichte der Antiquarin Ursula Steiner, in die er heimlich verliebt ist und der er durch sein Erzählen immer näher kommt. Franz Schwarz lebt nach dem Credo, dass derjenige umsonst gelebt hat, der unglücklich stirbt – deshalb beschließt er, etwas aus seinem Leben zu machen, schmuggelt sich bei einem Rapid-Fußballmatch ins Stadion und schafft es tatsächlich aufs Rapid-Mannschaftsfoto. Dieses Foto ist der endgültige Abschied von Josef Kelemen und der Beweis für seine neue Existenz als Franz Schwarz; gleichzeitig ist es aber auch Paul Beers Beweis, denn mit dem Foto überzeugt er Ursula Steiner davon, dass die unglaubliche Geschichte über Franz Schwarz wahr ist.⁶²² Die Sache mit dem falschen Fußballer auf einem Mannschaftsfoto hat übrigens einen realen Hintergrund: Im April 2001 schlich sich der englische Fußballfan Carl Power vor dem Champions League-Viertelfinale zwischen Manchester United und Bayern München in voller Fußball-Montur einfach in die Reihen der Manchester-Spieler und ließ sich fotografieren – der falsche „zwölfte Mann“ wurde erst bemerkt, als man das Foto entwickeln ließ.

Das Hörspiel *MIAMOU oder Dass vier Stunden Schlaf genügen* wurde im Mai 2007 im ORF-Radio Burgenland gesendet und erschien 2008 als CD in der edition lex liszt 12 in Oberwart. Die Szenerie des Hörspiels ist ein nicht näher lokalisierter Park, in dem zwei Paare intime Gespräche miteinander führen. Das eine Paar ist jung und frisch verliebt; es hat einen Atlas mitgebracht und sucht nach Orten, zu denen man reisen könnte. Da fällt ihnen das Städtchen Miamou (Zentralkreta) ins Auge – das lautmalerische „Miamou“ fasziniert die beiden, sie assoziieren den Katzenlaut „Miau“ und das französische „amour“ und phantasieren von einem unbeschwerten, glücklichen Leben in einer arkadischen Idylle. Das andere Paar ist eigentlich keines mehr, denn es hat eine Trennung hinter sich und trifft sich im Park, um die Beziehung aufzuarbeiten. Vorbehalte und Vorwürfe werden laut, doch in mühsamer Kleinarbeit erkennt das Paar, dass es zusammengehört – und kommt schließlich auch wieder zusammen. Am Ende tritt das junge Paar an das erfahrene heran und bittet um Zigaretten. Das Thema Miamou kommt wieder auf, und auch das „ältere“ Paar zeigt sich von Name und Aura dieses Ortes in der griechischen Provinz begeistert.

⁶²² Berger, Clemens: Paul Beers Beweis. Innsbruck, Wien: Skarabaeus 2005.

Mit der Aussicht, dass die beiden Paare vielleicht einmal Nachbarn in Miamou werden, endet das Hörspiel. Als Leitmotiv fungiert der räumlich klar definierte Ort: Die Szenerie ist ein Park, und Miamou ein Ort in Griechenland, der vom jungen Paar maßlos idealisiert und als erstrebenswerter Lebensmittelpunkt dargestellt wird. Das andere Paar bedient sich im Zuge seines Streits immer wieder der Kriegsmetaphorik und beschreibt sich als zwei Städte, die sich im Krieg miteinander befinden (ähnlich dem Liebeskriegs-Topos, wie er etwa beim italienischen Renaissancedichter Giambattista Marino auftaucht); im Laufe der Handlung nähern sich die beiden so unterschiedlichen „Städte“ einander aber wieder an. Am Ende kann sich auch dieses Paar vorstellen, sein Leben nach Miamou zu verlegen.

Ein weiterer nennenswerter Text Clemens Bergers ist das Theaterstück *Gatsch*, das im Jahr 2005 im Offenen Haus Oberwart über die Bühne ging. Regie führte die Wiener Regisseurin Angelika Messner. Das Wort „Gatsch“ hat dabei zwei Bedeutungen: Einerseits ist es ein Dialektausdruck, der vor allem in der burgenländischen und der wienerischen Mundart Verwendung findet und „Schlamm“ oder auch „Schmutz“ bedeutet. Andererseits gibt es in der Sprache der Roma und Sinti den Ausdruck „Gadsche“ – er bedeutet „fremd“ und dient der Bezeichnung von Menschen, die keine Roma sind.⁶²³ Clemens Bergers Stück verwebt das Bombenattentat von Oberwart 1995 mit einer Liebesgeschichte im Stile von „Romeo und Julia“. Auf der Homepage des Offenen Hauses Oberwart schrieb Berger:

Also geht es gerade um das Stück, das es nicht spielt: Liebe zwischen einem Oberwarter Rom und einer Oberwarter Tochter aus besserem Haus, die es, allen gesellschaftlichen Barrieren zum Trotz, miteinander versuchen, weil sie nicht anders können.⁶²⁴

Schauplatz der Handlung ist ein Park in Oberwart, in dem die beiden Figuren aufeinander treffen – hier begegnet uns wieder das Park-Motiv, das ja später in *MIAMOU* eine entscheidende Rolle spielt. Der Titel des Stücks, *Gatsch*, ist wie angesprochen ein Wortspiel aus dem Dialekt-Ausdruck für „Schmutz“ und dem Roma-Wort für „fremd“; das könnte etwa dahingehend interpretiert werden, dass die Gadsche (also die Nicht-Roma) sehr viel „Gatsch“ anrichten, wenn sie den Roma mit Vorurteilen, Xenophobie und Aggression begegnen. Aber durch Liebe und Offenheit (wie zwischen den beiden Figuren im Stück) lassen sich die Differenzen zwischen den Ethnien überwinden. Stilistisch besonders an *Gatsch* ist der Einsatz

⁶²³ Vgl. Schrittwieser, Walter: Zigeuner und „Gadsche“. Über die Beziehungen zwischen Minderheit und Mehrheit in Oberwart. Graz: Univ. Diss. 2002.

⁶²⁴ Vgl. <http://www.oho.at/projekte/romawochenoberwart/html/programm/theater.html>, 13.11.08, 10:13.

eines metafiktionalen Stilmittels: Die beiden Schauspieler treten immer wieder aus ihren Rollen und thematisieren die Art, wie sie die Personen spielen wollen. Bergers Tanz-Theaterstück *Und jetzt*, ist Teil des Projektes *zone38* im Offenen Haus Oberwart: *zone38* ist ein künstlerischer Beitrag zum Gedenkjahr 2008; in mehreren Aktionen (Ausstellungen, Konzerte, Installationen etc.) wird mahndend an den Anschluss ans Deutsche Reich sowie an die Vertreibung ethnischer Minderheiten erinnert. Konkret geht es in *Und jetzt* um ein junges Paar, das eine aufwühlende Entdeckung macht: Die beiden jungen Leute leben in einer Wohnung, die ursprünglich einer jüdischen Familie gehörte, aber von den Nazis geraubt wurde – die Vergangenheit beginnt sich vor den Augen des Paares zu manifestieren.⁶²⁵ Inszeniert wurde *Und jetzt* von Peter Wagner, der Stücktext erschien im Jänner 2009 in der edition lex liszt 12 – übrigens gemeinsam mit dem Text zu *Gatsch*.⁶²⁶ Clemens Bergers jüngstes Projekt, der Erzählband *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*, erschien 2009 im Göttinger Wallstein Verlag und wurde auf der Leipziger Buchmesse präsentiert. In einigen Texten setzt sich Berger kritisch mit der christlichen Tradition auseinander: In der Geschichte *Schwere Geburt* etwa wird die Malerin Iris beauftragt, ein Altarbild von der Geburt Christi zu malen – das Ergebnis ist so anatomisch-realistisch, dass es zum Skandal für das kleine burgenländische Dorf wird, in dem der Text spielt.⁶²⁷ Zentrales Thema in den Texten ist das Überschreiten von psychischen und physischen Grenzen.⁶²⁸ Außerdem geht es Berger darum, „die Brüchigkeit versteinerner Systeme angesichts der Vehemenz und Vielfarbigkeit aufzuzeigen, die das Abenteuer eigenen Denkens und Erlebens bereithält“.⁶²⁹

2.2.4. Das Burgenländische an Clemens Berger

Nun haben wir uns mit Clemens Berger und einigen seiner Texte auseinandergesetzt. Zum Abschluss des Kapitels wollen wir uns ansehen, was an Bergers Literatur burgenländisch, beziehungsweise sogar spezifisch burgenländisch ist. Zunächst einmal ist es das Burgenland selbst, das den Handlungsraum für die ersten beiden Texte von Clemens Berger bildet. In *Der Gehängte Mönch* haben viele Texte

⁶²⁵ http://www.oho.at/zone38/html/programm_theater.htm, 13.11.08, 10:40.

⁶²⁶ Berger, Clemens: *Gatsch / Und jetzt*. Zwei Stücke. Oberwart: edition lex liszt 12, 2009.

⁶²⁷ Berger, Clemens: *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*. Göttingen: Wallstein 2009.

⁶²⁸ Vgl. Haydn, Matthias: Ich komme nicht vom Zuckerhut. [Rezension zu *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*.] <http://oe1.orf.at/highlights/135066.html> (20.3.2009, 18:54).

⁶²⁹ Vgl. Huber-Lang, Wolfgang: Zwischen Ölberg und Cyberspace. [Rezension zu *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*.] APA-Meldung Nr. 0132 5 KI 0463, 14.4.2009, 10:34.

einen Burgenlandbezug, und in *Paul Beers Beweis* repräsentiert das Burgenland die Vergangenheit von Josef Kelemen (vulgo Schwarz), die vom neugierigen Paul Beer erkundet wird. Die Stücke *Gatsch* und *Und jetzt* spielen ebenfalls im Burgenland und thematisieren Rolle und Schicksal des Landes in der Zeit des Nationalsozialismus.

Allerdings fällt auf, dass in den beiden Texten *Die Wettesser* und *MIAMOU oder Dass vier Stunden Schlaf genügen* das Burgenland nicht mehr explizit erwähnt wird. *MIAMOU* spielt an einem unbestimmten Ort, und in *Die Wettesser* ist das Burgenland maximal als Anspielung präsent: als nämlich, wie erwähnt, die Veganer einen Bombenanschlag planen – Parallelen zum Attentat in Oberwart 1995 werden evident.

Da das Burgenland also nicht in allen Texten Bergers eine wesentliche Rolle spielt, kann es nicht als sein Leitmotiv gelten. Da ist schon eher die mehrfach angesprochene Sozialkritik ein konstitutives Element von Clemens Bergers Literatur. Sowohl *Der gehängte Mönch*, als auch *Paul Beers Beweis* und vor allem *Die Wettesser* sind (beziehungsweise beinhalten) aus dem Leben gegriffene, gesellschaftskritische Milieustudien – schonungslose und dadurch oft witzig-mimetische Portraits ohne erhobenen Moral-Zeigefinger oder offensichtliche didaktische Intention. Auch *Gatsch* sowie *Und jetzt* sind überaus kritisch zu verstehen, arbeiten sie doch die dunkelsten Flecken der burgenländischen Vergangenheit auf.

Doch was hat die Sozialkritik mit dem Burgenland zu tun? Manches, wenn wir uns an den Anfang dieser Arbeit erinnern: Dort haben wir Charakteristika regional gefärbter Literatur besprochen, und deren eines ist eben die sozialkritische Authentizität (vgl. Einleitung, Abschnitt b). Regionale Literatur ist oft aufdeckend, lüftet ideologische Schleier und räumt mit Alltagsmythen auf (wie zum Beispiel mit dem von Amerika ausgehenden Wettess-Kult). Diese Merkmale, die wir schon bei Siegmund Kleinl bemerkt haben, treffen auch auf Clemens Berger zu – in diesem Sinne kann auch Berger als typisch burgenländischer Autor angesehen werden. Inhaltlich ist Clemens Berger der bestimmt vielfältigste burgenländische Autor der Gegenwart – allein in *Der gehängte Mönch* handelt Berger eine große Themenbreite ab (einige Beispiele: Ein fahrender Mönch in der frühen Neuzeit, eine Autowerkstatt im südlichen Burgenland, ein übergewichtiger trunksüchtiger Bademeister), *Die Wettesser* handelt von amerikanischen und japanischen Fress-Athleten, *Und jetzt*

setzt sich mit dem Nationalsozialismus auseinander und auch *Und hieb ihm das rechte Ohr ab* bietet eine große thematische Breite, darunter eine Liebesgeschichte in Rom oder eine Erzählung über die Passionsspiele im Römersteinbruch Sankt Margarethen. In Kapitel 1.13. haben wir festgestellt, dass die burgenländische Literatur durch eine große formale und inhaltliche Vielfalt gekennzeichnet ist – und die inhaltliche Vielfalt von Clemens Bergers Literatur kann als Paradebeispiel für diese Heterogenität burgenländischer Texte angeführt werden.

2.2.5. Zusammenfassung des Kapitels

Die wichtigsten Informationen zu Clemens Berger auf einen Blick:

- Clemens Berger (Jahrgang 1979) ist gebürtiger Südburgenländer und studierte in Wien Philosophie. Neben seinen Buchpublikationen schreibt er Essays (in Literatur- und Tageszeitschriften) sowie Hörspiele. Berger arbeitet vor allem auf dem Gebiet der Prosa, tritt aber auch als Dramatiker in Erscheinung. Lyrik veröffentlicht Berger im Moment nicht.
- Clemens Bergers Erstlingswerk *Der gehängte Mönch* (2003) besteht vor allem aus sozialkritischen Kurzgeschichten, manche davon sind humorvoll, manche absurd. Die Texte sind narratologisch und rhetorisch ausgefeilt, wie Siegmund Kleinl benutzt Berger auch öfter das Stilmittel der Metafiktion.
- *Die Wettesser* (2007) verwebt die Geschichten von vier professionellen Wettessern und einer Gruppe von jungen Umweltaktivisten, angeführt von Sandra und Jeremy, die eine Liebesbeziehung und später auch ein Kind miteinander haben. Der Roman ist überaus sozialkritisch, weil er auf ambivalente, humorvolle und ästhetisch abwechslungsreiche Weise Zeiterscheinungen wie Kapitalismus und Konsumstreben, Radikalismus und Fanatismus, Terror und Gewalt behandelt.
- Weitere Texte Bergers sind der Roman *Paul Beers Beweis* (2005), das Hörspiel *MIAMOU* (2008), das Theaterstück *Gatsch* (2005) sowie die Tanztheater-Produktion *Und jetzt* (Dezember 2008) und aktuell der Erzählband *Und hieb ihm das rechte Ohr ab* (2009).

2.3. Katharina Tiwald

a) Biographisches

Katharina Tiwald wurde 1979 in Wiener Neustadt geboren, ist also gleich alt wie Clemens Berger. Tiwald, die im südburgenländischen Großpetersdorf aufwuchs, studierte Linguistik und Slawistik in Wien, den USA, Glasgow und Sankt Petersburg. Sie arbeitete unter anderem als Redakteurin und Moderatorin beim freien Radiosender „Radio Orange“, als Trainerin für Deutsch als Fremdsprache sowie als Übersetzerin bei der Zivilrechtsorganisation „Memorial“ in Sankt Petersburg. Zur Zeit ist Katharina Tiwald Lehrbeauftragte am Institut für Slawistik der Universität Wien, wo sie Proseminare zur russischen Literatur des 20. Jahrhunderts hält. Nebenher schreibt Tiwald an ihrer Dissertation. 2005 bekam sie den Jugendkulturpreis des Landes Burgenland in der Sparte Literatur, 2007 den BEWAG-Literaturpreis. 2009 wurde sie mit dem Literaturstipendium der Kery-Stiftung bedacht. Katharina Tiwalds literarisches Schaffen umfasst Prosa, Lyrik und dramatische Texte. Tiwald lebt in Wien und dem Südburgenland. Sie gibt die meisten ihrer Werke in der burgenländischen „edition lex liszt 12“ heraus, ihre beiden Bühnenstücke *Dorf. Interrupted* und *Messe für Eine* wurden unter der Regie von Peter Wagner im Offenen Haus Oberwart auf die Bühne gebracht. Neben ihren Buchpublikationen und Theaterstücken wurden Texte von Katharina Tiwald auch in diversen Literaturzeitschriften sowie im Radio veröffentlicht.

b) Buchpublikationen

- *Schnitte – Portraits – Fremde* (2005)
- *Die erzählte Stadt. Unbekanntes St. Petersburg* (2006)
- *Alpha, Theta, Kitsch und Hirnblumen* (2007)
- *Berührungen. Hertha Kräftner zum 80. Geburtstag* (2008, als Herausgeberin)

2.3.1. Schnitte – Portraits – Fremde

Katharina Tiwalds Erstling, der Prosaband *Schnitte – Portraits – Fremde*, erschien 2005 in der „edition lex liszt 12“. Wie der Titel schon suggeriert, besteht das Buch aus drei Teilen zu jeweils vier Texten. Die Geschichten sind zwischen 1999 und 2004 entstanden. Einige Texte spielen auf reale Ereignisse und Personen an, z.B. auf Universitätsrektor Georg Winckler, der 2004 bei einer Podiumsdiskussion von Unbekannten mit einer Torte beworfen wurde, oder auf den ehemaligen Innenminister Ernst Strasser. Viele der Texte sind autobiographisch konnotiert und

berichten aus dem Alltag an der Universität, von Reisen oder Auslandsaufenthalten in Russland. In vielen Texten ist aber auch Wien der Handlungsort. Oft gibt es einen Ich-Erzähler. Die Sprache ist speziell im ersten Teil (*Schnitte*) sehr komplex, assoziativ und an manchen Stellen der Lyrik näher als der Prosa. Vorherrschende Stilmittel sind innerer Monolog und „stream of consciousness“, ähnlich wie Sigmund Kleinl hat auch Katharina Tiwald ein Faible für Wortspiele (vgl. Kapitel 2.1.1.3.a). Auf ihrer Homepage, www.katharinatiwald.at, gibt die Autorin einige Informationen zur Entstehung und zu Hintergründen des Werks: So erwähnt Tiwald die Dreiteiligkeit der Gliederung, die es auch mit sich bringt, dass sich die einzelnen Abschnitte stilistisch voneinander unterscheiden – so heißt es etwa über die Texte im Kapitel *Schnitte*:

Die „Schnitte“-Geschichten heißen so, weil sie Verschneidungen, Überschneidungen sind – Zeit- und Erzählebenen werden gegengeschnitten – wie in Filmen; Vergangenheit wird in die Gegenwart geholt (Katharina die Große schreibt dem ehemaligen Innenminister Ernst Strasser eine Postkarte zum Thema Tschetschenien), Realität und Phantasie verschwimmen [...] ⁶³⁰

Das ruft eine weitere Gemeinsamkeit mit Sigmund Kleinl in Erinnerung: In Kleinls seriellem Roman *DorfMale* deuten die Namen der einzelnen Texte (beziehungsweise deren Titelzusätze) auf die jeweils zugrunde liegende literarische Verfahrensweise hin – wir erinnern uns an Texte wie *Dorfplätze*, *Ellipsen* oder *Heimat Dorf*. *Anakoluthe*, in denen stets das im Titel erwähnte rhetorische beziehungsweise literarische Stilmittel Anwendung findet. Ebenso ist es auch in Katharina Tiwalds erstem Kapitel *Schnitte*, in dem die Autorin die Technik von Schnitt und Montage zum Einsatz bringt, die vor allem in Texten des 20. Jahrhunderts häufige Verwendung findet. Der Tiwaldschen Ausprägung dieser Technik nimmt sich später noch ein eigenes Kapitel an. Über den zweiten Teil des Buches, *Portraits*, schreibt Tiwald auf ihrer Homepage:

Die Portraitgeschichten sind am nächsten an der Wirklichkeit im direkten, nachgehbaren Sinn: der Kabarettist Dessislaw Pajakoff, der Komponist Johannes Maria Staud, meine Freundinnen Julia und Lisa – und Sankt Petersburg sind allesamt real, aus Fleisch und Blut – beziehungsweise aus Steinen, Wasser und Menschen. ⁶³¹

Dieser Charakteristik entsprechend sind die Texte des zweiten Kapitels sehr mimetisch, bestehen beispielsweise aus Reise-, Personen-, Situations- oder Bildbeschreibungen. Auch die Sprache ist im zweiten Teil weniger komplex als noch in *Schnitte*. Eine stilistische Besonderheit des Kapitels *Portraits* ist, dass

⁶³⁰ Vgl. <http://katharinatiwald.at/htm/buch01.htm> (10.1.2009, 14:43).

⁶³¹ Ebd.

Kunstwerke (vor allem Gemälde und Fotos, aber auch Musik) beziehungsweise die Assoziationen, die sie auslösen, literarisch beschrieben werden. Auch zu dieser Verfahrensweise Katharina Tiwalds gibt es später ein eigenes Kapitel. Über den letzten Abschnitt des Buches sagt Tiwald:

Und in den vier Geschichten des letzten Teils, „Fremde“, geht es um Auseinander-Erlebnisse: fremd werden in den Beziehungen zu Geliebten und in der Arbeit – und rangeln gegen diese Entfremdung und das Betrachten davon.⁶³²

Tiwald spricht auch davon, dass einzelne Texte in einen anderen Abschnitt „hinübergespannt“ werden: In der Tat beziehen sich manche Texte auf vorhergehende, Personen oder Ereignisse kommen wieder vor.

Zwei Parallelen zwischen Katharina Tiwald und Siegmund Kleinl, nämlich die Verwendung von Wortspielen und die Thematisierung literarischer Verfahrensweisen, wurden bereits angesprochen. Beim Lesen des Klappentexts, der eine Art literarisches Motto der Autorin darstellt, fallen noch weitere auf: Tiwald beruft sich dort auf den russischen Linguisten Viktor Schklowski (1893 – 1984), der für ein metafiktionales Textverständnis, eine literarische Verfremdung plädierte. Die Oberfläche des Textes soll laut Schklowski nicht zu glatt sein, die Gemachtheit des Textes muss sichtbar werden. Daraus leitet Katharina Tiwald für sich folgendes ab:

Es ist also Aufgabe des Autors, dem Leser ein Bein zu stellen: aus Zuneigung zu den Dingen der Welt, allem Erlebbareren, und aus einer großen Sprachverliebtheit. Der ideale Leser wiederum würde das mitmachen, wäre ähnlich sprachverliebt und würde grinsen über seine Stürze.⁶³³

Das ähnelt dem Erzähl- beziehungsweise Literaturverständnis Siegmund Kleinls: Wir erinnern uns, dass Kleinl ein das Erzählen als einen körperlichen Vorgang begreift, nämlich als Vorgang des Gehens (vgl. Kapitel 2.1.1.1.a). Außerdem wird das Erzählen, respektive die Literatur, bei Kleinl anthropomorphisiert, erhält einen Körper und wird zu einer Art „Liebespartner“ des Autors, aber auch des Lesers (vgl. Kapitel 2.1.1.1.d). Drittens wünscht sich Kleinl einen aktiv interpretierenden Leser, der die Mehrdeutigkeiten und Leerstellen des Textes erkennt und mit seiner eigenen Lesart auffüllt (vgl. Kapitel 2.1.1.3.b). Das alles findet sich in gewissem Maß auch in Katharina Tiwalds Prolegomenon zu *Schnitte – Portraits – Fremde* wieder: Der Autor, sagt Tiwald, soll dem Leser ein Bein stellen, der Leser wiederum möge über seine Stürze grinsen. Das entspricht einerseits Kleinls Forderung nach einem aktiven Leser, andererseits ähneln die in Bezug auf Interpretation verwendeten Ausdrücke

⁶³² Vgl. <http://katharinatiwald.at/htm/buch01.htm> (10.1.2009, 14:43).

⁶³³ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2005. Klappentext.

„ein Bein stellen“ und „stürzen“ der Kleinschen Gehmetaphorik. Dazu postuliert Katharina Tiwald sowohl für den Autor als auch für den Leser eine große Sprachverliebtheit – das wiederum erinnert an Sigmund Kleins Darstellung des Erzählens als Liebesakt.

2.3.1.1. Textanalyse

2.3.1.1.1. Schnitte

a) Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)

Im ersten Text des ersten Abschnittes (2003 entstanden) geht es zunächst um eine junge Intellektuelle namens Katja. Sie wohnt in Wien und plant eine Reise in die Schweiz – der Leser denkt, Katja sei bereits dort angekommen, in Wahrheit sinniert sie lediglich phantasie- und assoziationsreich über Helvetien.⁶³⁴ Dann wird plötzlich und unvermittelt eine Meldung der Austria Presse Agentur in den Text einmontiert - darin wird über einen internationalen Gynäkologenkongress berichtet, der demnächst in Basel stattfinden soll.⁶³⁵ Auch eine österreichische Delegation wird mit von der Partie sein. Das Einmontieren von Zeitungs- oder generell Presseartikeln finden wir des Öfteren übrigens auch bei Sigmund Kleinl (vgl. Kapitel 2.1.1.1.f), allerdings hat es dort einen bewusst illusionsstörenden Charakter.

Nach diesem Einschub wird eine neue Person in die Geschichte eingeführt: der Printjournalist Bernd, der sich auf eine Reise zu diesem Gynäkologentreffen vorbereitet. Der Leser könnte zunächst denken, Bernd werde dienstlich nach Basel reisen. Kurz darauf schaltet sich die Erzählerin ein und macht einen kleinen Zeitsprung:

Doch das alles hat sich im späten Dezember zugetragen, im alten Jahr, uns Erzähler interessiert das alte Jahr nur mehr marginal [...] Als Quell des Erzählens ist das alte Jahr erträglich, ansonsten abzuschreiben. Das neue Jahr hat begonnen.⁶³⁶

Auffällig ist die Formulierung „uns Erzähler“. Damit holt Tiwald den Leser quasi mit ins Boot und bezieht sich auf das Motto vom Beginn des Buches: Dem Leser wird von der Autorin „ein Bein gestellt“, er soll seine Stürze aber sprachverliebt in Kauf nehmen und die erzählerische Reise unbehelligt mitmachen. Ein weiteres Indiz dafür, dass Katharina Tiwald, ähnlich wie Sigmund Kleinl, für ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Autor und

⁶³⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 7-10.

⁶³⁵ Ebd. S. 10.

⁶³⁶ Ebd. S. 11.

selbstständig interpretierendem Leser plädiert.

Die Erzählchronologie wird also im Jänner wieder aufgenommen: Katja ist inzwischen von ihrem Aufenthalt in Basel wieder zurückgekehrt und steigt müde und völlig gerädert aus einem Zugwaggon.⁶³⁷ Dann rückt wieder Journalist Bernd ins Blickfeld, der auf dem Weg zum Kongress in Basel ist. Der Leser erfährt, dass Bernd nicht dienstlich in die Schweiz reist, sondern, um beim Gynäkologentreffen gegen Abtreibungen zu demonstrieren. Bernd ist nämlich radikales Mitglied einer „Pro-Life-Gruppe“.⁶³⁸

Wieder erfolgt ein erzählerischer „Schnitt“, im Blick ist erneut Katja. Sie kommt in ihre Wiener Wohnung und hört den Anrufbeantworter ab. Darauf ist eine Nachricht der Künstlergruppe zu hören, deren Mitglied Katja ist. Es sei eine Aktion geplant – Katja ruft zurück und kündigt ihre Teilnahme an. Gleichzeitig denkt sie an eine Person namens Mani, die sie in Basel zurücklassen musste. Der Leser erfährt zunächst noch nicht, um wen es sich dabei handelt.⁶³⁹

Dann erscheint wieder Bernd vor dem Auge des Lesers. Auf seiner beschwerlichen Reise durch dichtes Schneegestöber stoppt Bernd ein Auto. Der Fahrerin erzählt er über seine Mission, seinen „Kreuzzug“ gegen die Abtreibung. Während Bernds Erzählung verwandelt sich der Text in einen inneren Monolog, der vor Augen führt, dass Bernd ein religiöser Fanatiker ist: Er verteufelt den Schwangerschaftsabbruch regelrecht und stößt einige Gebete aus. Zufällig ist die Fahrerin des Autos schwanger und erzählt, dass der Kindsvater sie nicht sehen will, seit er weiß, dass sie von ihm schwanger ist. Beate, so ihr Name, ist nicht verheiratet, was den erkonservativen Bernd stört. Beate erzählt ihre Geschichte; es stellt sich heraus, dass sie auf dem Weg nach Innsbruck ist, um den widerwilligen Vater zur Rede zu stellen. Bernd gratuliert ihr, dass sie nicht abgetrieben hat und sich das Kind von ganzem Herzen wünscht. Außerdem versucht er, Beate zu überreden, ihn auf seiner Reise nach Basel zu begleiten.⁶⁴⁰

Als nächstes geht es wieder um Katja: Sie trifft sich gerade mit der Künstlergruppe, man bereitet die angesprochene Aktion vor, bei der die Gruppe barfuß durch die verschneite Wiener Innenstadt marschieren und

⁶³⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 12.

⁶³⁸ Ebd. S. 13.

⁶³⁹ Ebd. S. 14-16.

⁶⁴⁰ Ebd. S. 16-19.

währenddessen stricken wird. Damit möchten die jungen Künstler die Sinnlosigkeit menschlichen Daseins und Tuns illustrieren.⁶⁴¹ Die Performance soll, ganz im Stile des Aktionismus, mit Fotos dokumentiert werden. Katja hört apathisch zu und denkt wieder an Mani, der nun als Liebhaber Katjas erkennbar wird.

Sodann erfolgen mehrere, blitzschnelle und eben filmische Schnitte zwischen den Erzählsträngen beziehungsweise den Erzählorten Innsbruck und Wien: Bernd ist mit Beate in Innsbruck angekommen und trägt sich mit dem Gedanken, den Kindsvater zu verprügeln. - Katja und die aktionistische Gruppe brechen zu ihrer Aktion auf. - In Innsbruck wartet Bernd mit Beate auf die Ankunft des Vaters. - Die Künstlergruppe wandelt barfuß auf den Straßen Wiens und kommt am Volkstheater vorbei. - Bernd und Beate warten, Bernd ist mit Mantel und Schal ver mummt, nur seine Augen sind sichtbar. Er stößt wieder ein Gebet aus. - Eine Kollegin Katjas erzählt von einem Liebeserlebnis. Beim Maria Theresia-Denkmal beginnt offiziell der aktionistische Marsch. - Der Kindsvater erscheint, Bernd geht tätlich auf ihn los. - Katja geht barfuß durch den Schnee, angesichts der immensen Schmerzen durch die Kälte ist ihre Wahrnehmung eingeschränkt, die Sinneseindrücke verschmelzen zu Synästhesien. - Bernd schlägt den Kindsvater nieder und tritt auf ihn ein. Dann lässt er von ihm ab. - Angesichts der Kälte hat Katja das Gefühl, als gehe sie alleine. Das Stricken fällt ihr zunehmend schwerer. - Beate macht Bernd Vorwürfe aufgrund seines tätlichen Angriffs. Bernd betet abermals und schreit den blutenden Kindsvater an, er solle Beate einen großzügigen Scheck ausstellen, sozusagen als Entschädigung. - Während des Marschierens denkt Katja ununterbrochen an Mani. Er hat das Verhältnis zwischen den beiden beendet, weil seine Gefühle nicht stark genug waren. Da spürt Katja plötzlich, dass sie bald ihre Monatsblutung bekommen wird.

An diesem Punkt schaltet sich wieder die Erzählerstimme ein und kündigt an, die Katja-Geschichte nun fallen zu lassen, „bevor wir es mit Blut, Binden und Schmerzmittel zu tun bekommen.“⁶⁴² Die Geschichte endet an der schweizerischen Grenze. Zur großen Verwunderung der Grenzwärter passiert Bernd die Grenze im dichtesten Schneesturm zu Fuß. Wenige Minuten später überquert Beates Auto die Grenze – Bernd hat sie offenbar erfolgreich

⁶⁴¹ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S: 19.

⁶⁴² Ebd. S. 21-25.

überredet, ihn auf seinem Kreuzzug zu begleiten.

Obwohl die Hauptfiguren des Textes einander nicht kennen, haben sie doch einiges gemeinsam. Wie zum Beispiel das Motiv der Wanderschaft: Sowohl Bernd als auch Katja legen einen Weg zurück. Während Bernd nach Basel marschiert, um dort für seine Überzeugungen einzutreten, kehrt Katja enttäuscht und voller Liebeskummer aus Basel zurück und lenkt sich mit einem aktionistischen, beschwerlichen und bewusst sinnlosen Marsch durch Wien ab. Zudem setzen beide Figuren Hoffnungen auf Basel: In Katjas Fall sind es persönliche Hoffnungen, die sich aber nicht erfüllen. In Bernds Fall ist es die idealistische Hoffnung eines Einzelnen, die Welt verbessern zu können. Beide Figuren haben Begleiter auf ihrem Weg: Bernd steht der schwangeren Beate in ihren Angelegenheiten bei und kann sie schließlich überreden, gemeinsam mit ihm gegen Abtreibungen zu demonstrieren. Katja wiederum fühlt sich in der Nihilistengruppe gut aufgehoben, weil deren Vorhaben, die Sinnlosigkeit der Existenz künstlerisch darzustellen, ihrem Lebensgefühl entspricht.

Der Text endet mit der größtmöglichen Distanz zwischen den beiden Figuren: Bernd überquert die Grenze zur Schweiz und entschwindet in seinen religiös-idealistischen Phantasien von einer Welt ohne Abtreibungen. Katja bekommt ihre Regel und steht barfuß, enttäuscht, einsam und halb erfroren im Wiener Schnee.

Der Titel der Geschichte, *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)*, deutet bereits an, dass die geographischen Orte Basel und Wien auch eine metaphorische Bedeutung haben. Die Hauptfiguren kennen beide Städte, jede Figur zieht es jedoch letztlich in eine andere Stadt: Bernd geht nach Basel und agitiert dort für seine Überzeugung, dass Abtreibung eine Sünde sei, weil man damit dem Willen Gottes zuwiderhandle. Er selbst jedoch sieht sich als Werkzeug Gottes. Bernd handelt sündhaft, weil er im Namen Gottes einen Mann (Beates Exfreund, von dem sie ein Kind erwartet) schwer verletzt. Bernd spielt Gott – und genau das greift der erste Teil des Titels, *Turmbau zu Basel*, auf. Damit wird selbstredend auf den biblischen Turmbau zu Babel angespielt: Auch dort wollen die Menschen mittels ihres Turmes Gott näher und in weiterer Konsequenz Gott gleich sein. Doch dieses „eritis sicut deus“, das ja schon als teuflisches Versprechen der paradiesischen Schlange Adam und Eva ins Verderben stürzt, zieht den Zorn Gottes auf sich. Logische Konsequenz ist

also, dass auch die Turmbauer von Babel von einer göttlichen Sprachverwirrung heimgesucht werden. Im Sinne dieser Metapher muss also auch der demiurgische Bernd in Basel scheitern – auch wenn im Text davon keine Rede mehr ist, weil er ja mit der Grenzüberquerung Bernds endet. Der zweite Teil des Titels, *Marsch durch Wien (barfuß)*, bezieht sich auf Katja. Sie kehrt enttäuscht aus Basel zurück und verleiht ihrer Agonie bei einem Projekt ihrer Künstlergruppe Ausdruck. Das barfüßige Wandern durch den Schnee bei gleichzeitigem Stricken, um die Redundanz und Sinnlosigkeit des Lebens darzustellen, wirkt wie künstlerisch verklärtes Flagellantentum. In diesem Fall erzeugt der Titel beziehungsweise die Assoziation bewusst Komik: „Marsch durch Wien“ erinnert unweigerlich an den faschistischen „Marsch auf Rom“ Benito Mussolinis.⁶⁴³ Doch während der „Duce“ im Jahr 1922 mit über 50.000 schwarzgekleideten Squadristen im Rücken die Macht an sich riss, wandert in Katharina Tiwalds Text eine Gruppe abgehalfterter Nihilisten barfuß durch die Wiener Innenstadt. Obwohl auch die Künstlergruppe frenetisch und von ihrem Tun überzeugt ist, wirkt sie im Auge des Betrachters eher lächerlich. Durch die Assoziation „Marsch auf Rom“ und die dadurch erzeugte Distanz kommt diese Lächerlichkeit besonders zum Tragen. Die bereits angesprochene Parallele zu Kleinls Auffassung vom „Erzählen als Gehen“, die schon durch das Motto im Klappentext evident wurde, kommt auch in diesem hochkomplexen Text vor, da sowohl Bernd als auch Katja weite Strecken gehend zurücklegen. Da bereits im Motto der Leser indirekt dazu aufgefordert wird, über seine „Stürze“ hinwegzusehen und die Autorin auf dem erzählerischen Weg zu begleiten (auch wenn die Autorin ihm gelegentlich ein Bein stellt), ist die von Tiwald geschilderte Gehbewegung nicht nur inhaltlich, sondern auch als Aufruf zu interpretatorischer Auseinandersetzung zu verstehen. Im ersten Text des Buches wird die Montagetechnik Katharina Tiwalds vor allem durch die raschen, filmischen Wechsel zwischen den beiden Erzählsträngen getragen. Was zum Teil auch von Clemens Berger angewandt wird (vor allem *Paul Beers Beweis* enthält viele erzählerische Blickwechsel), treibt Tiwald sozusagen auf die Spitze. Ihre rasanten Wechsel zwischen Bernd und Katja erzeugen eine große Dynamik. Zum Teil bedient sich auch die

⁶⁴³ Vgl. Woller, Hans: Rom, 28. Oktober 1922 – die faschistische Herausforderung. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1999 (=dtv 30603).

Erzählerstimme eines filmischen Vokabulars, um diesen Schnittcharakter zu verstärken: Am Ende der Geschichte beispielsweise teilt die Erzählerin dem Leser mit, dass nun in den Winterhimmel „gezoomed“ wird – in der nächsten Szene erscheint dann Bernd im dichten Schneegestöber an der Schweizer Grenze.⁶⁴⁴ Eine solche explizite Thematisierung filmischer Verfahrensweisen ist nichts Ungewöhnliches für literarische Montagen, das wird ein Exkurs später in diesem Kapitel zeigen.

Tiwald bedient sich einer sehr komplexen, nuancierten und rhetorisch ausgefeilten Sprache. Der Satzbau ist oft bewusst offen, inkohärent und geprägt von Asyndeta. Somit existieren auch auf stilistischer Ebene gewisse Parallelen zwischen Tiwald und Kleinl.

b) Die Agnes-Episode

Der zweite Text entstand im Jahr 2002 und beginnt wieder mit einem „stream of conciousness“: Eine gewisse Marie kommt abends zu ihrem Freund Pavel, der in Wien nahe der Hauptuniversität am Schottentor wohnt. Die beiden haben eine Affäre miteinander, haben sich aber schon längere Zeit nicht gesehen. Es folgt eine dezente, umschreibende Schilderung des Liebesspiels zwischen Marie und Pavel.⁶⁴⁵

Pavel stellt fest, es sei gut, dass die beiden nicht zusammen sind, denn auf diese Weise könne er ehrlicher mit Marie sein und ihr mehr erzählen.

Daraufhin erzählt Marie Pavel eine Episode aus ihrem Leben – dabei wird Marie zur Ich-Erzählerin, Katharina Tiwald eröffnet also eine intradiegetische Ebene. Marie erzählt von einer Frau namens Agnes, die sie bewundert, und die sie angeblich einmal in Pavels Wohnung mitgebracht hat. Da Marie zu Beginn ihrer Erzählung beiläufig erwähnt hat, „Agnes“ nenne sie ihre Küche, ist nicht klar, ob Agnes eine reale Person ist und ob sich Maries Erzählung auf eine reale Begebenheit bezieht. In Maries Erzählung wird Pavel vor ihren Augen mit Agnes intim. Dann geht Pavel mit Agnes ins Schlafzimmer. Nach einiger Zeit ist Marie plötzlich spurlos verschwunden und taucht nicht mehr auf.⁶⁴⁶

Damit endet Maries Erzählung. In der nächsten Szene verlässt Marie Pavels Wohnung und geht in den frühen Morgenstunden sinnierend durch die Straßen

⁶⁴⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 25.

⁶⁴⁵ Ebd. S. 27ff.

⁶⁴⁶ Ebd. S. 30-36.

Wiens. Man erfährt, dass sie nicht in Wien wohnt, sondern immer nur dort hinfährt, um Pavel zu besuchen. Bei diesen „Pavel-Exkursionen“, wie Tiwald es bezeichnet, wohnt Marie in einem Hotel.⁶⁴⁷

Die Geschichte endet mit einer Frage Pavels: Er möchte von Marie wissen, ob er „diese Agnes“ wohl einmal kennenlernen dürfe.⁶⁴⁸ Daraus wird ersichtlich, dass Agnes doch eine erfundene Person, quasi ein Teil von Marie, sein dürfte. Dass Pavels Frage erst ganz am Ende des Textes steht und nicht zu dem Zeitpunkt kommt, als Marie laut Erzählverlauf noch in Pavels Wohnung ist, lässt sich einerseits als Analepse deuten, andererseits als eine Art Gedankenblase der Figur: Als Marie bereits auf dem Heimweg ist, fällt ihr plötzlich Pavels Frage ein. Die unvermittelte Einschaltung Pavels könnte aber auch als Telefonanruf von ihm interpretiert werden.

Im Gegensatz zu *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)* wird in *Die Agnes-Episode* die Schnitt- beziehungsweise Montagetechnik nicht auf Erzählstränge angewandt, sondern auf die diegetischen Ebenen: Im Text vermischt sich der Inhalt von Maries Erzählung mit dem eigentlichen Inhalt der Geschichte, nämlich dem Besuch Maries bei Pavel.

Von der Atmosphäre her erinnert der Text ein wenig an Milan Kunderas berühmten Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (1984) – diese Assoziation wird nicht nur vom tschechischen Namen „Pavel“ getragen, sondern vor allem von der Tatsache, dass auch in Kunderas Werk unverbindliche Liebesaffären und Träume eine zentrale Rolle spielen: Teresa leidet unter dem ständigen Fremdgehen ihres Mannes Tomas, in plastischen und bedrohlichen Träumen arbeitet sie diese Probleme auf, bis Realität und Traum ineinanderfließen.⁶⁴⁹ In Tiwalds Text ist die Verbindung zwischen Marie und Pavel auch lediglich eine Affäre, was Marie belastet. Die Figur Agnes, die sie im Traum kreierte, ist das, was Marie eigentlich gerne wäre: die fixe Partnerin Pavels, die auch bei ihm wohnt, anstatt ständig nach Wien anreisen und im Hotel übernachten zu müssen. In der Tat nennt Katharina Tiwald im Interview (vgl. Anhang A) Kunderas *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* als einen Text, der sie vor allem zu Beginn ihrer schriftstellerischen Laufbahn maßgeblich inspirierte.

⁶⁴⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 36f.

⁶⁴⁸ Ebd. S. 38.

⁶⁴⁹ Vgl. Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek 2004. S. 18-22.

c) Versuch eines Ausgangs

Der 2004 entstandene Text besteht, ähnlich wie *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)*, aus zwei Erzählsträngen, die allerdings beide dieselbe Person (eine Ich-Erzählerin) betreffen. Zur besseren Unterscheidung sind die beiden Erzählstränge in unterschiedlichen Schriftarten gesetzt: Die erste Ebene (sie steht in einer Art Schreibmaschinenschrift) treibt die Handlung voran und beinhaltet innere Monologe der Ich-Erzählerin. Die zweite Ebene (in normalem Schriftgrad) ist ein grammatisch und orthographisch bewusst inkohärenter Bewusstseinsstrom. Tiwald wechselt sehr häufig zwischen diesen beiden „Erzählmodi“, die auch aufeinander Bezug nehmen.

Der Text beginnt sehr pointiert: „Heute bin ich losgezogen mit dem Ziel, einen richtig Fremden zum Ficken zu finden.“⁶⁵⁰ Weiter geht es auf der zweiten Ebene mit einem Bewusstseinsstrom, der diesen Gedanken kommentiert:

Ein richtig Fremder, ich fang an, mir das vorzustellen, so in den straßen von wien herumrennen, herumflanieren wie eine oma sonst mit ihrem kleinen Hündchen, sich nach jedem scheißhaufen runterlassen und in ein plasticksackerl packen luftdicht [...] ⁶⁵¹

Nach einem kurzen Einschub auf der Handlungsebene heißt es wenig später, wieder im Bewusstseinsstrom:

nein, du hast noch viel ungrammatischer gedacht, katharina, du hast nur fremder und riesenschwanz und überhaupt hast du ungrammatisch gedacht [...] ⁶⁵²

Hier wird also klargestellt, dass die Unordnung der Grammatik und Rechtschreibung im Bewusstseinsstrom eine gedankliche Unordnung abbildet. Außerdem wird durch die Erwähnung von „Katharina“, dem Vornamen der Autorin, eine autobiographische Konnotation insinuiert.

Im Folgenden wird die Handlung vorangetrieben, die beiden Erzählebenen wechseln sich immer wieder ab und fließen ineinander: Nachdem sich die Ich-Erzählerin zurechtgemacht hat, geht sie in die Stadt, um ihr eingangs erwähntes Vorhaben in die Tat umzusetzen. Vor dem Café Hummel kommt ihr ein attraktiver, gut gekleideter Geschäftsmann entgegen, der allerdings in Eile ist und keine Notiz von ihr nimmt. Auch im Café Hummel selbst wird die Erzählerin nicht fündig. Zwar sitzt ein adretter Mann am Thesen, aber der ist offenbar schon stark alkoholisiert und schaut sie so seltsam an, dass sie schnell

⁶⁵⁰ Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 39.

⁶⁵¹ Ebd. S. 39.

⁶⁵² Ebd. S. 39.

ihren Wein austrinkt und weiterzieht.⁶⁵³ Nächste Station der „Tour d’amour“ ist das Theater in der Josefstadt. Vor dem Theater macht die Erzählerin einen gut gebauten Typen aus und fragt sich, wie sie diesen am besten ansprechen soll. Der Annäherungsversuch scheitert aber schließlich, der schöne Mann verrät zwar seinen Namen, nicht aber seine Telefonnummer.⁶⁵⁴ Bereits genervt begibt sich die Erzählerin in eine Karaoke-Bar am Ring, ärgert sich aber über sich selbst, weil sie offenbar so triebgesteuert ist:

[...] so eine Zeitverschwendung, so ein diktat von der zwetschge, die da Hingepflanzt ist zwischen mich, wie nenn ich das, [...] ich nenn das meine mitte, peinlich wie wenig namen ich weiß nur: möse und muschi und meinerwegen das grauliche fut [...]⁶⁵⁵

Nach Mitternacht kommt Julia, eine Freundin der Erzählerin, ebenfalls in die Karaoke-Bar. Die beiden singen einige Klassiker, darunter „Up where we belong“ oder „Let it be“.

Der Text endet mit einem ausufernden Bewusstseinsstrom, der eine überraschende und tragische Wendung bringt: Die Ich-Erzählerin möchte nun doch nicht mit einem Mann Sex haben – man erfährt, dass ihre rechte Brust amputiert werden musste.⁶⁵⁶

Dieses Ende hat zwar keinen nachvollziehbaren Sinn und auch nicht den Charakter einer *Conclusio*, dennoch oder gerade deshalb ist es wirkungsvoll: Es konterkariert den gesamten Text, der ja in einem eher frechen und sarkastischen Ton geschrieben ist, und lässt die Stimmung in der Karaoke-Bar mit einem Mal ins Depressive kippen.

Wie bereits erwähnt erfolgen Schnitte und Montagen in diesem Text in erster Linie zwischen den beiden diskursiven Ebenen; der Ebene der Handlungsvermittlung und der Ebene des Bewusstseinsstroms. Man könnte aber auch das abrupte und unerwartet tragische Ende als Schnitt bezeichnen.

d) Schienen

Dieser 2003 entstandene Text beschließt *Schnitte*, den ersten Teil des Werkes. Die Geschichte trägt den Untertitel „für Ernst Strasser“, ist also dem ehemaligen Innenminister und designierten ÖVP-Europaabgeordneten Strasser „gewidmet“.

⁶⁵³ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 40-43.

⁶⁵⁴ Ebd. S. 44-46.

⁶⁵⁵ Ebd. S. 49.

⁶⁵⁶ Ebd. S. 53f.

Die Geschichte beginnt absurd: Zarin Katharina die Große steigt in eine Straßenbahn und wird im Waggon von einer zahnlosen Rentnerin begafft.⁶⁵⁷ Neben der Zarin nimmt ihr engster Palastvertrauter Platz. Obwohl Katharina eine russische Zarin ist, versteht sie kein Russisch. Ihr Palastvertrauter hingegen schon.

Katharina die Große blickt beim Waggonfenster hinaus und sieht Aufschriften, die auf den Krieg Russlands gegen Tschetschenien Bezug nehmen (zur Entstehungszeit des Textes war gerade der zweite Tschetschenienkrieg im Gange). Da überbringt der Palastvertraute eine Nachricht des österreichischen Innenministers Ernst Strasser: Der Minister lässt der Zarin ausrichten, ihre geflüchteten tschetschenischen Untertanen hätten „eine neue Konfliktqualität“ nach Österreich gebracht. Unangenehm berührt vom Thema Tschetschenien will die Zarin mit der Straßenbahn in die Ukraine fahren, um sich mit den Potemkinschen Dörfern auf andere Gedanken zu bringen. Ihr Berater sagt ihr jedoch, dass die Schienen leider nicht bis in die Ukraine führen.⁶⁵⁸

Wieder blickt die Zarin aus dem Fenster, diesmal sieht sie einige Krüppel ohne Beine. Empört will sie von ihrem Vertrauten wissen, was dies für „abscheuliche Kreaturen“ seien und wo sie ihre Beine gelassen hätten. Die Antwort des Palastvertrauten: „Mit Verlaub, Majestät, im Krieg: Afghanistan wird’s gewesen sein bei den Älteren, Tschetschenien bei den Jüngeren.“ Da möchte die Zarin vom Palastvertrauten wissen, was denn die Tschetschenen eigentlich wollen. Nachdem der Vertraute antwortet, dass die Tschetschenen neue Grenzen wollen, sagt die die Zarin naiv, man solle ihnen doch einfach neue Grenzen geben. Dann befiehlt sie dem Palastvertrauten, dem österreichischen Innenminister eine Antwortkarte zu schreiben.

Der Palastvertraute liest der Zarin einen Zeitungsartikel vor, in dem über eine tschetschenische Selbstmordattentäterin in Moskau berichtet wird. Außerdem seien die Sicherheitsvorkehrungen in Moskau nicht gut genug.⁶⁵⁹ Die Zarin quittiert dies hauptsächlich mit erneutem Ärger über die Tschetschenen und diktiert dem Palastvertrauten jene Worte, die er auf die Postkarte an Strasser schreiben soll:

Verehrter Herr von und zu, entnehmen Sie der Karte unseres schönen Petersburgs unser

⁶⁵⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 55.

⁶⁵⁸ Ebd. S. 56.

⁶⁵⁹ Ebd. S. 57-58.

tiefst empfundenen Beigefühl über die neue Konfliktqualität dero Tschetschenen. [...] Wir sehen ein, dass Konflikte zwischen einen und anderen leidlich von der Tagesordnung weichen, wollen Euer Gnaden dennoch um Nachsicht bitten: keine der betroffenen natürlichen Personen wird in der angestammten Heimat rückerwartet, da Wir diesem Volke nicht gewogen sind. Mit Gruß und Kuss, Prinzessin, Zarin, Kaiserin etc.⁶⁶⁰

Nachdenklich, aber in nichts sagenden Worten, räsoniert die Zarin letztlich über die Situation der tschetschenischen Flüchtlinge in Österreich:

Was ist das nur für eine fremde Feindschaft, in einem fremden Land die eine Horde auf die andere. Weit weg von unsren schweren Toren und vom finnischen Meerbusen; doch ein wenig die Unsrigen, aber hie wie da weit weg und ganz auf eine Länderwelt im Kopf gestützt.⁶⁶¹ 58

Angesichts dieser Rede wird die Zarin vom alten Weib, das sich noch immer im Waggon befindet, auf Russisch beschimpft – der Palastvertraute übersetzt die Schmähere.⁶⁶²

Schnitte gibt es in diesem Text vor allem in Bezug auf die Zeitebenen: Die Zarenzeit wird mit dem 20. Jahrhundert und dem Tschetschenienkrieg gleichgeschaltet. Diesem Anachronismus kommt vor allem eine satirische Funktion zu.

Außerdem enthält der Text massive Kritik am Establishment, sowohl am russischen, als auch am österreichischen: auf der einen Seite eine völlig abgehobene russische Herrscherin, die im wahrsten Sinne des Wortes die Sprache ihrer Untertanen nicht versteht und zudem keinerlei Verständnis für die politische Situation ihres Landes zeigt. Ihre unbedarfte Antwort auf die Forderungen der Tschetschenen, „Nun, wir geben ihnen Grenzen!“⁶⁶³, erinnert in gewisser Weise an den ursprünglich zwar von Jean-Jacques Rousseau stammenden, aber Marie Antoinette zugeschriebenen Ausspruch „Dann sollen sie doch Kuchen essen“ angesichts der Hungersnöte in Paris. Aber auch die österreichische Politik wird kritisiert, namentlich Ex-Innenminister Ernst Strasser, der sich in diesem Text jammernd an die russische Herrscherin wendet und in populistischen Tönen von einer neuen Konfliktqualität spricht. Strasser festigte ja im Jahr 2003 (also im selben Jahr, in dem Tiwalds Text entstand) seinen Ruf als „Hardliner“, als er österreichische Polizisten in Schutz nahm, die einen mauretanischen Asylwerber zu Tode gefoltert hatten.

⁶⁶⁰ Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 58.

⁶⁶¹ Ebd. S. 58.

⁶⁶² Ebd. S. 58f.

⁶⁶³ Ebd. S. 57.

2.3.1.1.2. Portraits

a) Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg

Der 2004 entstandene Text eröffnet das zweite Kapitel des Buches. Es handelt sich dabei um eine kurze Erzählung, die in 12 Abschnitte gegliedert und stark autobiographisch geprägt ist, zumal es darin um einen Studienaufenthalt in Sankt Petersburg geht. Gleich zu Beginn fällt der im Vergleich zum Kapitel *Schnitte* leichter zu lesende, kohärente und „prosaische“ Stil auf – allerdings wird sich zeigen, dass Katharina Tiwald auch im Kapitel *Portraits* sprachliche Experimente macht. Zu Beginn des Textes heißt es:

Im Sommer 2003, Juli, flog ich nach Riga, um von dort in der billigsten Klasse des Nachtzuges nach Sankt Petersburg zu fahren. Julia war schon dort, mit einem Bauch von sieben Monaten, in einer Wohnung mit Sitzbadewanne und orangefarbenem Telefon.

Irgendein diffuses Sehnen und Wollen treibt mich immer wieder nach Russland [...] ⁶⁶⁴

Der letzte Satz dieses Zitats kann auch auf das literarische Schaffen Katharina Tiwalds umgelegt werden; Russland ist für sie ein unerschöpfliches Leitmotiv, ein Ort, vor dessen Hintergrund sie ihre Texte spielen lässt und aus dem sie Inspiration bezieht (vgl. Interview in Anhang A). Die Ich-Erzählerin tritt einen Studienaufenthalt in Russland an, ihre schwangere Freundin Julia ist bereits vor Ort. Zu Beginn des Textes sinniert die Erzählerin über Russland-Geschichten, also literarische Texte über Russland, und beklagt, dass diese meist mystisch und verklärt sind und ein verzerrtes Russlandbild liefern. Gleichzeitig befürchtet sie, sie werde in ihrer Erzählung diesem mystischen „Hauch“ ebenso verfallen. ⁶⁶⁵ Das ist die erste Stelle in Tiwalds Buch, an der bewusst das literarische Schaffen thematisiert, auf die Gemachtheit des Textes hingewiesen wird. Man könnte dies also auch als metafiktionales Element interpretieren.

Im zweiten Abschnitt des Textes fahren die Erzählerin und ihre Freundin Julia in den Küstenort Repino – er ist benannt nach dem Maler Ilja Refimowitsch Repin (1844 – 1930), der dort sein Landhaus, die „Villa Penaten“, hatte. Die Erzählerin und ihre Freundin besuchen das Repin-Haus und setzen sich ans Meer. Mit Assoziationen zu Repins Bildern mischen sich ausufernde, mimetische Landschaftsbeschreibungen. Um diesen bildhaften Charakter zu

⁶⁶⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 60.

⁶⁶⁵ Ebd. S. 60f.

unterstützen, wird erwähnt, dass es auch Fotos von diesem Ausflug gibt.⁶⁶⁶ Im nächsten Teil fährt die Erzählerin in der Petersburger U-Bahn und beobachtet die anderen Fahrgäste. Viele davon lesen in Büchern, Magazinen, Heften und Zeitungen. Sie selbst liest Iwan Gontscharows berühmten Roman *Oblomov*. Wieder vermischen sich Assoziationen zu Passagen aus dem Roman mit Eindrücken aus der Metro. Bei einem Spaziergang durch die Straßen von Sankt Petersburg wiederholt sich dieses assoziative Spiel: Die Erzählerin beschreibt die Menschen, die ihr begegnen (viele davon sind arm, krank oder auch Prostituierte) und ruft sich gleichzeitig Passagen aus Dostojewskis Roman *Der Idiot* ins Gedächtnis.⁶⁶⁷

Zu Beginn des folgenden Abschnittes erwähnt die Ich-Erzählerin, dass sie schon öfter in Russland, respektive in Sankt Petersburg war, und schildert einige Facetten des Lebens dort: die kalten, feuchten Winter, die Unfreundlichkeit vieler Verkäufer, die Abneigung gegen große Geldscheine, aber auch gegen Kleingeld. Außerdem beschreibt sie, wieder sehr plastisch, ihre Arbeit als Übersetzerin für die Petersburger NGO „Memorial“, die sich mit der Aufarbeitung der kommunistischen Repressionsgeschichte befasst:

Der Schausaal wird renoviert, wir steigen über herumliegendes Gestänge, über Pinnwände und Farbtöpfe. In den dunklen Gängen stehen eng gesammelte Bücher, der Hahn in der Küche rinnt, in jedem Eck steht ein alter Schreibtisch, und von der Decke blättert die Farbe. Alles sieht abgeschabt aus und verströmt einen dumpfen Geruch. Ich übersetze Bücher über gestorbene Kinder und verlorene Liebhaber.⁶⁶⁸

Nach einer Exkursion zu einem Friedhof sieht sich die Erzählerin mit ihrer Freundin Julia eine Vorstellung von Tschechows Drama *Onkel Wanja* an. Der nächste Abschnitt beginnt mit einer Schilderung des bunten Treibens am Nevskij Prospekt, der Prachtstraße Sankt Petersburg. Die Ich-Erzählerin geht mit ihrer Freundin Julia in ein Kino, sie sehen sich einen ausländischen Film an. In Russland werden weniger bekannte internationale Filme nicht synchronisiert, sondern lediglich übersetzt: Eine monotone Tonbandstimme liest alle Dialoge herunter. Die beiden gehen schließlich in ein chinesisches Lokal am Nevskij Prospekt.

Die sechste Etappe der Geschichte ist zunächst der Wohnsituation der Ich-Erzählerin in Sankt Petersburg gewidmet – sie ist bei einer Familie

⁶⁶⁶ Ebd. S. 62-64.

⁶⁶⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 64-66.

⁶⁶⁸ Ebd. S. 67.

untergebracht. Nach drei Wochen kommt ihr Bekannter Ali auf Besuch, den sie von ihrer Zeit in Schottland kennt.⁶⁶⁹ Auch dies ist eine autobiographische Komponente, da Katharina Tiwald ja tatsächlich in Glasgow studiert hat. Der Text geht mit einem Ausflug an einen See weiter, den die Ich-Erzählerin gemeinsam mit Julia und Ali unternimmt.⁶⁷⁰

Im folgenden Teil berichtet die Erzählerin, wie sie von Julias Schwangerschaft erfahren hat: Sie war zu diesem Zeitpunkt in den USA und bekam ein diesbezügliches E-Mail von Julia. Damals glaubte sie selbst, schwanger zu sein, ihre Periode kam dann aber doch. Im Zuge dessen erinnert sich die Ich-Erzählerin auch an ihre Menarche und die Menstruationsbeschwerden, von denen sie seither geplagt wird.⁶⁷¹ Dann kommt die Erzählerin auf den Tschetschenien-Krieg zu sprechen und erzählt eine Episode, die auch im Text *Schienen* im ersten Teil des Buches vorkommt: Im Sommer 2003 sprengte sich eine tschetschenische Selbstmordattentäterin in Moskau in die Luft. Eine Journalistin verkleidete sich daraufhin als tschetschenische Terroristin und machte die Probe aufs Exempel, wie oft sie von Moskauer Sicherheitsorganen kontrolliert werde – die Journalistin wurde letztlich kein einziges Mal kontrolliert, was sie als Skandal darstellte.⁶⁷² Hier praktiziert Katharina Tiwald das, was sie auf ihrer Homepage als das „Hinüberspannen“ eines Textes von einem Abschnitt in den anderen bezeichnet: Das Motiv der tschetschenischen Attentäterin kommt im letzten Text des ersten Kapitels, *Schnitte*, vor und wiederholt sich im ersten Text des zweiten Kapitels, *Portraits*.

Im achten Abschnitt des Textes spricht die Ich-Erzählerin mit ihrer Chefin über Sankt Petersburg; es werden unter anderem die wirtschaftlichen Probleme erwähnt, die Tatsache, dass man mit einem durchschnittlichen Einkommen kaum das Auslangen findet. Viele Angehörige der Intelligenzija beklagen, dass ausgerechnet ein ehemaliger Geheimdienstoffizier (Putin) Präsident geworden ist.⁶⁷³

Im nächsten Teil berichtet die Erzählerin, dass sie in Sankt Petersburg „schärfere, authentischere“ Träume hat „als in meinem gewohnten Wiener Bett“. Die Träume seien voll von Liebesbeziehungen und Begegnungen mit

⁶⁶⁹ Ebd. S. 67-70.

⁶⁷⁰ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 70f.

⁶⁷¹ Ebd. S. 71f.

⁶⁷² Ebd. S. 73.

⁶⁷³ Ebd. S. 74f.

Menschen, die man schon lange nicht mehr gesehen hat. Zuletzt heißt es:

Es scheint so, als würde diese fremde Stadt in uns stochern, als würde sie unsere
Geschichten aus uns saugen und in der Sommerhitze neu gemischt uns wieder zuraunen.⁶⁷⁴

Auch dieser Satz kann programmatisch und auf Tiwalds literarisches Schaffen bezogen werden – er beschreibt, wie die Autorin aus der fremden Stadt Inspiration schöpft.

Im zehnten Abschnitt wird zunächst über die Lyrikerin Anna Achmatowa erzählt, deren Sohn Lev ins Gulag deportiert und deren Mann wegen angeblicher subversiver politischer Aktivitäten erschossen wurde. Die Ich-Erzählerin begibt sich ins Achmatowa-Museum. Das Kapitel endet mit den Gedanken der Erzählerin über tragische Tode russischer Dichter, wie Marina Zwetajewa oder Alexander Puschkin.⁶⁷⁵

Der vorletzte Teil der Geschichte beginnt mit dem Schicksal Sankt Petersburgs während der Belagerung im Zweiten Weltkrieg und den Hungersnöten in der Bevölkerung. Die Ich-Erzählerin geht ins Museum der Blockade Lenins und denkt an die Kriegserzählungen ihres eigenen Großvaters.⁶⁷⁶ Über die Figur des Großvaters (im Burgenland) und dessen Kriegserzählungen wird ein indirekter Burgenland-Bezug hergestellt: Einerseits war das Burgenland während des Zweiten Weltkriegs de facto von der Landkarte verschwunden, und die ethnischen Minderheiten hatten unter Repressalien zu leiden. (vgl. Kapitel 1.5. und 1.11.) Andererseits lag das Burgenland in der russischen Besatzungszone.

Im zwölften Abschnitt endet die Erzählung, wie sie begonnen hat: mit einer Zugfahrt nach Riga, von wo aus die Ich-Erzählerin zurück nach Wien fliegt. Im Hotel in Riga angekommen fällt die Erzählerin todmüde ins Bett. Sie fühlt ihre Periode kommen.⁶⁷⁷ Im letzten Satz der Geschichte wird erwähnt, dass das Baby ihrer Freundin Julia am 16. Oktober 2003 zur Welt kam.

Dieser Auftakttext des Kapitels *Portraits* ist genau genommen ein tagebuchartiger Reisebericht. „Portraits“ bezieht sich in diesem Fall auf seinen mimetischen Charakter und die lebendige Art und Weise, wie die Autorin Sankt Petersburg vor den Augen des Lesers erstehen lässt. Oftmals werden Sinneseindrücke mit künstlerischen Assoziationen verknüpft, zum Beispiel in

⁶⁷⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 76.

⁶⁷⁵ Ebd. S. 77f.

⁶⁷⁶ Ebd. S. 78-80.

⁶⁷⁷ Ebd. S. 81.

dem Abschnitt, als die Erzählerin und ihre Freundin das Repin-Haus besuchen oder als die Ich-Erzählerin in der U-Bahn fährt und die anwesenden Personen literarische Assoziationen wachrufen. *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* weist auch Parallelen zum ersten Text des Werkes, *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)*, auf. Da wie dort geht es um zwei Frauen, deren Lebenswege sich hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass die eine schwanger ist (Beate beziehungsweise Julia) und die andere nicht (Katja beziehungsweise die Ich-Erzählerin). Beide Texte enden damit, dass die nicht schwangere Frau ihre Periode bekommt und dies den Gegensatz zwischen den jeweiligen Figuren noch verstärkt. Wie sich noch zeigen wird, kommen viele Elemente dieses Textes in Tiwalds zweitem Buch, *Die erzählte Stadt*, vor.

b) Pajakoff, der Leser, Pajakoff, der Slawe, Pajakoff, die Katzen, Pajakoff, mein Auge. Kabarett.

In diesem Text geht es um den 1967 geborenen bulgarisch-österreichischen Kabarettisten und Fotografen Dessislaw Pajakoff, einen Freund Katharina Tiwalds. Auch dieser Text ist also autobiographisch konnotiert, und wieder gibt es eine Ich-Erzählerin.

Nachdem zu Beginn des Texts ein Portraitfoto von Pajakoff beschrieben wird, geht es um einen Kabarettwettbewerb in einem Wiener Möbelhaus, an dem auch Pajakoff teilnimmt. Der Auftritt Pajakoffs wird beschrieben, gleichzeitig wird auch die Jury des Wettbewerbes aufs Korn genommen.⁶⁷⁸

Im nächsten Abschnitt zeigt Pajakoff der Ich-Erzählerin ein anderes Foto – es wird allerdings nicht nur das beschrieben, was darauf zu sehen ist, sondern auch und vor allem Pajakoff selbst, wie er beim Zeigen des Fotos aussieht – also eine Art Meta-Porträt:

Draußen scheint die Sonne, alles ist creme, beige, die Steine auf dem Foto, schwarzweiß, das er mir zeigt, sind die Wirbel eines Wals. [...] Muscheln, rund, seine Ohren. Und rund auch seine Fingernägel: gekuppt über die Enden, lang wieder. [...] und er zeigt mir mit seinen Händen, wie man Hände in Fotografien halten kann: und er spreizt die Finger in die Gegend, biegt die Gelenke zu einer Fotografie [...]⁶⁷⁹

Danach wird Pajakoffs Wohnung beschrieben. Er besitzt Unmengen von Büchern und CDs, wird als sehr gebildet dargestellt. Kurz darauf wird Pajakoffs Verhältnis zu seinen slawischen Wurzeln geschildert: Er fährt

⁶⁷⁸ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 83-85.

⁶⁷⁹ S. 86f.

jährlich nach Bulgarien, ist mit seiner Tradition nach wie vor eng verbunden. Aber vor allem ist Bulgarien sein liebstes Fotomotiv.⁶⁸⁰

Wie der Titel schon andeutet, porträtiert der Text Pajakoff auf mehreren Ebenen: Einerseits wird Pajakoffs Aussehen beschrieben, andererseits seine Aktivitäten. Sein Lebensraum wird dargestellt, Pajakoff erscheint auf Fotos, aber auch als aktiver Fotograf. Die ständige Präsenz des Mediums Foto unterstützt den mimetischen Charakter der Geschichte. Wie schon *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* lebt auch dieser Text von realistischen, lebensnahen und eben porträthafter Darstellungsweisen.

c) papier brüllt

Dieser Text ist im Jahr 2004 entstanden und trägt auch autobiographische Züge, zumal er inhaltlich im universitären Umfeld angesiedelt ist und wieder eine Ich-Erzählerin die Handlung vorantreibt. Stilistisch würde der Text eher ins Kapitel *Schnitte* passen, da die Sprache zum Teil eher experimentell und assoziativ ist und unvermittelte Wechsel zwischen Groß- und Kleinschreibung stattfinden.

Während einer linguistischen Vorlesung kommuniziert die Ich-Erzählerin per „Zettelschreiben“ mit ihrer Kommilitonin Lisa. Die Erzählerin schildert ihr Problem: Ihr Hirn hat „nie Feierabend“, die permanente intellektuelle Beschäftigung belastet sie und sie fühlt sich im eigenen Kopf gefangen. Lisa hingegen beklagt sich profanerweise über die Krawatte des Vortragenden. Im Folgenden sinniert die Erzählerin über die berufliche Situation ihrer Kollegin, die sich wie sie mit studentischen Nebenjobs über Wasser hält. Außerdem tagträumt sie von einer Karriere als Musikerin. Nach der Vorlesung geht sie mit ihrer Kollegin Lisa ins Café Schmalzl.⁶⁸¹

Erst im Kaffeehaus kann die Erzählerin mit dem in der Vorlesung Gehörten etwas anfangen, sie denkt über den Stoff nach und „verdaut“ ihn:

manche worte retten sich in die käsesemmel, die man im Café Schmalzl zu sich nimmt, und gehen dem hirn solchgestalt nicht verloren, sondern werden dem nervensystem einverleibt, nehmen sich hirraum, magenplatz, setzen sich einfach in die nervenbahnen [...]⁶⁸²

Diese Metonymie, in der Worte mit dem Körper (genauer gesagt dem Hirn und dem Verdauungstrakt) „verschnitten“ werden, ist von der Bildsprache her auch

⁶⁸⁰ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 87-90.

⁶⁸¹ Ebd. S. 91-95.

⁶⁸² Ebd. S. 95.

eher dem Kapitel *Schnitte* zugehörig – auch dort passieren literarische „Grenzüberschreitungen“, indem beispielsweise Erzähl- und Zeitebenen miteinander vermengt werden. Auch der Titel des Textes, *papier brüllt*, ist eine solche Grenzüberschreitung, weil er dem Papier menschliche Attribute zuschreibt und es damit anthropomorphisiert. Das erinnert wieder einmal stark an Sigmund Kleinl und sein Konzept der sprachlichen „Entgrenzung“. Auch Kleinl lässt Worte und Literatur oft körperlich und gegenständlich werden; in *TextKörper* etwa wird der Bleistift zur Kaltnadel, im E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* vereinigt sich einer der Mailschreiber mit der Literatur, in dem er – nach dem Vorbild des biblischen Propheten Ezechiel – ein Buch verspeist. Im Innenhof des Café Schmalzl sitzen mehrere Studenten beisammen und diskutieren über dies und das. Es folgt ein assoziatives, stream-of-consciousness-ähnliches Gespräch der Studenten, in dem es unter anderem um die „Millionenshow“, stupide Fernsehwerbung und schlechte Zeitungen geht, also die Massenmedien kritisiert werden. Die Ich-Erzählerin beschließt, abends mit ihrer Freundin ins Kino zu gehen. Vorher hat sie aber noch einen Deutsch als Fremdsprache-Kurs zu halten.⁶⁸³ Auch das ist eine autobiographische Anspielung, da Katharina Tiwald ja selbst als DaF-Trainerin tätig war. Während in den beiden vorangegangenen Texten des Kapitels *Portraits* jeweils eine Stadt und eine Person plastisch und mimetisch geschildert wurden, geht es in *papier brüllt* um lebhaftere Eindrücke aus dem studentischen Alltag. Der bildhafte Charakter wird aber hier weniger durch ausufernde Beschreibungen von Fotos oder Umwelteindrücken erzeugt, sondern eher durch Sprachbilder, wie etwa die erwähnte Metapher vom „verdauten Vorlesungsinhalt“.

d) Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud

In diesem 2004 entstandenen Text geht es um den 1974 geborenen österreichischen Avantgarde-Komponisten Johannes Maria Staud, den Katharina Tiwald kennenlernte. Ähnlich wie im *Pajakoff*-Text wird also auch hier ein Künstler näher beleuchtet.

Die Ich-Erzählerin befindet sich im Wiener Radiokulturhaus und wartet auf den Beginn eines Konzertes von Johannes Maria Staud. Sie erwähnt, dass sie

⁶⁸³ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 96-100.

durch einen Bericht im „Falter“ auf den Künstler aufmerksam geworden ist.⁶⁸⁴ In diesem Beitrag wurde gesagt, dass Staud ein „Shootingstar“ wäre, würde er in einem Gebiet tätig sein, das nicht so hermetisch und elitär ist wie die Neue Musik. Die Erzählerin reflektiert über die Macht der Medien: Indem gesagt wird, „Staud wäre ein Shootingstar, wenn ...“, wird er zum Shootingstar gemacht (rhetorische Figur der Praeteritio): „Der Konjunktiv wird schwinden im Reden über Staud“, schreibt Tiwald und impliziert damit, dass der Komponist am Beginn einer großen Laufbahn steht.⁶⁸⁵ Im Folgenden werden einige Eindrücke und Assoziationen beschrieben, welche sich der Erzählerin beim Hören des Staud-Konzertes offenbaren:

Ich sehe links eine wild gewordene Posaune, eine Cellistin, die sich über ihren Bogen, ihre Saiten beugt. Ich beginne, die Wendung vom Ganz-Ohr-Sein zu verstehen in meiner Verwirrung. Dennoch, klarer Klang; aber auch ich fange erst an, höre da, dort ein vortastendes, streichendes Zögern, ein munteres Scheppern und Verdichten: Rhythmen wie Bälle, die aus einer Kinderhand rutschen, Ebben und Fluten, seidig-rutschige Röcke und Katzen, die aus Baumhäusern fallen.⁶⁸⁶

Zwischendurch wird, wie bei Konzerten im Radiokulturhaus üblich, Staud von einer Moderatorin interviewt. Dabei fällt der Erzählerin auf, dass er leicht stottert. Sie ist sicher, dass Staud ein lieber Mensch ist. Nach einer erneuten Beschreibung von Stauds Musik folgt eine Prolepse: Bei einem Treffen eine Woche nach dem Konzert erklärt Staud der Erzählerin Hintergründe seines kompositorischen Stils. Dann liegt der Fokus der Erzählung wieder auf dem Konzert im Radiokulturhaus: Die Ich-Erzählerin fasst den Entschluss, Johannes Maria Staud einen Brief zu schreiben. Sie möchte ihn treffen.⁶⁸⁷

Mit einem Zeitsprung geht die Geschichte weiter: Acht Tage später sitzen die Erzählerin und der Komponist im Café Hummel. Hier schwingt der Text *Versuch eines Ausgangs* aus dem Kapitel *Schnitte* mit – auch dort kehrt die Ich-Erzählerin auf der Suche nach einem spontanen amourösen Abenteuer ins Café Hummel ein.

Das Gespräch mit Staud wird in indirekter Rede wiedergegeben. Staud sagt, er brauche einen geregelten „Büroalltag“ zum Komponieren. Außerdem erklärt er, wie er zum Komponisten wurde und woher er seine Ideen nimmt.⁶⁸⁸ Die

⁶⁸⁴ Ebd. S. 101.

⁶⁸⁵ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 102.

⁶⁸⁶ Ebd. S. 103.

⁶⁸⁷ Ebd. S. 104-106.

⁶⁸⁸ Ebd. S. 106f.

beiden sprechen auch über Literatur, Staud sagt, er mag Strindberg, Bense und Gomringer, Thomas Bernhards *Holzfällen* hingegen gefalle ihm überhaupt nicht. Schließlich sprechen die beiden auch über den kreativen Prozess – Staud sagt, er brauche die Kombination aus Schreibtisch und Klavier, um das hörbar zu machen, was er schreibt. Er geht also den umgekehrten Weg wie die Ich-Erzählerin, die zuvor bei der Beschreibung des Konzerts das in Literatur verwandelte, was sie hörte.

Letztlich fragt die Ich-Erzählerin Johannes Maria Staud:

Was, wenn etwas langweilig wird? [...] Was, wenn später die Inspiration nachlässt? Wenn man also [...] nicht mehr diese große Befriedigung, diesen Frieden in eben diesem Schaffen, das man sich erwählt hat, findet? – Es geht darum, den kreativen Appetit zu stillen, sagt Johannes [...] Gelegenheitswerke zulassen: [...] Für die Finger. In misslungenen Stücken stecken vielleicht Ideen, Anstöße für später.⁶⁸⁹

Wie der *Pajakoff*-Text liefert *Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud* ein Personenporträt auf mehreren Ebenen: Zunächst wird Stauds Kunst beschrieben, die Beschaffenheit der von ihm komponierten Musik. Aber auch die Ebene des öffentlichen Diskurses ist vertreten: Wie wird über Staud gesprochen beziehungsweise in den Medien berichtet? In einem persönlichen Gespräch erscheint Staud schließlich als Privatmensch und gibt Einblick in seine Arbeitsweisen, seine Poetik.

2.3.1.1.3. Fremde

a) Innsbruck. Altartriptychon

Den ersten Text des letzten Kapitels schrieb Katharina Tiwald im Jahr 2003. Entsprechend dem Titelzusatz, Altartriptychon, besteht die Geschichte aus drei Teilen. Erneut gibt es eine Ich-Erzählerin, der Text erzählt von einer Reise nach Innsbruck. Es fällt auf, dass im Buch *Schnitte – Portraits – Fremde* jeweils der erste Text eines Kapitels eine Art Reisebericht ist, denn *Innsbruck. Altartriptychon* ist nach *Turmbau zu Basel*, *Marsch durch Wien (barfuß)* (im Kapitel *Schnitte*) und *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* (im Abschnitt *Portraits*) ist der dritte Text, der ein Reisemotiv enthält, freilich jedes Mal mit unterschiedlichen Destinationen.

Im ersten Teil kommt die Ich-Erzählerin in Innsbruck an. Sie ist dorthin gefahren, um ihren Liebhaber Max zu treffen, der ursprünglich aus Köln

⁶⁸⁹ Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 110.

stammt.⁶⁹⁰ Bevor die eigentliche Geschichte beginnt, wird noch die Zugfahrt nach Innsbruck ausführlich geschildert. Auch das ist eine Parallele zu den beiden oben genannten Texten, die alle mit Zugfahrten beginnen. Dann startet auch schon der zweite Teil der Geschichte. Während sich die Erzählerin in der Pension, in der sie wohnen wird, einrichtet, klopft es an der Tür – es ist ihr Liebhaber Max. Die beiden machen einen Spaziergang; die Erzählerin erinnert sich an ihre erste Begegnung mit Max. Dann lieben sie sich und sprechen kurz darauf, wenig romantisch, über Max' Diplomarbeit. Am Abend sehen sie sich ein Fußballspiel an. Die Ich-Erzählerin erwähnt, dass sie drei Tage in Innsbruck bleiben wird. Hier wird erneut die Dreigliedrigkeit aufgegriffen, die in diesem Text ein konstitutives Element ist – das Motiv des Triptychons wird allerdings erst später aufgelöst. Am dritten Tag des Aufenthalts gehen die Erzählerin und Max auf die Skischanze am Bergisel.⁶⁹¹ Obwohl die beiden Personen miteinander viel Zeit verbringen, wird hauptsächlich Belangloses gesprochen, und die Beziehung bleibt auf einem eher oberflächlichen Niveau. Eine symptomatische Szene schildert die zunehmende Fremdheit zwischen den beiden Protagonisten: Die Ich-Erzählerin liegt im Bett und liest Zeitung, während Max auf dem Klo sitzt, bei offener Klotür Galimathias schwafelt und gleichzeitig gedankenverloren vor sich hin furzt. Die Protagonisten gehen anschließend in eine Bar und spielen ein paar Runden Billard, danach haben sie Sex. Schließlich ist für die Erzählerin die Zeit des Abschieds gekommen. Am Bahnhof gesteht Max der Ich-Erzählerin, dass er eine andere Frau (sie ist Amerikanerin) kennen gelernt und bereits seit einiger Zeit eine Affäre mit ihr hat. Die Erzählerin versteht das, zumal sie und Max nicht fix zusammen sind, gleichzeitig ist sie aber verstimmt darüber, dass Max das ausgerechnet bei der Verabschiedung erzählen muss.⁶⁹² Der dritte und letzte Teil des Textes spielt wieder in Wien – die Ich-Erzählerin besucht einen Freund, und es klingt durch, dass sie auch mit ihm ein Verhältnis hat. Sie erzählt vom Wochenende, neben den Gedanken an Max geistert ihr aber noch ein dritter Mann im Kopf herum, mit dem sie in eine geheime Affäre verwickelt ist – auch hier erscheint wieder die Dreigliedrigkeit.⁶⁹³ Am Ende des Textes wird dann das Motiv des Altartriptychons erklärt, und wie erwartet

⁶⁹⁰ Ebd. S. 111f.

⁶⁹¹ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S: 114-122.

⁶⁹² Ebd. S. 122-127.

⁶⁹³ Ebd. S. 129f.

hängt es mit den drei Männern zusammen; bereits im Halbschlaf sieht die Ich-Erzählerin ein schemenhaftes Triptychon vor sich:

Auf dem linken Flügel bin ich zu sehen. Wenn man den rechten und den linken Flügel zuklappt, erscheint ein anderes Bild: ich sehe eine Ikone, ein hautiges Gesicht mit einer kurzen Nase, halb gütig, halb drohend erhobene Finger der rechten Hand; das Bild ist unscharf um die Konturen, und das Gesicht ringt mit seiner Zunge, die immerzu um die Lippen wäscht im Versuch, etwas zu mir zu sagen.⁶⁹⁴

In dieser Vision vom dreigliedrigen Altarbild kommt das zentrale Thema des Textes zum Ausdruck, nämlich die Fremdheit: Die Hauptfigur ist sich selbst fremd geworden, ihr Konterfei verwandelt sich in ein fremdes Bild, das unverständliche beziehungsweise nicht hörbare Worte sagt. Ähnlich wie in Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890)⁶⁹⁵ steht in Katharina Tiwalds Text das verfremdete Portrait für eine seelische Malversation. Auch den drei Männern, die im Text vorkommen, ist die Hauptfigur fremd: Mit dem einen hat sie eine geheime Affäre, ihrem Freund in Wien fühlt sie sich nicht richtig zugetan, und auch mit Max verbindet sie nicht viel.

Außerdem hat, wie in *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)*, der Handlungsort eine metaphorische Komponente: Innsbruck ist sowohl für die Erzählerin, als auch für Max eine fremde Stadt, da sie aus Wien stammt und er aus Köln. Diese Fremdheit und Anonymität spiegelt sich in der Beziehung zwischen den beiden Figuren wider.

b) Der Vortrag

Der 2003 verfasste Text spielt im universitären Umfeld; zwar ist er autobiographisch konnotiert, jedoch gibt es hier keinen Ich-Erzähler, sondern einen auktorialen Erzähler.

An der Uni hält ein Professor einen linguistischen Vortrag; zunächst wartet Katharina Tiwald mit einer launigen Beschreibung des Auditoriums auf:

Ein Blondschoopf mit Brille war zugegen, er hatte bedächtig einen Bleistift in seinen monströsen Spitzapparat gestochen und ließ unsichtbar Holzfusseln in die Plastikschalen schneien [...] Eine jüngere Dame: jünger als der Professor selbst, doch näher war ihr Alter nicht bestimmbar, war mit einer abgerauten Ledertasche erschienen [...] Zwei, drei furchtbare Haarschnitte dazu, ein früh gealterter, lang gedienter Institutsassistent, eine

⁶⁹⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 130.

⁶⁹⁵ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Übers. von Siegfried Schmitz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2004 (=dtv 12466).

weitere Dame in einem wasserfarbenen Kostüm, und alles schwamm in einer Zeitblase dem Vortrag zu.⁶⁹⁶

Der Professor doziert über die Herausbildung der Schriftlichkeit in China. Da kommt eine Studentin mit Kind im Arm in den Hörsaal. Während seines Vortrages denkt der Professor über diese Studentin nach und fühlt sich in ihr Leben hinein; wie mühsam es wohl sei, Mutter zu sein und gleichzeitig zu studieren.⁶⁹⁷

Während des Vortrages kommen dem Professor plötzlich Zweifel an seinem Tun:

Was habe ich tatsächlich in China verloren gehabt, dachte der Professor und verriet sich den Umwesenden in einem dumpfen Atemzug, der sich aber zwischen grauen Haaren verlor.

Wäre ich nicht in der Sehnsucht besser aufgehoben gewesen?⁶⁹⁸

Diese Sehnsucht des Professors wird durch die Studentin mit Kind repräsentiert, die der Professor auch weiterhin ansieht. Da bemerkt er, dass sich der Mund des Säuglings öffnet; der Professor weiß, dass das Kind gleich schreien wird, und unterbricht seinen Vortrag. Die junge Mutter denkt – zum Ärger der übrigen Zuhörer – nicht einmal daran, den Hörsaal gemeinsam mit ihrem schreienden Kind zu verlassen. Der Professor verharrt in Begeisterung, traurig schaut er auf sein Pult und die Unterlagen, die seine Welt bedeuten und seine einzige „Familie“ sind:

[...] sein Blick rutschte langsam auf den Stapel seiner Unterlagen, die sich verschlampt übereinander gelegt hatten, ein Familienbetrieb, eine nach außen einsame, nach innen wuchernde Familiengruppe. Und nur er war ihr Papst.⁶⁹⁹

Das Wort „Papst“ ist hier ambivalent: Einerseits steht es für ein (akademisches) Leben in Herrlichkeit, in dem der Professor bewundert wird. Andererseits bedeutet es Isolation, Abschottung und nicht zuletzt auch zölibatäre Enthaltensamkeit. Letzterer Eindruck wird durch die Unterschiede zwischen den Hauptfiguren verstärkt: Der Professor ist, trotz vorgerückten Alters, offenbar allein stehend, die junge Frau hat bereits ein Kind.

Auch in diesem Text ist die Fremdheit das zentrale Motiv: Den Professor bringt das Auftreten einer Fremden, die ein ganz anderes Leben führt als er und einer anderen Welt entsprungen scheint, dazu, sich mit sich selbst nicht mehr wohl zu fühlen.

⁶⁹⁶ Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 131.

⁶⁹⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 132-134.

⁶⁹⁸ Ebd. S. 135.

⁶⁹⁹ Ebd. S. 137.

Außerdem erinnert Tiwalds *Der Vortrag* ein wenig an Clemens Bergers Geschichte *Einladung in den Zweifelturm. Späte Notizen eines Mönchs in Der gehängte Mönch*. Auch dort beginnt ein Geistlicher, der zeitlebens in mönchischer Isolation gelebt hat, sein Dasein zu reflektieren und in Zweifel zu ziehen.

c) Dollbarth, Rausch und Füssli. Eine Parabel.

Auch dieser im Jahr 2004 verfasste Text spielt auf der Universität. Es geht darin hauptsächlich um den Neid und die Missgunst im wissenschaftlichen Bereich, frei nach dem in akademischen Kreisen gängigen Diktum „Homo homini lupus – femina feminae lupior – professor professori lupissimus“. Die drei (fiktiven) Namen im Titel gehören drei Professoren, die im Lauf der Geschichte vorgestellt werden.

Zunächst geht es aber um einen Dozenten namens Hutterer. Diese Namensgebung ist möglicherweise eine Anspielung auf die täuferische Bewegung der Hutterer, die heute vor allem in den USA und in Kanada anzutreffen ist. Neben einer eigenartigen Mundart (dem „Hutterischen“, einem dialektal gefärbten Deutsch) und einer reformatorisch-missionarischen Tätigkeit ist vor allem eine extrem hohe Geburtenrate signifikant für die Hutterer; Familien mit zwölf oder mehr Kindern sind keine Seltenheit.⁷⁰⁰ Ein Teil dieser Charakteristika lässt sich auf Tiwalds Figur übertragen. So wird Hutterer als für Frauen attraktiver, „fruchtbarer“ Mann beschrieben, der noch dazu mit einem seltsamen Akzent spricht. Hutterer stammt aus Osteuropa, er hat eine Gastprofessur an der Universität erhalten (aus mehreren Anspielungen geht später hervor, dass es die Wiener Universität sein muss) und kommt vor allem bei den weiblichen Studierenden aufgrund seines lockeren Vortrags und seiner ungezwungenen Art gut an.⁷⁰¹

Von Professor Rausch erfährt man zunächst nur, dass er aus der Provinz stammt, Sprachgeschichte unterrichtet und seinem fortgeschrittenen Alter zum Trotz ein durchaus attraktiver Mann ist.

Der Schweizer Professor Füssli hingegen leidet unter seinem Namen, unter seinem Fremdsein in Österreich, und wirkt generell unsicher und

⁷⁰⁰ Vgl. Holzach, Michael: Das vergessene Volk. Ein Jahr bei den deutschen Hutterern in Kanada. Hamburg: Hoffmann und Campe 1980.

⁷⁰¹ Vgl. Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 138f.

komplexbehaftet, was sich auch in seinem Umgang mit den Studierenden äußert:

[...] er darbt in seinem Sprechzimmer, immer darbt er in seinem Sprechzimmer, selbst bei mündlichen Prüfungen hatten die zu Prüfenden immer den Eindruck, Füssli würde in sich die Alpen zusammenpressen, sie in einen Schraubstock zu spannen versuchen und drücken und drücken [...] Er war der Schweiz noch nicht entwachsen genug. In Wien befahl ihm eine ungeheure Tapsigkeit; er kompensierte sie in einer Balance zwischen ziselierendem Lob an die Leistungsbringer und der peniblen Aufrechnung jener Fehler, die durch das Weigern der Studentinnen entstanden, sich mit Schubladenbezeichnungen zu beschäftigen.⁷⁰²

Füssli wird von vielen Studierenden, vor allem von Höhersemestrigen, nicht ernst genommen und als schrulliger Erbsenzähler verspottet.

Kurz darauf wird die Studentin Lisa R. vorgestellt. Sie ist Mitglied einer Studierendenvertretung und setzt sich – wie viele ihrer Kolleginnen – dafür ein, dass Hutterers Gastprofessur verlängert wird.

Zwischendurch wird die Professorin Dollbarth vorgestellt. Sie erscheint als extrem ehrgeizig, hat sich im wissenschaftlichen Umfeld „durchgeboxt“ und ist stets bemüht, sich gegen ihre männlichen Kollegen zu behaupten.⁷⁰³ Ihr sprechender Name („Dollbarth“) erzeugt die Assoziation einer kantigen, androgynen Frau.

Der Leser erfährt, dass die Studentin Lisa eine unglückliche Beziehung mit einem Mann hat, „der sie an der langen Stange hält“ und „ein sich ständig entziehender Mann ist, sparsam mit Zärtlichkeiten, sehr sparsam sogar.“

Deshalb setzt Lisa alles auf die Wissenschaft, „weil sich Lisa R. dadurch bei sich fühlt.“ Da Lisa bei Professor Füssli, der Institutsvorstand ist, um eine Verlängerung von Hutterers Gastprofessur gebeten und Hutterer in den höchsten Tönen gelobt hat, setzt der neidige Füssli das Gerücht in die Welt, Hutterer habe eine Affäre mit der Studentin Lisa R. Diese Fama wird von Dollbarth und Rausch, die ihre Büros direkt neben Füssli haben, interessiert aufgenommen und in die universitäre Welt hinausgetragen. Bald tratschen auch die Studierenden darüber, und Lisa erhält den wenig schmeichelhaften Spitznamen „Eseline“.⁷⁰⁴

Lisa erfährt, dass Füssli bei der Institutskonferenz Stimmung gegen Hutterer gemacht hat, um die Verlängerung seiner Gastprofessur zu verhindern. Füssli

⁷⁰² Tiwald, Katharina: Schnitte – Portraits – Fremde (wie Anm. 633). S. 139.

⁷⁰³ Ebd. S. 140f.

⁷⁰⁴ Ebd. S. 142-144.

wurde aber überstimmt, somit ist der Verbleib Hutterers für zumindest ein Semester gesichert. Lisa kommt in Hutterers Sprechstunde, sie reden über den Lehrplan fürs nächste Semester und trinken Tee. Beim Verabschieden legt Hutterer, zusätzlich zum Handschlag, seine Hand auf Lisas – beide scheinen ein erotisches Knistern zu verspüren:

In dieser Geste, zwischen den Handflächen, über die sich die dritte Hand baut, bildet sich ein kleiner Schlüssel, womöglich der Schlüssel zu dieser Beziehung, zu diesen Gesprächen.⁷⁰⁵

Es kommt zu einem Beisammensein in Hutterers Arbeitszimmer: Neben dem Professor und Lisa ist noch die Studentin Franka anwesend. Die drei trinken eine Menge Wein, und Hutterer erzählt seine Lebensgeschichte: Er kommt ursprünglich aus einem (nicht näher bezeichneten) Ostblockstaat, sein Sohn wächst bei seiner Exfrau auf. Lisa erzählt von ihrem Liebeskummer, und alle drei werden „per du“ miteinander. Vom Alkohol inspiriert stellt sich Lisa vor, dass Hutterer sie küsst, denkt aber gleichzeitig an die Konsequenzen, die ein solcher Kuss für beide haben könnte. Sie imaginiert den Professor als einen Schmetterling, den sie zu fangen versucht – dieses Bild in Lisas Kopf führt dazu, dass ihr Vladimir Nabokov einfällt, der ja auch Schmetterlingssammler war.⁷⁰⁶ Die Assoziation, die beim Leser geweckt wird, ist eindeutig Nabakovs Roman *Lolita* (1955);⁷⁰⁷ auch dieser Text handelt von einer verbotenen, gesellschaftlich verpönten, aber auch zunehmend perverser werdenden Beziehung.

Im Folgenden schreibt Lisa Hutterer einen Brief; sie schreibt von einer inneren Unruhe, die sie befallen hat. Gleichzeitig betont sie, nicht in Hutterer verliebt zu sein; sie wolle einfach gut mit ihm zusammen arbeiten. Um das zu unterstreichen, wechselt sie an der nämlichen Stelle die Anrede von „Du“ zu „Sie“. Sie beschließt den Brief mit der Erwähnung Professor Füsslis: Er ertrage Hutterer nicht, könne mit ihm nicht umgehen, sei eifersüchtig und werde an Hutterer „ersticken“.⁷⁰⁸

Der Handlungsverlauf nimmt nun auf reale Geschehnisse Bezug: Im Zuge studentischer Proteste gegen die Bildungsministerin (gemeint ist Gehrer) bekommt der Uni-Rektor (gemeint ist Winckler) eine Torte ins Gesicht. Die Kampfmaßnahmen machen auch vor jenem Institut nicht halt, an dem

⁷⁰⁵ Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 145.

⁷⁰⁶ Ebd. S. 146-150.

⁷⁰⁷ Nabokov, Vladimir: *Lolita*. Übers. von Helen Hessel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

⁷⁰⁸ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 151-154.

Katharina Tiwalds Text spielt: Füssli findet vor seiner Bürotür ein brennendes Paket. Er tritt darauf, um die Flammen zu löschen, und steigt dabei in einen Haufen Fäkalien. (Auf Hutterer wird zwar dasselbe „Attentat“ verübt, er ist jedoch schon gewarnt worden und steigt nicht aufs Paket.) Institutsvorstand Füssli ist außer sich vor Wut und will einen Schuldigen ermitteln, es wird jedoch keiner gefunden.⁷⁰⁹

Im Sommersemester wird eine neue Professur ausgeschrieben – es gibt eine Vielzahl von Bewerbern, darunter natürlich auch Hutterer. Die Studienrichtungsververtretung, in der ja auch Lisa sitzt, soll über die Vergabe der Professur mitbestimmen. Lisa wird jedoch unerwartet in Rauschs Büro zitiert, wo ihr Rausch und Dollbarth erklären, dass sie aufgrund eines übermäßigen Naheverhältnisses zum Kandidaten Hutterer nicht in die Kommission entsendet werden dürfe. Lisas Rechtfertigungsversuche werden abgeschmettert, wutentbrannt verlässt sie das Büro.⁷¹⁰

Mit knapper Mehrheit bekommt Hutterer die Professur. Lisa schließt ihr Studium ab und bewirbt sich um eine gesponserte Dissertationsstelle auf Hawaii. Schließlich erhält auch sie diese Stelle. Inzwischen werden die Institutsangehörigen Füssli, Rausch und Dollbarth nicht müde, Geschichten über Hutterer und Lisa in die Welt zu setzen. Der Text endet mit einer Auswahl ihrer Hirngespinnste:

Am Institut erzählte man sich, das Institut, an dem Lisa R. nunmehr studiere, sei auf einer kleinen Insel, dort gebe es weißen Sand, Palmen, das Meerwasser sei klar und hellblau, man würde von Kokosnüssen geweckt wie in anderen Gefilden Gelehrte von Äpfeln, Lisa R. würde beim Lernen Blumen im Haar tragen. [...] Hutterer sei über Weihnachten hingeflogen. [...] Hutterer würde nicht mehr nach Wien zurückkehren. Hutterer und Lisa R. würden unter Affen leben bleiben. Hutterer und Lisa R. würden Kokosnüsse fressen. Hutterer und Lisa R. würden gemeinsam am Ende der Welt Forschung betreiben. Sie würden Kinder haben, sie würden fett werden, und wenn sie das Interesse nicht verloren hätten, würden sie immer noch – forschen.⁷¹¹

Auch in diesem Text tritt das Motiv der Fremde, das dem Abschnitt seinem Namen gibt, auf mehreren Ebenen auf: Lisa und Hutterer bleiben bis zum Schluss einander fremd – sie führen zwar private Gespräche und duzen einander, aber Lisa definiert in ihrem Brief deren Beziehung klar als

⁷⁰⁹ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 154f.

⁷¹⁰ Ebd. S. 155-157.

⁷¹¹ Ebd. S. 157f.

Arbeitsverhältnis. Auch Hutterer macht keine Anstalten, diese Grenze zu überschreiten.

Die drei Professoren Dollbarth, Rausch und Füssli sind nicht nur einander fremd, sondern wissen auch von Hutterer und Lisa nicht viel. Aus Eifersucht auf Hutterer setzt der intrigante Füssli Gerüchte in die Welt. Die üble Nachrede verbindet die drei Fremden, sie zimmern sich ihre eigene Wirklichkeit über das Leben von Lisa und Hutterer. Die Fama steigert sich am Ende zu einem absurden Märchen, die Schlusswendung (siehe oben) erinnert an den klassischen Märchenschluss „Und wenn sie nicht gestorben sind, ...“. Lisa, die sich im Grunde nach Nähe sehnt (und deshalb auch unter ihrem distanzierten Liebhaber leidet), sucht am Ende ihr Glück in der Fremde, nämlich auf Hawaii.

Der Text trägt den Titelzusatz *Eine Parabel*. Das deutet darauf hin, dass der Inhalt allegorisch und allgemeingültig zu verstehen ist. In der Tat kann das Motiv der Eifersucht, das hier im universitären Umfeld dargestellt wird, auch auf andere Lebensbereiche übertragen werden.

d) Absicht

Der letzte Text ist 1999 entstanden und somit der älteste Text im Werk. Darin geht es um das tragische Ende der Beziehung eines jungen Paares. Es gibt diesmal keine Ich-Erzählerin, der Text ist nur insofern autobiographisch konnotiert, als die Hauptfigur Sabina plant, einen Studienaufenthalt in Sankt Petersburg anzutreten. Die Geschichte beginnt mit einer Autofahrt; der Stil ist elliptisch und assoziativ und ähnelt den Texten im ersten Abschnitt *Schnitte*:

[...] Sabina und Peter im Auto. Ihn zwackt der Gurt am Hals, und aus einem Kirchturm schallt es bis innen, welche Stunde es zu schlagen hat, obwohl er keine Uhr trägt. In „Red Heat“ bekommt der russische Agent Arni Schwarzenegger eine echte Rolex von seinem rührseligen amerikanischen Freund. Das Geräusch aber stört nicht, es stört nicht, er hat eine ihrer Locken um den Zeigefinger gewickelt, das Geräusch untermalt, es untermalt, es ist so schön idyllisch, und von vorne schiebt sich ein schon halb erlahmter Zug ins Gesichtsfeld.⁷¹²

Der Leser erfährt, dass Sabina offenbar schriftstellerisch tätig ist und Peter von Sorgen geplagt wird, die aber vorerst nicht näher erläutert werden. Die beiden Figuren sprechen in dieser Szene nicht miteinander, und auch von den Sorgen beziehungsweise Gedanken des jeweils anderen wissen sie nichts.

⁷¹² Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 159.

Es ist Mittagszeit, und der Zug, den die beiden zuvor erblickt haben, ist mittlerweile verschwunden. Sabina und Peter sprechen nun erstmals im Text miteinander. „Sie sprechen über alles ein wenig“, charakterisiert Tiwald die Qualität dieses Gesprächs. Es wird evident, dass Peters Sorgen von einem Problem mit der Familie herrühren: Er fühlt sich von seiner Familie eingeengt, ja geradezu gefangen. Man erfährt ferner, dass Peter ein geisteswissenschaftliches Fach studiert. Mittlerweile ist das Auto, in dem die beiden unterwegs sind, bei Peters Elternhaus angekommen. Er und Sabina, die mit dem Possessivpronomen „seine“ nun eindeutig als Peters Freundin ausgewiesen wird, gehen ins Haus.⁷¹³

Sabinas Gedanken kreisen um eine Sache, die sie vor Peter verheimlicht: Sie hat ein Stipendium für ein Sprachstudium in Sankt Petersburg bekommen. Sabina malt sich die Schönheit Russlands und der dortigen Natur aus. Aus Sabinas Vorstellungen entnimmt der Leser, dass sie unter ungemeinem Fernweh leidet:

Die kyrillischen Schnörkel dienen dabei als Sprossen, als ein Assortiment feiner Wanderstöcke, als Baumart, die die Orientierung gewährt. Sabina ist in ihren Wäldern zuhause. Sie beherrscht den Kompass, und sie ahnt, Peter ist keine Markierung.⁷¹⁴

Für Sabina hat ihre Beziehung zu Peter also wenig bis gar keine Zukunft. Das erzählt sie ihm allerdings noch nicht, denn Peter drängt darauf, mit Sabina Sex zu haben. Zunächst muss er aber noch aufs WC – dort stellt er fest, dass er neben dem erwarteten kleinen noch ein großes Geschäft zu verrichten hat. In der Zwischenzeit räkelt sich Sabina nackt, aber gelangweilt in Peters Bett.⁷¹⁵

Diese bewusst unromantische Szene erinnert stark an den Text *Innsbruck. Altartriptychon* (den ersten Text im Kapitel *Fremde*), in dem der Mann bei offener Klotür Belanglosigkeiten erzählt und für die Frau hörbar furzt, während sie im Bett liegend Zeitungen liest. Auch dort ist die Unromantik Symptom einer zerbrechenden Beziehung, auch dort handelt es sich um Partner, die einander sukzessive gleichgültiger und eben fremder werden. Während Sabina auf Peter wartet, sieht sie sich ein wenig im Haus um und erlebt die quälende Enge dieses Domizils: Peter hat nicht einmal ein eigenes Zimmer, sondern lebt gemeinsam mit seinem Bruder in einem Raum. An den

⁷¹³ vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 159-162.

⁷¹⁴ Ebd. S. 163.

⁷¹⁵ Ebd. S. 163-166.

Wänden hängen überall Babyfotos von den mittlerweile erwachsenen oder jugendlichen Kindern.⁷¹⁶

Beim Sex kommt die bereits zuvor beschriebene Fremdheit dann voll zum Tragen: Peters Gedanken lassen darauf schließen, dass er nicht an Sabina als Person interessiert ist, sondern in erster Linie an ihrem Körper. Und für Sabina haben die allgegenwärtigen Familienfotos den Effekt, als stünde die ganze Familie beobachtend im Zimmer. Sie ergeht sich, wie es heißt, „im mütterlichsten Sex ihres Lebens“.⁷¹⁷

Schließlich gehen Sabina und Peter wieder zum Auto; der Leser erfährt, dass es Sabina gehört und dass sie die Fahrerin ist. Dadurch erscheint Peter noch mehr in der Rolle des unselbstständigen, nicht abgelösten Familienkindes. Während der neuerlichen Autofahrt denkt Sabina wieder an Russland und konzentriert sich nicht auf die Straße. Da kommt es zu einem Unfall, und das Auto kracht gegen einen Baum. Sabina stirbt, Peter überlebt den Unfall. Im letzten Satz heißt es:

Menschen ziehen wie Pappkartons vorbei, denkt Sabina von oben.⁷¹⁸

In der letzten Geschichte des Kapitels führt die Fremdheit, im Gegensatz zu den anderen Texten, zu einem eindeutig negativen Ausgang, nämlich zum Tod einer der Hauptfiguren. Die beiden Figuren sind einander – obwohl in einer Liebesbeziehung – fremd geblieben: Peter frönte nur seiner Libido, und Sabina war in Gedanken schon in der Fremde, nämlich in Sankt Petersburg. Diese Entfremdung innerhalb einer Beziehung ist ein Motiv, das Katharina Tiwald unter anderem auch in den Texten *Agnes-Episode* und *Innsbruck*.

Altartriptychon in den Vordergrund stellt. Der letzte Satz, ein Gedanke der bereits toten Sabina, könnte auf die Unverbindlichkeit anspielen, mit welcher ihre Beziehung zu Peter ablief, beziehungsweise mit welcher sie generell ihr Leben lebte: Die Menschen, die sie kannte, ließ sie vorbeiziehen „wie Pappkartons“. Der Titel des Texts, *Absicht*, bezieht sich auf den Plan Sabinas, nach Sankt Petersburg zu gehen – eine Absicht, von der nach Sabinas Tod nicht klar ist, ob Peter sie jemals erfährt. Streng genommen ist aber diese Absicht das einzige, was am Ende des Textes noch von Sabina übrig bleibt. Das erinnert an das Gedicht *Der Vogel ist sterblich* der persischen Lyrikerin

⁷¹⁶ Ebd. S. 165.

⁷¹⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 167.

⁷¹⁸ Ebd. S. 170.

Forough Farokhzad (1935-1967). Das Gedicht endet mit dem Vers „Behalte den Flug im Gedächtnis / der Vogel ist sterblich“.⁷¹⁹ In dieser Metaphorik wäre also Sabina der Vogel, ihre Absicht der Flug. Der Verweis auf Farokhzad kann auch damit argumentiert werden, dass Sabina im letzten Satz „von oben“ spricht, also quasi aus einer Beobachter- oder eben *Vogelperspektive*. Außerdem starb die Dichterin Forough Farokhzad, wie Sabina in Tiwalds Text, bei einem Autounfall.

2.3.1.2. Rezension zu *Schnitte – Portraits – Fremde*

Zu Katharina Tiwalds Erstlingswerk konnte nur eine Rezension gefunden werden; sie ist auf der Homepage des Literaturhauses nachzulesen und stammt von Martina Wunderer. Die Rezensentin bemerkt das Faktum, dass viele Motive oder Figuren in Tiwalds Buch über die einzelnen Kapitel hinaustreten und an anderen Stellen des Textes wiederkehren:

Sie nimmt die Lebensfäden ihrer Figuren [...] auf, verwirrt und verwickelt sie, verwebt sie mit anderen und lässt sie irgendwo, am Grenzübergang zur Schweiz, am Bahnhof in Innsbruck oder St. Petersburg wieder aus den Augen, um sie an anderer Stelle, in einer anderen Erzählung, an einem anderen Ort, wieder in den Blick zu nehmen.⁷²⁰

Außerdem wird Tiwalds Art, Sinneseindrücke, aber auch Kunstwerke (Musik, Gemälde) literarisch wiederzugeben, lobend erwähnt. Mit diesem stilistischen Merkmal befasst sich ja im Folgenden ein Exkurs. Die Rezension geht auch auf den Klappentext ein, in dem sich Tiwald auf den russischen Linguisten Schklowski bezieht und für einen aktiven, rezeptionsästhetisch aktiven Leser plädiert. Die Rezensentin vergleicht diese Art von Reflektieren über die Sprache mit der Sprachskepsis, wie sie etwa in Hofmannsthals *Chandos-Brief* vorkommt.⁷²¹

Außerdem werden die Themenwahl und die dynamischen Wechsel zwischen Komik und Ernst positiv hervorgehoben:

Der Tonfall der Erzählungen ist meist heiter, manchmal auch ernst, doch stets von einer schwerelosen Leichtigkeit, augenzwinkernd, selbstironisch, [...] doch niemals seicht. [...] So

⁷¹⁹ Farokhzad, Forough: *Jene Tage. Gedichte*. Übersetzt von Kurt Scharf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

⁷²⁰ Vgl. http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Tiwald_schnitte/, (25.1.2009, 17:51).

⁷²¹ Vgl. Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Rudolf Hirsch. 31 Bde. Band 31. *Erfundene Gespräche und Briefe*. Frankfurt am Main: Fischer 1991.

vielseitig Tiwald ihre Themen wählt, so virtuos spielt sie mit verschiedenen Registern der Sprache [...] ⁷²²

Generell preist die Rezensentin Katharina Tiwalds Sprachgefühl und stilistische Fähigkeiten, nennt sie eine „Meisterin der kurzen Form“ – und das, obwohl jede einzelne ihrer Erzählungen „Stoff genug für einen Roman“ böte.

Das Kapitel zu *Schnitte – Portraits – Fremde* wird mit zwei Exkursen beschlossen, in denen bemerkenswerte literarische Verfahrensweisen Tiwalds analysiert und literarhistorisch kontextualisiert werden: zum einen die Montagetechnik, die vor allem den ersten Abschnitt des Buches dominiert, zum anderen die literarische Wiedergabe „benachbarter“ Künste wie Malerei oder Musik, die Katharina Tiwald hauptsächlich im zweiten Teil ihres Werkes zum Einsatz bringt.

2.3.1.3. Exkurs: Montage bei Katharina Tiwald

Wenngleich die Montage zu den häufigsten Stilmitteln moderner Literatur zählt, gibt es in diesbezüglichen terminologischen Fragen oft Dissens: „Montage“ wird nämlich vielerorts synonym mit den Begriffen „Collage“ oder „Zitat“ gebraucht, und eine eindeutige Abgrenzung ist schwierig, da die Grenzen zwischen den Termini oft verschwimmen. In der Forschung überwiegt allerdings die Auffassung, dass „Montage“ der Oberbegriff ist, wogegen „Collage“ und „Zitat“ besondere Verfahrens- beziehungsweise Spielweisen der Montage sind. Weiters ist zu unterscheiden zwischen einer demonstrativen und einer integrierenden Montage. Während die integrierende Montage eher versteckt ist und nicht aus dem „organischen“ Ganzen eines literarischen Texts heraussticht (z.B. authentische Abschnitte aus Revolutionsreden in Büchners *Dantons Tod* oder ein Zitat aus einem Platon-Dialog in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*), ist die demonstrative Montage bewusst provokant und befremdend – letztere Form der Montage findet man etwa in dadaistischen Texten von Richard Hülsenbeck oder, in ihrer bekanntesten Erscheinungsform, in Alfred Döblins epochalem Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929). ⁷²³

Auch Katharina Tiwald bedient sich einer demonstrativen Montage – vor allem in *Schnitte*, dem ersten Kapitel von *Schnitte – Portraits – Fremde*, werden etwa

⁷²² Vgl. http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Tiwald_schnitte/, (25.1.2009, 17:51).

⁷²³ Vgl. Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2., neu bearbeitete Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 286-289, beziehungsweise Büchner, Georg: *Dantons Tod*. Stuttgart: Reclam 2007 (=RUB 6060), Mann, Thomas: *Der Tod in Venedig* und andere Erzählungen. Rheda-Wiedenbrück: RM-Buch-und-Medien-Vertrieb 2000, und Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich: Walter 1996.

Erzähl- und Zeitebenen miteinander „verschnitten“, eine APA-Meldung wird einmontiert, und Tiwald operiert mit einem filmischen Vokabular, spricht etwa von „Schwenks“ und „Zooms“ (im Text *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)*). Vor allem letzteres lässt sich daraus erklären, dass der Begriff „Montage“ einen filmischen beziehungsweise dramaturgischen Ursprung hat. Von Filmregisseuren wie Sergei Eisenstein, aber auch Theaterregisseuren wie Erwin Piscator sind Montagetechniken eingesetzt worden, um der Darbietung zusätzliche Effekte hinzuzufügen.⁷²⁴ Diese visuellen und konkret filmischen Verfahrensweisen hielten vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts Einzug in literarische Texte – beispielsweise Döblins bereits erwähntes Werk, aber auch später Günter Grass’ Roman *Örtlich betäubt* (1969), in dem der Autor sich sehr häufig einer Art „Kamerasprache“ bedient und von „Kamerafahrten“, „Kameraschwenks“, „Totale“, „Naheinstellung“ und eben „Schnitten“ spricht.⁷²⁵ Einer solchen visuellen Sprache bedient sich also auch Katharina Tiwald. Das Einfügen von Zeitungsartikeln findet vor allem in John Dos Passos’ Roman *Manhattan Transfer* (1925) intensive Verwendung;⁷²⁶ die Theorie dieser Form der Montage: Durch das Einmontieren der Zeitung als „Wirklichkeitsbeleg“ soll eine möglichst direkte, unmittelbare und umfassende Wahrnehmung des Erzählten ausgelöst werden.⁷²⁷ Ähnliches gilt für das „Zusammenschneiden“ von Erzähl- und Zeitebenen (meisterhaft vorgeführt u.a. in James Joyces Meilenstein *Ulysses*⁷²⁸, Katharina Tiwald lässt im Text *Schienen* Katharina die Große mit dem ehemaligen Innenminister Ernst Strasser kommunizieren): Dadurch soll Simultantechnik suggeriert und eine allumfassende Wahrnehmung intendiert werden.⁷²⁹ Als Vehikel zu einer solchen ungebrochenen, direkten Welt Darstellung gilt auch der Bewusstseinsstrom, den Tiwald im Kapitel *Schnitte* sehr häufig einsetzt.⁷³⁰ Wir erinnern uns, dass auch Siegmund Kleinl in seiner Poetik nach einer solchen „totalen Weltwahrnehmung“ strebt (vgl. Kapitel 2.1.1.1.b).

⁷²⁴ Vgl. Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1976. S. 216f.

⁷²⁵ Grass, Günter: *Örtlich betäubt*. Göttingen: Steidl 1993.

⁷²⁶ Dos Passos, John: *Manhattan Transfer*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1953.

⁷²⁷ Vgl. Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart (wie Anm. 724). S. 221.

⁷²⁸ Zitat wie Anm. 194.

⁷²⁹ Vgl. Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (wie Anm. 723). S. 290.

⁷³⁰ Vgl. Durzak, Manfred: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart (wie Anm. 724). S. 223.

Generell lässt sich über die literarische Montage sagen, dass sie nicht für sich selbst steht, sondern sich immer an den Leser richtet: Der „Held“ der Montage ist der Rezipient, weil er die enthaltenen Bezüge realisiert und versteht.⁷³¹ Dieses de facto rezeptionsästhetische Charakteristikum der Montage entspricht wiederum Katharina Tiwalds poetischem Motto, wie es im Klappentext zu *Schnitte – Portraits – Fremde* präsentiert wird. Tiwald schreibt, wie wir bereits analysiert haben, sehr „leserorientiert“, möchte den Leser in ihre Texte einbinden und ihn zur kreativen Auseinandersetzung aufrufen. Daher wird dem Leser oftmals literarisch „ein Bein gestellt“, und das geschieht unter anderem auch durch den Einsatz anspruchsvoller Stilmittel wie der Montage.

2.3.1.4. Exkurs: Die literarische „Wiedergabe“ von Kunst und Musik

Die Literarisierung von bildender Kunst und Musik, respektive die Umwandlung dieser Künste in Literatur, hat eine lange Tradition. Schon das phönizische Alphabet, die Grundlage der meisten heutigen Alphabete, lieferte eine solche Metamorphose: Die ersten beiden Buchstaben des phönizischen Alphabets, „aleph“ und „beth“, sind beispielsweise stilisierte Darstellungen eines Stieres beziehungsweise eines Hauses. Reale Gegenstände wurden also durch Buchstaben graphisch dargestellt und somit direkt in Schrift umgewandelt. Wenn man die griechischen Buchstaben α und β , die sich ja aus dem phönizischen Alphabet entwickelten, jeweils um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn dreht, bemerkt man noch die Bildlichkeit: Das Alpha sieht dann aus wie ein Stierkopf, das Beta wie Häuser. Auch das allseits bekannte Smiley-Symbol ☺ ist genau genommen eine Wechselbeziehung zwischen Schrift und Bild, da es sich – wie man sieht, wenn man es um 90 Grad nach links dreht – aus den Schriftzeichen : -) zusammensetzt und mit diesen Zeichen auch oft abgebildet wird. Die Dinggedichte des Barock und später von Rilke, Mörike oder C.F. Meyer sowie Lessings kunsttheoretischer Aufsatz *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766)⁷³² sind weitere Beispiele für ästhetische Wechselbeziehungen zwischen Schrift und Bild. Auch im Genre des Künstlerromans beziehungsweise der Künstlernovelle, z.B. Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) oder Eduard Mörikes

⁷³¹ Vgl. Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (wie Anm. 723). S. 288f.

⁷³² Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 2003 (=RUB 271).

Mozart auf der Reise nach Prag (1856),⁷³³ spielen Musik und Malerei eine bedeutende Rolle.

Ähnlich wie Montage und Collage gelangte die Literarisierung von Musik und Kunst im 20. Jahrhundert und vor allem in der Postmoderne zur vollen Blüte. Texte wie Joyces *Ulysses* (1922) oder John Barths *The Floating Opera* (1957)⁷³⁴ liefern nicht nur unmittelbare „Beschreibungen“ von Musik, sondern bedienen sich teils auch musikalischer Kompositionsprinzipien. Generell gab es im 20. Jahrhundert wechselseitige Durchdringungen von Kunst und Literatur: Die Literatur fand zum Bild, und die anderen Künste eigneten sich mehr und mehr die Sprache an, das Medium der Literatur – Stichwort: „Linguistic turn“. Seit Picassos Kubismus, Marinettis Futurismus und überhaupt dem Dadaismus lässt sich in den Avantgarden eine wechselseitige Beeinflussung von Literatur und Kunst beobachten.⁷³⁵

Auch in Bezug auf die österreichische Gegenwartsliteratur gibt es einige Tendenzen ästhetischer Wechselbeziehungen von Literatur und Kunst beziehungsweise Musik. Ein avantgardistisches Beispiel sind Gert Jonkes musikalisch-rhythmischen Kompositionsschemata im *Geometrischen Heimatroman* (1969) und in einzelnen Erzählungen seines Bandes *Musikgeschichte* (1970),⁷³⁶ wo sich Jonke u.a. gegen ein realistisches, streng mimetisches Erzählen wendet.⁷³⁷ Ähnlich, wenn auch weniger avantgardistisch, geht Katharina Tiwald in ihrem Text *Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud* im Kapitel *Portraits* vor: In den Sätzen, in denen Stauds Musik beschrieben wird, ist die Sprache sehr rhythmisch und auch lautmalerisch – damit wird der Klang der Musik quasi abgebildet:

Die Dichte des Klangs packt mich. Die Geigen, die Viola, das Cello mutieren zu Menschen, denen Beine wachsen, wenn die Spieler in der weiter und weiter sich steigernden Erregung auf den Boden stampfen, die Instrumente sich durcheinander unterhalten und hart aneinander vorbei schrammend ein dichtes, durcheinander rauschendes Gespräch zu führen scheinen. Der

⁷³³ Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen. Stuttgart: Reclam 1983 (=RUB 8715) und Mörike, Eduard: Mozart auf der Reise nach Prag. Stuttgart: Reclam 1985 (=RUB 4741).

⁷³⁴ Zitat wie Anm. 185.

⁷³⁵ Vgl. Faust, Wolfgang Max: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München, Wien: Hanser 1977. S. 7.

⁷³⁶ Jonke, Gerhard: Geometrischer Heimatroman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969, und Jonke, Gerhard: Musikgeschichte. Berlin: Literarisches Colloquium 1970 (=LCB-Editionen 20).

⁷³⁷ Vgl. Mareček, Zdeněk: „... kein Grund, die Zügel locker zu lassen.“ Zur Chorphantasie von Gert Jonke und ihrem Ort im Kontext seines Werkes. In: Kopřiva, Roman und Jaroslav Kovář (Hrsg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens 2005. S. 22-25.

erste Satz geht nahtlos in den zweiten über an der Gabelung, die, wenn sie an Pflanzen sitzt, Dichotomie genannt wird und ihren Namen diesem Stück weitergegeben hat.⁷³⁸

Friederike Mayröcker wiederum hatte es vor allem mit der bildenden Kunst:

Gemälde und Motive u.a. von Matisse, Tintoretto, Goya (vor allem in *Reise durch die Nacht* [1984]),⁷³⁹ Max Weiler, Arnulf Rainer oder Andy Warhol tauchen auf und werden nicht nur im Sinne einer Ekphrasis detailreich beschrieben, sondern literarisch verinnerlicht:

Was in den Bildern passiert bzw. auf ihnen zu sehen ist, wird von der Autorin auf die eigene Lebens- und Schreibsituation bezogen. Bei einzelnen Bilder [sic!] bleibt es dabei nicht. Es ist ein synästhetisches Theater aus Geruchs-, Geschmacks- und Gefühlseindrücken, verwoben mit fremden Texten, Tönen und Bildern, das sich in Mayröckers Literatur abspielt.⁷⁴⁰

Aber auch Musikstücke finden Eingang in Mayröckers Literatur und werden in ihre Texte eingewoben. Ähnlich wie Mayröcker lässt auch Katharina Tiwald in *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* Bilder des russischen Malers Repin zum Leben erwachen. Im Laufe der Bildbeschreibungen ist nicht mehr klar, ob nun ein Gemälde beschrieben wird oder die Erlebnisse der Ich-Erzählerin und ihrer Freundin – die Grenzen verschwimmen. Dies wird durch die Erwähnung der Ich-Erzählerin unterstützt, dass es „von diesem Nachmittag“ Fotos gibt; somit wird eine zusätzliche Bildebene in den Text eingeführt.⁷⁴¹

Einen Sonderfall in Sachen ästhetischer Wechselbeziehungen stellt Thomas Bernhards Text *Alte Meister* dar: Der alte Musikkritiker Reger kommt jeden zweiten Tag ins Kunsthistorische Museum in Wien, um in Tintoretts Gemälde *Weißbärtiger Mann* einen entscheidenden Fehler zu finden. Reger ergeht sich in fachlich verklausulierten Analysen, mit Seitenhieben auf Philosophie und Musik, während der einfache Museumswärter Irrsigler, der die Bilder ohne Geschwätz, assoziativ und „aus dem Bauch heraus“ erklärt.⁷⁴² In der Terminologie des Kunsttheoretikers Erwin Panofsky (1892-1968) repräsentiert Reger den „Bedeutungssinn“ oder die „ikonographische Analyse“, die nur mit Fachwissen und Kenntnis der relevanten wissenschaftlichen Quellen möglich ist, Irrsigler hingegen den „Phänomensinn“ oder die „vor-ikonographische Beschreibung“, ein

⁷³⁸ Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 103.

⁷³⁹ Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

⁷⁴⁰ Kastberger, Klaus: „dieses Bild wie durch das Auge eines Gespensts gesehen“. Friederike Mayröcker und die bildende Kunst. In: Kopriva, Roman und Jaroslav Kovář (Hrsg.): *Kunst und Musik in der Literatur* (wie Anm. 737). S. 33.

⁷⁴¹ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 63f.

⁷⁴² Vgl. Bernhard, Thomas: *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. Besonders S. 12f. und S. 64f.

eher intuitives Verstehen künstlerischer Motive.⁷⁴³ In Tiwalds *Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud* werden diese beiden Analysemethoden kombiniert: zunächst „naives“ Hören im Konzert, dann ein fachliches Gespräch mit Staud, in dem dieser die Grundlagen seines Schaffens erörtert.

⁷⁴³ Vgl. Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin: Spiess 1980. S. 86f. und S. 95.

2.3.2. Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg

Katharina Tiwalds zweite Publikation erschien 2006 in der Buchreihe „Horizonte“ des Münchner Herbig Verlages. Diese Reihe besteht aus „Reisegeschichten, die politische und gesellschaftliche Phänomene einbeziehen.“⁷⁴⁴ Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* ist ein Reisebericht beziehungsweise eine Reportage, die nach einem dreiwöchigen Aufenthalt der Autorin in Sankt Petersburg im September 2005 entstanden ist. Wie zu Beginn des Texts, aber auch auf Katharina Tiwalds Homepage erwähnt wird, hat sich die Autorin vorgenommen, die Stadt Sankt Petersburg abseits des touristischen Trubels zu beschreiben, einzelne mehr oder minder typische Sankt Petersburger vorzustellen und der breiten Öffentlichkeit eher weniger bekannte Episoden der Petersburger Geschichte näherzubringen – wie der Titelzusatz schon sagt, eine Darstellung des „unbekannten Sankt Petersburgs“:

Ich hatte mir Themen gesetzt: „Kälte“ zum Beispiel, „Wasser“, „Tiere“, „Hörbare Stadt“, „Gottesstadt“, „Farben“ ... auch Tod und Blockade: die Blockade Leningrads durch die deutsche Wehrmacht 1941-1944, während derer Hunderttausende Stadtbewohner verhungerten. Ich bin diesen Themen nachgegangen, habe einen Pianisten, eine Tänzerin, die Direktorin der Museumsbibliothek „Blokada“, den Filmemacher Jewgeni Jufit, den Rabbiner der progressiven Gemeinde besucht und interviewt, ich war im Museum für Gerichtsmedizin, wo sich Ärzte, Studenten und Künstler in großer Zuneigung mit dem Tod beschäftigen: wo Körperteile und Mumien ihren Platz haben und Kunst über den Tod auch.⁷⁴⁵

Im Museum für Gerichtsmedizin hat Tiwald den Künstler Vladimir Kustov kennengelernt, der auch Kurator dieses Museums ist. Es kam nicht nur zu einem Interview, sondern auch zur künstlerischen Zusammenarbeit, die darin kulminierte, dass Kustov 31 Schwarzweiß-Fotos zur Illustration von *Die erzählte Stadt* beisteuerte.

Die Personen, mit denen die Autorin im Zuge ihrer Recherchen Interviews geführt hat, kommen hauptsächlich in indirekter Rede zu Wort. Das erinnert von der Gestaltung her an den Text *Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud in Schnitte – Portraits – Fremde*. Viele Passagen des Buches sind soziologisch und kulturwissenschaftlich interessant, wie zum Beispiel das Kapitel *Gottesstadt*, in dem es unter anderem um das Leben der Juden in Sankt Petersburg geht. Sämtliche erwähnten beziehungsweise interviewten Personen sind mit ihrem vollen Namen in einer Danksagung am Ende des Buches vertreten.

Da der Text auf den Recherchen der Autorin in Sankt Petersburg beruht, ist er stark

⁷⁴⁴ vgl. <http://www.herbig.net/gesamtverzeichnis/reihen/herbig-horizonte.html>, (17.3.2009, 15:07).

⁷⁴⁵ <http://katharinatiwald.at/htm/buch02.htm>, (17.3.2009, 15:19).

autobiographisch geprägt. In allen Texten gibt es eine Ich-Erzählerin, die hier aber (im Gegensatz zu *Schnitte – Portraits – Fremde*) immer eindeutig mit der Autorin Katharina Tiwald zu identifizieren ist.

Passend zu den Fotos (die jeweils Orte abbilden, die von der Autorin beschrieben werden) ist der Text geprägt von einer geradezu naturalistischen Bildhaftigkeit. Oft kommen seitenlange, ausufernde Beschreibungen von Bauwerken, Plätzen oder einzelnen Menschen vor. Vor allem zu Beginn des Buches erscheinen einige Motive aus dem Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* (aus *Schnitte – Portraits – Fremde*), zum Beispiel die detailreiche Schilderung des Treibens am Newski Prospekt oder die Freundin Julia selbst. Da *Die erzählte Stadt* diesem Text thematisch und stilistisch ähnelt, wirkt das Buch in gewisser Weise wie eine Weiterführung von *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg*.

Tiwalds Sprache ist, wie an den zitierten Textstellen deutlich werden wird, in *Die erzählte Stadt* nicht opak und assoziativ wie etwa im Kapitel *Schnitte* in *Schnitte – Portraits – Fremde*, sondern bewusst simpel, flüssig, klar strukturiert, geradezu „journalistisch“ und daher auch sehr leicht lesbar.

Die erzählte Stadt besteht aus 15 Kapiteln, die jeweils eine andere Facette von Sankt Petersburg beleuchten. Es gibt keinen durchgehenden Erzählstrang, aber über die Chronologie lässt sich sagen, dass alle beschriebenen Ereignisse sich innerhalb des dreiwöchigen Aufenthalts der Autorin in Sankt Petersburg abgespielt haben.

Lediglich einzelne Passagen, vornehmlich subjektive Erinnerungen der Autorin, fallen aus dem zeitlichen Rahmen und spielen zum Teil auf frühere Sankt Petersburg-Besuche an.

2.3.2.1. Analyse ausgewählter Texte

Ähnlich wie im Fall von Siegmund Kleinls *DorfMale* können hier nicht alle Kapitel aus Tiwalds umfangreichem Werk genau abgehandelt werden, daher beschränke ich mich in der Analyse auf die interessantesten Abschnitte (vgl. Einleitung, Abschnitt c).

a) Zwischenspiel; handelnde Personen, handelnder Ort

Nach zwei kurzen Einleitungspassagen, in denen die Autorin ihre ersten Eindrücke beim Ankommen in Sankt Petersburg beschreibt und ein Motiv aus dem Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* aufgreift (nämlich die Erwähnung, dass viele Erzählungen über Russland klischeehaft sind, dass man

aber als Russland-Erzähler selbst diesen Klischees nicht ganz entkommen könne), kommt sie bei ihrem Petersburger Gastgeber Wanja an.⁷⁴⁶ Dieser ist jedoch nicht da, also plaudert sie zunächst mit seinem Neffen (die Assoziation ist hier Tschechows Klassiker *Onkel Wanja*, und wie sich später herausstellt, ist Wanja tatsächlich Schriftsteller). Gleichzeitig erinnert sich die Erzählerin an frühere Weihnachts- und Silvesterfeiern in Sankt Petersburg. Schließlich kommt Wanja von der Arbeit zurück, die Wiedersehensfreude ist groß: Man trinkt Wodka miteinander und plaudert über alte Zeiten. Wanja erzählt, dass seine Freundin schwanger ist. Er spricht auch über Sankt Petersburg – die Stadt werde immer mehr „museifiziert“, sei nun schon ein einziges großes Museum.⁷⁴⁷ Hier wird die Stadt, in welcher der Text angesiedelt ist, erstmals charakterisiert; deshalb nennt sich das Kapitel auch „handelnder Ort“. Im Laufe des Buches werden der Stadt von der Autorin und von Personen, mit denen sie spricht, unterschiedliche Eigenschaften zugeschrieben.

b) Der Newski Prospekt

Im folgenden Abschnitt stattet die Erzählerin der prachtvollen Hauptstraße Newski Prospekt einen Besuch ab. Es wird damit an den Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* in *Schnitte – Portraits – Fremde* angeknüpft, und zwar in dreifacher Weise: Erstens ist da wie dort der Newski Prospekt zentraler Handlungsort. Zweitens werden in beiden Texten Zitate aus der russischen Literatur eingeflochten. Und drittens ist sowohl im vorliegenden Text, als auch in dem in *Schnitte – Portraits – Fremde* die Freundin Julia präsent. Zunächst schildert die Erzählerin die Bedeutung der Straße für Sankt Petersburg, ausgehend von einem Zitat aus der Erzählung *Der Newski-Prospekt* (1835)⁷⁴⁸ von Nikolai Gogol. Sie denkt aber auch noch an einen anderen Text, nämlich den Stadroman *Peterburg* (1919) von Andrej Belyj⁷⁴⁹, den sie zunächst in einer großen Buchhandlung verzweifelt sucht und dann in einem winzigen Buchgeschäft findet.⁷⁵⁰ Es folgen mimetische, stimmungsvolle und sehr

⁷⁴⁶ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg. München: Herbig 2006. S. 10f.

⁷⁴⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 15-17.

⁷⁴⁸ Gogol, Nikolaj: Der Newskij-Prospekt. Übersetzt von Alexander Eliasberg. Berlin: Dehnel 2009.

⁷⁴⁹ Belyj, Andrej: Peterburg. München: Fink 1967.

⁷⁵⁰ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 19-21.

detailreiche Schilderungen des bunten Treibens in Geschäften und Lokalitäten am Prospekt:

Gleich hinter der Mojka steht vor einem knallrosa Haus ein großer, brauner Weihnachtsmann, nicht zu verfehlen. Hier kann man Schokolade kaufen. Im Innenhof ist der Eingang ins Geschäft. Die haben sich tatsächlich einen Afrikaner gemietet, der in Mozartuniform und Trauer in den Augen den Touristen die Tür aufhält. Ein schwarzer Wagen mit Geschenkpackchen bis zum Dach ist am Straßenrand dauergeparkt. [...] Auf der anderen Seite [...] ist ein Obdachloser auf den Boden gesunken. An einem Fuß hat er noch einen Schuh, um den anderen einen blauen Plastiksack. Eine Bahn von Flüssigkeit rinnt von ihm weg zum Straßenrand. Links, an der Wand eines aufgelassenen Stoffladens, wieder ein Graffito, I love Putin, das „love“ ist ein Herz, und über dem Herz schwebt, in abwärtiger Stoßrichtung, auf die Herzblätter zu, ein strammer Penis.⁷⁵¹

Zwischendurch werden Ereignisse und Personen aus dem Gogol-Text memoriert,⁷⁵² das ähnelt wie gesagt der Geschichte *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg*, und hier vor allem jenem Abschnitt, in dem die Erzählerin mit der Metro fährt und über russische Literatur (z.B. von Gontscharow) nachdenkt.⁷⁵³

Dann werden die Gedanken an die Gogolschen Figuren mit den Erscheinungen der modernen Zeit (z.B. Fastfood, Handys oder DVDs), die einem am Newski Prospekt überall begegnen, konterkariert. Es ergibt sich ein ähnlicher Anachronismus wie im Text *Schienen*, ebenfalls in *Schnitte – Portraits – Fremde*, wo die Zarin Katharina die Große mit einer Straßenbahn fährt und mit Ex-Innenminister Ernst Strasser korrespondiert.⁷⁵⁴

Am Ende des Kapitels steht die Autorin am Newski Prospekt und macht sich Notizen für ihre Reportage – da sagt plötzlich eine Frauenstimme ihren Namen, und zwar nicht wie in Russland üblich „Katja“, sondern „Katharina“. (Wie schon eingangs erwähnt ist die Autorin im Text auch nominell präsent, was den Grad des Autobiographischen noch steigert.) Die Erzählerin blickt sich um und sieht Julia, eine Freundin aus Österreich, die sie schon ewig nicht mehr gesehen hat. Dies ist die deutlichste Parallele zum Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* – allerdings ist Julia in *Die erzählte Stadt* nicht schwanger, oder zumindest wird das nicht angesprochen.⁷⁵⁵

⁷⁵¹ Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 23-25.

⁷⁵² Ebd. S. 24-32.

⁷⁵³ Vgl. Tiwald, Katharina. *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 64f.

⁷⁵⁴ Ebd. S. 55-59.

⁷⁵⁵ Vgl. Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 37f.

c) Blockade

Nach einem Kapitel, in dem die Autorin mit ihrer Bekannten plaudert, der Tänzerin und Schauspielerin Olga, widmet sie sich nun einem Zentralthema von *Die erzählte Stadt*, nämlich dem Schicksal Sankt Petersburgs (damals: Leningrads) im Zweiten Weltkrieg. Fast zweieinhalb Jahre lang, von September 1941 bis Januar 1944, wurde die Stadt im Krieg von der deutschen Wehrmacht in Schach gehalten. Knapp eine Million Menschen verlor damals ihr Leben. Dieser Abschnitt der Geschichte ist für die Menschen in Sankt Petersburg immer noch so relevant, dass die Erzählerin sagt, nichts über die Blockade zu wissen, sei in Petersburg so, als ob man nicht lesen könne. Sie habe schon früher etwas über die Blockade Leningrads schreiben wollen, allerdings sei es schwer, nicht einem gewissen „Pathos des Überlebt-Habens“ anheim zu fallen. Daher bemühe sie sich nun um eine nüchterne Darstellung der damaligen Ereignisse, so die einleitenden Bemerkungen der Erzählerin zu diesem Kapitel. Daher werden zunächst einige Hintergrundinformationen gegeben, zunächst über die Zerbombung der Nahrungsmittelspeicher, über die daraus resultierenden Hungersnöte und den angeblichen Kannibalismus unter der Not leidenden Bevölkerung.⁷⁵⁶

Die Autorin berichtet von Gedenkveranstaltungen, die jährlich am 8. September stattfinden, dem ersten Tag der Belagerung – eine dieser Veranstaltungen besucht sie und beschreibt ihre Erlebnisse. Danach spricht sie mit ihrer Bekannten, der Historikerin Sofia Gennadewna, die im St. Petersburger Blockade-Museum arbeitet und die sie vor einigen Jahren bei einer Führung durch das Museum kennen gelernt hat. Jetzt lässt sie sich von Sofia einige Informationen über Buchdruck und Zensur zur Zeit der Leningrader Blockade geben.⁷⁵⁷

Sofia erklärt der Autorin, dass das Museum das Ziel habe, den Besuchern ein möglichst umfassendes, tiefgründiges Bild von der damaligen Zeit zu vermitteln:

„[...] Wir zeigen die Seele des Menschen, egal, ob er Bürger war oder Soldat, die Seele aller russländischen Menschen. Ich sage russländisch. Nicht russisch. Alle Bürger der Stadt, egal, welcher Nation sie angehörten, ob die deutschstämmig waren oder Tataren oder sonst etwas.“

⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Vgl. Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 55-57.

⁷⁵⁷ Ebd. S. 58-68.

⁷⁵⁸ Ebd. S. 68.

Weiters spricht die Erzählerin mit Sofia über die Problematik von Zeitzeugenberichten (Oral History) und über Literatur aus der Zeit der Blockade. Zum Abschied schenkt die Erzählerin der Historikerin ein Buch über Wien.⁷⁵⁹ Auch am nächsten Tag widmet sich die Autorin der Blockade und nimmt an einer Stadtführung teil, bei der es ebenfalls um jenes dunkle Kapitel in der Geschichte Sankt Petersburg geht. Sie unterhält sich mit der Führerin, der 20-jährigen Studentin Wera.⁷⁶⁰

d) Tod

In diesem Kapitel geht es um die Präsenz des Todes in Sankt Petersburg; die Erzählerin besucht Friedhöfe und spricht mit Menschen, die sich künstlerisch mit dem Sterben auseinandersetzen.

Zunächst steht ein Besuch auf dem Smolenskoje-Friedhof auf dem Programm. Die Erzählerin gibt einer Obdachlosen Geld und wird anschließend von deren kleinem Sohn durch den Friedhof begleitet. Der kleine Bub stellt viele Fragen und fasst der Erzählerin schließlich unvermittelt an den Hintern. Diese Episode konterkariert die friedliche Ruhe auf der Grabstätte. Im Gehen reflektiert die Autorin über denkwürdige Tode berühmter Russen, wie zum Beispiel die letzten Zaren, die erschossen wurden, oder Katharina die Große, die einer Legende zufolge von einem Pferd erdrückt wurde, während sie – ähnlich wie Pasiphae, die Gattin des kretischen Königs Minos – mit dem mächtigen Ross kopulierte.⁷⁶¹ In krassem Gegensatz denkt die Erzählerin nun an die Tode vieler „einfacher Leute“ in Russland; der Großvater ihrer Freundin beispielsweise musste vor seinem Tod längere Zeit in einem Bett am Spitalsgang liegen, weil seine Familie nicht genug Geld für ein Krankenzimmer hatte.

Dann besucht sie einen anderen Petersburger Friedhof, wo mehrere berühmte Persönlichkeiten begraben liegen, etwa der Symbolist Alexander Blok, der Revolutionär Jakow Kalinin oder Alexander Popow, Pionier der Funktechnik.⁷⁶² Der Autorin fällt auf, dass sämtliche Auszeichnungen, Orden und Ehrentitel der Verstorbenen auf den Grabsteinen vermerkt sind. Sie denkt an ihren Großonkel Tibor, auf dessen Grab auch von seinem Verdienstkreuz die Rede ist – und das, obwohl er SS-Mitglied war. Diese Stelle ist ein indirekter Burgenlandbezug, da

⁷⁵⁹ Ebd. S. 68-72.

⁷⁶⁰ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 73.

⁷⁶¹ Ebd. S. 78-81.

⁷⁶² Ebd. S. 81-83.

erwähnt wird, dass dieses Grab „in meinem Heimatort“ steht. Interpretiert man das „Ich“ als Stimme Katharina Tiwalds, was ja aufgrund des autobiographischen Reportage-Charakters nahe liegt, ist damit Großpetersdorf im Südburgenland gemeint. Aus dem ähnlichen Klang der Namen, „Sankt Petersburg“ und „Großpetersdorf“ ergibt sich ein Effekt wie in Clemens Bergers Geschichte *Zuckerberg und Sicklau* (dieser Text beginnt ja mit den Worten: „Ich komme nicht vom Zuckerhut. Ich komme vom Zuckerberg): Die „große weite Welt“ und die unbekannte Provinz werden nebeneinander gestellt, wodurch der Kontrast zwischen den beiden Extremen noch klarer zur Geltung kommt. Als nächstes spricht die Erzählerin über ihre Übersetzertätigkeit für die russische Zivilrechtsorganisation „Memorial“, die sich mit der Aufarbeitung der russischen Geschichte befasst. Sie erinnert sich an eine Exkursion zum geschichtsträchtigen Friedhof von Lewaschowo, gemeinsam mit „Memorial“-Leiterin Irina Flige.⁷⁶³ (Die Organisation „Memorial“ im Allgemeinen und diese Exkursion im Besonderen kommen auch im Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* vor.)

Die Erzählerin hat Kontakt mit dem russischen Regisseur Jewgeni Jufit aufgenommen, mit dem sie sich schon in Österreich befasst hat. Jufit erzählt hauptsächlich über die Hintergründe seiner künstlerischen Arbeit:

Er habe an die Tradition des deutschen Expressionismus angeknüpft, an das französische Kino; Mitte der Achtziger, zur Zeit der Perestrojka, wurde dieses Material wieder zugänglich, Werke der Avantgarde wurden wieder gezeigt, auch aus den Archiven des staatlichen Filmfonds. Jufit sagt, seine Originalität bestehe darin, dass er Elemente der sozialen Groteske beibehalten habe. Was sind denn solche Elemente, zum Beispiel?, frage ich. Die Missachtung des Menschen als Persönlichkeit, sagt Jufit.⁷⁶⁴

Außerdem spricht Jufit über eines seiner wichtigsten Gestaltungsprinzipien, die künstlerische Darstellung des Todes. Diese Underground-Stilrichtung nennt sich „Nekrorealismus“:

Wie denn dieser Terminus „Nekrorealismus“ entstanden sei, frage ich. Ach, ich weiß nicht mehr, sagt Jufit, irgendjemand hat ihn zuerst gesagt, dann hat ihn jemand wiederholt und so weiter. Keine Ahnung. Ich kann mich nicht mehr erinnern. Und was hat er bedeutet?, frage ich. „Nun ja, der Gegensatz war wichtig, der Tod versus das Leben, das Zusammenstoßen ganz verschiedener Assoziationen. Die extreme Gegensätzlichkeit. [...]“⁷⁶⁵

⁷⁶³ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 85-88.

⁷⁶⁴ Ebd. S. 91.

⁷⁶⁵ Ebd. S. 92.

Am Ende des Kapitels unterhält sich die Erzählerin auch mit dem Künstler und Fotografen Vladimir Kustov (der Katharina Tiwalds Buch *Die erzählte Stadt* wie erwähnt mit Schwarzweiß-Fotos illustrierte). Er hat mit Jufit gearbeitet und ist selbst „Nekrorealist“, befasst sich also in seinen Bildern und Installationen in künstlerischer Weise mit dem Sterben beziehungsweise erhebt das Sterben zur Kunstform. Auch Kustov verrät seine schräge Poetik:

Es gebe nur zwei Dinge, die im Leben wichtig seien. [...] Die Liebe und der Tod. Das seien die zwei wichtigsten Dinge. [...] „Mein Tod wird wahrscheinlich eines der wichtigsten Ereignisse meines Lebens sein“ [...] ⁷⁶⁶

Dieses Kapitel erinnert aufgrund der Art, wie die beiden Künstler (hauptsächlich in indirekter Rede) sich über ihr Leben und Arbeiten äußern, stark an den Text *Meine Begegnung mit Johannes Maria Staud* in Tiwalds erstem Buch, *Schnitte – Portraits – Fremde*. In der Tat findet der erwähnte Nekrorealismus in Sankt Petersburg seinen Ursprung:

Kino aus dem Untergrund: Der Filmemacher Jewgeni Jufit ist Mitbegründer des Nekrorealismus, einer Reaktion voller Verve und rigider Wut auf die rigiden Gesetze des sozialistischen Realismus. [...] Die Schönheit von St. Petersburg thront auf Sumpf und Knochen; daher auch der Hang vieler ihrer Bewohner zum Morbiden. Wohl nur hier konnte Anfang der 80er-Jahre eine künstlerische Bewegung von sich reden machen, die den Tod programmatisch im Titel trägt: Nekrorealismus. Mit gnadenloser Verve zerrten die Nekrorealisten die vergessenen Kadaver aus den Kellergeschossen und postierten sie im Zentrum ihrer künstlerischen Aktionen. Strangulationsopfer und Wasserleichen aus dem anatomischen Atlas dienten als Modelle für Gemälde, die das hohle Pathos des sozialistischen Realismus persiflierten. Lange bevor sich die Parodie des sozialistischen Realismus zum florierenden Zweig des Kunstmarkts entwickelte, hatten diese russischen Künstler die propagandistische Bildsprache unterwandert. Seine ausgeprägteste Form findet der Nekrorealismus neben Malerei und Musik im Film. ⁷⁶⁷

e) Bei Leichen und ihren Hütern

Nach einem kürzeren Abschnitt, in dem sich die Autorin der Bedeutung des Wassers für Sankt Petersburg widmet, geht es auf der nekrorealistischen Schiene weiter.

Die Arbeit von Jewgeni Jufit und Vladimir Kustov beschäftigt die Erzählerin so sehr, dass sie eines Nachts einen bizarren Traum hat: Sie liegt gemeinsam mit

⁷⁶⁶ Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 96.

⁷⁶⁷ Löser, Claus: In den Sümpfen fing es an. In: *die tageszeitung*, 12.7.2003. Zitiert nach taz-Archiv: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/07/12/a0171> (31.3.2009, 11:20).

Kustov in einem Sarg und wird lebendig begraben. Der Traum geht jedoch gut aus, und am Ende entsteigt Kustov „in einer seligen Ruhe“ dem Sarg.⁷⁶⁸ In einer „ähnlich ruhigen, fast glücklich ruhigen“ Weise befasst man sich im Petersburger Institut für Gerichtsmedizin und dem zugehörigen Museum mit dem Tod. Gemeinsam mit Kustov besucht die Erzählerin das Institut und unterhält sich mit dem leitenden Gerichtsmediziner Professor Mischin. Er erzählt über die Thanatologie, die Wissenschaft vom Sterben, die Mischin – ganz unbescheiden – für die wichtigste Wissenschaft von allen hält:

Die Thanatologie ist alles. „Alle anderen Wissenschaften sind bloß Hilfswissenschaften“, sagt der Professor und grinst.⁷⁶⁹

Im Museum betrachtet die Autorin groteske Präparate von Leichen und einzelnen Körperteilen. Kustov, selbst Präparator, erklärt ihr die Kunst, „Leichen so darzustellen, dass man sich nicht in einer ersten Ekelreaktion von ihnen abwendet.“ Im Anschluss trinkt die Erzählerin Tee mit Kustov und Mischin. Der Professor berichtet, wer normalerweise ins Museum kommt: Schüler ab der 8. Stufe, finnische und deutsche Touristen, Studenten der Kunstgeschichte. Außerdem ist Mischin der Meinung, dass sich die zeitgenössische russische Literatur nicht mehr in seriöser Weise mit dem Tod auseinandersetze.⁷⁷⁰ Während also im vorigen Kapitel die künstlerische Beschäftigung mit dem Tod im Vordergrund stand (z.B. in Filmen, Fotos oder Installation), geht es hier um die konkrete Arbeit mit Leichen, die ästhetisch anspruchsvoll „hergerichtet“ und in einem Museum ausgestellt werden. Das von Tiwald beschriebene Museum des Institutes für Gerichtsmedizin kann man sich wohl in etwa so vorstellen wie eine Miniaturversion der erfolgreichen Wanderausstellung *Körperwelten* von Gunther von Hagens.

f) Farben

Das nächste Kapitel ist vor allem deshalb interessant, weil es von spontanen synästhetischen Assoziationen der Erzählerin lebt, die durch einzelne Sinneseindrücke (im nämlichen Fall Farbwahrnehmungen) ausgelöst werden.

⁷⁶⁸ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 110.

⁷⁶⁹ Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746).

⁷⁷⁰ Ebd. S. 112-117.

Die Erzählerin liest zu Beginn die Autobiographie des russisch-amerikanischen Schriftstellers Vladimir Nabokov (*Speak, Memory*) und ist fasziniert von dessen eigenwilliger Farbwahrnehmung:

Er sei, schreibt Nabokov, ein Synästhet, immer schon gewesen, als Kind habe er seiner Mutter gegenüber bemerkt, die aufgemalten Buchstaben auf Bausteinen hätten die falschen Farben. Sie würden den Lauten nicht entsprechen. Es folgt eine Auflistung satter Laute [...]: und zu jedem Laut gehört für Nabokov eine Farbe.⁷⁷¹

Auch Sankt Petersburg, findet die Erzählerin, lässt sich leicht nach Farben gliedern: Die Fassaden beispielsweise sind eine wilde Mischung aus Rosa, Blau und Gelb. Da stellt die Autorin fest, dass die Farben Sankt Petersburgs persönliche Erinnerungen auslösen. Es folgen mehrere Episoden mit jeweils einer Farbe und der dazugehörigen Erinnerung. Am Ende der Episoden zitiert die Erzählerin immer aus der bereits erwähnten Nabokov-Autobiographie. Die Episoden sind assoziativ und in einem eher inkohärenten Stil verfasst, der sich von den übrigen Texten des Buches deutlich abhebt und an die Texte im Kapitel *Schnitte* in Tiwalds Erstling *Schnitte – Portraits – Fremde* erinnert.

Gelb: Mit dieser Farbe verbindet die Erzählerin einen Besuch bei einer russischen Radiostation. Dort ist ein Mann zu Gast, der sich despektierlich über Asiaten äußert, als „gelbe Pest“, die Russland heimsuche. Eine weitere Assoziation ist Wassilij Kandinskys Bild *Gelber Klang*. Für Nabokov, entnimmt die Erzählerin der Autobiographie, haben die palatalen Sonanten „e“ und „i“ einen „gelben“ Charakter.⁷⁷²

Blau: Die Erzählerin erinnert sich daran, wie sie vor Jahren mit zwei Bekannten auf einem Markt unterwegs ist, um Malfarbe zu kaufen. Es gibt aber nur blaue Farbe. „Das ist Schicksal“, sagt eine der Verkäuferinnen. Seither heißt „Blau“ für die Erzählerin „Schicksal“. Für Nabokov wiederum hat „x“ die Farbe von Stahl, „z“ die einer Gewitterwolke.⁷⁷³

Braun: Mit der braunen Farbe assoziiert die Erzählerin sämtliche Parkettböden von Sankt Petersburg, weiters das Bernsteinzimmer im Katharinenpalast. Nabokov zählt „q“, „k“ und „g“ zu den „braunen“ Lauten.⁷⁷⁴

Grün: Diese Farbe lässt die Erzählerin an einen Gemüse-Verkaufsstand denken, mit grünem Dach, grünen Behältern und grünen Melonen. Auch viele Büros und

⁷⁷¹ Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 121.

⁷⁷² Ebd. S. 122.

⁷⁷³ Ebd. S. 122f.

⁷⁷⁴ Ebd. S. 123f.

Krankenzimmer sind in Russland grün. In Nabokovs Farbenlehre „ist der Klang von p ein unreifer Apfel, der von f ein Erlenblatt und der von t eine Pistazie.“⁷⁷⁵

Pink: Das herzhafteste Pink hat für die Erzählerin der kalte Borschtsch (eine Suppe aus roten Rüben, die in Osteuropa sehr beliebt ist), den man in der Restaurantkette „Bei Tantchen auf Blini“ bekommt. Nabokov betrachtet den Nasal „m“ als „pinkfarbenen Flanell“.⁷⁷⁶

Grau: Die Erzählerin sieht einen allgegenwärtigen grauen Schleier über ganz Sankt Petersburg. Weiters verbindet sie das Haar alter Damen oder gewisse Erscheinungsformen des Meeres mit der grauen Farbe. Nabokov wiederum nennt das „r“ einen rußigen Fetzen Stoff, der zerrissen wird.⁷⁷⁷ Ab nun wird seine Autobiographie nicht mehr zitiert, die Erinnerungen werden persönlicher.

Rot: Diese kraftvolle Farbe erinnert die Erzählerin an eine „Reality“-Fernsehsendung, in der Wohnungen von Familien und Privatpersonen von professionellen Einrichtern umgestaltet werden – das Format gibt es ja auch im deutschen Fernsehen. In einer Ausgabe der Sendung wird ein Zimmer komplett rot eingerichtet, obwohl die dort lebende Frau rot absolut nicht ausstehen kann. Außerdem denkt die Erzählerin an Sozialismus und Kommunismus.⁷⁷⁸

Schwarz: Diese Farbe löst bei der Erzählerin musikalische Erinnerungen aus. Einerseits denkt sie an den russischen Liedermacher Wladimir Wysozki und seinen Song *Schwarze Augen*, andererseits kommt ihr die Petersburger Rockband *DDT* ein, die in einem ihrer Lieder Sankt Petersburg als einen „schwarzen Köter“ bezeichnet, der seine Schnauze auf die Pfoten legt.⁷⁷⁹

Lichtlos: In dieser Episode geht es nicht um eine Farbe, sondern um einen Gefühlszustand – genauer gesagt ist „Lichtlos“ eine Art Meta-Assoziation zu den zuvor gebrachten Farb-Assoziationen. Die Erzählerin hat einen russischen Kinofilm gesehen, in dem es um einen drogensüchtigen Fotografen geht, der Sankt Petersburg eine „Stadt ohne Sonne“ (also eine „lichtlose“ Stadt) nennt und letztlich an seiner Sucht stirbt. Die Schwester des Künstlers fällt ebenfalls der Drogensucht anheim, wird aber von ihrem Geliebten gerettet.⁷⁸⁰ Der Abschnitt

⁷⁷⁵ Ebd. S. 125.

⁷⁷⁶ Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 125f.

⁷⁷⁷ Ebd. S. 126f.

⁷⁷⁸ Ebd. S. 127f.

⁷⁷⁹ Ebd. S. 128.

⁷⁸⁰ Ebd. S. 128-130.

behandelt die Drogensucht, eine der Schattenseiten (und also „lichtlosen“ Seiten) Sankt Petersburgs.

Weiß: Als farblicher Gegenpol fallen der Erzählerin die „Weißen Nächte“ ein, die man auch in Sankt Petersburg genießen kann. Geschildert wird eine Stimmung um etwa 3 Uhr Früh bei hellem Tageslicht, mit menschenleeren Straßen und vergnügt kreischenden Möwen.

Die spontane Assoziation von Erinnerungen ist eine Technik, die in der Literatur vielfach vorkommt und von Autoren wie etwa Marcel Proust in *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913-1927) perfektioniert wurde.⁷⁸¹ Maßgeblich inspiriert wurde Proust von den philosophischen Überlegungen Henri Louis Bergsons zum Gedächtnis. In seinem Werk *Materie und Gedächtnis* (1908) begreift Bergson das Gedächtnis als Schnittpunkt zwischen Geist und Materie. Bergson unterscheidet zwei Wirkungsweisen des Gedächtnisses: Einerseits wirkt das Gedächtnis unwillkürlich und „im einfachen Ablaufe der Handlung [...], durch die automatische Auslösung eines den Umständen angepaßten Mechanismus“. Andererseits kann man das Gedächtnis bewusst einsetzen und versuchen, sich an etwas Konkretes zu erinnern, mit der „Arbeit des Geistes [...], der die Vorstellungen, die sich in die vorliegende Situation am besten eingliedern, in der Vergangenheit aufsuchen wird, um sie auf die Gegenwart zu richten.“⁷⁸² Aus dieser Dichotomie ging dann das hervor, was Proust als „*mémoire involontaire*“ – als unvermitteltes, unwillkürliches und ausuferndes Erinnern – literarisch in die Tat umsetzte. Auch die von Katharina Tiwald im Kapitel *Farben* praktizierte Erinnerungsform fällt unter „*mémoire involontaire*“, weil die Erinnerungsvorgänge quasi automatisch ablaufen und die Erzählerin von den Assoziationen „überfallen“ wird.

Scheinbar absurde Synästhesien, wie sie in dem Kapitel vorgeführt werden (etwa, dass ein Buchstabe beziehungsweise Laut nach einer Farbe „klingt“), sind – das wurde ja bereits im Exkurs des letzten Kapitels herausgearbeitet – charakteristisch für die Literatur der Postmoderne und generell des 20. Jahrhunderts. Der Protagonist von Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns* (1963) etwa kann, wenn er mit jemandem telefoniert und dessen Stimme durch den

⁷⁸¹ Zitat wie Anm. 478.

⁷⁸² Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Übers. von Julius Frankenberger. Frankfurt am Main, Wien: Ullstein 1982 (= Ullstein Materialien 35126). S. 66ff.

Hörer vernimmt, riechen, was dieser Mensch gegessen hat.⁷⁸³ Und schon im *Irishen Tagebuch* (1957) heißt es:

Ich sah die Straße rötlich gefärbt, wie mit unechtem, mit Bühnenblut beschmiert: rot die Schneehaufen, rot den Himmel über der Stadt, und das Kreischen der Straßenbahn, wenn sie in die Schleife der Endstation einbog, auch dieses Kreischen hörte ich rot.⁷⁸⁴

Aber Synästhesien gibt es auch in Musik und Malerei des 20. Jahrhunderts, beispielsweise bei Wassily Kandinsky, der Farben nicht nur als optische, sondern auch als akustische Reize auffasste und ihnen Gerüche, Formen und Klänge zuordnete. Es kommt nicht von ungefähr, dass Kandinskys Bild *Gelber Klang* ausgerechnet in Tiwalds vor Synästhesien strotzendem Kapitel *Farben* erwähnt wird.

g) Gottesstadt

Nach einem Kapitel, das dem kalten Sankt Petersburger Klima und dessen Auswirkungen auf die Menschen gewidmet ist, kommt dieser Abschnitt, in dem es um verschiedene Erscheinungsformen der Religion in Sankt Petersburg geht. Die Erzählerin beschließt, in die Kasaner Kathedrale am Newski Prospekt zu gehen. Vor der Kathedrale tummeln sich junge Leute und Bettler. In der Kirche kann man Kerzen kaufen und fromme Wünsche auf kleine Kärtchen schreiben. Es folgt eine umfangreiche Beschreibung des Innenraums der Kathedrale und der Betenden:

Wie der Leib eines Insekts zieht sich das Kirchenschiff vom Eingang aus weit nach hinten. Eine lange Schlange hat sich in das Schiff hinein aufgereiht, viele Frauen, alle mit Kopftüchern. [...] Manche machen [...] Kreuze wie aufgezogen und verbeugen sich tief, sehr tief, nach jedem Kreuzschlag. Links und rechts der beiden Schlangen stehen auf kleinen Kanzeln Priester, die im Dialog singen. Dann übernimmt wieder der Chor, dessen Schall auf die Decke gezielt scheint, es klingt wie eine Einspielung von oben, eben nicht von dieser Welt.⁷⁸⁵

Da erinnert sich die Erzählerin, dass sie an diesem Tag schon einmal „Gott anempfohlen“ wurde: Sie hat eine Gedenkveranstaltung an die Geiselnahme von Beslan (2004 in Nordossetien, knapp 400 Menschen fanden den Tod) besucht, am Ende der Veranstaltung sagt ein Sprecher des Militärs nüchtern und fast bigott:

⁷⁸³ Böll, Heinrich: *Ansichten eines Clowns*. München: dtv 1977.

⁷⁸⁴ Böll, Heinrich: *Irishes Tagebuch*. In: Ders.: *Lesebuch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch o.J. S. 42f.

⁷⁸⁵ Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 143f.

„Danke, dass Sie an dieser Aktion teilgenommen haben. Möge Gott Sie schützen.“⁷⁸⁶

Im Anschluss spricht die Erzählerin mit dem Neffen ihres Gastgebers Wanja über die orthodoxe Kirche, die von vielen Russen als totalitärer Apparat gesehen wird; gegen Ende der Sowjetunion beispielsweise sollen hochrangige orthodoxe Priester als Spitzel für den KGB tätig gewesen sein. Sie unterhalten sich auch über Putin (zur Entstehungszeit des Buches noch Staatspräsident), der selbst beim KGB war und „allmächtig“ ist, weil er die Maßnahmen seiner ideologischen Kontrolle unter anderem über das Fernsehen zum Einsatz bringt. Die Erzählerin fragt sich, ob die Gottesstadt mit der Putinstadt gleichzusetzen sei – immerhin ist Sankt Petersburg Putins Geburtsort.⁷⁸⁷

Eine andere, unschuldigere (weil amateurhafte) Form der Religiosität erlebt die Erzählerin bei einer Aufführung der russischen Version von „Jesus Christ Superstar“:

Die Choreografie ist fürchterlich, Beine werden ungelentk in die Luft geworfen, Finger geschüttelt, man kriecht im Schneidersitz die Bühne entlang. Dabei zuzusehen verursacht ein Gefühl der Peinlichkeit. [...] Das wirklich Bemerkenswerte an dieser Aufführung ist nicht die Inszenierung mit ihren unbeholfenen Bewegungen und den Kostümen aus dem Verleih um die Ecke. Das Interessanteste ist die Ansage, die vor den ersten Takten aus den Lautsprechern kommt. „Sehr geehrte Damen und Herren, schalten Sie bitte Ihre Handys aus. Das Petersburger Staatliche Rock-Opera Theater ist stolz, Ihnen Iisos Christos Supersvesda zu präsentieren. In dieser Inszenierung wollen wir den Akzent auf die Liebe setzen und zeigen, dass der Mensch ohne Liebe aufhört, Mensch zu sein. Wir sind dankbar, in Zeiten zu leben, in denen es möglich ist, diese großartige Geschichte zu zeigen.“⁷⁸⁸

Als nächstes steht ein Besuch in der ärmlich ausgestatten und verwahrlosten katholischen Kirche zur Heiligen Katharina auf dem Programm, der die Erzählerin zu einer Reflexion über die Schicksale von Sankt Petersburger Kirchen führt. Die deutsch-lutheranische Kirche am Newski Prospekt etwa wurde von der Sowjetmacht zu einem Schwimmbad umfunktioniert.

Dann besucht die Erzählerin eine jüdische Gemeinde und spricht mit Rabbi Michael Farbman, der ursprünglich aus Weißrussland stammt (und nicht zuletzt deshalb Chagall verehrt) und acht Jahre in England gelebt hat. Der Rabbi erklärt, dass es für Juden in Sankt Petersburg immer schwieriger war, ihren Glauben zu praktizieren, als für solche in Weißrussland oder der Ukraine. Das liege daran, so der Rabbi, dass in den dörflichen Strukturen die Rituale und Traditionen als

⁷⁸⁶ Ebd. S. 147.

⁷⁸⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 147f.

⁷⁸⁸ Ebd. S. 149.

etwas Selbstverständliches weitergeben wurden, während das in den großen Städten nicht möglich war.⁷⁸⁹ Der Rabbi berichtet unter anderem auch über das schwere Los der Juden in der Zeit des Sowjetregimes und das alltägliche Leben in der jüdischen Gemeinde, über die von Putin forcierte staatliche Kontrolle des Fernsehens und über Gemeinsames und Trennendes zwischen Juden und Christen. Schließlich lädt er die Erzählerin ein, einem jüdischen Gottesdienst beizuwohnen. Tatsächlich kommt die Autorin kurz darauf mit einer Freundin in die Synagoge und zeigt sich begeistert vom abwechslungsreichen Hochamt, das Rabbi Farbman in Cat Stevens-Manier mit seiner Gitarre begleitet:

Es geht in rauschendem, saitenschwirrendem Tempo durch die Gebete. Die Finger rund um uns blättern geübt im Gebetbuch, die Stimmen mischen sich mit den vielen Tönen, die Michael aus der Gitarre holt. [...] Michael sagt, er sei sicher, dass die Anwesenden Erfahrungen mit Antisemitismus gemacht haben. Ein weit verbreitetes antisemitisches Vorurteil sei, dass Juden ihre Nasen überall hineinstecken. Ohne den gehässigen Hintergrund sei es aber wahr: dass Juden sich für alle interessieren, um alle kümmern. Man brauche nicht Jude zu sein, um von einem Juden Hilfe zu erfahren.⁷⁹⁰

Nachdem die Erzählerin die einzige Moschee der Stadt wegen Renovierungsarbeiten nicht besichtigen kann, macht sie sich auf dem Weg zum buddhistischen Tempel. Nachdem sie einige Fotos geschossen hat, erzählt ihr Gastgeber Wanja, dass auch der Tempel in der Sowjetzeit zweckentfremdet war: Es sei darin ein zoologisches Institut untergebracht gewesen, einmal habe man gar einen toten Elefanten in der Mitte des Tempels aufgehängt.

Am Ende des Kapitels geht es um eher obskure Religionspraktiken: Vor dem Sankt Petersburger Hauptquartier von Scientology wird die Autorin angesprochen – interessehalber lässt sie sich einen Scientology-Persönlichkeitstest mitgeben und wundert sich über die seltsamen Fragen. Außerdem liest sie über eine angebliche Sekte namens „Puschkinianer“; sie sehen Puschkin als „Poetenpropheten“, also als „poeta vates“, und die Gedichte Puschkins als die neueste Heilige Schrift. Puschkins Texte seien „besiegelt mit dem Blut des Propheten. Der Poet ist der Gesalbte Gottes“, so die Sekte.⁷⁹¹

Dieses Kapitel, in dem die Autorin den Weltreligionen in Sankt Petersburg nachspürt, erinnert an Ilja Trojanows Text *Zu den heiligen Quellen des Islam* (2006), in dem der Autor – ebenfalls in Form einer Reportage – detailreich die

⁷⁸⁹ Ebd. S. 150-154.

⁷⁹⁰ Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 161f.

⁷⁹¹ Ebd. S. 162-165.

Eindrücke einer rituellen Hadsch schildert, von Gebeten außerhalb und innerhalb der Großen Moschee in Mekka, über das traditionelle Umkreisen der Kaaba, bis hin zum Steinigungsritual, bei dem immer wieder Pilger schwer verletzt oder gar getötet werden.⁷⁹²

h) Die Klubs der toten Dichter

Wie der Titel schon andeutet, geht es in diesem Abschnitt um bedeutende russische Literaten und ihre Texte. Die Autorin spricht mit ihrem Gastgeber Wanja darüber, dass „eigentlich kein Nationaldichter“ wirklich seiner jeweiligen Nation angehöre beziehungsweise dem Klischeebild seiner Nation entspreche:

„[...] Dante zum Beispiel! So streng wie er war, war er eigentlich Deutscher. Und Shakespeare? Was ist denn, bitte, an Shakespeare englisch, an Blutrünstigkeiten, an diesen Lustausbrüchen? Agatha Christie, Chesterton, das ist englisch, aber nicht Shakespeare. Und Puschkin zum Beispiel war eigentlich kein Russe. Ich meine gar nicht seine Herkunft, sondern seine Art: leicht, beschwingt ... Tolstoj und Dostojewski waren viel eher russisch. Aber es ist trotzdem Puschkin. Puschkin ist der Nationaldichter.“⁷⁹³

Die Erzählerin reflektiert über den Tod Puschkins (er starb bei einem Duell) und darüber, wie allgegenwärtig Puschkin in Sankt Petersburg ist. Auf der Suche nach einem Puschkin-Denkmal wird sie von einem Wachmann ermahnt, weil sie einen Eisenbahnwaggon – der angeblich ein geheimes Objekt ist – fotografiert. Sie fragt sich, ob dieser Wachmann in Lederjacke jemals etwas von Puschkin gelesen hat.⁷⁹⁴

Dann stößt die Erzählerin auf zwei Beispiele dafür, dass sich Hochkultur (in diesem Fall Weltliteratur) mit Trivialität vereinigt, und zwar in einer Weise, die für sie typisch russisch ist: In einer Zeitung findet sie eine Schundliebesgeschichte, die aber als Zwischentitel die Worte „Shakespearehafte Leidenschaften“ trägt. Und in einer Ratgeber-Broschüre über glückliche Ehen findet sie ein Zitat aus *Anna Karenina*.⁷⁹⁵

Anschließend besucht die Erzählerin das Anna Achmatowa-Haus (diese russische Lyrikerin kommt auch im Text *Mit Julia, schwanger in Sankt Petersburg in Schnitte – Portraits – Fremde* vor). Sie wundert sich über Achmatowas dunkles Arbeitszimmer und erinnert sich daran, dass Freunde der

⁷⁹² Trojanow, Ilja: Zu den heiligen Quellen des Islam. Als Pilger nach Mekka und Medina. München: Piper 2007. Besonders S. 23-36 und 103-106.

⁷⁹³ Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 166.

⁷⁹⁴ Ebd. S. 168-171.

⁷⁹⁵ Ebd. S. 171.

im Sowjetregime verfolgten Dichterin ihre Texte auswendig lernten und dann verbrannten – ein Motiv, das auch in Ray Bradburys dystopischem Roman *Fahrenheit 451* (1953) vorkommt.⁷⁹⁶

Dann begibt sich die Autorin auf Dostojewski-Spurensuche und bemerkt dabei unter anderem, dass die Sankt Petersburger Dostojewski gegenüber etwas reserviert sind, weil er ein Epileptiker war und seine Texte daher, so die landläufige Meinung, „verrückt“ sein müssen. Außerdem weist die Erzählerin darauf hin, dass Dostojewskis Hauptwerk *Schuld und Sühne* eigentlich „Verbrechen und Strafe“ bedeutet (als Anmerkung: noch exakter übersetzt bedeutet der Titel „Übertretung und Zurechtweisung“, da russisch Преступление и наказание [„prestuplenie i nakazanie“]), sich also keiner metaphysischen, sondern profaner und streng genommen jurisdischer Termini bedient. Wera, die Freundin der Erzählerin, liebt hingegen Dostojewski und sieht *Schuld und Sühne* gleichsam als „Führer durch Petersburg“. In der Tat geht die Erzählerin anschließend auf „Dostojewski-Sightseeing“.⁷⁹⁷

Zuletzt geht es um den russisch-amerikanischen Autor Vladimir Nabokov. Die Erzählerin sucht das Nabokov-Wohnhaus auf und sieht sich einen Film an, in dem der Dichter monologisiert. Unter anderem sagt Nabokov in diesem Film, dass er lediglich zum Vergnügen schreibe.⁷⁹⁸

Auch Wanja, der Gastgeber der Erzählerin, ist Dichter; er schenkt ihr ein Buch, sie beschreibt seine Lyrik:

Seine Gedichte sind meist kurz und reimen sich, wie sich Gedichte vor zweihundert Jahren auch gereimt haben. Allerdings war damals noch keine Rede von Schwänzen, BHs und Wachsfiguren von Angehörigen des Innenministeriums. Von Mädchen, die sich unter dem Vorwand ausziehen, über Marx reden zu wollen. Der Ton einer ganz anderen Zeit ist am Reden. Und trotzdem ist alles in Verse verpackt, die den regelmäßigen Rhythmus eines trabenden Pferdes haben.⁷⁹⁹

Dann folgt ein Verweis auf Wanjas Homepage. Das ist der erste konkrete Hinweis darauf, dass auch Wanja – wie die anderen Personen, welche die Autorin im Buch zu Wort kommen lässt – eine reale Person ist.

⁷⁹⁶ Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451*. Utrecht: Spectrum 1960 (=Prisma 551).

⁷⁹⁷ Vgl. Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 180-183.

⁷⁹⁸ Ebd. S. 183-185.

⁷⁹⁹ Ebd. S. 186.

i) Drei Gestalten

Es folgen zwei Kapitel, in denen es um russische Musik beziehungsweise um Tiere in Sankt Petersburg geht; das letzte Kapitel befasst sich mit russischer Politik im Wandel der Zeiten. Zu Beginn unterhält sich die Erzählerin nochmals mit dem Künstler Vladimir „Wowa“ Kustov; er hat ihr ein Buch mitgebracht, es heißt *Diskurse über den Tod*. Es ist bereits ihr vorletzter Abend in Sankt Petersburg.⁸⁰⁰

Die Erzählerin spaziert mit Kustov durch die Stadt und erblickt ein T-Shirt mit einem Foto von Wladimir Iljitsch Lenin darauf – sein Name ist allerdings im Schriftzug von „McDonald’s“ geschrieben, und tatsächlich steht „McLenin“ auf dem Shirt. Kustov nutzt die Gelegenheit, um einen ironischen Blick auf den Kommunismus zu werfen. Die beiden kommen zum „Bolschoj Dom“, dem „großen Haus“, das früher das Hauptquartier des KGB war. Die Erzählerin vergleicht den Anblick des furchterregenden Hauses mit einem Blick in das Antlitz der Gorgonenschwester Medusa. An der Newa-Uferpromenade sehen sich die beiden eine Gedenktafel an den Sowjet-Terror an und besuchen später das so Marsfeld, unter dem die Toten der Februarrevolution begraben liegen.⁸⁰¹ Beim Anblick des Reiterdenkmals von Stadtgründer Peter dem Großen sieht die Erzählerin eine Dialektik fortgesetzt:

Drei Gestalten. Peter hat die Stadt erst gegründet. Lenin hat sie gehasst. Während die zwei stadtfremden Toten, Peter I. und Lenin, ein Auf und Ab in der sie betreffenden Erinnerungskultur durchmachen, fast möchte man sagen: durchleben, repräsentiert ein auch im Leben tot wirkender Petersburger ganz Russland. Noch gibt es in der Stadt keine Putindenkmäler. Aber in der Provinz sollen da und dort nach seinen Besuchen Putinwege angelegt worden sein.⁸⁰²

Auch die junge Generation, so der Eindruck der Erzählerin, scheint „gewaschene Hirne“ zu haben und vertraut der Putin-Ideologie und vor allem dem von ihm kontrollierten Fernsehen blind. Dennoch glaubt sie, dass Putin – im Gegensatz zu Peter und Lenin – in Petersburg nicht ewig präsent sein wird:

Die einzigen Präsenzen Putins, die ich in der Stadt gefunden habe, sind vergänglich und werden sich nicht halten, werden Wind und Wetter nicht trutzen. Die eine war ein gerahmtes Bild, zu erwerben in einem modernen, großen Buchladen am Newski Prospekt. [...] Es zeigte Putin beim Töpfern. Die andere war das Graffito an einer Hausmauer, auch mitten auf dem

⁸⁰⁰ Ebd. S. 212.

⁸⁰¹ Vgl. Tiwald, Katharina: Die erzählte Stadt (wie Anm. 746). S. 212-218.

⁸⁰² Ebd. S. 220.

Newski, der schwebende, pralle Schwanz, der auf das Herz zielt im Satz „I love Putin“. [...] Anderswo ist Putin nicht.⁸⁰³

Das Buch endet mit dem stets präsenten Thema Tod, der größten Schaffensquelle des Künstlers Vladimir Kustov: Die Erzählerin sagt Kustov, man könne in Deutschland aus Totenasche mittlerweile Diamanten pressen lassen. Kustov sagt scherzhaft, dieses Verfahren müsse ein Russe entwickelt haben, weil das eine großartige Geschäftsidee sei – wenn etwa Putin einmal stirbt, könnte man aus seiner Asche eine „Putin limited edition“ kreieren. Am nächsten Tag recherchiert die Erzählerin im Internet und erfährt, dass das Verfahren zur Pressung von Totenasche zu Diamanten tatsächlich von einem Russen entwickelt worden ist.⁸⁰⁴

2.3.2.2. Die erzählte Stadt von Volker Klotz

Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* ist nicht der einzige Text mit diesem Titel: Im Jahr 1969 veröffentlichte der deutsche Literaturwissenschaftler und –kritiker Volker Klotz sein theoretisches Werk *Die erzählte Stadt*, in dem er Romane vom 18. bis zum 20. Jahrhundert auf erzähltechnische Strategien zur Darstellung von Städten untersuchte. Außerdem analysiert Klotz, ob und wie sich historische Veränderungen in Städten (z.B. industrielle Revolution, Situation in der Nachkriegszeit etc.) auf die Form der Stadtromane auswirken. Klotz' Leithypothese ist dabei, dass zwischen der poetischen Gattung Roman und dem außerpoetischen Gegenstand Stadt eine Affinität besteht. Klotz unterscheidet im Groben zwischen drei Verfahrensweisen eines Romans zur Darstellung einer Stadt: zwischen „Bericht“, „Beschreibung“ und „Dialog“.⁸⁰⁵

Zu den analysierten Romanen gehört Daniel Defoes *A Journal of the Plague Year* (1722, zu deutsch *Die Pest zu London*), in dem sich laut Klotz der Stil dem Inhalt anpasst: Es geht um ein von der Pest befallenes London, und der Autor ordnet der Stadt und ihrem Leid die gesamte Handlung unter.⁸⁰⁶ Die Figuren spielen quasi nur Nebenrollen. Für Klotz ist dieser Roman „topographisch verbindlich“ und in seiner Typologie eher dem „Bericht“ zuzurechnen.⁸⁰⁷ Als ein anderes Beispiel nennt Klotz Christoph Martin Wielands absurd-komischen Roman *Geschichte der*

⁸⁰³ Ebd. S. 221.

⁸⁰⁴ Vgl. Tiwald, Katharina: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 746). S. 221f.

⁸⁰⁵ Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt*. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döbblin. München: Carl Hanser Verlag 1969. S. 11-18.

⁸⁰⁶ Defoe, Daniel: *Die Pest zu London*. Übers. von Werner Barzel. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1996.

⁸⁰⁷ Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 805). S. 48-50.

Abderiten (1781);⁸⁰⁸ die Stadt Abdera bezeichnet Klotz als „enträumlichten Raum“, da Abdera eine Phantasiestadt ist⁸⁰⁹ und als bloßer Hintergrund für die wundersamen, verquerten Handlungen der *Abderiten* fungiert. Abdera ist also ein eher metaphorischer Ort, und demgemäß gibt es kaum detaillierte Stadtbeschreibungen. Wieland liefert, so Klotz, ein „Sittenbild, kein Sinnenbild“. Daher zählt Klotz Wielands Roman zum „Dialog“.⁸¹⁰ Als Exempel für die „Beschreibung“ führt Klotz Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* (1831, zu deutsch *Der Glöckner von Notre-Dame*) an;⁸¹¹ darin gibt es mehrere „Raumkapitel“, in denen der Autor Handlung und Akteure vollkommen ausspart und sich ganz der Beschreibung des „eigentlichen Akteurs“ Paris und des „Vize-Helden“ Notre Dame widmet. (92f.) Texten wie *Manhattan Transfer* oder *Ulysses*, die sich mit diesem Schema nicht hinreichend erfassen lassen, widmet sich Klotz in eigenen Kapiteln.

Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg* arbeitet zwar häufig mit Stadtbeschreibungen, ist aber kein Roman, sondern eine Reisereportage, und lässt sich deshalb mit dem Klotzschen Schema „Beschreibung – Bericht – Dialog“ nicht eindeutig klassifizieren. Da Klotz den „Bericht“ als „topographisch verbindlich“ definiert, wäre Tiwalds Text aber eher dieser Sparte zuzurechnen, da die Autorin die Sankt Petersburger Schauplätze sehr detailreich beschreibt und auch viele Hintergrundinformationen liefert (z.B. über die Blockade im Zweiten Weltkrieg). Allerdings könnte Tiwalds Text eben aufgrund seiner ausufernden Schilderungen auch eine „Beschreibung“ sein – die Grenzen zwischen den Definitionen sind bei Klotz eher schwammig.

Der konkreteste und gleichzeitig unscheinbarste Bezug zwischen Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* und dem gleich betitelten Klotz-Text ist ein Buch, das Tiwald nur nebenher erwähnt, Klotz hingegen genau analysiert: Andrej Belyjs Stadroman *Peterburg* (1919).⁸¹² Dieser Roman spielt im Sankt Petersburg des Jahres 1908, Hintergrund sind die Unruhen der gescheiterten ersten russischen Revolution. „Hauptdarsteller“ des Werkes ist die Stadt, und Belyj zeigt das wahre

⁸⁰⁸ Wieland, Christoph Martin: Werke in vier Bänden. Hrsg. von Hans Böhm. Band 1. Geschichte der *Abderiten*. Berlin u.a.: Aufbau-Verlag 1969.

⁸⁰⁹ Es gab zwar angeblich eine thrakische Stadt dieses Namens, von ihr ist aber so gut wie nichts Faktisches bekannt.

⁸¹⁰ Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 805). S. 66-70.

⁸¹¹ Hugo, Victor: *Der Glöckner von Notre-Dame*. Übers. von Michaela Messner. 2. Aufl. München: dtv 2005.

⁸¹² Zitat wie Anm. 749.

Gesicht Sankt Petersburgs – oder zumindest das, welches er zu erkennen glaubt.

Volker Klotz schreibt über Belyjs *Peterburg*:

Das wahre Gesicht der Stadt offenbart sich in der Grimasse. Streik, Attentat, religiöse und politische Schwärmerei auf der einen Seite – Polizeimacht, Spitzeltätigkeit, Paraden und Bürokratie auf der andern sind Erscheinungen, die umweglos dem [...] widersprüchlichen Petersburg entsprossen. Sie fördern sein Untergründiges zutage.⁸¹³

Katharina Tiwald erwähnt den Roman *Peterburg* im Kapitel *Der Newski Prospekt*, wo das bunte Treiben auf der Petersburger Prachtstraße mit Zitaten und Motiven aus der russischen Literatur konterkariert wird. Wie Andrej Belyj strebt auch Tiwald danach, alle Facetten von Sankt Petersburg – und vor allem jene abseits des touristischen Trubels – zu beschreiben, das ist die Zielsetzung ihrer Reportage. Sie lässt dabei auch unangenehme Bereiche (z.B. Obdachlosigkeit, Alkoholismus und Drogensucht) nicht unerwähnt.

In Bezug auf Belyjs *Peterburg* spricht Klotz weiters von einer „epischen Trias“ aus Erzähler, Gegenstand und Leser. Klotz konstatiert an Belyjs Roman eine große Nähe zwischen diesen drei Instanzen, was dadurch erreicht wird, dass der illusionsstörende Erzähler an der Geschichte teilnimmt und den Leser immer wieder „ins Boot holt“, ihn direkt anspricht und für den Gegenstand begeistert.⁸¹⁴ Auch in Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* ist diese Nähe gegeben: Einerseits basiert der Text auf einer von der Autorin unternommenen Reise, sie ist also persönlich in das Geschehene involviert (was man auch daran erkennt, dass der Vorname der Autorin, Katharina bzw. Katja, von mehreren Figuren im Text erwähnt wird). Andererseits erreicht sie die Nähe zum Rezipienten durch einen leicht lesbaren, geradezu journalistischen Reportagestil.

2.3.2.3. Reisebericht bzw. Reportage – ein Genre mit Tradition

Das Matthias-Claudius-Zitat „Wenn jemand eine Reise tut, / So kann er was erzählen“ aus seinem Gedicht *Urians Reise um die Welt* hat sich in literarischer Hinsicht über Jahrtausende hinweg bewahrt: Über ihre Reisen berichteten in der Antike etwa Skylax von Karyanda oder Pytheas von Massilia, ein berühmter Reisebericht des Mittelalters ist die *Navigatio Sancti Brendani* über den irischen

⁸¹³ Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 805). S. 254.

⁸¹⁴ Vgl. Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt* (wie Anm. 805). S. 254-257.

Mönch Brendan.⁸¹⁵ Die deutschsprachige Literatur wartet mit einigen großen Reisebeschreibungen auf (sowohl literarische als auch wissenschaftliche), hier sind etwa Georg Forster, Alexander von Humboldt, Johann Gottfried Seume oder Heinrich Heine zu nennen. In der Tradition der Reisebeschreibungen Heines und Börnes steht auch die (Reise-)Reportage, deren konstitutive Merkmale die teilnehmende Erkundung und das Berichten aus unbekanntem, exotischen oder verdrängten geographischen und sozialen Territorien ist.⁸¹⁶ Als Meister der Reportage in Österreich gilt der Journalist Max Winter – er wurde schon im Zusammenhang mit Clemens Berger und dessen Erzählband *Der gehängte Mönch* erwähnt; während Berger in seinem Text *Herrn Ferdinand zu Ehren* eine Sozialreportage in einem typischen Wiener Kaffeehaus unternimmt, ist Tiwalds *Die erzählte Stadt* wie gesagt eine Reisereportage.

Im 20. Jahrhundert fand dann Egon Erwin Kisch zu einer neuen Darstellungsform, die als paradigmatisch für die Reportage gelten kann. Typisch für diese Form ist eine effektvolle Kombination von Dingbeobachtung, Rasonnement, Faktenbericht und Interviews, unterstützt von stilistischen Effekten wie Vor- und Rückgriffen und asyndetischer Syntax.⁸¹⁷ Auch in Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* finden sich solche gestalterischen Elemente: Oftmals erinnert sich die Erzählerin an frühere Besuche in Sankt Petersburg, und das Kapitel *Farben* fällt durch seine offene, zum Teil bewusst inkohärente Sprache auf.

Ein wichtiges Merkmal der Reportage ist, dass sie die „zumindest potentielle Enthüllung, die Aufdeckung von Missständen zum Ziel hat“.⁸¹⁸ Auch das findet sich bei Katharina Tiwald verwirklicht: In vielen Kapiteln ihrer Reportage wird auf die dunklen Seiten Sankt Petersburg aufmerksam gemacht, wie beispielsweise in *Kälte*, wo es um das Leid der Obdachlosen geht, im Kapitel *Farben*, das den Drogenmissbrauch behandelt, oder in *Drei Gestalten*, wo die politische Allmacht und ideologische Kontrolle Putins kritisiert wird. In einigen Kapiteln geht es auch um Katastrophen aus der Vergangenheit, wie etwa im Kapitel *Blockade*, das auf das Leid der Bevölkerung von Leningrad im Zweiten Weltkrieg zurückschaut,

⁸¹⁵ Zaenker, Karl A.: Sankt Brendans Meerfahrt. Ein lateinischer Text und seine drei deutschen Übertragungen aus dem 15. Jahrhundert. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1987 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 191).

⁸¹⁶ Vgl. Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (wie Anm. 723). S. 370.

⁸¹⁷ Vgl. Borchmeyer, Dieter und Viktor Žmegač (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (wie Anm. 723). S. 370.

⁸¹⁸ Vgl. Geisler, Michael: *Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres*. Frankfurt/Main: Scriptor 1982 (zugl.: Univ. Diss. Pittsburgh 1981). S. 295.

oder *Gottesstadt*, wo die Unterdrückung der Juden im Sowjetregime eine zentrale Rolle spielt.

Es gibt auch literaturtheoretische Ansätze, welche die Reportage als einen Ausdruck von Zweifel an herkömmlicher Literatur sehen: So wird etwa argumentiert, dass die Reportage eine Art Hybrid aus Kunstprodukt und Sachliteratur sei, und dass diese Ambivalenz und theoretische Inkonsistenz eben auf einen Zweifel am Bisherigen schließen ließen – die journalistische Sachlichkeit dagegen werde durch die Reportage zum neuen Stilideal erhoben.⁸¹⁹

Es wäre sicher überzogen zu behaupten, dass Katharina Tiwald *Die erzählte Stadt* aus reinem Zweifel an traditioneller Literatur als Reisereportage gestaltete. Der Autorin ist zwar eine gewisse Literatur- und Sprachskepsis inne, jedoch kommt das eher in *Schnitte – Portraits – Fremde* zum Tragen, wo ja schon im Klappentext darauf hingedeutet wird, dass die „Oberfläche eines Textes nicht zu glatt sein dürfe“, damit es möglich sei, „dem Leser ein Bein zu stellen“.⁸²⁰ (*Schnitte – Portraits – Fremde*, 1)

2.3.2.4. Exkurs: „Entronnensein“ – die Weltläufigkeit moderner österreichischer Literatur

In seiner Untersuchung *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes* aus dem Jahr 2005 analysiert der Wiener Germanist Stefan Alker anhand von vier Texten (Thomas Bernhards *Auslöschung*, Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* und Gerhard Roths *Der Plan*) das Vorkommen und die ästhetische Darstellung fremder Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Dabei konstatiert Alker einen „zunehmende[n] Trend zu internationalen Orten [...] als wesentliche Tendenz der Literatur der neunziger Jahre [...]“⁸²¹ – moderne österreichische Autoren sind in ihren Texten laut Alker also weltläufig, und diesem Trend zur inhaltlichen Internationalisierung trägt Katharina Tiwalds *Die erzählte Stadt* voll Rechnung. Weiters stellt Alker fest, dass in der literarischen Auseinandersetzung mit fremden Orten stets das Bild des Eigenen hinterfragt wird;⁸²² auch diese Bedingung erfüllt Tiwalds Text, indem die

⁸¹⁹ Vgl. Miller, Nikolaus: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München: Fink 1982 (= Münchner Germanistische Beiträge 30). S. 9.

⁸²⁰ Vgl. Tiwald, Katharina: *Schnitte – Portraits – Fremde* (wie Anm. 633). S. 1.

⁸²¹ Vgl. Alker, Stefan: *Entronnensein – Zur Poetik des Ortes*. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Braumüller 2005 (= Zur neueren Literatur Österreichs, Band 20). S. 2f.

⁸²² Ebd. S. 7.

Autorin ihre Reisereportage oftmals mit direkten oder indirekten Burgenlandbezügen und Eindrücken aus der Heimat konterkariert. In *Die erzählte Stadt* setzt sich Tiwald das Ziel, Sankt Petersburg aus einer neuen Perspektive zu schildern (weil abseits vom Sightseeing und touristischen Trubel) und geht auf Spurensuche – sie sucht beispielsweise Puschkin-Gedenkstätten auf oder setzt sich mit dem Schicksal der Stadt im Zweiten Weltkrieg auseinander. Eine solche investigative Recherche, ein Aufspüren des Unbekannten im an sich bekannten Raum, ist laut Alker typisch für die Darstellung von internationalen Orten in postmodernen Texten, denn:

Es ist eben kein neu entdeckter Abenteuermythos, der die Protagonisten der Texte in die Welt hinaus treibt, sondern ein wiederentdecker, und es ist keine unentdeckte Welt, mit der sie sich konfrontiert sehen. Die Reisenden dieser [postmodernen] Literatur sind Nachreisende, die sich mit schon gegebenem Material auseinanderzusetzen haben.⁸²³

Eine weitere wichtige Funktion des internationalen Ortes in der österreichischen Gegenwartsliteratur ist laut Alker die des potenziellen Glücksorts; viele Protagonisten brechen auf, um das Glück in der Fremde zu suchen – mit unterschiedlichem Erfolg.⁸²⁴ In *Die erzählte Stadt* erfüllt Sankt Petersburg diesen Zweck nicht, da es sich um eine Reisereportage handelt, in welcher die mit der Autorin gleichzusetzende Ich-Erzählerin wertfrei im Rahmen eines Sankt Petersburg-Aufenthaltes diverse kulturwissenschaftliche, soziologische, historische und literarhistorische Sachverhalte untersucht. Wohl aber findet man den potenziellen Glücksort in *Schnitte – Portraits – Fremde*: Etwa im Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* versucht sich die namensgebende schwangere Freundin in der russischen Metropole, fernab der Heimat, eine neue Existenz aufzubauen, und in *Turmbau zu Basel, Marsch durch Wien (barfuß)* kehrt Katja völlig desillusioniert aus Basel nach Wien zurück, wo sie schon die nächste Enttäuschung erwartet, während der fanatische Bernd unterwegs nach Basel ist, um dort für seine Überzeugung zu kämpfen.

Wie bereits zu Eingang dieses Abschnittes erwähnt: Literaturwissenschaftler Stefan Alker ortet in der modernen österreichischen Literatur eine Weltläufigkeit, eine Tendenz zur literarischen Globalisierung. Da zieht die burgenländische Gegenwartsliteratur voll mit, denn nicht nur Katharina Tiwald bereist in ihrer Literatur internationale Orte: Auch Clemens Berger und Siegmund Kleinl machen

⁸²³ Vgl. Alker, Stefan: Entronnensein (wie Anm. 821). S. 17.

⁸²⁴ Ebd. S. 88f.

in *Die Wettesser* beziehungsweise *EinWelt*. Mit *Teilungen* die „große, weite Welt“ zum Handlungsraum.

2.3.3. Andere Texte von Katharina Tiwald

Tiwalds Stück *Dorf. Interrupted* wurde 2006 unter der Regie von Peter Wagner im OHO aufgeführt. Im Stück geht es – in Form eines „Theater auf dem Theater“-Motivs – um ein Dorf, das ein Theaterstück inszenieren möchte. Dabei entspinnen sich Liebesbeziehungen zwischen den Darstellern. Plötzlich zieht ein Unwetter auf und schneidet das Dorf völlig von der Außenwelt ab – diese Situation stellt dann den idealen Nährboden für Eifersucht, Streitereien und Konflikte im Dorf dar. Das Besondere an diesem Stück war, dass sämtliche Mitwirkende (Schauspieler, Techniker, Fotografen, Bühnen- und Öffentlichkeitsarbeiter etc.) Arbeitslose waren; in Kooperation mit dem Arbeitsmarktservice Burgenland wurde 15 Menschen ohne Beschäftigung die Chance gegeben, wieder Selbstvertrauen zu tanken und in der Arbeitswelt Fuß zu fassen. Ziel des Projektes war es unter anderem, den Teilnehmern zu zeigen, dass sie nicht unbedingt in ihren erlernten Berufen weitermachen müssen, sondern dass auch ein Um- oder Neueinstieg sinnvoll sein kann.⁸²⁵ *Dorf. Interrupted* war daher nicht nur ein kulturelles, sondern auch und vor allem ein arbeitsmarktpolitisches Integrationsprojekt, das in der Presse starken Widerhall fand.

Dorf. Interrupted ist, auf literarischer Seite, geprägt von Intertextualität: Der Titel des Stückes ist eine Anspielung auf den Roman *Girl, interrupted* (1993) der amerikanischen Schriftstellerin Susanna Kaysen. In diesem autobiographischen Text schildert Kaysen ihren 18-monatigen Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt, in die sie nach einem Selbstmordversuch eingeliefert wird. Im Zuge ihres Aufenthaltes freundet sich Kaysen, die an einer Borderline-Persönlichkeitsstörung leidet, mit anderen Patientinnen sowie mit Ärzten und Pflägern an. Dabei kommt es zu Liebes- und Eifersuchtsszenen. Integrative Bestandteile von Kaysens Therapie sind Kunst und Malerei, vor allem das Gemälde *Girl interrupted at her music* von Jan Vermeer (deshalb auch der Titel des Buches; Vermeers Gemälde ist im Deutschen als *Die unterbrochene Musikstunde* bekannt). Kaysens Roman wurde 1999 mit Winona Ryder und Angelina Jolie verfilmt, der deutsche Titel des Streifens ist *Durchgeknallt*. Die Parallelen zwischen Kaysens Buch und Tiwalds Stück sind evident: Da wie dort besteht eine Situation der Isolation beziehungsweise Hospitalisation; es entwickeln sich Konflikte, hauptsächlich bedingt durch Eifersucht und „Lagerkoller“. In beiden Texten bilden Kunst und künstlerische

⁸²⁵ Vgl. APA-Meldung Nr. 0294 5 KI 0206 vom 4. Jänner 2006.

Betätigung einen Ausweg: In *Girl, interrupted* ist es die Beschäftigung der Hauptfigur mit Vermeer, in *Dorf. Interrupted* die gemeinsame Inszenierung eines Theaterstückes. Ein weiterer Aspekt von Kaysens Buch, der auch in Tiwalds Stück Berücksichtigung findet: Der schwarz-weißen, in ein manichäisches Gut-Böse-System eingeteilten Psyche der Hauptdarstellerin und die damit zusammenhängende Einteilung des Handlungsraumes in ein „Dinnen“ (in der Anstalt) und ein „Draußen“ (die Außenwelt) entsprechen die Isolation des Dorfes und die Rivalität zwischen den dort lebenden Personen bei Tiwald.⁸²⁶

Tiwalds zweites Stück, *Messe für Eine*, wurde 2007/2008, ebenfalls unter der Regie von Peter Wagner, im Offenen Haus Oberwart zur Aufführung gebracht. Wie der Titel des Stücks bereits andeutet, handelt es sich um ein monologisches Werk. Die einzige Figur wird von Katharina Tiwald selbst dargestellt. *Messe für Eine* ist eine kritische Auseinandersetzung mit der katholischen Glaubenslehre, genauer: mit der katholischen Liturgie. Zum einen weist Tiwald auf die ritualisierten Handlungen der katholischen Messe hin – etwa die Eucharistie, die Transsubstantiation, das Glaubens- und Schuldbekenntnis – und entlarvt diese als „Show“, als leere Automatismen, in welche die Teilnehmer des Gottesdienstes gedankenlos einstimmen. Zweiter Hauptkritikpunkt ist die ablehnende Haltung des katholischen Glaubens dem weiblichen Körper und der Sexualität gegenüber: Die Frau als Objekt (männlicher) sexueller Begierde wird vom Christentum tabuisiert. Aus der kirchlichen Öffentlichkeit ist die Frau praktisch ausgeschlossen – es gibt nach wie vor keine weiblichen Priester oder gar Bischöfe, wohingegen Aushilfskräfte im kirchlichen Bereich (Reinigungs- und Kochpersonal, manchmal auch Mesner) sehr wohl weiblich sind. Und auch die Mutter Gottes wird weniger als Frau denn als eher transzendentes Wesen gezeichnet; sie empfängt ihren Sohn Jesus schließlich nicht auf natürlichem, sondern auf „unbeflecktem“ Wege. Gegen diese „Körperfeindlichkeit“ wendet sich Tiwald, indem sie in ihrer schauspielerischen Darstellung das Körperliche besonders akzentuiert: Tiwald tritt als halbnackte „Hohepriesterin“ auf, die ihre primären Geschlechtsmerkmale zum Thema macht und ihre Notdurft in einen Eimer verrichtet. Um eine besonders provokante Wirkung zu erzielen, folgt *Messe für Eine* formal dem Verlauf einer tatsächlichen katholischen Messe. Sowohl von Regisseur Peter Wagner als auch in der Berichterstattung über Tiwalds Stück wurde immer wieder betont, dass katholische

⁸²⁶ Vgl. Kreisman, Jerold und Hal Straus: *Ich hasse dich – verlass' mich nicht. Die schwarz-weiße Welt der Borderlinepersönlichkeit*. 20. Aufl. München: Kösel-Verlag 1992.

Würdenträger aus dem Burgenland den Aufführungen stets ferngeblieben sind. Der Stücktext erschien 2009 in der edition lex liszt 12.⁸²⁷

Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen (erschienen 2007 in der edition lex liszt 12) ist eine mehr oder minder lose Ansammlung von stilistisch anspruchsvollen Gedichten und kurzen Prosastücken, die allesamt stark autobiographisch gefärbt sind. Auf ihrer Homepage schreibt Tiwald, die Texte im Buch handeln „vom Lieben und Sterben, vom Sterbenwollen vor lauter Liebe, von Sex und Schmerz und Leidenschaft, [...] von der Einsamkeit und vom Ankommen, von Tröstungstaktiken und schönen Augenblicken, sie sind Anrufungen, Schreie, Elegien, Liebeslieder, Wutausbrüche, Sammlungen, Gedanken [...]“ In einem der Gedichte reflektiert Tiwald über sich selbst, indem sie sich metaphorische Eigenschaften zuschreibt und Assoziationen zu ihrem Namen nachgeht:

Tiwald, die / Zermatschgermaschine. / Tiwald die Fleischwölfin. / Tiwald die Angsthäsin. [...] Tiwald der Rüssel und die Rüsslerin, / die Spuckerin, / die Wischerin vor dem Herrn, / die Rotzerin auf Taschentücher und die Schultern / von Herren, / Tiwald Komplexe / Tiwald Neurosen / Tiwald Tulpen Nelken / Tiwald Weltwut / Tiwald das Knödel, Tiwald, die Sau. / Tiwald, der Wald, / die Wald, / lauter Bäume: / und / trotzdem sehen.⁸²⁸

2008 tritt Katharina Tiwald dann erstmals auch als Herausgeberin in Erscheinung: Der Sammelband *Berührungen. Hertha Kräftner zum 80. Geburtstag* erscheint abermals in der edition lex liszt 12. Im Band enthalten sind nicht nur Primärtexte von Hertha Kräftner, die sich (wie bereits erwähnt) im November 1951 mit 23 Jahren das Leben nahm, sondern auch literaturwissenschaftliche Essays, Gedichte, Gedanken und Würdigungen zu Kräftner. Die Texte stammen von burgenländischen Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern wie Helmut Stefan Milletich oder Dine Petrik, aber auch von Psychologen, Ärzten, einer ehemaligen Prostituierten sowie Mitarbeitern der Schreibwerkstatt der Straßenzeitung „Augustin“. Der Herausgeberin Tiwald, die selbst auch mit einem Text vertreten ist, war diese Bandbreite von Teilnehmern ein großes Anliegen – dadurch soll ein Antipode zur ebenso großen Bandbreite von Kräftners Literatur geliefert werden.⁸²⁹

2009 veröffentlicht Katharina Tiwald als Beitrag zum Haydn-Jahr die gemeinsam mit Peter Wagner produzierte Hörbuch CD *Haydn in der Wart – Die Oberwarter*

⁸²⁷ Tiwald, Katharina: Messe für Eine. Oberwart: edition lex liszt 12, 2009.

⁸²⁸ Tiwald, Katharina: *Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007. S. 141.

⁸²⁹ Tiwald, Katharina (Hrsg.): *Berührungen. Hertha Kräftner zum 80. Geburtstag*. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008 – außerdem <http://www.kbk.at/ll12/> (14.11.08, 14:45).

Sinfonie, mit der Stationen und Zeugnisse des Aufenthaltes von Joseph Haydn in Oberwart aufgespürt werden.

2.3.4. *Das Burgenländische an Katharina Tiwald*

Rein aus der Lektüre ihrer Texte würde man wohl nicht schließen, dass Katharina Tiwald eine burgenländische Autorin ist: Das Burgenland als Handlungsraum ist in Tiwalds Texten de facto nicht präsent, und wenn doch, dann nur als indirekter Bezug, etwa in *Die erzählte Stadt*, wo kurz das Grab des Großvaters der Autorin auf einem burgenländischen Friedhof erwähnt wird. Inhaltlich spielt das Herkunftsland der Autorin in ihrer Literatur also so gut wie keine Rolle.

Anders ist es jedoch auf der sprachlichen Ebene, wenn wir uns an den Beginn dieser Arbeit erinnern, wo wir die Charakteristika regionaler Literatur untersucht haben (vgl. Einleitung, Abschnitt b). Aus der Theorie von Gössmann / Roth geht hervor, dass Texte, die in einem geographisch begrenzten Raum (wie dem Burgenland) entstehen, den begrenzten örtlichen Gegebenheiten oftmals trotzen und mit einer ausgefeilten, avantgardistischen und „internationalen“ Sprache aufwarten. Das trifft auf Katharina Tiwald voll und ganz zu, wenn man an die rhetorisch und stilistisch ausgefeilten Texte in *Schnitte – Portraits – Fremde* denkt. Außerdem trägt *Die erzählte Stadt* wie erwähnt dem Trend zum internationalen Ort in der österreichischen Gegenwartsliteratur Rechnung.

Als weiteres Charakteristikum regionaler Literatur haben wir außerdem eine besondere Authentizität festgehalten, eine Dekonstruktion von Alltagsmythen, ein „Lüften ideologischer Schleier“. Auch das finden wir bei Tiwald in beachtlichem Maße: In ihrem Stück *Messe für Eine* etwa übt sie schonungslose Kritik an der christlichen Liturgie und deren Ausklammerung der Weiblichkeit, und in *Die erzählte Stadt* erfolgt eine Dekonstruktion des Mythos von Sankt Petersburg als „Venedig des Nordens“, indem die Schattenseiten der Metropole aufgezeigt werden (Drogensucht, Obdachlosigkeit etc.) Katharina Tiwalds Literatur erfüllt also in literaturwissenschaftlicher Hinsicht einige typische Kriterien regionaler Texte.

2.3.5. *Zusammenfassung des Kapitels*

Die wichtigsten Informationen zu Katharina Tiwald auf einen Blick:

- Katharina Tiwald (Jahrgang 1979) wurde in Wiener Neustadt geboren und wuchs im südburgenländischen Großpetersdorf auf. Sie studierte Linguistik und Slawistik in Wien,

Glasgow und Sankt Petersburg. Mittlerweile ist sie am Institut für Slawistik der Universität Wien als Lehrbeauftragte tätig und arbeitet an ihrer Dissertation.

- Tiwalds Erstlingswerk *Schnitte – Portraits – Fremde* (2005) ist ein sprachlich ausgefeilter Prosaband, der sich in 3 Teile gliedert: Im Kapitel *Schnitte* werden unterschiedliche Zeit- und Erzählebenen miteinander verwoben, und es wird die Montagetechnik angewandt. Die Sprache ist geprägt von Wortspielen und „stream of consciousness“, was phasenweise stark an Siegmund Kleinl erinnert. Der Abschnitt *Portraits* ist durchsetzt von mimetischer Bildhaftigkeit, was sich in einer vergleichsweise weniger komplexen und leichter lesbaren Sprache äußert. Gemälde und Musikstücke werden beschrieben, es gibt aber auch Reisebeschreibungen und ein Interview mit einem Künstler. Im letzten Teil, *Fremde*, geht es um sich auflösende und scheiternde Beziehungsgeflechte. Wie Siegmund Kleinl reflektiert Tiwald zu Beginn des Textes ihre Poetik: Sie möchte dem Leser „ein Bein stellen“ und – wie Kleinl – ihn zur aktiven interpretatorischen Auseinandersetzung mit dem Text anregen.
- *Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg* erschien 2006 im Münchner Herbig Verlag. Das Buch ist eine Reisereportage, beruhend auf einem mehrwöchigen Sankt-Petersburg-Aufenthalt der Autorin. In den einzelnen Abschnitten werden unter anderem historische, soziologische und kulturwissenschaftliche Themen behandelt, z.B. die einzelnen Religionen in Sankt Petersburg oder das Schicksal der Stadt im Zweiten Weltkrieg (Blockade durch die deutsche Wehrmacht). *Die erzählte Stadt* erinnert stilistisch, thematisch und motivisch an den Text *Mit Julia, schwanger, in Sankt Petersburg* aus *Schnitte – Portraits – Fremde* und wirkt in gewisser Weise wie eine Weiterführung dieses Texts.
- Weitere Werke Katharina Tiwalds sind die sozial- und religionskritischen Theaterstücke *Dorf. Interrupted* (2006) und *Messe für Eine* (2007, wiederaufgeführt 2008 und 2009 unter der Regie von Peter Wagner), die Textsammlung *Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen* (2007) sowie der Sammelband *Berührungen. Hertha Kräftner zum 80. Geburtstag* (2008), der von Tiwald herausgegeben wurde.

2.4. Kleinl – Berger – Tiwald: Gemeinsames und Trennendes

Nun haben wir uns mit den drei vielseitigsten und präsentesten Autoren des Burgenlandes auseinandergesetzt – zum Abschluss dieses Teiles wollen wir analysieren, was diese drei Schriftsteller gemeinsam haben und was sie voneinander unterscheidet.

2.4.1. Biographien

Was Herkunft und Alter betrifft, so gibt es zunächst einmal deutliche Parallelen zwischen Katharina Tiwald und Clemens Berger: Beide kommen aus dem Südburgenland, beide sind Jahrgang 1979. Während Berger allerdings vom Schreiben lebt, arbeitet Tiwald nebenher als Trainerin für Deutsch als Fremdsprache und Universitäts-Assistentin. Das hat sie mit Siegmund Kleinl gemeinsam, dessen Brotberuf die Lehrtätigkeit ist (am Gymnasium der Diözese Eisenstadt sowie an der Pädagogischen Akademie). Clemens Berger hingegen ist Schriftsteller von Beruf und somit für burgenländische Verhältnisse eine Ausnahme, denn wie aus dem nächsten Kapitel – in dem eine Übersicht über die derzeit im Burgenland schreibenden Autoren gegeben wird – hervorgeht, können nur die wenigsten burgenländischen Autoren ausschließlich von ihrer Literatur leben.

Obwohl Siegmund Kleinl (geboren 1956) deutlich älter ist als Tiwald und Berger, dauert seine bisherige Karriere nicht wesentlich länger als die seiner jüngeren Kollegen – Kleinl wandte sich ja erst Anfang der 90er-Jahre ernsthaft dem Schreiben zu.

Während Berger und Tiwald zwischen Wien und dem Burgenland pendeln, kehrte Kleinl nach seinem Studium in Wien ins Nordburgenland zurück und lebt nach wie vor in Schützen am Gebirge. Keiner der drei Autoren hat also die Verbindung zum Burgenland vollständig gekappt.

Auch in Sachen Ausbildung haben Tiwald, Berger und Kleinl einiges gemeinsam: Alle drei besuchten ein Gymnasium, alle drei studierten in Wien geisteswissenschaftliche Fächer. Germanistik und Theologie im Falle von Kleinl, Philosophie und Publizistik bei Berger, und Katharina Tiwald absolvierte ein Studium der Slawistik und Linguistik. Tiwald freilich hatte Studienaufenthalte in Glasgow und Sankt Petersburg, was sich ja auch in ihren Texten niederschlägt.

2.4.2. Stil

Über Siegmund Kleinls Stil und dessen Hintergründe gibt seine Poetik umfangreich Auskunft; Tiwald und Berger lassen nicht annähernd so tief in die Mechanismen ihres Schreibens blicken. Während Berger in seiner Literatur das eigene Schreiben und dessen Hintergründe nicht thematisiert (und wenn, dann eher im Rahmen metafiktionaler Einschübe), verrät Katharina Tiwald in *Schnitte – Portraits – Fremde* zumindest ein wenig über ihr literarisches Selbstverständnis: Wie erwähnt findet sich im Klappentext des Buches eine Anspielung auf den russischen Formalisten Viktor Schklowski und daraus abgeleitet das Vorhaben, dem Leser „ein Bein zu stellen“ und ihn dadurch zu einer aktiven interpretatorischen Auseinandersetzung mit dem Text zu bringen. Dieses gleichberechtigte Verhältnis zwischen Autor und Leser ähnelt Siegmund Kleinls „Umsinnen“, einem rezeptionsästhetischen Vorgang, bei dem der Leser den Text individuell mit Sinn füllt. Auch Kleinls körperliches Erzählverständnis (Stichworte „Textkörper“ oder „Erzählleib“) findet etwa in Tiwalds *papier brüllt* (in *Schnitte – Portraits – Fremde*) zumindest teilweise seine Entsprechung.

Die Intertextualität ist ein Stilmittel, das sowohl Clemens Berger als auch Siegmund Kleinl verstärkt einsetzen. Wir erinnern uns an *Tugend* oder *Eine Welt. Mit Teilungen*, wo Kleinl etwa auf Hölderlin, Handke, Wolfram von Eschenbach, George Orwell oder die Bibel Bezug nimmt; bei Berger sind es sowohl Anspielungen auf die Weltliteratur als auch auf philosophische Konzepte, wie etwa von Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Aristoteles, Lenin oder Trotzki (etwa in seinem jüngsten Werk, *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*).

Stilistisch ähneln einander Siegmund Kleinl und Katharina Tiwald: Beide haben eine Vorliebe für Wortspiele, opake und mehrdeutige Formulierungen sowie offene Formen, wie etwa den Bewusstseinsstrom. Außerdem sind sowohl bei Kleinl, als auch bei Tiwald fast alle Texte in irgendeiner Form autobiographisch grundiert. Clemens Berger wiederum ist stilistisch eher konventionell; vor allem seine Kurzgeschichten und Erzählungen sind in einem verhältnismäßig einfachen Stil geschrieben und daher leichter lesbar als etwa Tiwalds *Schnitte – Portraits – Fremde* oder Siegmund Kleinls *DorfMale*. Andererseits ist Tiwalds *Die erzählte Stadt* eine Reisereportage und ähnelt damit Bergers Geschichte *Herrn Ferdinand zu Ehren* (im Erzählband *Der gehängte Mönch*), die Berger als Sozialreportage beziehungsweise Milieustudie angelegt hat. Dass aber auch Berger unkonventionell schreiben kann,

beweist er etwa in *Unterm Waffenrad* (ebenfalls in *Der gehängte Mönch*), wo dem Leser auf Schritt und Tritt metafiktionale Stilmittel begegnen: Beispielsweise spricht der Autor den Leser direkt an und bietet ihm mehrere alternative Enden der Geschichte an. Beides erinnert an Siegmund Kleinl, im Speziellen an den Schluss von *DorfMale*. Außerdem bringt Clemens Berger in *Paul Beers Beweis*, aber auch in *Die Wettesser* das Stilmittel der Montage zum Einsatz und sorgt damit für rasche Perspektivenwechsel, wie auch Katharina Tiwald in *Schnitte – Portraits – Fremde*. Insgesamt lässt sich aber sagen, dass bei Tiwald und Kleinl sehr oft die Vermittlungsebene, also in der Todorov / Genette-Terminologie die Ebene des „discours“ im Vordergrund steht – das äußert sich unter anderem durch Wortspiele, formale Experimente oder im Besonderen bei Kleinl durch die Umsetzung seiner Poetik *TextKörper*. Bei Clemens Berger hingegen liegt der Schwerpunkt zumeist auf der Story, der Ebene der „histoire“. In der Tat sagt Clemens Berger von sich, das Wichtigste sei für ihn das Erzählen von Geschichten; ihm gehe es weniger um die Form, als vielmehr um das Vermitteln von Narrativen (vgl. Anhang A, Interview mit Clemens Berger).

2.4.3. Inhalt und Stoff

Inhalt der Texte, Stoffe und dargestellte Handlungsräume sind bei allen drei Autoren sehr unterschiedlich – das illustriert eine „Revue“ einiger Werke: Siegmund Kleinl behandelt in *Tugend* den Beginn seiner literarischen Laufbahn, errichtet in *DorfMale* ein fiktives „Sprachdorf“, das aber Züge seines Heimatdorfes trägt, inszeniert in *EineWelt. Mit Teilungen* einen E-Mail-Wechsel über tausende Kilometer und zwei Kontinente hinweg, beschreibt in *Entscheidungsspiel* ein Fußballmatch ohne Ball und begibt sich in *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung* in die Welt des Haus- und Hofkomponisten der Esterházy. Clemens Berger rückt in *Der gehängte Mönch* die Schicksale der verschiedensten Menschen in den Blick des Lesers (z.B. einen alkoholabhängigen Bademeister, eines ausrangierten Kellner oder einen Notarzt im Spannungsfeld zwischen Berufsethos und Gewissen), betrachtet in *Paul Beers Beweis* die Leben eines Burgenländers in Wien und eines Philosophen, der phasenweise an Canettis Peter Kien erinnert, fühlt in *Die Wettesser* der Absurdität des „competitive eating“ buchstäblich auf den Zahn, und befasst sich in *Und jetzt* mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus im Burgenland. Katharina Tiwald vermengt in *Schnitte – Portraits – Fremde* Sprachkunst mit Eindrücken aus dem

(Uni-)Alltag und Liebesgeschichten mit Reisen in fremde Länder, leuchtet in *Die erzählte Stadt* alle Winkel des „unbekannten“ Sankt Petersburg aus, hebt in *Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen* die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa auf und betätigt sich in *Berührungen* als Herausgeberin von Texten zu Hertha Kräftner anlässlich des 80. Geburtstages der mit nur 23 Jahren freiwillig aus dem Leben geschiedenen Dichterin.

Viel unterschiedlicher könnten Inhalte wohl nicht sein. Hier nach Gemeinsamkeiten zu suchen, ist nicht nur wenig lohnend, sondern wohl auch sinnlos: Die burgenländische Literatur ist mittlerweile sehr vielfältig geworden – in Sachen Gattungen, aber auch betreffend Inhalte. Es ist schwierig, angesichts dieser Entwicklungen von einer „typisch burgenländischen Literatur“ zu sprechen. Die Texte von Siegmund Kleinl, Clemens Berger und Katharina Tiwald sind beispielhaft für diese Vielfalt; das zu zeigen, war eines der Hauptziele dieser Arbeit.

Wie schon am Ende der Kapitel zu den einzelnen Autoren erwähnt, spielt das Burgenland für alle drei Schriftsteller eine Rolle; bei Siegmund Kleinl etwa kommt es öfter vor (z.B. in *DorfMale* oder *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung*), bei Katharina Tiwald nur als Randnotiz und in eher indirekten Bezügen. Clemens Berger wendet in fast all seinen Texten (eine nennenswerte Ausnahme bilden *Die Wettesser*) burgenländische Motive und lässt die Geschichten an Orten im Burgenland spielen. Ein interessantes Phänomen lässt sich jedoch bei allen drei Autoren konstatieren: Das Burgenland wird immer in einem internationalen Kontext, sozusagen im Kontext der „großen, weiten Welt“ gesehen. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen Internationalität und Provinz: Clemens Berger sagt etwa zu Beginn von *Der gehängte Mönch*, dass er vom „Zuckerberg“, und nicht vom „Zuckerhut“ kommt. Siegmund Kleinl konterkariert in *EineWelt. Mit Teilungen* den Bericht von Trebor in Ghana mit Eindrücken und Erfahrungen aus dem Burgenland, und Katharina Tiwald stellt an manchen Stellen von *Die erzählte Stadt* Vergleiche zwischen der russischen Metropole und der burgenländischen Provinz an. Die drei Autoren bedienen sich dabei unterschiedlicher rhetorischer Kategorien der Darstellung von Provinz und Metropole – Kategorien, die in der neueren und neuesten Literaturforschung eine bedeutende Rolle spielen: Während Kleinl in *EineWelt* burgenländische Provinzialität und afrikanische Internationalität zu Metonymien macht und ihnen Eigenschaften und Werte zuordnet (diese aber auch umwertet), erscheinen in der eben angesprochenen Stelle aus Clemens Bergers Text

Metropole und Provinz im kulturellen Kontext und als Entstehungs- und Bezugsort der (eigenen) Literatur; Katharina Tiwald wiederum entwirft in *Sankt Petersburg* einen neuen Typus dieser Metropole, der unbeeinflusst von Kommerz und Massentourismus bleibt und in dieser Unberührtheit auch wieder etwas Provinzielles hat – die einheitliche Vorstellung der Metropole löst sich auf.⁸³⁰

Wie bereits im Exkurs „Entronnensein“ angesprochen (Kapitel 2.3.2.4.), ist das vermehrte Auftreten internationaler Orte ein Signal dafür, dass der österreichweite Trend zur literarischen „Internationalisierung“ auch vor den burgenländischen Texten keinen Halt gemacht hat – und dass die burgenländische Gegenwartsliteratur damit sozusagen voll im Trend liegt.

⁸³⁰ Vgl. Burdorf, Dieter und Stefan Matuschek (Hrsg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008. S. 10-13.

3. Übersicht über die deutschsprachige burgenländische Gegenwartsliteratur des Burgenlandes – Erfassung der burgenländischen Autorinnen und Autoren

3.1. Allgemeines zu Auflistung und Kriterien

Nachdem wir über Theorie und Praxis regionaler Literatur gesprochen, uns mit der bewegten Geschichte des Burgenlandes auseinandergesetzt und drei ausgewählte Autoren kennen gelernt haben, kommen wir nun zu einem weiteren wichtigen Vorhaben dieser Arbeit: einen Überblick über die burgenländische Gegenwartsliteratur zu geben. Das bedeutet im Klartext eine bibliographische Erfassung aller derzeit im Burgenland schreibenden und publizierenden Autoren. Die Auflistung erfolgt in alphabetischen Lemmata mit kurzen Angaben zu Biographie, literarischem Genre und einer Auswahl an veröffentlichten Werken. Eine solche Bibliographie burgenländischer Gegenwartsliteratur gibt es bislang noch nicht. Um diese Auflistung ein wenig zu strukturieren und nicht den Rahmen der Arbeit zu sprengen, war das zentrale Klassifikationskriterium, dass der Autor / die Autorin zumindest eine Buchveröffentlichung vorweisen kann. Allerdings konnte auch dieses Kriterium nicht immer streng eingehalten werden, da einige interessante Autoren eher im Internet veröffentlichen (zum Teil auch in „Blogs“), hauptsächlich durch Lesungen präsent sind oder kurz vor der Veröffentlichung eines Buches stehen. Andere Autoren wiederum fallen eher durch ihre Präsenz in Anthologien oder Literatur- und Kulturzeitschriften auf.

Dass der Fokus dieser Arbeit auf den Neunziger Jahren liegt, schlägt sich auch in der folgenden Bibliographie nieder: Burgenländische Autoren, die zwar in den 70ern und/oder 80ern Bücher veröffentlichten, seither aber nichts mehr zu Papier gebracht haben, werden in der Aufstellung nicht berücksichtigt, da der Anspruch – neben Vollständigkeit – größtmögliche Aktualität ist. Folgerichtig werden auch nur lebende Autoren berücksichtigt.⁸³¹

Von denjenigen Autoren, die in den Sprachen der burgenländischen Minderheiten schreiben (also Kroatisch, Ungarisch und Romanes) sind nur jene erfasst, die auch auf Deutsch schreiben, da es in der Arbeit (und daher auch in der Bibliographie) um die *deutschsprachige* Gegenwartsliteratur des Burgenlandes geht.

Manche der hier genannten Autoren sind nicht im Burgenland geboren beziehungsweise leben mittlerweile nicht mehr im Burgenland. Manche Autoren

⁸³¹ Stand: Herbst 2009.

wiederum leben zwar im Burgenland, veröffentlichen aber ihre Texte in anderen Bundesländern – und umgekehrt (der Autor Josef Dirnbeck etwa stammt aus dem Südburgenland, lebt aber mittlerweile in Nürnberg). Man sieht, dass die Grenzen in diesem Fall zugegebenermaßen schwammig sind. Solche Fälle sind eher in einem größeren Zusammenhang zu sehen. Es geht eher darum, welche Verbindung und welches Verhältnis eine Autorin / ein Autor zum Burgenland hat und welche Rolle es für sie / ihn spielt. Alle der hier genannten Autoren kennen das Burgenland gut und haben zumindest eine Zeit lang dort gelebt. Was aber noch wichtiger ist: Bei allen hat das Burgenland einen wichtigen literarischen Stellenwert.

Die Bibliographie wurde mit Hilfe von Informationen des Literaturhauses Mattersburg, des burgenländischen P.E.N.-Clubs sowie mittels einiger Internetquellen erstellt, die im Literaturverzeichnis gesondert vermerkt sind.

Das Kapitel wird mit statistischen Angaben zur Verteilung der Autoren über Nord-, Mittel- und Südburgenland (inklusive der zugewanderten Autoren und jener, die das Burgenland bereits verlassen haben), über Alter der Autoren sowie über die verwendeten literarischen Gattungen abgeschlossen.

3.2. Liste burgenländischer Schriftsteller

- ALTMANN GERHARD

Genre: Lyrik, Mundartlyrik, Prosa, Drama, Musik, Herausgeberrätigkeit

Biographie: Jahrgang 1966, Studium der Germanistik und Publizistik (Mag. phil., Diplomarbeit über Hertha Kräftner); seit 1991 freier Journalist und Autor (Mitarbeit u.a. bei Der Standard, Kurier und ORF; verantwortlich für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit bei der BEWAG [Burgenländische Elektrizitätswerke AG])

Veröffentlichungen (Auswahl): *herzdreck* (1993), *Sim Sala Mander* (1997), *Kuba & Co. Verbalpolaroids* (2000); Mitherausgeber des Kräftner-Bandes *Kühle Sterne* (1997)

- AWADALLA EL (ELFRIEDE)

Genre: Mundartlyrik, Prosa

Biographie: Geboren 1956 in Nickelsdorf (Nordburgenland); Vorsitzende der Österreichischen Dialektautoren, Herausgeberin der Zeitschrift *Morgenschtean*, Gründung des Verlags „A-Uhudla“; gewann 2005 bei der ORF-Sendung „Millionenshow“ den Hauptpreis, 1 Million Euro

Veröffentlichungen (Auswahl): *mia san mia – wean und de wööd* (2001), *der zwerg mit den silbernen rippen* (2005), *wienerinnen. geschichten von guten und bösen frauen* (2006)

- AXMANN NORBERT DAVID

Genre: Prosa, Herausgeberrätigkeit

Biographie: Jahrgang 1947, lebt in Wien und Unterpetersdorf (Mittelburgenland); Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in Graz und Wien; Mitarbeiter

der „Wiener Zeitung“; seit 2000 alleiniger Nachlassverwalter Friedrich Torbergs

Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Doppelkreutzer* (1989), *Jäger und Sammler* (1993), *Friedrich Torberg* (Biographie, 2008), sowie Herausgabe der Burgenland-Anthologie *Gesicht des Widerspruchs* (1992) und zahlreicher Werke Torbergs

- BENDEL HANNES

Genre: Prosa, Lyrik, Fotografie und Malerei

Biographie: Geb. 1974 in Riedlingsdorf (Südbgld.); Matura, unvollendete Studien der Elektrotechnik, Betriebswirtschaftslehre und Literaturwissenschaft; arbeitete u.a. als Servicetechniker, Filmvorführer und Postler

Veröffentlichung: *Schatten* (2006)

- BERGER CLEMENS

Genre: Prosa, Drama, Essay, Hörspiel, Lyrik

Biographie: Geb. 1979 in Güssing (Südbgld.), aufgewachsen in Oberwart; Studium der Philosophie und Publizistik in Wien (Mag. phil., Diplomarbeit über Hans Mayer);

neben seinen Buchpublikationen veröffentlichte Berger in Zeitungen,

Literaturzeitschriften, Anthologien und im Hörfunk; für seine Arbeiten bekam er

bereits mehrere Preise zugesprochen; Berger lebt in Wien, im Südburgenland und

„unterwegs“

Veröffentlichungen (Auswahl): *Der gehängte Mönch* (2003), *Die Wettesser* (2007), *Miamou* (2008), *Gatsch / Und jetzt* (2009)

- BERKA-UNGER FRIEDL (ELFRIEDE)

Genre: Prosa, Hörspiel

Biographie: Geboren 1924 in St. Margarethen; kaufmännische Lehre, Gasthörerin an der Hochschule für Welthandel in Wien; Gastronomin; nach der Pensionierung Beginn der literarischen Tätigkeit

Veröffentlichungen (Auswahl): *Ernte im Frühling* (1996) sowie Hörspiele

- BERNHARDT KATRIN

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Geboren 1982, lebt in Wien und Forchtenstein; Studium der Klassischen Archäologie und Philosophie; Mitglied der Rockband *Xenesthesis*; mehrere Literaturpreise im Burgenland

Veröffentlichungen (Auswahl): *Fluchtplan lebt nicht mehr* (1998), *Die Gesichtslosen* (2000), zahlreiche Texte in Zeitschriften

- BINDER SIDONIA

Genre: Lyrik, Prosa, Hörspiel

Biographie: Geboren 1946 in Kirchfidisch (Südburgenland); Dr. phil., AHS-Lehrerin für Geschichte und Geographie in Wien

Veröffentlichungen (Auswahl): *Bis auf Widerruf* (1980), *Dämonenjagd* (1992) sowie Texte in Anthologien und Zeitschriften

- BUZANITS ANNA

Genre: Lyrik, Malerei

Biographie: Geboren 1949, lebt in Eisenstadt

Veröffentlichungen: *Baum sein* (1993), *Schattennetze* (2003)

- CHOBOT MANFRED

Genre: Lyrik, Mundartlyrik, Prosa, Hörspiel, Kabarett

Biographie: Jahrgang 1947, lebt in Wien und im Burgenland; Studium der Kulturtechnik und Wasserwirtschaft; seit Anfang der 1970er-Jahre freiberuflicher Schriftsteller und Galerist; zahlreiche Literaturpreise; neben den Buchpublikationen Veröffentlichungen in Zeitschriften, Zeitungen und im Rundfunk

Veröffentlichungen (Auswahl): *Der ertrunkene Fisch* (1996), *Reisegeschichten* (2003), *Aloha – Briefe aus Hawaii* (2008)

- DIRNBECK JOSEF

Genre: Prosa, Drama, Herausgeberrätigkeit

Biographie: Geboren 1948 in Rotenturm (Südburgenland), lebt als freier Schriftsteller in Nürnberg und Wien; Studium der Theologie (Mag. phil.)

Veröffentlichungen (Auswahl): *Gott lacht. Ein fröhlicher Crashkurs des christlichen Glaubens* (2006), *Es gibt nichts Gutes außer man tut es* (2004), *Die Kunst, das Leben zu genießen* (Anthologie 2003, als Herausgeber)

- DOBESCH SUSANNE

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Geboren 1957 in Wien, lebt in Bad Sauerbrunn; Studium der Rechte in Wien (Dr. iur.)

Veröffentlichungen (Auswahl): *Auf Eis gelegt* (2000), *Die Weinmacherin von Rust* (2006)

- DORNER ALBERT

Genre: Mundartlyrik, Malerei

Biographie: Geboren 1955 in Redlschlag (Südburgenland), Maler

Veröffentlichung: *Ma sog, s'is wirkli a sou gwein* (1999)

- EHRENHÖFER, WOLFGANG

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Geb. 1946 in Fürstenfeld (Stmk.), aufgewachsen in Eisenstadt, lebt in Oberpullendorf (mittleres Burgenland); bis 2002 Hauptschullehrer in Oberpullendorf

Veröffentlichungen (Auswahl): *Auf der Suche* (1982), *Ich male dir ein Bild mit Worten* (1987)

- FEICHTINGER CHRISTINE (Pseudonym CHRISTIANE FEICHTL)

Genre: Prosa, Mundartlyrik

Biographie: Geb. 1951 in Deutsch-Ehrendorf (Südburgenland), seit 1968 in einer Rechtsanwaltskanzlei beschäftigt

Veröffentlichung: *Der Lenzl Hof* (2002)

- FLEISCHER LUDWIG ROMAN

Genre: Prosa

Biographie: Geb. 1952, lebt in Tadten (Nordburgenland)

Veröffentlichungen (Auswahl): *Seewinkler Dodekameron* (1998), *Die Geschlechtsbegründung* (2001), *Basic Reality* (2002)

- FLÖSS HELENE

Genre: Prosa

Biographie: Geboren 1954 in Brixen (Südtirol), lebt in Großhöflein (Nordburgenland); Lehramt für Technikerziehung, bis 1991 Mittelschullehrerin

Veröffentlichungen (Auswahl): *Nasses Gras* (1990), *Briefschaften* (1994), *Der Hungermaler* (2007)

- FORSTIK FRANZ

Genre: Prosa

Biographie: Jahrgang 1930, wohnhaft in Mattersburg; Studium an der Hochschule für Welthandel in Wien (Dr. rer. soc. oec.); Agrarjournalist, Bildungsreferent und Generaldirektor des Raiffeisenverbandes Burgenland

Veröffentlichungen: online und in Zeitschriften

- FRITTUM ROBERT

Genre: Lyrik, Songwriting

Biographie: Geb. 1983 in Eisenstadt, lebt in Wien; unvollendete Studien der Völkerkunde, Geschichte und Philosophie; Sänger der Rockband *The Delicious Wahnohr*

Veröffentlichung: *Orbret. Brunftgedichte und Fleischballaden* (2008)

- GEISTLINGER ANDREAS

Genre: Lyrik, Kabarett

Biographie: Geb. 1947 in Siget in der Wart (Südburgenland); Studium der Theaterwissenschaft; Reporter, Filmgestalter und Sendungsverantwortlicher beim ORF

Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Heimkehr des Pendlers und andere Geschichten vom Land* (1978), Kabarettprogramme und Texte in Anthologien

- GEKLE HELMUT

Genre: Prosa

Biographie: Geb. 1959 in der Steiermark, lebhaft in Trausdorf; u.a. Pressereferent an der Universität Graz; literarisches Spezialgebiet Satiren und Kriminalromane

Veröffentlichungen (Auswahl): *Veit* (2000), *Bertl – Homo Austriacus Brachialis* (2005), *Möwenschrei* (2007)

- GRAFL CHRISTINE

Genre: Lyrik, Malerei

Biographie: Geb. 1948 in Eisenstadt, wohnhaft in Wulkaprodersdorf; Ausbildung zur Musterzeichnerin

Veröffentlichungen: Texte in aus- und inländischen Anthologien

- GRASSL FRANZ CHRISTOPH

Genre: Lyrik

Biographie: Jahrgang 1980, lebt in Neusiedl am See; gelernter Kellner

Veröffentlichung: *Aus der Schlusschicht ins Flutlicht* (2007)

- GRELLER CHRISTL

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Geb. 1940 in Wien, lebt in Kleinbachselten (Südburgenland); zunächst in der Werbebranche tätig, ab 1994 Schriftstellerei; entdeckt und gefördert von Wolfgang Bauer; zahlreiche Preise im Burgenland und in Österreich

Veröffentlichungen (Auswahl): *Der Schmetterlingsfüßler* (1998), *Nachtvogeltage* (2002), *Donaustädter Mozart-Projekt* (2006)

- GULLNER ROSWITHA

Genre: Prosa, Lyrik, Kinderliteratur, Fotografie

Biographie: Lebt in Steinberg-Dörfel (Mittelburgenland); Volksschulleiterin

Veröffentlichungen (Auswahl): *Florentinas Märchenwald* (2003), *Salzkristalle* (2003)

- HANDL REINHARD FRANZ
Genre: Lyrik, Prosa, Hörspiel
Biographie: Jahrgang 1961, lebt in Wien und in St. Margarethen; Tätigkeit als Regisseur für die Ö1-Sendereihe „Kunstradio – Radiokunst“; Audiokünstler
Veröffentlichungen: *Laufengedankenfloß* (1993), zahlreiche Texte in Anthologien, neben Siegmund Kleinl Herausgeber der NN-Anthologie *o.T.* (1995)

- HANNABAUER FRANZ
Genre: Mundartlyrik
Biographie: Geb. 1936 in Oggau am Neusiedler See; Bundeslehrerbildungsanstalt Wr. Neustadt, Hauptschullehrer
Veröffentlichungen (Auswahl): *Erstes Burgenländisches Mundart Wörterbuch* (2006), *Kreiz umd zwearigst* (2008)

- HARMTODT-RUDOLF MARLENE
Genre: Lyrik, Mundartlyrik, Kurzprosa, Drama
Biographie: Geboren 1944 in Niederösterreich, wohnhaft in Bad Tatzmannsdorf (südl. Burgenland)
Veröffentlichungen: *Liebe Grüße – bin auf Kur* (1988), *Der Wurzelstock* (1998), *Im Zeichen des Aries* (2005)

- HEGER ROBERT
Genre: Prosa, Essay
Biographie: Jahrgang 1931, Mag. phil., Deutsch- und Sportprofessor im Gymnasium Kurzwiese in Eisenstadt, ORF-Redakteur und Leiter des Aktuellen Dienstes; Nachfolger von György Sebestyén als Herausgeber des Literatur- und Kulturmagazins *Pannonia*
Veröffentlichungen: *Rust, Weinstadt am Neusiedler See* (1975), *Heger-Latein* (1992), *Kulturperspektiven Burgenland* (2001)

- HERGOVICH FRED
Genre: Prosa, Essay, Lyrik, Herausgeberrtätigkeit
Biographie: Jahrgang 1960, lebt in Sankt Margarethen (Nordburgenland); Studium der Handelswissenschaften an der Universität Wien sowie an der Ecole Supérieure des

Sciences Commerciales d'Angers (Mag. rer. soc. oec.); Leiter der Volksgruppenredaktion im ORF-Landesstudio Burgenland; 1986 Beginn der literarischen Tätigkeit; Texte in kroatischer und deutscher Sprache
Veröffentlichungen (Auswahl): *staubsaugen* (1988), *Briefe an Stix* (1994, als Herausgeber); *morgengrün & abendblau* (1996)

- HIRSCH FRIEDA

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Jahrgang 1938, lebt in Wien und Gattendorf (Nordburgenland); beratendes Mitglied der Hölderlin-Gesellschaft in Tübingen

Veröffentlichungen: *Felder* (1983), *Abendfeld* (1990), *Anna* (1995)

- HOCHWARTER RUDOLF

Genre: Prosa, Lyrik

Biographie: Geboren 1956 in Schallendorf (Südburgenland); Diplom-Ingenieur für Heizungs- und Klimatechnik; HTL-Lehrer, Unternehmer

Veröffentlichungen: *Das fleischwerdende Wort* (1980), *Geschichten aus P.* (1993) sowie Texte in Anthologien

- HOFER KARL

Genre: Prosa, Lyrik

Biographie: Geboren 1929 in Forchtenstein, wohnhaft in Bad Sauerbrunn und Hornstein; Lehrerbildungsanstalt St. Pölten und Wr. Neustadt, Volks- und Hauptschullehrer für Deutsch, Englisch und Leibesübungen; Hochschule für Musik und darstellende Kunst (Schauspiel), Lehrer für Sprecherziehung am Musisch-Pädagogischen Realgymnasium Wiener Neustadt und an der Pädagogischen Akademie Wien; ab 1967 Journalist im ORF, Intendant des ORF-Landesstudios Burgenland (1974-1982 und 1986-1990); Vizepräsident P.E.N.-Club Burgenland

Veröffentlichungen (Auswahl): *Meine Rundfunkjahre* (1994), *Mäusewässerer* (2005), *Begegnungen mit der Lebenszeit* (2007)

- HOFFER KLAUS
Genre: Prosa
Biographie: Jahrgang 1942, lebt in Graz und Stadtschlaining (Südburgenland);
 Studium der Germanistik und Anglistik in Graz; Übersetzer, BHS-Lehrer und freier
 Autor
Veröffentlichungen (Auswahl): *Halbwegs. Bei den Bieresch* (1979), *Pusztavolk*
 (1991), *Graz von außen* (2003)

- HORVATH STEFAN
Genre: Prosa, Lyrik
Biographie: Geb. 1949 in Oberwart (Südburgenland), gehört zur Volksgruppe der
 Roma; Horvath ist der Sohn von Überlebenden eines NS-Konzentrationslagers; einer
 seiner Söhne kam 1995 beim Bombenattentat von Oberwart ums Leben, das war der
 Beginn seines literarischen Schaffens
Veröffentlichungen (Auswahl): *Ich war nicht in Auschwitz* (2003), *Katzenstreu* (2007)

- HÖLD MARCH
Genre: Drama, Hörspiel
Biographie: Geboren 1976 in Eisenstadt, studiert am Deutschen Literaturinstitut
 Leipzig; BEWAG-Literaturpreis 2005
Veröffentlichungen: Publikationen in Zeitschriften und Anthologien

- HUBER CHRISTINE
Genre: Lyrik, Hörspiel
Biographie: Jahrgang 1963, lebt in Wien und Mörbisch; Studium der
 Theaterwissenschaft und Germanistik (Mag.a phil.)
Veröffentlichungen (Auswahl): *Annahmeschluss* (1990), *blindlings. dialog mit*
kommentar (1998), *ein stimmen* (2007)

- ISTVANITS ERNST
Genre: Mundartprosa und –lyrik, Musik, Kabarett
Biographie: Geb. 1948 in Deutschkreutz (Mittelburgenland)
Veröffentlichung: *Durch die rosarote Brille* (2002)

- IVANCSICS KARIN
Genre: Prosa, Drama
Biographie: Geboren 1962 in St. Michael (Südburgenland); Studium der Germanistik, Romanistik und Publizistik; mehrere Preise im Burgenland und österreichweit
Veröffentlichungen (Auswahl): *Frühstücke. Essensgeschichten* (1989), *Warteschleife* (2002), *Anna hat zwei Tage* (2008)

- JANISCH HEINZ
Genre: Prosa, Kinderliteratur
Biographie: Geb. 1960 in Güssing (Südburgenland); Studium der Germanistik und Publizistik in Wien; ab 1982 freier Mitarbeiter beim ORF-Hörfunk, heute verantwortlicher Redakteur der Ö1-Sendereihe *Menschenbilder*
Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Prinzessin auf dem Kürbis* (1998), *Zack bumm!* (2000)

- JESTL ALFONS
Genre: Lyrik
Biographie: Geboren 1956 in Oberloisdorf (Mittelburgenland); Studium der Theologie in Innsbruck; Pfarrer in Mariasdorf und Bernstein (Südburgenland)
Veröffentlichungen (Auswahl): *Der nackte Kaiser* (2001), *Die Sandalen des Mose* (2003), *Die Fee im Kirschbaum* (2006)

- KIRNER ALICE
Genre: Lyrik, Kurzprosa
Biographie: Geboren 1926 in Nikolsburg (Mikulov), Südmähren; in der Jugend professionelle Eiskunstläuferin, 1945 Ausweisung aus der CSSR; Studium der Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Wien; lebt in Eisenstadt
Veröffentlichungen (Auswahl): *Hautnah* (1989), *Wortkristalle* (1992), *Das Haus meiner Erinnerung* (2000)

- KLEIN CORNELIA
Genre: Prosa
Biographie: Geboren 1976 in Güssing, aufgewachsen in Mattersburg; kaufmännische Ausbildung

Veröffentlichung: *Was glaubt sie, wer sie ist?* (2006)

- KLEINL SIEGMUND

Genre: Prosa, Drama, Lyrik, Grafiken, Herausgebortätigkeit

Biographie: Geboren 1956 in Schützen am Gebirge; Germanistik- und Theologiestudium in Wien (Mag. phil.); Mitbegründer und seit 1991 freier Mitarbeiter des Kunstverlages NN-fabrik; AHS-Lehrer für Deutsch und Religion in Eisenstadt

Veröffentlichungen (Auswahl): *Tugend* (1992), *DorfMale* (1998), *Haydns Sprache / Haydns Erscheinung* (2009)

- KLEINRATH RUDOLF

Genre: Lyrik, Prosa, Drama, Kabarett

Biographie: Jahrgang 1956, Magistratsbeamter bei der Freistadt Rust

Veröffentlichungen: *Den Einsatz verspielt* (1979), *Augenblicke* (1994)

- KOLLARITS RENÉ

Genre: Prosa

Biographie: Geboren 1980 in Gerersdorf-Sulz (Südburgenland)

Veröffentlichung: *Gedanken über die Zeit und das Leben* (2004)

- KOLLER HEINZ

Genre: Drama, Regie

Biographie: Geb. 1944 in Güssing (Südburgenland); Sozialhilfereferent an der Bezirkshauptmannschaft Güssing, seit 1999 im Ruhestand

Veröffentlichungen (Auswahl): *Süleyman der Prächtige* (1995), *lyrix* (2003)

- KÖTTNER-BENIGNI KLARA

Genre: Lyrik, Prosa, Hörspiel, Essay, Herausgebortätigkeit

Biographie: Geb. 1928 in Wien, lebt in Eisenstadt; organisiert einen regelmäßigen Kulturaustausch zwischen österreichischen und slowakischen Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern; gab fünf Anthologien heraus

Veröffentlichungen (Auswahl): *Nichts, in das ich Zeichen setze* (1976), *In der Zone des roten Winds* (1989), *Obrat / Wendepunkt / Turningpoint* (1993)

- LACKNER SANDRA
Genre: Kinderliteratur
Biographie: Geb. 1974 in Eisenstadt; Studium der Germanistik und Musikerziehung (Mag.a phil.); Gesangspädagogin mit Montessori-Diplom; seit 1996 Mal-, Theater- und Musikkurse für Kinder
Veröffentlichung: *Blöki will in die Stadt* (2008)

- LADISICH WALTER
Genre: Prosa
Biographie: Jahrgang 1938; Studium der Medizin in Wien, Fachgebiet Psychiatrie; seit 1980 literarische Tätigkeit
Veröffentlichungen (Auswahl): *Das Schweinehuhn* (1992), *Die Anziehung von Pelztieren* (1993), *Inga und Ingo* (2005)

- LAJTA HANS
Genre: Drama, Hörspiel, Reiseliteratur
Biographie: Geb. 1930 in Wien, lebt in Neufeld an der Leitha; u.a. Studien der Orientalistik und Religionswissenschaften sowie an der Yoga-Vedante-University in Rishikesh (Indien), Übersetzung indischer Literatur ins Deutsche
Veröffentlichungen (Auswahl): *Burgenland* (1983), *Land an der Donau zwischen Passau und Pressburg* (1986), *Köstlichkeiten aus Küche und Keller* (1985) sowie mehrere Reiseführer

- LANG EMMERICH
Genre: Lyrik, Prosa
Biographie: Geb. 1941 in Kemetten (Mittelburgenland), lebt seit 1966 in Maria Roggendorf im Weinviertel (Niederösterreich); diplomierter Sozialarbeiter, Jugendfürsorger
Veröffentlichungen (Auswahl): *Jenseits der Wüste* (1969), *Entschleunigung* (2002), *Wettwachsen* (2004)

- LEHMEN BARBARA
Genre: Lyrik
Biographie: Tochter von Anton Lehmden; Obfrau des Deutschkretzer Vereins
 „Kultursignale“ und initiiert seit 2004 die Veranstaltungsreihe „Literatur in Grün“ im
 Schloss Deutschkretz (Mittelburgenland)
Veröffentlichung: *Rahmenlos* (2002) sowie mehrere Publikationen im Rundfunk

- LEIRER HANNES (Pseudonym WILLIAM D. MONTENERO)
Genre: Prosa, Lyrik, Kinderliteratur
Biographie: Geb. 1958 in Wien, lebt in Rotenturm (Südburgenland);
Veröffentlichungen (Auswahl): *Der Doktor und die lieben Leute* (2005),
Transatlantische Charade (2007)

- LINHART INGRID MARIA
Genre: Lyrik, Prosa, Fotografie
Biographie: Jahrgang 1943, wohnhaft in Eisenstadt;
Veröffentlichungen (Auswahl): *Königin des Friedens* (1990), *Eine feste Burg* (1994),
Kommen (1996)

- MASTALSKI EDI
Genre: Lyrik, Prosa, Musik
Biographie: Jahrgang 1985, aufgewachsen in Hornstein
Veröffentlichungen: Literatur im Eigenverlag

- MAYER DORIS
Genre: Prosa, Kinderliteratur
Biographie: Geboren 1958 in Eisenstadt, Schauspielstudium in Wien und New York;
 Engagements u.a. in der Josefstadt und am Volkstheater; seit 1997 freischaffende
 Autorin, wohnhaft in Wien
Veröffentlichungen (Auswahl): *Machalan* (2000), *Revolution der Steine* (2002),
Schuh-Schuh und Gänseblümchen (2005)

- MEISSEL WILHELM
Genre: Prosa, Kinderliteratur

Biographie: Jahrgang 1922, lebt in Wien und Trausdorf; gelernter Schriftsetzer, Verleger (Belvedere Verlag); Kriegsgefangenschaft 1944-1946, danach Beginn der literarischen Tätigkeit; Bibliothekar bei den Wiener Städtischen Büchereien; zahlreiche Preise in Wien und dem Burgenland

Veröffentlichungen (Auswahl): *Held ohne Gewalt* (1967), *Das Geheimnis des blauen Hauses* (1981), *Mit Simon und Hanna durch das Kirchenjahr* (1993)

- MILLENDORFER WOLFGANG

Genre: Prosa

Biographie: Geboren 1977 in Eisenstadt, aufgewachsen in Sigleß, lebt in Mattersburg; Studium der Anglistik und Publizistik; Journalist bei der Burgenländischen Volkszeitung (BVZ)

Veröffentlichung: *Stammgäste* (2007)

- MILLETICH HELMUT STEFAN

Genre: Prosa, Lyrik, Hörspiel, Herausgebertätigkeit

Biographie: Geboren 1943 in Winden am See, Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Wien (Mag. phil.); Lehrer an AHS und Pädagogischer Akademie (Eisenstadt); Generalsekretär des burgenländischen P.E.N.-Clubs und ab 1991 dessen Präsident

Veröffentlichungen (Auswahl): *Mord auf DIN A4* (1986), *Apollonia Purbacherin* (1993), *Üble Nachrede* (2003); aktuelles Projekt: *Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes* (3-bändige Literaturgeschichte, soll von 2009 bis 2011 bei Böhlau erscheinen)

- MOSER ERWIN

Genre: Kinder- und Jugendliteratur

Biographie: Geboren 1954 in Wien, aufgewachsen in Gols (Nordburgenland); Schriftsetzerlehre, fertigt auch die Illustrationen für seine Bücher selbst an

Veröffentlichungen (Auswahl): *Jenseits der großen Sümpfe* (1980), *Guten Morgen, Herr Kater* (2001), *Eddy und seine Freunde* (2005)

- NEUBAUER HANS
Genre: Prosa, Lyrik, Drama (hauptsächlich in burgenländischer Mundart)
Biographie: Geboren 1926 in Oberschützen (Südburgenland); bis zu seiner Pensionierung 1983 Volksschuldirektor in Rohrbrunn
Veröffentlichungen (Auswahl): *s´ Zähdweh* (1992), *Vier Liachter af´n Kraonz* (1996), *Der letzte Gang* (2000)

- NEUMARKT GERHARD
Genre: Lyrik, Essay, Malerei
Biographie: Jahrgang 1948, lebt in Neumarkt an der Raab (Südburgenland)
Veröffentlichungen: *Gegen die Saturiertheit* (2001), *Wie der Spiegel dazu kam, der liebe Gott zu sein* (2007)

- OSTERMAYER FRITZ
Genre: Prosa, Lyrik, Musik
Biographie: Geboren 1956 in Schattendorf (Nordburgenland); Kulturredakteur beim Falter und beim Standard; freier Radiomacher, u.a. für die ORF-Sendung *Musicbox*; nach der Gründung des Radiosenders FM4 Moderator und Sendungsgestalter von *Im Sumpf*, *Graue Lagune* und *Doppelzimmer*
Veröffentlichungen (Auswahl): *Gott ist ein Tod aus der Steckdose* (1994), *Hermes Phettberg räumt seine Wohnung zamm* (1995, mit Hermes Phettberg), *Die Gutmenschenprotokolle* (2000, mit Thomas Edlinger)

- PERSCHY JAKOB MICHAEL
Genre: Prosa, Kinderliteratur
Biographie: Geboren 1960 in Neusiedl am See; Studium der Ethnologie in Wien (Dr. phil.); Leiter der burgenländischen Landesbibliothek in Eisenstadt
Veröffentlichungen (Auswahl): *Der Gelsenkönig* (2003), *Nichte Gabi* (2003), *Ich als Russe* (2003)

- PETRIK DINE
Genre: Lyrik, Prosa, Reiseliteratur, Essay
Biographie: Geb. 1942 in Unterfrauenhaid (mittleres Burgenland); lebt seit 1959 in Wien; literarische Tätigkeit seit Anfang der 90er-Jahre

Veröffentlichungen (Auswahl): *Sonaten für Wasser und Wind* (1990), *Jenseits von Anatolien* (2002), *Bibliotheca Alexandrina* (2005)

- PETSOVITS JOSEF THOMAS

Genre: Lyrik, Prosa, Malerei, Fotografie

Biographie: Jahrgang 1961, lebt in Stadtschlaining (Südburgenland) und in Tirol

Veröffentlichungen: hauptsächlich im Internet

- PFLAGNER MARGIT

Genre: Lyrik, Kinderliteratur, Essay

Biographie: Jahrgang 1914, lebt in Eisenstadt

Veröffentlichungen (Auswahl): *Mein Heimatvolk – mein Heimatland* (1952), *Fülle der schönen Natur* (1994), *Josef Marschall* (1997)

- PIRCH ANNI

Genre: Lyrik, Prosa, Hörspiel

Biographie: Geb. 1921 in Ollersdorf (Südburgenland)

Veröffentlichungen (Auswahl): *Der Sommer zerfiel* (1975), *Der verschlüsselte Garten* (1991), *Behüte das Licht* (2000)

- POLLACK MARTIN

Genre: Prosa, Essay, Reiseliteratur

Biographie: Geb. 1944 in Oberösterreich, lebt in Bocksdorf (Südburgenland) und Wien; Studium der Slawistik und osteuropäischen Geschichte in Wien und Warschau (Dr. phil.); 1987-1998 Redakteur bei *Der Spiegel*; seit 1998 freischaffender Autor und Übersetzer

Veröffentlichungen (Auswahl): *Nach Galizien* (1984), *Der Tote im Bunker* (2004), *Warum wurden die Stanislaws erschossen?* (2008)

- POLSTER ANNY

Genre: Lyrik, Mundartlyrik, Essay, Reiseliteratur

Biographie: Jahrgang 1924, wohnhaft in Müllendorf

Veröffentlichungen (Auswahl): *Zug der Zeit* (1964), *Die Glasur* (1966)

- POPPER LUTZ ELIJA
Genre: Herausgeberrätigkeit
Biographie: Geboren 1938 in Wien, 1939 mit der Familie nach Bolivien emigriert; 1947 Rückkehr nach Wien, 1956-1963 Medizinstudium, ab 1973 Facharzt für Urologie in Oberwart (Südburgenland); seit der Pensionierung befasst er sich mit der Herausgabe der biographischen Aufzeichnungen seines Vaters Ludwig Popper
Veröffentlichungen: *Bolivien für Gringos* (2005), *Briefe aus einer versinkenden Welt* (2008)

- PREINER GERHARD BOZKO
Genre: Prosa, Musik
Biographie: Jahrgang 1956, wohnhaft in Oberdorf (Südburgenland)
Veröffentlichungen: im Internet

- PRESICH-PETUELLI LIANE
Genre: Prosa, Musik, Malerei
Biographie: Jahrgang 1925, lebt in Eisenstadt; Musikstudium in Wien (Klavier, Gesang, Musikpädagogin; Mag.a artium)
Veröffentlichungen (Auswahl): *Schere und Feder* (1979), *Burgenland im Bild der Sage* (1986), *Kaleidoskop* (1988)

- PROSZER ERICH
Genre: Mundartlyrik
Biographie: Geboren 1961, Hauptschullehrer in Stegersbach (Südburgenland)
Veröffentlichung: *Dahoam is dahoam* (1998)

- PUTZ ADALBERT
Genre: Mundartlyrik
Biographie: Geboren 1944 in Deutschkreutz (Mittelburgenland); Studium der Anglistik, Germanistik und Ethnologie in Wien (Dr. phil.); AHS-Lehrer in Oberpullendorf seit 1969
Veröffentlichungen: im Internet, Buch in Planung

- RAIMUND HANS
Genre: Prosa, Lyrik, Essay
Biographie: Geb. 1945 in Niederösterreich, wohnhaft in Hochstrass (Mittelburgenland); Studium der Anglistik, Germanistik und Musik in Wien; 1972-1984 AHS-Lehrer in Wien; 1984-1997 freier Schriftsteller in Duino bei Triest; seit 1997 wieder in Österreich; Mitglied der Grazer Autorenversammlung, zahlreiche Preise im In- und Ausland
Veröffentlichungen (Auswahl): *Rituale* (1981), *Trugschlüsse* (1990), *Vexierbilder* (2007)

- RAUTER ANTON
Genre: Prosa
Biographie: Geb. 1944 in St. Lorenzen (Kärnten), seit 1966 in Schützen am Gebirge (Nordburgenland); Studium der Pädagogik (Dr. phil.); Lehrer an der Pädagogischen Akademie in Eisenstadt
Veröffentlichung: *Der bin i* (1998) sowie mehrere Texte in Anthologien

- ROSENER ANDREAS FRIEDRICH (häufiges Pseudonym für literarische Arbeiten ist das Anagramm RENE DESOR)
Genre: Malerei, Prosa
Biographie: Geboren 1960 in Hainburg an der Donau; Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Anton Lehmden (Mag. art.); Atelier im ehemaligen Flugsicherungsturm des Flugplatzes Trausdorf im Burgenland
Veröffentlichungen: hauptsächlich in seinem Internet-Blog sowie Texte in burgenländischen Anthologien, z.B. in *Gesicht des Widerspruchs* (1992) und *Der dritte Konjunktiv* (1992)

- SCHANTL KURT
Genre: Prosa
Biographie: Geboren 1950 in Wr. Neustadt, lebt in Bad Sauerbrunn (Nordburgenland); Diplomingenieur, Referatsleiter Verkehrstechnik beim Amt der Burgenländischen Landesregierung
Veröffentlichungen: *Das Zeichen des Einhorns* (1988), *Gallahahn – eine Zerstörung* (1996), sowie Texte in Zeitschriften und Anthologien

- SCHERR DIETER
Genre: Prosa, Lyrik, Essay
Biographie: Jahrgang 1960; geboren im Burgenland, wohnhaft in Wien; Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Wien (Dr. phil.); Mitarbeiter des Wiener Literaturhauses
Veröffentlichungen (Auswahl): *Briefe vom Land* (1985), *Codac* (1990), *Kleine Prosa* (1993)

- SCHLEICHERT GERTRAUD (Pseudonym TRAUDE VERAN)
Genre: Lyrik, Kurzprosa
Biographie: Geb. 1934 in Wien; Studium der Linguistik (Dr. phil.); arbeitete als Sozialarbeiterin und Erwachsenenbildnerin im Burgenland
Veröffentlichungen (Auswahl): *Zwischen den Lichtern* (1996), *Das steinerne Archiv* (2002), *Gras gesät auf den Asphalt* (2005)

- SCHÖNFELDINGER GERNOT
Genre: Prosa, Mundartlyrik
Biographie: Geb. 1967 in Oberwart (Südburgenland); Studium der Germanistik und Publizistik in Wien (Mag. phil.); Journalist, Sachbuchautor, Kulturmanager und Marketing-Mitarbeiter des Kurier Burgenland
Veröffentlichungen (Auswahl): *Von Menschen und anderen Tieren* (1995), *Schaufeldingers Weltsicht* (1999), *Das Kopftuch* (2008)

- SCHORETITS ANA
Genre: Drama, Lyrik, Prosa
Biographie: Jahrgang 1952, lebt in Zagersdorf (Nordburgenland); freie Mitarbeiterin beim ORF; seit 2000 Leiterin des Medienbüros der Diözese Eisenstadt; Texte in kroatischer und deutscher Sprache
Veröffentlichungen (Auswahl): *Spätlese* (1993, als Herausgeberin), *Handgemenge* (1996), *Gladni [= Die Hungrigen]* (1996)

- SCHREINER HERTA
Genre: Prosa, Mundartlyrik, Drama

Biographie: Jahrgang 1926, wohnhaft in Zemendorf; gelernte Schneiderin; literarische Tätigkeit ab 1966

Veröffentlichungen (Auswahl): *Lausbuibmstückln* (1976), *Die Knödlrutschn und andere Erzählungen in burgenländischer Mundart* (1982), *Zum Vortragen an Festtagen* (1998)

- SCHULMEISTER ELEONORA

Genre: Lyrik, Kurzprosa

Biographie: Geb. 1949 in Mosonszentpeter (bei Győr, Ungarn); lebt in Neusiedl / See

Veröffentlichungen (Auswahl): *Manchmal frage ich* (1986), *Dass die Sehnsucht ewig dauert* (1994), *Liebeswahn* (2006)

- SIEBER EDUARD

Genre: Prosa, Drama

Biographie: Geb. 1942, Studium Germanistik und Geschichte in Wien (Mag. phil.);

BHS-Lehrer und Direktor in Mattersburg

Veröffentlichungen: *Der Kreis* (1993), *Mattersburger Kaleidoskop* (2002) sowie Texte in Anthologien

- STAHL MARIA

Genre: Lyrik

Biographie: Geb. 1941 in Vorarlberg, seit 1991 wohnhaft in Jennersdorf

(Südburgenland); gelernte Bankkauffrau; BEWAG-Lyrikpreis 1998

Veröffentlichungen (Auswahl): *Wenn ich mein Herzklopfen in die Waagschale werfe* (1996), *Die Jahre tragen Patina* (2003), *im federkleid der eule* (2006)

- STANGL FRANZ

Genre: Prosa

Biographie: Jahrgang 1961, wohnhaft in Oberwart (Südburgenland); Studium der

Germanistik und Theologie in Wien (Mag. phil.); AHS-Lehrer, Vorsitzender des

Fachausschusses für AHS-Lehrer im Landesschulrat Burgenland

Veröffentlichungen: *Einmal Bethlehem und zurück* (2004), *Sterne in finsterner Nacht* (2006), *Schlachtenberg* (2008)

- STECHER ALEXANDER
Genre: Prosa, Drama, Mundartlyrik, Filme
Biographie: Geb. 1968 in Wien, seit 1982 wohnhaft in Lockenhaus (Mittelburgenland)
Veröffentlichungen (Auswahl): *Da Prinzessin ihr Noar* (1996), *Die Uan und die Aundan* (1998), *Begegnung mit einem Wahnsinnigen* (1999)

- STEINER CHRISTINE
Genre: Lyrik, Mundartlyrik
Biographie: Geboren 1945 in Kaisersteinbruch (Nordburgenland), wohnhaft in Eisenstadt
Veröffentlichungen: *Gefühle und Gedanken aus der Tiefe meiner Seele* (1999), zahlreiche Texte in Anthologien

- STIFTER DAVID
Genre: Prosa, Hörspiel
Biographie: Geboren 1971, lebt in Weppersdorf (Mittelburgenland); Studium der klassischen Philologie, Slawistik und Indogermanistik sowie des Altirischen (Dr. phil.); seit 2000 Assistent am Institut für Indogermanistik der Universität Wien
Veröffentlichungen: *Coccotala* (2002), Texte in Anthologien sowie zahlreiche wissenschaftliche Publikationen

- STUMPF REINHOLD
Genre: Prosa, Lyrik, Drama, Kinderliteratur
Biographie: Geboren 1970 in Oberwart (Südburgenland), wohnhaft in Wien; Studium der Soziologie, Psychologie und Politikwissenschaft;
Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Hand im Mund* (2002), *Der goldene Weingarten* (2004), *Zeitlos schön* (2009)

- STROBEL BERNHARD

Genre: Prosa

Biographie: Geboren 1982 in Wien, lebt in Zurndorf (Nordburgenland) und Wien; Studium der Germanistik, Philosophie und Skandinavistik an der Universität Wien; bereits zahlreiche Auszeichnungen im Burgenland

Veröffentlichung: *Sackgasse* (2007), außerdem mehrere Texte in Zeitschriften

- STROHSCHNEIDER-LAUE SIGRID

Genre: Kinder- und Jugendliteratur

Biographie: Geboren 1961 in Frankfurt am Main; Studium der Ur- und Frühgeschichte in Mainz und Wien; PR-Referentin, Trainerin, Projektmanagerin und Journalistin; seit 1981 lebt sie in Lutzmannsburg (Mittelburgenland) und Wien; neben Prosatexten für Kinder und Jugendliche publiziert sie auch archäologische Fachliteratur und Populärwissenschaftliches

Veröffentlichungen (Auswahl): *Abenteuer Archäologie* (1993), *Neandertaler Junior* (1994), *Wanderbare Eisenzeit* (2006)

- SZIMAK PAUL

Genre: Lyrik, Kindertheater

Biographie: Geboren 1972 in Eisenstadt, wohnhaft ebendort; Magister in Betriebswirtschaftslehre (WU Wien); seit 1991 schreibt er Theaterstücke für Kinder und Jugendliche; seit 2000 Leiter des Ensembles „Doththeater“ (Wien); außerdem Lyrik

Veröffentlichungen (Auswahl): *Samstagabend in Eisenstadt* (1995), *Schnupfenzwerg und Hustenbär* (2001), *Mummel Maus will hoch hinaus* (2002)

- TIWALD KATHARINA

Genre: Prosa, Drama, Lyrik, Herausgeberrätigkeit

Biographie: Jahrgang 1979, aufgewachsen in Großpetersdorf (Südburgenland); Studium der Slawistik und Linguistik in Wien, Sankt Petersburg und Glasgow; arbeitete u.a. als Moderatorin und Redakteurin bei Radio Orange, als Trainerin für Deutsch als Fremdsprache (bis heute) und als Übersetzerin bei der Petersburger Zivilrechtsorganisation „Memorial“; derzeit Dissertantin und Assistentin am Institut für Slawistik der Universität Wien

Veröffentlichungen (Auswahl): *Schnitte – Portraits – Fremde* (2005), *Die erzählte Stadt* (2006), *Messe für Eine* (2009)

- TOTH SUSANNE

Genre: Lyrik

Biographie: Geboren 1964 im Mittelburgenland, lebt in Wien

Veröffentlichung: *gebrauchs/gut.OBERFLÄCHE* (2008) sowie zahlreiche Texte in Zeitschriften

- TRDY STEFAN

Genre: Kinderliteratur

Biographie: Lebt in Siegendorf (Nordburgenland); Sänger, Schauspieler, Regisseur und Kabarettist, Journalist

Veröffentlichung: *Nebulosa* (2007)

- TREIBER JUTTA

Genre: Kinder- und Jugendliteratur, Hörspiel, Drama (Kindertheater)

Biographie: Jahrgang 1949, lebt in ihrem Geburtsort Oberpullendorf; Studium der Germanistik und Anglistik an der Universität Wien (Mag. phil. 1972); AHS-Lehrerin von 1972 bis 1988; seit 1988 freiberufliche Autorin; ihre Kinder- und Jugendbücher wurden in bisher 15 Sprachen übersetzt, sie hat bereits über 1400 Lesungen in zwölf Ländern Europas gehalten; zahlreiche Auszeichnungen auf Landes- und Bundesebene

Veröffentlichungen (Auswahl): *Oli und Purzelbaum* (1981), *Der blaue See ist heute grün* (1997), *Die Blumen der Engel* (2001)

- TRIMMEL ROBERT

Genre: Prosa, Lyrik, Mundartlyrik, Kabarett, Musik

Biographie: Geboren 1950 in Niederösterreich, lebt in Zillingtal (Nordburgenland); seit 1970 als technischer Angestellter in Wien tätig; 1978 autodidaktisch Gitarre erlernt, Sänger der burgenländischen Rockband *Sixtus Tahastus*

Veröffentlichungen (Auswahl): *Stimmungsbilder* (1981), *Schwoaz auf weiss* (1990), *Saubä triab* (1999)

- UNGER FRANZ
Genre: Prosa
Biographie: Geboren 1947 in Osterwitz (Steiermark), lebt in Pinkafeld; Studium der Germanistik und Geschichte an der Universität Graz; HTL-Lehrer
Veröffentlichungen: *Roman in Fortsetzungen* (1976), *Die Theorie von der Ermordung eines Germanisten bei Nebel* (1981) sowie zahlreiche Texte in Zeitschriften und Anthologien

- UNGER GÜNTER
Genre: Prosa, Lyrik, Filme, Herausgebereätigkeit, wissenschaftliche Arbeiten über das Burgenland
Biographie: Jahrgang 1941, lebt in Großhöflein; Historiker (Dr. phil.), Journalist, Fotograf und Filmmacher; war über 30 Jahre lang Leiter der Kultur- Wissenschafts- und Literaturabteilung des ORF-Landesstudios Burgenland, Veranstalter der Hörspieltage in Unterrabnitz und Rust sowie Herausgeber der Literaturzeitschrift *Wortmühle*; zahlreiche literarische Arbeiten, Herausgabe mehrere Anthologien
Veröffentlichungen (Auswahl): *Schreibfrüchte* (1978), *Gemischtes Doppel* (1994), *Burgenland mon amour* (2006) sowie zahllose Texte in Zeitschriften und Anthologien

- VEGH HEINZ
Genre: Prosa, Drehbücher
Biographie: Geboren 1940 in Thüringen (Deutschland), lebt seit 1942 in Neusiedl am See; Journalist und Mitarbeiter der BEWAG
Veröffentlichungen (Auswahl): *Allzeit bereit* (1977), *Ein Portrait von Mario* (Drehbuch, 1986 vom ORF verfilmt), *Liebe, Energie und Visionen* (2008)

- VYORAL HANNES
Genre: Lyrik
Biographie: Jahrgang 1953, lebt in Wien und Wallern (Nordburgenland); seit 1976 freiberuflicher Autor; bis 1989 Mitglied der Grazer Autorenversammlung; zahlreiche Preise
Veröffentlichungen (Auswahl): *steile bussarde* (1985), *in der farbe des fehlenden körpers* (1994), *ostrakoi* (2003)

- WAGNER PETER

Genre: Prosa, Drama, Lyrik, Hörspiel, Film, Regie und Inszenierung, Musik

Biographie: Geboren 1956 in Wolfau (Bezirk Oberwart, Südburgenland); zunächst Erzählungen und Hörspielen (Lehrmeister Jan Rys) zugewandt; dann aktionistische und musikalische Versuche; seit Mitte der 80er-Jahre Konzentration auf das Verfassen und Inszenieren von Theaterstücken (z.B. von Tiwald, Berger und Kleinl); in den letzten Jahren zusätzlich Filmproduktionen; Wagners Werke wurden in mehrere europäische Sprachen übersetzt

Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Mühle* (1987), *Requiem. Den Verschwiegenen* (2003), Inszenierung und filmische Installation zu Siegmund Kleinls *Entscheidungsspiel* (2008)

- WEIDINGER KARL (Künstlername KAWEI)

Genre: Prosa, Lyrik

Biographie: Geboren 1962 in Piringsdorf (Mittelburgenland); Werbetexter, Kreativdirektor, in den 90er-Jahren Mitglied von Stefan Webers *Drahdiwaberl*

Veröffentlichungen (Auswahl): *Der Mißbrauch des aufrechten Ganges* (1993), *Der Herr vom Uhudla* (1995), *Die Verhaftung der Dunkelheit wegen Einbruchs* (2003)

- WEIKMANN ECKHART

Genre: Lyrik, (Kurz-)Prosa

Biographie: Geboren 1941 in Graz, lebt in Oberwart (Südburgenland); Studium der Medizin an der Universität Wien, Facharzt für Pädiatrie; von 1975 bis zu seiner Pensionierung Ober- und später Primararzt im Krankenhaus Oberwart; lyrische Texte in klassischen bzw. antiken Formen (z.B. sapphische Strophe, Odenstrophen, Sonett etc.)

Veröffentlichungen: *Im Vorgebirge meiner Traurigkeit* (1995) sowie Publikationen in Zeitschriften und im Hörfunk (Radio Burgenland)

- WEINHOFER GERHARD MARTIN
Genre: Lyrik
Biographie: Geboren 1977 in Güssing (Südburgenland), wohnhaft in Wien; Studium der Rechtswissenschaft in Wien (Mag. iur.); Leiter der Insolvenzabteilung beim Gläubigerschutzverband „Creditreform“
Veröffentlichung: *Im Kopf ein Rauschen* (2005)

- WEISSENBACH EVELYNE
Genre: Lyrik, Prosa
Biographie: Jahrgang 1948, lebt in Weiden am See (Nordburgenland); selbstständige Kauffrau im Musikfachhandel
Veröffentlichungen (Auswahl): *Aber lieben will ich nicht* (1996), ... *und Lena liebt* (2005), *Das Mutterweib* (2007)

- WISSER DANIEL
Genre: Prosa, Lyrik, Hörspiel, Musik
Biographie: Geboren 1971 in Klagenfurt, aufgewachsen im Südburgenland; Studium der Germanistik in Wien (Mag. phil.); Gründung des Verlages und der dazugehörigen Literaturzeitschrift *Der Pudel* in Wien
Veröffentlichungen (Auswahl): *Dopplergasse Acht* (2003) sowie mehrere CDs mit Texten und Liedern

- WISSER SUSANNE
Genre: Prosa, Drama, Hörspiel
Biographie: Geboren 1943 in Niederösterreich, lebt in Unterfrauenhaid (Mittelburgenland); Studium der Germanistik an der Universität Wien (Mag.a phil.), von 1969-2000 AHS-Lehrerin
Veröffentlichungen (Auswahl): *Die Träume, die ich Sybille entlockt habe* (1982), *Der Wunderapfel* (1997) sowie zahlreiche Texte in Zeitschriften und Anthologien

- ZALTO FRANZ
Genre: Prosa, Lyrik
Biographie: Jahrgang 1955, geboren in Linz; bis 1981 Kulturredakteur bei der „Wochenpresse“ in Wien; danach als Landwirt und freier Schriftsteller in Markt

Allhau (Südburgenland); lebt heute in Dexenberg (Südsteiermark); typisch für seine Literatur ist der intensive Einsatz metafiktionaler Stilmittel

Veröffentlichungen: *Wäre Franz ein Fluß, müßte er pausenlos entspringen* (2001), *Verstoßene Engel oder Wie die Leserin und der Leser sich gewundert haben, auf einmal in einem Tierkreisroman zu sein* (2004), *Der Deppenfels oder Das endgültige Scheitern des unverbesserlichen Optimisten Christoph Columbus* (2007) sowie zahlreiche Publikationen in Zeitschriften und im Rundfunk

- ZELGER-ALTEN GERTRUD

Genre: Lyrik, Prosa, Drama

Biographie: Geboren 1922 in Sankt Georgen an der Leys (Niederösterreich); 1948 Übersiedlung ins Burgenland, lebt bis heute in Neckenmarkt (Mittelburgenland); arbeitete als Zahntechnikerin, Schulhelferin, Erzieherin und in der Landwirtschaft

Veröffentlichungen (Auswahl): *Wie ein Ackerland ist meine Seele* (1967), *Briefe an Annette* (2002), *Seltsame Tage* (2005)

- ZIMMERMANN ANTON

Genre: Prosa, Fotografie

Biographie: Geboren 1949 in Oberpullendorf, lebt in Mannersdorf an der Rabnitz (Mittelburgenland); Studium der Medizin in Wien; Internist an verschiedenen Spitälern, 1985 dann Niederlassung als Arzt für Allgemeinmedizin in Mannersdorf; Beginn der literarischen Tätigkeit 1995

Veröffentlichungen (Auswahl): *Blenheims Fieber* (2001), *Von Fliegen und Skalpellen* (2004)

- ZIMMERMANN EDMUND

Genre: Lyrik, Prosa

Biographie: Geboren 1925 in Mogersdorf, lebt in Mattersburg (Nordburgenland); Studium der Klassischen Philologie und Geschichte an der Universität Graz (Dr. phil.); AHS-Lehrer und Landesschulinspektor

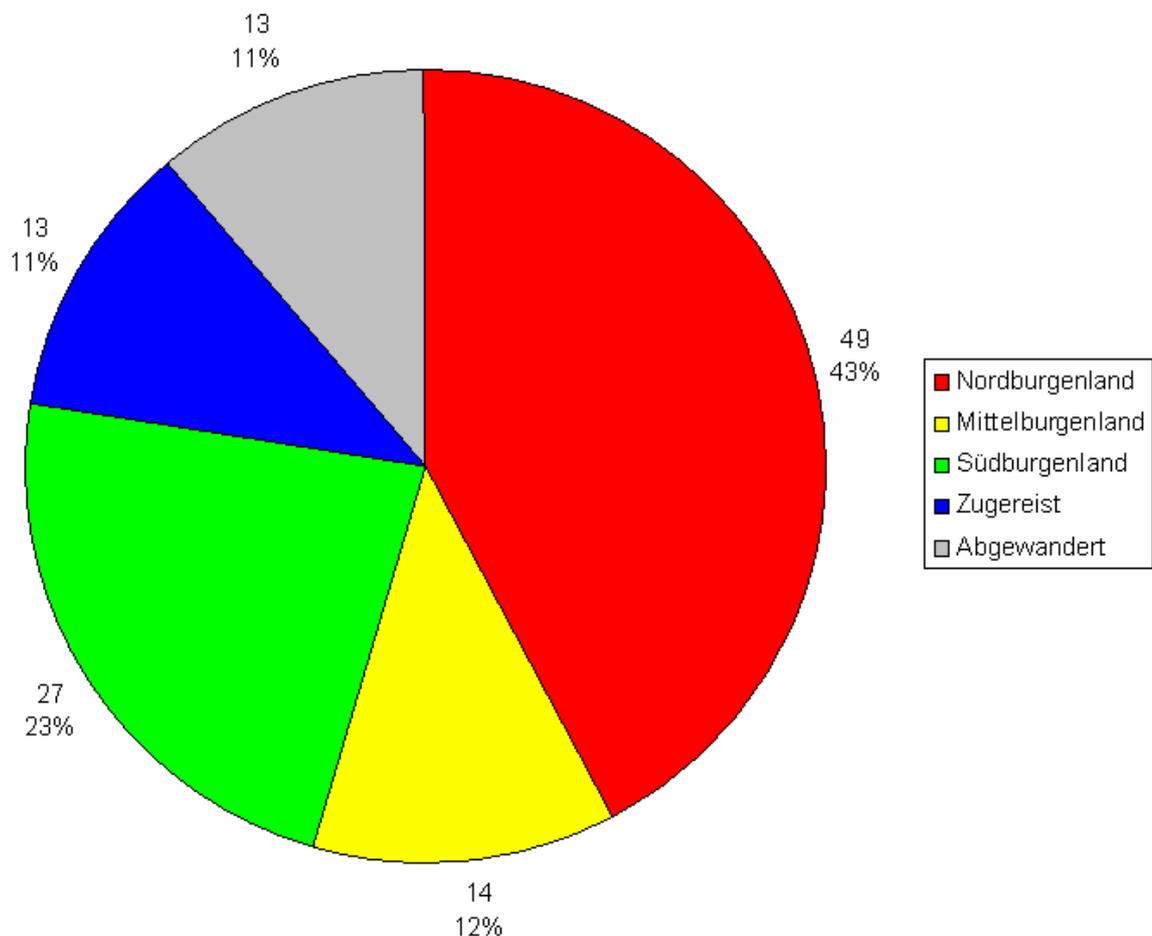
Veröffentlichungen (Auswahl): *Feiertag* (1957), *Pannonische Elegien* (1991), *Lese-Zeit* (2000)

3.3. Statistik

Insgesamt schreiben und veröffentlichen im Burgenland derzeit 116 Autoren – davon sind 40 Frauen und 76 Männer.

a) Verteilung der Autoren auf die Regionen des Burgenlandes

Die Region Nordburgenland setzt sich aus den Bezirken Neusiedl am See, Eisenstadt, Eisenstadt-Umgebung, Rust und Mattersburg zusammen; das mittlere Burgenland besteht aus dem Bezirk Oberpullendorf, und das Südburgenland umfasst die Bezirke Oberwart, Güssing und Jennersdorf. Ins Burgenland zugereiste Autoren sowie jene, die das Burgenland bereits verlassen haben, sind getrennt vermerkt. Die Autoren in den einzelnen Bezirken sind jeweils in absoluten Zahlen sowie in Prozentzahlen angegeben (bezogen auf die Gesamtmenge 116).



b) Verteilung der Autoren nach Altersstufen

In absoluten Zahlen und Prozenten (bezogen auf die Gesamtmenge 116, Prozente gerundet)

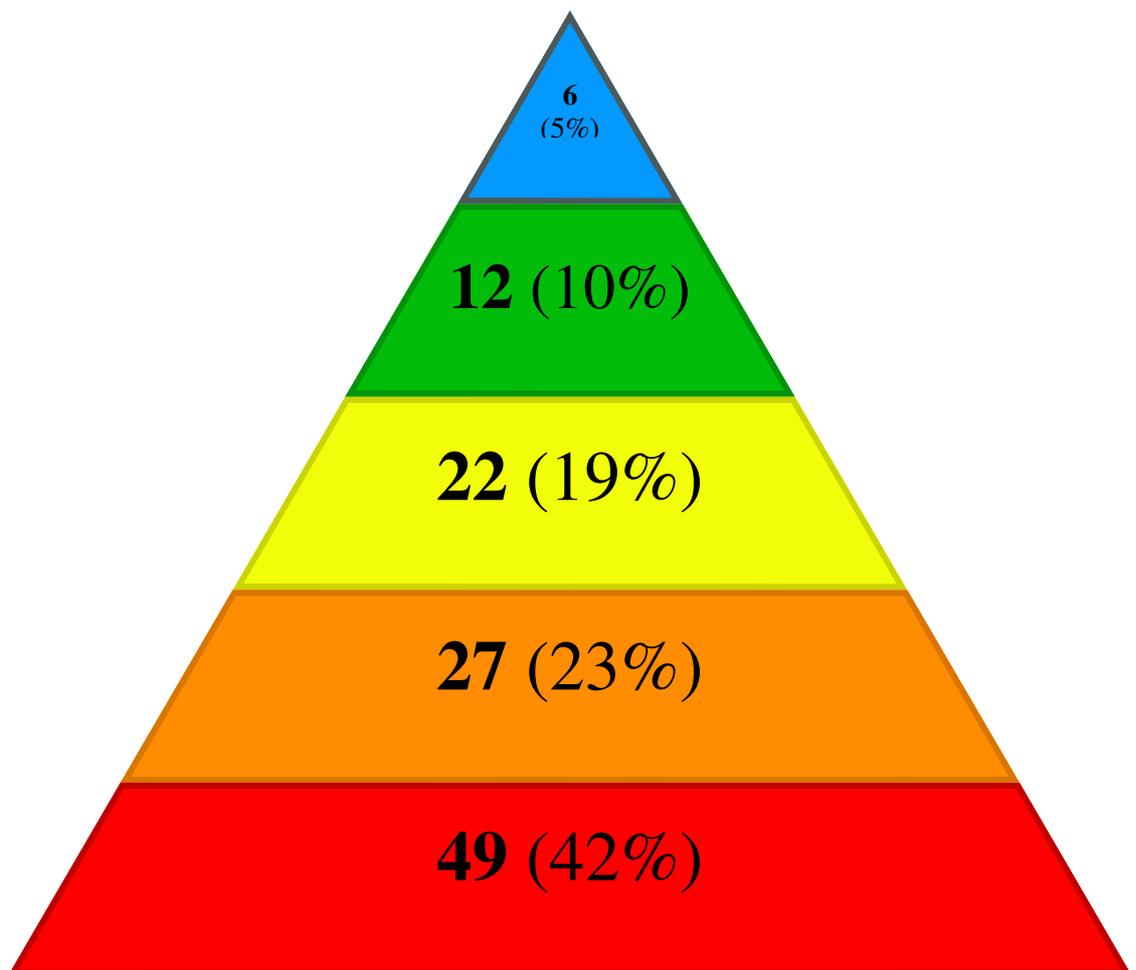
Blau – Autoren zwischen 18 und 30 Jahren

Grün – Autoren zwischen 30 und 40 Jahren

Gelb – Autoren zwischen 40 und 50 Jahren

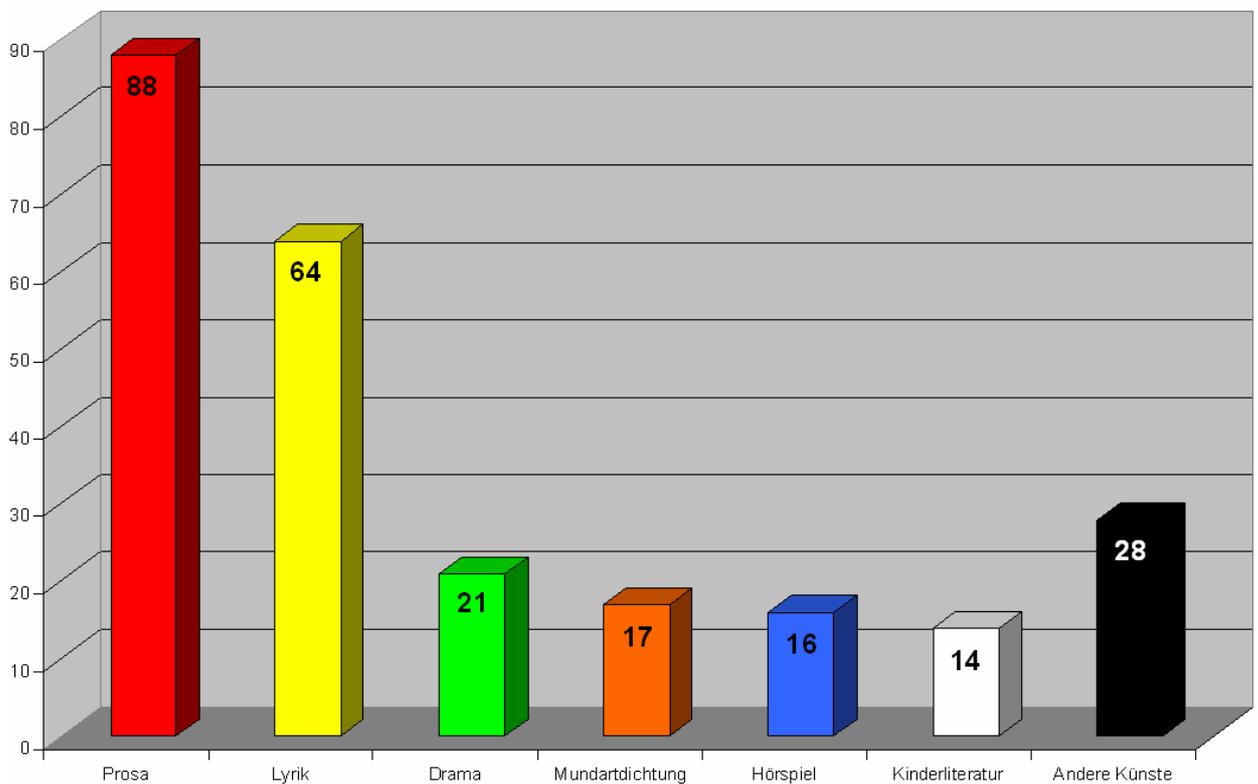
Orange – Autoren zwischen 50 und 60 Jahren

Rot – Autoren über 60 Jahre



c) Verwendung literarischer Gattungen

Mehrfachnennungen sind möglich, da sich die meisten Autoren in mehreren literarischen Gattungen betätigen; die Statistik soll primär die Häufigkeit der Verwendung einzelner Genres illustrieren. „Andere Künste“ meint Kabarett, Musik, Malerei, Fotografie, Film etc. und subsumiert jene Autoren, die sich neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch anderen künstlerischen Sparten widmen (wie z.B. Siegmund Kleinl, der bei der NN-fabrik nicht nur als Autor und Lektor, sondern auch als Grafiker fungiert) beziehungsweise aus anderen Bereichen kommen und quasi „nebenher“ schreiben (beispielsweise der Maler Andreas Roseneder, der immer wieder Texte in Anthologien veröffentlicht hat).



4. Fazit

Damit endet also die Synopse der deutschsprachigen burgenländischen Gegenwartsliteratur; wir haben die Entwicklung des burgenländischen Schrifttums in Schlaglichtern beleuchtet, einen Blick auf die literarische und kulturelle Infrastruktur des Burgenlandes geworfen, die drei interessantesten beziehungsweise vielversprechendsten Autoren anhand exemplarischer Texte analysiert und eine möglichst aktuelle Bestandsaufnahme aller derzeit schreibenden und veröffentlichenden Autoren im Burgenland unternommen. Da diese Arbeit nicht präskriptiv, sondern deskriptiv vorging, gibt es am Ende kein „Quod erat demonstrandum“, keine Untermauerung einer konkreten These. Dennoch konnten aus der Arbeit einige Erkenntnisse gewonnen werden, und zwar sowohl in Bezug auf die analysierten Autoren, als auch betreffend die gesamte deutschsprachige Gegenwartsliteratur im Burgenland. Weiters sollen zum Abschluss einige Forschungsperspektiven angesprochen werden, die sich bei der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Burgenland geradezu aufdrängen, die in dieser Arbeit allerdings nicht ausgeführt werden konnten. Denn um eine Uferlosigkeit der methodisch ohnehin schon überbordenden Dissertation abzuwenden, mussten andere Schwerpunkte gesetzt werden, sodass eine nähere Betrachtung dieser Desiderate unterblieb.

4.1. Erkenntnisse zur deutschsprachigen burgenländischen Gegenwartsliteratur

- Bedingt durch seine bewegte Geschichte war das Burgenland immer schon ein sprachlich und kulturell heterogenes Land. Diese Vielfalt spiegelt sich in der neueren burgenländischen Literatur: Die Texte sind rhetorisch, stilistisch und inhaltlich variantenreich und umfassen nahezu alle literarischen Gattungen.
- Dies erstaunt umso mehr, wenn man bedenkt, dass in der Zeit der Donaumonarchie im Gebiet des heutigen Burgenlandes eine zunehmende Magyarisierung stattfand, zu den Anfangszeiten des Burgenlandes (um 1921) viele Burgenländer das Deutsche nur aus der Mundart kannten und demgemäß die früheste burgenländische Literatur hauptsächlich aus einfachen und monothematischen Volks- und Mundartdichtungen bestand. Man kann also sagen, dass die burgenländische Literatur in den fast 90 Jahren ihres Bestehens einen qualitativen Quantensprung vollzogen hat.
- Angesichts der eher bescheiden ausgeprägten literarischen Infrastruktur im Burgenland ist die hohe Qualität der Texte umso bemerkenswerter: Es gibt weder

Literaturzeitschriften, noch Institutionen der Literaturkritik, noch einen überregional agierenden und dementsprechend subventionierten Landesverlag. Ebenso wenig sind burgenländische Literaturwettbewerbe und –stipendien dazu geeignet, jungen Autoren quasi als Sprungbretter zu dienen. Allerdings muss gesagt werden, dass speziell die Oberwarther edition lex liszt 12 (wo auch Katharina Tiwald, Clemens Berger und Siegmund Kleinl veröffentlichen beziehungsweise veröffentlicht haben) im Rahmen ihrer Möglichkeiten sehr gute Arbeit leistet und sich z.B. bemüht, Lesungen und Literaturveranstaltungen in anderen Bundesländern zu organisieren. Auch die burgenländischen Kulturzentren, die „Cselley Mühle“ in Oslip, das „Offene Haus Oberwart“ oder die „KUGA“ in Großwarasdorf sind Orte regen kulturellen und literarischen Lebens.

- Vor allem in den 60er- und 70er-Jahren profitierte das Burgenland stark von „zugereisten“ Autoren wie György Sebestyén oder Jan Rys, die internationale Erfahrung und neue künstlerische Impulse ins Land brachten, beispielsweise in Bezug auf die Hörspielproduktion.⁸³² Auch heute noch wählen international erfolgreiche Künstler das Burgenland als ihren Lebens- und Arbeitsmittelpunkt, beispielsweise der Bildhauer Wander Bertoni, der Maler Anton Lehmden oder die Schauspieler und Theaterintendanten Frank Hoffmann und Wolfgang Böck.
- Wie aus der Statistik im vorigen Kapitel hervorgeht, kommen die meisten burgenländischen Gegenwartsauf Autoren aus dem Norden des Landes (rund 43%), die zweitmeisten aus dem Südburgenland (rund 27%). Die Zahl der zugezogenen Autoren und jene der aus dem Burgenland abgewanderten halten sich in etwa die Waage.
- Die Statistik zeigt weiters, dass nur ca. 5% aller derzeit im Burgenland publizierenden Autoren unter 30 Jahre alt sind, nur 10% sind zwischen 30 und 40 Jahre alt. Dagegen sind rund 43% der Autoren über 60 Jahre alt. Die Schlussfolgerung, dass es um die literarische Jugend im Burgenland schlecht bestellt sei, wird einerseits durch die Qualität der Texte von Katharina Tiwald und Clemens Berger entkräftet. Andererseits sind mehrere burgenländische Literaturpreisträger der letzten Jahre unter 30, einige gar unter 20 Jahre alt. Die meisten dieser jungen Autorinnen und Autoren können allerdings noch keine

⁸³² Vgl. Unger, Günter: Vorwort zu: Ders. (Hrsg.): Der dritte Konjunktiv (wie Anm. 112). S. 7, Ders.: Vorwort zu Axmann, David (Hrsg.): Gesicht des Widerspruchs. 33 Autoren aus dem Burgenland. Wien: Wiener Journal Zeitschriftenverlag 1992. S: 10f.

Buchveröffentlichung vorweisen und wurden daher auch nicht in der Bibliographie beziehungsweise Statistik dieser Arbeit berücksichtigt.

4.2. Erkenntnisse zu Katharina Tiwald, Clemens Berger und Siegmund Kleinl

- Katharina Tiwald, Clemens Berger und Siegmund Kleinl sind die drei wichtigsten burgenländischen Gegenwartsauteuren. Von der hohen Qualität ihrer Literatur abgesehen, lässt sich diese Bedeutung auch daran erkennen, wie medial präsent die drei Schriftsteller sind: Clemens Berger veranstaltet Lesungen in ganz Österreich, in Deutschland und in der Slowakei, Katharina Tiwalds *Messe für Eine* wurde aufgrund des beachtlichen Erfolges im April 2009 in Wien bereits zum zweiten Mal wiederaufgeführt (Premiere war im Frühjahr 2007 im Offenen Haus Oberwart, dann gab es im Jänner 2008 ebendort eine Wiederholung), und auch Siegmund Kleinl präsentierte im April 2009 unter großer medialer Aufmerksamkeit in der Cselley Mühle in Oslip sein neues Stück *Haydns Erscheinung*; weitere Lesungen folgen, unter anderem gemeinsam mit der Schauspielerin und Regisseurin Johanna Tomek.
- Alle drei Autoren schreiben moderne, zum Teil auch avantgardistische Literatur, die verschiedenste Gattungen bedient und thematisch vielfältig ist.
- Siegmund Kleinl ist der sprachlich anspruchs- und eindrucksvollste Autor des Burgenlandes (und wäre das wohl auch im Vergleich mit vielen anderen österreichischen Schriftstellern, aber in dieser Arbeit geht es nun einmal um das Burgenland); kein anderer Autor stellt derart umfangreiche literaturtheoretische Überlegungen an und erreicht in deren literarischer Umsetzung eine vergleichbare Komplexität. Kleins wortspielerische, metaphorreiche und stilistisch anspruchsvollen Texte sind jedoch vielfach sehr schwierig zu lesen (beispielsweise *DorfMale*, aber auch die hermetische Lyrik in *Male Poetische Tastatouren*) und erfordern größte Aufmerksamkeit des Rezipienten, was die Breitenwirkung der Texte etwas einschränkt. Der Leser kann Kleins Texte jedoch individuell mit Sinn füllen – dieses rezeptionsästhetische Schließen von „Leerstellen“ postuliert der Autor ja sogar, unter anderem in seiner Poetik *TextKörper*.
- Clemens Berger schreibt im Vergleich zu Kleinl einen eher „traditionellen“ Stil; auch er sprengt jedoch gelegentlich die Grenzen des herkömmlichen Erzählens, was etwa der Einsatz von Metafiktion im Erzählband *Der gehängte Mönch* und die montagehaften Perspektivwechsel in *Die Wettesser* beweisen. Bergers Texte

zeichnen sich oftmals durch Sozialkritik und beißende Ironie aus, meist werden aktuelle Themen aufgegriffen oder solche, zu denen die meisten Leser einen Bezug herstellen können: z.B. Fremdenfeindlichkeit, Neonazismus, absurde Auswüchse des Kapitalismus oder unerfüllte, tragische Liebesbeziehungen. Diese Themenwahl, gepaart mit einem leicht lesbaren, aber dennoch sehr anspruchsvollen Stil, verleiht Bergers Literatur eine potenziell hohe Breitenwirkung. Aufgrund seines jungen Alters (Jahrgang 1979) und der Tatsache, dass er sein letztes Buch *Und hieb ihm das rechte Ohr ab* beim etablierten und renommierten Wallstein-Verlag veröffentlichte, kann Clemens Berger wohl als größte literarische Zukunftshoffnung des Burgenlandes gelten.

- Katharina Tiwald ist die stilistisch vielseitigste burgenländische Gegenwartsautorin: In *Schnitte – Portraits – Fremde* experimentiert sie unter anderem mit Montageeffekten und verwendet einen großteils opaken, bewusst inkohärenten Stil, in *Die erzählte Stadt* drückt sie sich sehr mimetisch-beschreibend aus und liefert damit eine interessante Sankt-Petersburg-Studie auf mehreren Ebenen. *Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen* verwischt die Grenzen zwischen Prosa und assoziativer Lyrik, und in *Berührungen* ist Katharina Tiwald erstmals auch als Herausgeberin tätig. Ihr Theaterstück *Dorf. Interrupted* liefert eine sozialkritische Milieustudie, und das Stück *Messe für Eine* wendet sich gegen atavistische römisch-katholische Rituale. Außerdem steht am Anfang von *Schnitte – Portraits – Fremde* eine ansatzweise Poetik, die auf Viktor Schklowski und den russischen Formalismus rekurriert und – ähnlich wie bei Siegmund Kleinl – den Leser zu einer aktiven interpretatorischen Auseinandersetzung aufruft. Auch Katharina Tiwald dürfte literarisch noch einen großen Weg vor sich haben – mit ihrem zweiten Text (*Die erzählte Stadt*), der im deutschen Helbig-Verlag erschien, schaffte sie bereits den Sprung über die Grenzen Österreichs.

4.3. Forschungsperspektiven in der burgenländischen Gegenwartsliteratur

Da diese Arbeit die erste überblicksmäßige Analyse burgenländischer Gegenwartsliteratur ist, hat sie zwar sozusagen das „jus primae noctis“ mit gewissen (methodischen) Freiheiten, muss aber notgedrungen an vielen Stellen darauf verzichten, ins Detail zu gehen. Es folgt eine Auswahl von Punkten, an denen künftige Forschungsarbeiten ansetzen könnten:

- Leider musste in dieser Arbeit nahezu vollständig auf die Analyse von wissenschaftlichen Publikationen verzichtet werden, die in jüngerer und jüngster Zeit im Burgenland vor allem zum Thema Nationalsozialismus entstanden sind. Historiker wie Gerhard Baumgartner, Herbert Brettl oder Sabine Lichtenberger beschäftigen sich beispielsweise mit der Verfolgung und Ermordung der Roma und Sinti sowie der Juden im Burgenland.⁸³³ Aber auch zu anderen Themen, beispielsweise Theologie oder Linguistik, wurde und wird im Burgenland publiziert. Bereits zu Anfangszeiten des Burgenlandes entstanden wissenschaftliche Texte zu vielfältigen Themen – die Arbeiten von Anton Lantos und Franz Probst wurden bereits erwähnt, interessant ist auch ein Werk des Jägers und Försters Sepp Wölfer über die Jagd im Burgenland.⁸³⁴ Es wäre sicher lohnenswert, einen Überblick über diese wissenschaftlichen Schriften zu geben und sie im Wandel der Zeit zu analysieren.
- Das Burgenland hat eine lange Tradition in Sachen hochwertiger Kinder- und Jugendliteratur. Die Texte von Wilhelm Meissel, Jutta Treiber, Erwin Moser oder Heinz Janisch legen Zeugnis davon ab. Eine Forschungsarbeit könnte sich mit dieser Tradition auseinandersetzen und dabei auch erörtern, warum gerade burgenländische Kinderliteratur überregional so erfolgreich ist (Texte von Moser oder Treiber wurden bereits in mehrere, auch „exotische“ Sprachen übersetzt).
- Die Zeit des Hörspielzentrums (in Unterrabnitz und später in Rust) war eine große Bereicherung für burgenländische Kultur und Literatur und verlieh dem Landstrich vor allem innerhalb der Hörspielszene einen internationalen Rang. Viele Autoren konnten von dieser Veranstaltung profitieren, wie auch aus dem Interview mit Günter Unger hervorgeht. Umso erstaunlicher ist es, dass es noch keine eigene Publikation über die umfangreichen Aktivitäten des Hörspielzentrums gibt. Hier könnten zukünftige Forscher ansetzen – Material dafür gäbe es genug.
- Gendertheoretische Forschungsansätze haben in den letzten Jahren zu gutem Recht Hochkonjunktur, und einen solchen Ansatz könnte man auch auf die burgenländische Literatur übertragen: In Österreichs östlichem Bundesland gab und gibt es mehrere interessante Autorinnen, die hochwertige Literatur produzierten und produzieren – Katharina Tiwald ist eine davon, ein weiteres

⁸³³ z.B. Baumgartner, Gerhard: „Arisierungen“, beschlagnahmte Vermögen, Rückstellungen und Entschädigungen im Burgenland. Wien: Oldenbourg 2004, Brettl, Herbert: Quellen zur Geschichte der „Zigeunerpolitik“ zwischen 1921 und 1945 im Bezirk Neusiedl am See. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.

⁸³⁴ Wölfer, Sepp: Waidwerk im Burgenland. Wien: Hubertusverlag 1969.

Beispiel ist die früh verstorbene Lyrikerin Hertha Kräftner. Man könnte etwa vor einem gendertheoretischen Hintergrund untersuchen, welche Zusammenhänge es zwischen dem Werk von Kräftner und dem Oeuvre von Tiwald gibt – immerhin trat Katharina Tiwald wie erwähnt zuletzt als Herausgeberin von Texten zu Kräftner in Erscheinung. Auch Margit Pflagner ist zu nennen, die Anfang der 1950er-Jahre als Lektorin des Ullstein-Verlages die Tagebuchaufzeichnungen des Bergsteigers Heinrich Harrer zum berühmten Buch *Sieben Jahre in Tibet* (1952) umarbeitete.⁸³⁵ Pflagner tippte den Text auf einer kleinen Reiseschreibmaschine im südburgenländischen Pinkafeld; ein bedeutendes Kapitel der Weltliteratur wurde also quasi von einer Burgenländerin geschrieben. Eine ansatzweise Untersuchung burgenländischer Frauenliteratur unternimmt Alexandra Schneller in ihrer bereits erwähnten, 1995 erschienenen Diplomarbeit *Die Literatur des Südburgenlandes*. Eine Umdeutung traditioneller Frauenbilder geschieht übrigens auch in einigen Texten Siegmund Kleinls, beispielsweise in der Erzählung *Duall* in der NN-Anthologie *o.T.*, in der es um die körperliche Verbindung eines Menschen mit Gott geht. Gott trägt dabei „das Antlitz der Frau“.⁸³⁶ Wie man von literarischen Texten (im konkreten Fall Märchen) ausgehend gendertheoretische und kulturhistorische Zusammenhänge untersuchen kann, führt Petra Schönbacher in ihrer Publikation *Das Feuer der Baba-Jaga* exemplarisch vor.⁸³⁷

- Pierre Bourdieu räumt in seiner in Zusammenhang mit Siegmund Kleinls *Tugend* bereits angesprochenen Theorie vom literarischen Feld ein, dass der Beruf eines Schriftstellers in vielen Fällen nicht geeignet ist, um den Autor / die Autorin zu ernähren.⁸³⁸ In der Tat ist von den in dieser Arbeit genau analysierten Autoren nur Clemens Berger ein literarischer „Profi“ – sowohl Katharina Tiwald, als auch Siegmund Kleinl sind neben ihrem Schreiben berufstätig. Die Recherchen zur burgenländischen Autorenliste im vorigen Kapitel haben erwartungsgemäß ergeben, dass auch die meisten anderen burgenländischen Autoren Brotberufen nachgehen. Eine explizit literatursoziologische Studie könnte diese Situation genauer betrachten.

⁸³⁵ Harrer, Heinrich: *Sieben Jahre in Tibet. Mein Leben am Hofe des Dalai-Lama*. Wien: Ullstein 1952.

⁸³⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Duall*. In: *o.T. Anthologie*. Band 3. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1997 (=edition NN oslip). S. 174 – 176.

⁸³⁷ Schönbacher, Petra: *Das Feuer der Baba-Jaga. Matriarchales Urwissen als Chance oder Die geheimen Botschaften in russischen Märchen*. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2006.

⁸³⁸ Bourdieu, Pierre: *Das literarische Feld* (wie Anm. 377). S. 62.

- Bei der Erstellung der erwähnten Autorenliste bin ich auf einige burgenländische Autoren gestoßen, die etwa in den 80er-Jahren als vielversprechende Talente galten, auch Literaturwettbewerbe gewannen und entsprechend gefördert wurden, dann aber vollständig in der Versenkung verschwanden – mittlerweile ist nicht einmal mehr klar, ob sie noch leben beziehungsweise noch im Burgenland leben. Namen wie Josef Petz, Wolfgang Waach oder Ernst Weiss fallen in diese Kategorie. Über den 1961 geborenen Josef Petz soll etwa Hans Weigel in den 80er-Jahren gesagt haben, dass man diesen Autor nicht fördern müsse, weil er ohnehin ein Schriftsteller werden würde. Seit damals gab es jedoch keine Publikationen mehr von Petz. Auch diese „vergessenen Burgenländer“ böten Stoff zumindest für einen Aufsatz.
- Der Literatur der burgenländischen Minderheiten, namentlich der Kroaten, Ungarn und Roma, konnte in dieser Untersuchung nur ein Kapitel gewidmet werden. Gerade hier geschieht in den letzten Jahren sehr viel, sowohl in Sachen literarischer Produktion, als auch was Literaturvermittlung angeht – vor allem unter den kroatischsprachigen Künstlern gibt es eine überaus lebendige Szene. Hier erschien vor kurzem auch eine literaturwissenschaftliche Überblicksarbeit von Marijana Palatin.⁸³⁹ Vor allem zu Literatur und Kultur der burgenländischen Ungarn und Roma ist – von einigen zeitgeschichtlichen Arbeiten abgesehen – noch nichts Nennenswertes publiziert worden.
- Ein weiteres großes Forschungsdesiderat ist eine Neubewertung der literaturgeschichtlichen Anfangsjahre des Burgenlandes sowie der Auswirkungen des Nationalsozialismus auf die burgenländische Literatur. Wie erwähnt wird zwar in der Dissertation *Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes* von Anton Lantos aus dem Jahr 1955 beides versucht, allerdings mit einer deutlich bemerkbaren nationalistischen „Brille“, die in der germanistischen Forschung jener Zeit allerdings nichts Ungewöhnliches war. Eine neue, kritische und zeitgemäße Bestandsaufnahme soll Helmut Stefan Milletichs erwähntes Projekt *Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes* liefern, dessen erster Band, *Chronik der burgenländischen Literatur*, voraussichtlich noch 2009 bei Böhlau erscheinen wird.

⁸³⁹ Palatin, Marijana: *Neue Tendenzen in der burgenländischkroatischen Literatur*. Wien: Univ. Dipl. Arb. 2008.

- Auch das konstatierte inhaltliche Spannungsfeld zwischen Metropole und Provinz ließe sich noch en detail und auf ein größeres Textkorpus bezogen literaturwissenschaftlich analysieren.
- Angesichts des Rechercheergebnisses, dass es im Burgenland nur relativ wenige Autorinnen und Autoren unter 30 Lebensjahren gibt, die schon Bücher publiziert haben, wäre es interessant, einen Blick auf die jüngsten literarischen Talente des Burgenlandes zu werfen. Wie erwähnt, haben bereits einige junge Autorinnen und Autoren in den letzten Jahren burgenländische Literaturpreise gewonnen und sind, wenngleich sie noch nichts Eigenständiges publiziert haben, immer wieder bei Lesungen oder anderen kulturellen Events in der Öffentlichkeit präsent. Diese jungen Schreibenden zu beleuchten, wäre vielleicht weniger Aufgabe einer Forschungsarbeit, sondern mehr einer Langzeitbeobachtung – denn es ist gewiss spannend zu verfolgen, wie sich diese Talente in den nächsten Jahren entwickeln werden.
- Seit dem „Cultural Turn“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften ist der Begriff der „Kulturellen Identität“ ein gefragter Untersuchungsgegenstand. Auch in Bezug auf das Burgenland und seine literarische Szene könnte man diesbezügliche Fragestellungen anwenden: Was prägt die burgenländische kulturelle Identität? Welche diskursiven Konstruktionen lassen diese Identität erst entstehen? Worin unterscheiden sich die kulturelle Identität rein deutschsprachiger Burgenländer und jene der Minderheiten? So komplex und heterogen, wie das kulturelle Geflecht im Burgenland schon allein historisch bedingt ist, könnte sich ein solcher Ansatz allerdings nicht auf die Literatur beschränken. Ein Untersuchungsinstrumentarium könnten die Texte der Kulturwissenschaftler Gerard Delanty und Thomas Meyer sein, die der Entstehung und Manifestation kultureller Identität durch den Nachweis von ihr zugrunde liegenden Codes und Kategorien relativ anschaulich machen.⁸⁴⁰ Ein brauchbarer Überblick über neuere und neueste Forschungsfelder und –methoden der Cultural Studies findet sich bei Doris Bachmann-Medick.⁸⁴¹
- Lohnenswert wäre gewiss auch eine Ausweitung der Untersuchungen zum Regionalismus in der burgenländischen Literatur, den diese Arbeit aufgrund der Fülle von zu behandelnden Aspekten nur streifen konnte. Man könnte analysieren,

⁸⁴⁰ Vgl. Delanty, Gerard: *Inventing Europe. Idea, identity, reality*. Basingstoke: Macmillan 1995 und Meyer, Thomas: *Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Edition Suhrkamp 2272).

⁸⁴¹ Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

welchen Gesetzen die Darstellung von Region und Provinz in der burgenländischen Literatur unterworfen ist, und wie diese Provinz dann konkret in den Texten erscheint. Vielleicht ließe sich damit eine „Poetik der erzählten Provinz“ für die burgenländische Literatur finden, ähnlich wie Norbert Mecklenburg sie für den modernen deutschsprachigen Roman entwirft.⁸⁴²

⁸⁴² Vgl. Mecklenburg, Norbert: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein: Athenäum-Verlag 1982. S. 31 – 70.

5. Verzeichnis der zitierten Quellen

5.1. Zitierte Primärtexte der burgenländischen Literatur

- BERGER, CLEMENS: Der gehängte Mönch. Erzählungen. Oberwart: edition lex liszt 12, 2003.
- BERGER, CLEMENS: Die Wettesser. Innsbruck, Wien: Skarabaeus 2007.
- BERGER, CLEMENS: Gatsch / Und jetzt. Zwei Stücke. Oberwart: edition lex liszt 12, 2009.
- BERGER, CLEMENS: Paul Beers Beweis. Innsbruck, Wien: Skarabaeus 2005.
- BERGER, CLEMENS: Und hieb ihm das rechte Ohr ab. Göttingen: Wallstein 2009.
- HORVATH, STEFAN: Ich war nicht in Auschwitz. Erzählungen. Oberwart: edition lex liszt 12, 2003.
- HORVATH, STEFAN: Katzenstreu. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.
- KLEINL, SIEGMUND: DorfMale. Ein Umsinnen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1998.
- KLEINL, SIEGMUND: EineWelt. Mit Teilungen. Wien: Mandelbaum Edition Südwind 2002.
- KLEINL, SIEGMUND: Entscheidungsspiel. Ein Fußballdrama. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008.
- KLEINL, SIEGMUND: Haydns Sprache / Haydns Erscheinung. Oberwart: edition lex liszt 12, 2009.
- KLEINL, SIEGMUND: Male Poetische Tastatouren. Oslip: Verlag NN-fabrik 2003.
- KLEINL, SIEGMUND und Reinhard F. Handl (Hrsg.): o.T. Anthologie. 5 Bde. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995-1998 (= edition NN oslip).
- KLEINL, SIEGMUND: Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath. Eine Essay-Erzählung. Oberwart: edition lex liszt 12, 2006.
- KLEINL, SIEGMUND: TextKörper. Erzählen über Erzählen. In: o.T. Anthologie. Band 1. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=edition NN oslip).
- KLEINL, SIEGMUND: Tugend. Szenische Anspielungen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1992 (=edition NN oslip).
- KRÄFTNER, HERTHA: Kühle Sterne. Hrsg. von Gerhard Altmann. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1997 (=Edition Traumreiter 8).
- MARSCHALL, JOSEF: Der Fremde. Eisenstadt: Roetzer 1988.

- SCHNELLER, ERICH MARIA: Zigeuner. Roma. Menschen. Lebensberichte burgenländischer Roma. Oberwart: edition lex liszt 12, 2006.
- SCHORETITS, ANA: Gladni. Eisenstadt: Kroatisches Kultur- und Dokumentationszentrum 1996.
- TIWALD, KATHARINA: Alpha Theta Kitsch und Hirnblumen. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.
- TIWALD, KATHARINA (Hrsg.): Berührungen. Hertha Kräftner zum 80. Geburtstag. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008.
- TIWALD, KATHARINA: Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg. München: Herbig 2006.
- TIWALD, KATHARINA: Messe für Eine. Oberwart: edition lex liszt 12, 2009.
- TIWALD, KATHARINA: Schnitte – Portraits – Fremde. Oberwart: edition lex liszt 12, 2005.
- WAGNER, PETER: Aktion am Drulitschweg. Eisenstadt: Nentwich 1981.
- WAGNER, PETER: Lafnitz. Ein Stück. Oberwart: edition lex liszt 12, 1992.
- WAGNER, PETER: Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke. Oberwart: edition lex liszt 12, 1995.

5.2. Realien

- HELM, FRANZ, Hans Jungmayr und Gerhard Vitorelli: Kommentar. Entscheidungsspiel. Ein Fußballdrama. Siegmund Kleinl. Gefördert und gedruckt vom Landesschulrat für Burgenland, 2008.
- HOFER, KARL: Typoskript zu einem Essay über burgenländische Anthologien; soll in den dreibändigen Beiträgen zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes erscheinen (herausgegeben vom burgenländischen P.E.N.-Club) und befindet sich im Besitz von Karl Hofer.
- JUNGMAJR, HANS: Typoskript zu einem Vortrag anlässlich der Präsentation von Siegmund Kleinls DorfMale. Gehalten am 15.10.1998, befindet sich im Besitz von Hans Jungmayr.
- KLEINL, SIEGMUND: Gabriel Sigma. Typoskript zu einer Erzählung, befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.
- KLEINL, SIEGMUND: Sprache in Form: Wandlung. Spuren des Religiösen in der burgenländischen Literatur. Typoskript zu einem Essay, befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.

- TIEFENBACH, JOSEF: Typoskript Betrachtungen zur burgenländischen Literaturszene aus Sicht der Kulturveranstaltung; ebenfalls geplant für die Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes, im Besitz von Josef Tiefenbach.
- WISSER, SUSANNE: Typoskript zu einem Essay über burgenländische Literaturzeitschriften; ebenfalls geplant für die Beiträge zu einer Literaturgeschichte des Burgenlandes, im Besitz von Susanne Wisser.

5.3. Zitierte Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958.
- ALKER, STEFAN: Entronnensein – Zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Braumüller 2005 (= Zur neueren Literatur Österreichs, Band 20).
- ALTMANN, GERHARD: Hertha Kräftner. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1990.
- AMÉRY, JEAN: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1989 (=Cottas Bibliothek der Moderne 21).
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 9396).
- AXMANN, DAVID (Hrsg.): Gesicht des Widerspruchs. 33 Autoren aus dem Burgenland. Wien: Wiener Journal Zeitschriftenverlag 1992.
- BACHMANN, INGEBORG: Das dreißigste Jahr. In: Dies.: Sämtliche Erzählungen. München: Piper 1978.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS: Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.
- BADER, DIETMAR: Das Nordburgenland im Zweiten Weltkrieg. Mit besonderer Berücksichtigung der militärischen Ereignisse in den Jahren 1943 bis 1945. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1999.
- BARK, JOACHIM und Dietger Pforte (Hrsg.): Die deutschsprachige Anthologie. 2 Bde. Band 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800 – 1950. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1970. S. XVII – XXV und S. CXI – CXIV.
- BARTH, JOHN: Once upon a time. A floating opera. Boston, New York u.a.: Little, Brown & Company 1994.

- BARTH, JOHN: The book of ten nights and a night. Eleven stories. London: Atlantic Books 2004.
- BAUMGARTNER, GERHARD: 6x Österreich. Geschichte und aktuelle Situation der Volksgruppen. Klagenfurt: Drava 1995 (= Edition Minderheiten 1).
- BAUMGARTNER, GERHARD: „Arisierungen“, beschlagnahmte Vermögen, Rückstellungen und Entschädigungen im Burgenland. Wien: Oldenbourg 2004.
- BECKER, JUREK: Jakob der Lügner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (= SBB 15).
- BELYJ, ANDREJ: Peterburg. München: Fink 1967.
- BERNHARD, THOMAS: Alte Meister. Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- BERNHARD, THOMAS: Auslöschung. Ein Zerfall. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- BINDER, LAMBERT und Margit Pflagner (Hrsg.): Begegnung mit dem Burgenland. Das Grenzland in der Literatur. Wien: Belvedere Verlag 1971.
- BIRKHAN, HELMUT: Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Teil IV: Romanliteratur der Stauferzeit. Wien: Edition Praesens 2003.
- BLOOM, HAROLD: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1995.
- BÖLL, HEINRICH: Ansichten eines Clowns. München: dtv 1977.
- BÖLL, HEINRICH: Irisches Tagebuch. In: Ders.: Lesebuch. Köln: Kiepenheuer & Witsch o.J.
- BORCHMEYER, DIETER und Viktor Žmegač (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2., neu bearbeitete Aufl. Tübingen: Niemeyer 1994.
- BRADBURY, RAY: Fahrenheit 451. Utrecht: Spectrum 1960 (=Prisma 551).
- BRANT, SEBASTIAN: Das Narrenschiff. Hrsg. von Joachim Knappe. Stuttgart: Reclam 2005 (=RUB 18333).
- BRETTL, HERBERT: Quellen zur Geschichte der „Zigeunerpolitik“ zwischen 1921 und 1945 im Bezirk Neusiedl am See. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.
- BÜCHNER, GEORG: Dantons Tod. Stuttgart: Reclam 2007 (=RUB 6060).
- BÜRGER, CHRISTA: Goethes Eros. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 2009.
- BURDORF, DIETER und Stefan Matuschek (Hrsg.): Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

- CALVINO, ITALO: Wenn ein Reisender in einer Winternacht. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. 3. Aufl. München, Wien: Hanser 1983.
- CAMUS, ALBERT: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg: Rowohlt 1998.
- CANETTI, ELIAS: Die Blendung. 35. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2001.
- CAPOTE, TRUMAN: Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen. München: Herbig 1999.
- DEFOE, DANIEL: Die Pest zu London. Übers. von Werner Barzel. Frankfurt am Main u.a.: Ullstein 1996.
- DELANTY, GERARD: Inventing Europe. Idea, identity, reality. Basingstoke: Macmillan 1995.
- DE MAN, PAUL: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- DERRIDA, JACQUES: Randgänge der Philosophie. Hrsg. von Peter Engelmann. 1., vollst. dt. Ausgabe. Wien: Passagen-Verlag 1986.
- DÖBLIN, ALFRED: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich: Walter 1996.
- DOS PASSOS, JOHN: Manhattan Transfer. 3. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1953.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR: Der Idiot. Übers. von Hermann Röhl. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verlag 2006.
- DROBITS, MARGOT: Das österreichische Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung. Dokumentation der Berichterstattung in österreichischen Printmedien unter Berücksichtigung der Öffentlichkeitsarbeit. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1998. S. 47 – 55.
- EAGLETON, TERRY: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart u.a.: Metzler 1997.
- ECO, UMBERTO: Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (=stw 222).
- ECO, UMBERTO: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. 11. Aufl. Heidelberg: C.F. Müller 2005 (=UTB 1512).
- FAROKHZAD, FOROUGH: Jene Tage. Gedichte. Übersetzt von Kurt Scharf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

- FAUST, WOLFGANG MAX: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München, Wien: Hanser 1977.
- FEDERMAN, RAYMOND: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (=es 1667).
- FEYERABEND, PAUL: Wider den Methodenzwang. Frankfurt: Suhrkamp 1987 (=stw 597).
- FISCHART, JOHANN: Affentheurlich naupengeheurliche Geschichtklitterung. Band 1. Düsseldorf: Rauch 1963.
- FONTANE, THEODOR: Effi Briest. Stuttgart: Reclam 1994 (=RUB 6961).
- FRISCH, MAX: Mein Name sei Gantenbein. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- FRISCH, MAX: Stiller. Reprint der Erstausgabe von 1954. Frankfurt: Suhrkamp 2004.
- FÜGEN, HANS NORBERT (Hrsg.): Wege der Literatursoziologie. Neuwied am Rhein: Luchterhand 1968 (= Soziologische Texte 46).
- GEISLER, MICHAEL: Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Frankfurt/Main: Scriptor 1982 (zugl.: Univ. Diss. Pittsburgh 1981).
- GLATTAUER, DANIEL: Gut gegen Nordwind. Wien: Deuticke 2006.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Faust. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Band 1: Texte. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2003.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 83).
- GOGOL, NIKOLAJ: Der Newskij-Prospekt. Übersetzt von Alexander Eliasberg. Berlin: Dehnel 2009.
- GRASS, GÜNTER: Die Blechtrommel. 6. Aufl. Frankfurt am Main, Hamburg: Fischer 1960.
- GRASS, GÜNTER: Örtlich betäubt. Göttingen: Steidl 1993.
- HANDKE, PETER: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. In: Ders.: Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- HARRER, HEINRICH: Sieben Jahre in Tibet. Mein Leben am Hofe des Dalai-Lama. Wien: Ullstein 1952.

- HASLINGER, JOSEF: Am Ende der Sprachkultur? Über das Schicksal von Schreiben, Sprechen und Lesen. Wien, Weitra: Bibliothek der Provinz o. J. (=Wiener Karl Kraus Vorlesungen zur Literaturkritik 1).
- HAUSENSTEINER, ERWIN J.: Die ehemalige jüdische Gemeinde Kobersdorf. Ein Buch der Erinnerung. Kobersdorf: Eigenverlag 2008.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Phänomenologie des Geistes. In: Ders.: Werke in 20 Bänden. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Band 3, Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- HERGOVICH-UNGER, SABRINA (Hrsg.): Briefe an Stix. St. Margarethen: Kanica-Verlag 1994.
- HESSE, HERMANN: Unterm Rad. 11. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.
- HOFBAUER, FRIEDL: Sagen aus dem Burgenland. Wien: öbv & hpt 2000.
- HOFER, KARL: Meine Rundfunkjahre. Der Aufbau des ORF-Landesstudios Burgenland. Wien, Eisenstadt: Edition Roetzer 1994.
- HOFMANN, FRANK: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann 1994 (zugl. Mainz Univ. Hausarbeit 1994).
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Rudolf Hirsch. 31 Bde. Band 31. Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt am Main: Fischer 1991.
- HOLZACH, MICHAEL: Das vergessene Volk. Ein Jahr bei den deutschen Hutterern in Kanada. Hamburg: Hoffmann und Campe 1980.
- HUGO, VICTOR: Der Glöckner von Notre-Dame. Übers. von Michaela Messner. 2. Aufl. München: dtv 2005.
- INGOLD, FELIX PHILIPP: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München / Wien: Hanser 1992.
- ISER, WOLFGANG: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Univ.-Verl. 1970.
- JENS, WALTER (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 2. München: Kindler 1998.
- JEBING, BENEDIKT und Ralph Köhnen: Einführung in die Neuere Deutsche Literaturwissenschaft. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003.

- JONKE, GERHARD: Geometrischer Heimatroman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.
- JONKE, GERHARD: Musikgeschichte. Berlin: Literarisches Colloquium 1970 (=LCB-Editionen 20).
- JOYCE, JAMES: Ulysses. Übers. von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- KAFKA, FRANZ: Der Prozeß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- KEHLMANN, DANIEL: Die Vermessung der Welt. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.
- KIRCHKNOPF, MARIA: Die burgenländischen Festspiele unter besonderer Berücksichtigung der Grillparzer-Spiele und Pflege auf Burg Forchtenstein. Wien: Univ. Diss. 1982.
- KLEIST, HEINRICH: Michael Kohlhaas. Aus einer alten Chronik. Stuttgart: Reclam 1998 (= RUB 218).
- KNOPF, JAN: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Band 1: Theater. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
- KÖTTNER-BENIGNI, KLARA (Hrsg.): Hat Heimat Zukunft? Ein Beitrag zur Burgenländischen Kulturoffensive. Herausgegeben von der Kulturabteilung der Burgenländischen Landesregierung. Eisenstadt: Amt d. bgl. Landesregierung 1981.
- KÖTTNER-BENIGNI, KLARA und Franz Forster (Hrsg.): Dichtung aus dem Burgenland. Wien: Kremayr & Scheriau 1970 (= Teil der Reihe: Österreichische Dichtung der Gegenwart).
- KOLMER, LOTHAR und Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002 (= UTB 2335).
- KRAFT, THOMAS (Hrsg.): Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. 2 Bde. Vollständig überarbeitete und aktualisierte Neuausgabe. München: Nymphenburger 2003.
- KREISMAN, JEROLD und Hal Straus: Ich hasse dich – verlass‘ mich nicht. Die schwarz-weiße Welt der Borderlinepersönlichkeit. 20. Aufl. München: Kösel-Verlag 1992.
- KRUG, HANS-JÜRGEN: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK 2003.
- KUNDERA, MILAN: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek 2004.

- KUNZMANN, PETER, Franz Peter Burkard u.a.: dtv-Atlas Philosophie. 10. Aufl. München: dtv 2002.
- KUZMICS, HELMUT und Gerald Mozetič (Hrsg.): Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK Verlag 2003.
- LAKOFF, GEORGE und Mark Johnson: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. 5. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag 2007.
- LANTOS, ANTON: Geschichte der deutschsprachigen Literatur des Burgenlandes. Versuch einer Übersicht. Wien: Univ. Diss. 1955.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Briefe, die neueste Literatur betreffend. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Leipzig: Reclam 1987 (=RUB 1187).
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Stuttgart: Reclam 2003 (=RUB 271).
- LUKÁCS, GEORG: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 3. Aufl. Neuwied: Luchterhand 1965.
- LUTZ, BERND und Benedikt Jeßing: Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz, Wien: Böhlau 1986 (= Edition Passagen 7).
- MANN, THOMAS: Der Tod in Venedig und andere Erzählungen. Rheda-Wiedenbrück: RM-Buch-und-Medien-Vertrieb 2000.
- MANN, THOMAS: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980.
- MANN, THOMAS: Tristan. Sechs Novellen. 3. Aufl. Berlin: S. Fischer 1904.
- MAROLD, CHRISTINE: Frauen im Fernsehen. TV-Moderatorinnen und ihre Arbeit in einem ORF-Landesstudio. Oberwart: edition lex liszt 12, 2007.
- MAROLD, MANUEL: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl. Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft. Wien: Univ. Dipl. Arb. 2007.
- MARTINEZ, MATIAS und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München: Beck 2005.
- MARX, LEONIE: Die deutsche Kurzgeschichte. 3., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2005 (= Sammlung Metzler 216).

- MAYRÖCKER, FRIEDRIKE: Reise durch die Nacht. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- MECKLENBURG, NORBERT: Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein: Athenäum-Verlag 1982. S. 31 – 70.
- MENASSE, ROBERT: Sinnliche Gewissheit. Frankfurt: Suhrkamp 1996.
- MEYER, THOMAS: Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (= Edition Suhrkamp 2272).
- MILLER, NIKOLAUS: Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur. München: Fink 1982 (= Münchner Germanistische Beiträge 30).
- MINDLER, URSULA: „Ich hätte viel zu erzählen, aber dazu sage ich nichts ...“ Oberwart 1938. Oberwart: edition lex liszt 12, 2008.
- MINDLER, URSULA: Tobias Portschy. Biographie eines Nationalsozialisten; die Jahre bis 1945. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung 2006 (= Burgenländische Forschungen 92). Zugl. Graz: Univ. Dipl. Arb. 2005.
- MÖRIKE, EDUARD: Mozart auf der Reise nach Prag. Stuttgart: Reclam 1985 (=RUB 4741).
- MUSIL, ROBERT: Der Mann ohne Eigenschaften. 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.
- NABOKOV, VLADIMIR: Lolita. Übers. von Helen Hessel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Augsburg: Weltbild 2005.
- ORWELL, GEORGE: Animal farm. A fairy story. London: Secker & Warburg 1996.
- OVID [= PUBLIUS OVIDIUS NASO]: Metamorphosen. Übers. von Erich Rösch. Vollständige Ausgabe. München: dtv 1990 (= dtv-Artemis 2244).
- PALATIN, MARIJANA: Neue Tendenzen in der burgenländischkroatischen Literatur. Wien: Univ. Dipl. Arb. 2008.
- PFISTER, MANFRED: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580).
- PFLAGNER, MARGIT und Franz Probst (Hrsg.): Mein Heimatvolk, mein Heimatland. Ein Volksbuch vom Burgenland. 2. Aufl. Eisenstadt: Volksbildungswerk für das Burgenland 1952.
- PICARD, HANS RUDOLF: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts. Heidelberg: Winter-Verlag 1971 (= Studia Romanica 23).

- PROUST, MARCEL: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Hrsg. von Luzius Keller, aus dem Französischen von Eva Rechel-Mertens. 7 Bde. Band 1. Unterwegs zu Swann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- RANKE-HEINEMANN, UTA: Eunuchen für das Himmelreich. Katholische Kirche und Sexualität. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988.
- RANSMAYR, CHRISTOPH: Der Weg nach Surabaya. In: Ders.: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. 2. Auflage Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- ROSEI, PETER: 15000 Seelen. Salzburg, Wien: Residenz-Verlag 1985.
- ROSENKRANZ, KARL: Ästhetik des Häßlichen. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Dieter Kliche. Stuttgart: Reclam 2007 (=Reclam-Taschenbuch 21555).
- ROTH, GERHARD: Der See. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1995.
- ROTTER, JOHANN: Überblick über die Literatur bei den Burgenländischen Kroaten nach dem 2. Weltkrieg. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1995.
- SAFRANSKI, RÜDIGER: Romantik. Eine deutsche Affäre. München: Carl Hanser Verlag 2007.
- SCHATTAUER, FRIEDRICH: Burgenland – Sagen und Legenden. 4. Aufl. Stronsdorf: KFM-Verlag 1992.
- SCHILLER, FRIEDRICH: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ‚Horen‘ und letzte, verbesserte Fassung. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. München: Fink 1967 (=Studentexte 1).
- SCHMALL, SABINE: Theater im Burgenland. Entwicklung und Spielformen seit 1921. Wien: Univ. Diss. 1980.
- SCHMIDT-PILLER, KATJA: Licht und Schatten. Lyrik aus dem Burgenland. Eisenstadt: Edition Rötzer 1991.
- SCHNELLER, ALEXANDRA: Die Literatur des Südburgenlandes. 1921-1994. Wien: Univ. Dipl. Arb. 1995.
- SCHÖNBACHER, PETRA: Das Feuer der Baba-Jaga. Matriarchales Urwissen als Chance oder Die geheimen Botschaften in russischen Märchen. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2006.
- SCHRITTWIESER, WALTER: Zigeuner und „Gadsche“. Über die Beziehungen zwischen Minderheit und Mehrheit in Oberwart. Graz: Univ. Diss. 2002.

- SEIDLER, HERBERT: Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein. 2. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1965.
- SLOTERDIJK, PETER: Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- SÖRENSEN, BENGT ALGOT: Geschichte der deutschen Literatur. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck 1997 (=Becksche Reihe 1216).
- SÖRENSEN, BENGT ALGOT: Geschichte der deutschen Literatur. Band 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: Beck 2002 (=Becksche Reihe 1217).
- STEINER, GEORGE: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. München, Wien: Hanser 1990.
- STIFTER, ADALBERT: Der Nachsommer. Hrsg. von Max Stefl. Augsburg: Kraft 1954.
- TERVOOREN, HELMUT (Hrsg.): Regionale Literaturgeschichtsschreibung. Aufgaben, Analysen und Perspektiven. Berlin u.a.: Schmidt 2003 (= Sonderheft 122 d. Zeitschrift für deutsche Philologie).
- TIECK, LUDWIG: Franz Sternbalds Wanderungen. Stuttgart: Reclam 1983 (=RUB 8715).
- TROJANOW, ILJA: Zu den heiligen Quellen des Islam. Als Pilger nach Mekka und Medina. München: Piper 2007.
- UNGER, GÜNTER: Burgenland mon amour. Koordinaten einer Kunst- und Kulturlandschaft. Hornstein: Kenad&Danek 2006.
- UNGER, GÜNTER (Hrsg.): Der dritte Konjunktiv. Geschichten aus dem Burgenland. Innsbruck: Haymon-Verlag 1999.
- USLU-PAUER, SUSANNE und Eva Holpfer: Vor dem Volksgericht. Verfahren gegen burgenländische NS-Täter; 1945-1955. Eisenstadt: Amt der burgenländischen Landesregierung 2008. (= Burgenländische Forschungen 96).
- VERGIL [= PUBLIUS VERGILIUS MARO]: Georgica. Vom Landbau. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 1994 (= RUB 638).
- VOGELWEIDE, WALTHER VON DER: Under der linden. In: Sprachspeicher. Köln: DuMont 2001.
- WEIGEL, HANS: O du mein Österreich. 8. Aufl. München: dtv 1985.

- WIELAND, CHRISTOPH MARTIN: Werke in vier Bänden. Hrsg. von Hans Böhm. Band 1. Geschichte der Abderiten. Berlin u.a.: Aufbau-Verlag 1969.
- WILDE, OSCAR: Das Bildnis des Dorian Gray. Übers. von Siegfried Schmitz. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2004 (=dtv 12466).
- WINTER, MAX: Expeditionen ins dunkelste Wien. Meisterwerke der Sozialreportage. Herausgegeben von Hannes Haas. 2. Aufl. Wien: Picus Verlag 2007.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Tractatus logico-philosophicus. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (=stw 501).
- WÖLFER, SEPP: Waidwerk im Burgenland. Wien: Hubertusverlag 1969.
- WOLLER, HANS: Rom, 28. Oktober 1922 – die faschistische Herausforderung. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1999 (=dtv 30603).
- WOOLF, VIRGINIA: Ein eigenes Zimmer. Übers. von Heidi Zernig. Frankfurt am Main: S. Fischer 2001.
- ZAENKER, KARL A.: Sankt Brendans Meerfahrt. Ein lateinischer Text und seine drei deutschen Übertragungen aus dem 15. Jahrhundert. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1987 (=Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 191).

5.4. Artikel

- AICHINGER, ILSE: Vorrede. In: Weigel, Hans (Hrsg.): Rede unter dem Galgen. Wien: Jungbrunnenverlag 1952 (=junge österreichische Autoren 6).
- „Alle Künstler sind gläubig“. Interview mit Nikolaus Harmoncourt. In: Der Spiegel 7 (2009).
- BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 18058).
- BIRUS, HENDRIK: Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons. In: Ders. (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003 (=Münchener komparatistische Studien 3).
- BLOCK, FRIEDRICH: Innen und Außen in der Literatur – Die Frage nach dem Regionalen im Umgang mit architektonischen Texträumen. In: Maler, Anselm (Hrsg.): Literatur und Regionalität. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (= Studien zur neueren Literatur 4).

- BOURDIEU, PIERRE: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997 (=Edition discours 4).
- BURGENLAND FREIZEIT, Ausgabe März 2007.
- BURGENLAND FREIZEIT, Ausgabe April 2007.
- DURZAK, MANFRED: Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 1976.
- ECKER, HANS PETER: „Authentizität“. Über eine problematische Qualität regional orientierter Literatur. In: Maler, Anselm (Hrsg.): Literatur und Regionalität. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997 (= Studien zur neueren Literatur 4).
- Ein Nachruf mit Verspätung. Franz Probst – ein ambitionierter Streiter für Kultur. In: Pannonia. Magazin für internationale Zusammenarbeit. 4 / 1993.
- „Entscheidungsspiel im Pappelstadion.“ In: Kronen Zeitung, 4.3.2008.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15 (1968).
- FEYMANN, WALTER: Der Kulturpolitiker Dr. Fred Sinowatz. In: Kultur und Bildung 4 (2008).
- FISCHER, ERICA: Es muß sein. In: Achternbusch, Herbert (Hrsg.): Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- GÖSSMANN, WILHELM und Klaus-Hinrich Roth: Literarischer Umgang mit einer Region. In: Dies. (Hrsg.): Literarisches Schreiben aus regionaler Erfahrung. Westfalen – Rheinland – Oberschlesien und darüber hinaus. Paderborn, München u.a.: Schöningh 1996.
- GROSSBERG, LAWRENCE: The Space of Culture, the Power of Space. In: The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons. Edited by Iain Chambers and Lidia Curti. Reprint. London, New York: Routledge 1998.
- HÄRTLING, PETER: Hertha Kräftner. In: Ders. (Hrsg.): Vergessene Bücher. Autoren zum Wiederentdecken. München: dtv 1986.
- JAHRAUS, OLIVER: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 17636).

- JAKOBSON, ROMAN: Was ist Poesie. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=stw 262).
- KASTBERGER, KLAUS: „dieses Bild wie durch das Auge eines Gespensts gesehen“. Friederike Mayröcker und die bildende Kunst. In: Kopřiva, Roman und Jaroslav Kovář (Hrsg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens 2005.
- MADER, GERALD: Literatur ist nicht nur Traditionsvermittlung. In: Unger, Günter (Hrsg.): Literatur '81. Ein burgenländisches Lesebuch. Beitrag zum Jubiläum 60 Jahre Burgenland bei Österreich. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung 1981.
- MARCUSE, HERBERT: Über den affirmativen Charakter der Kultur (*Auszug*). In: Konersmann, Ralf (Hrsg.): Kulturphilosophie. Leipzig: Reclam 1996 (= RB 1554).
- MAREČEK, ZDENĚK: „... kein Grund, die Zügel locker zu lassen.“ Zur Chorphantasie von Gert Jonke und ihrem Ort im Kontext seines Werkes. In: Kopřiva, Roman und Jaroslav Kovář (Hrsg.): Kunst und Musik in der Literatur. Ästhetische Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Wien: Praesens 2005.
- MEYER-SICKENDIEK, BURKHARD: Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz. In: Birus, Hendrik (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003.
- MILLETICH, HELMUT STEFAN: Burgenländische Literatur, vor und nach 1921 – ihre Kontinuität und ihre Erscheinungsformen. In: Österreich in Geschichte und Literatur 4 (1986).
- NEUHAUS, STEFAN: Kafkas *Das Urteil* aus rezeptionsästhetischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 17636).
- OELLERS, NORBERT: Aspekte und Prinzipien regionaler Literaturgeschichtsschreibung. In: Grund, Uwe und Günter Scholdt: Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsaß als Problem der Literaturgeschichtsschreibung. Festgabe für Gerhard Schmidt-Henkel. Saarbrücken: SDV 1992.

- Offener Brief an Landesrätin Christa Prets – 25. März 1994, In: Geschriebenstein (Heft 17, April/Mai 1994).
- PANOFSKY, ERWIN: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin: Spiess 1980.
- PERSCHY, JAKOB MICHAEL: Dichter der verlorenen Heimat: Josef Reichl, Johann Rießner, Friedrich Singer. In: Kriegleder, Wynfrid und Andrea Seidler (Hrsg.): Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn / Burgenland. Bremen: Edition lumière 2004 (= Presse und Geschichte – Neuere Beiträge 11).
- PETRINI, DANIELA: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998.
- SCHEDL, BARBARA: Medien der Verkündigung im Mittelalter. Zu den gemalten Anniversarien im Kremser Dominikanerkloster. In: Text als Realie. Internationaler Kongress des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 3. bis 6. Oktober 2000, Krems a. d. Donau (= Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 18. Hrsg. von Karl Brunner und Gerhard Jaritz. Wien 2003.)
- SCHMIDT, HARTMUT: Die lebendige Sprache. Zur Entstehung des Organismuskonzepts. In: Linguistische Studien [der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft] 151 (1986).
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Privationen – Negationen. Typologisches zur Entwicklung von Romananfängen. In: manuskripte 145 (1999).
- SCHRANZ, ERWIN: Burgenländische Literatur – unter besonderer Berücksichtigung hianzischer und protestantischer Aspekte. In: Bünker, Michael und Karl W. Schwarz (Hrsg.): protestantismus & literatur. ein kulturwissenschaftlicher dialog. Wien: Evangelischer Presseverband 2007.
- SINOWATZ, FRED: Vorwort zu: Begegnung mit dem Burgenland. Das Grenzland in der Literatur. Herausgegeben vom Kulturreferat der Burgenländischen Landesregierung. Wien: Belvedere Verlag 1971.
- STARR, LOUIS M.: Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven. In: Niethammer, Lutz (Hrsg.): Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (= stw 490).

- UNGER, GÜNTER: Fred Astaire – garantiert kein Burgenländer! In: Schlag, Gerald, Wolfgang Gürtler und Gerhard Winkler (Hrsg.): Forscher – Gestalter – Vermittler. Festschrift Gerald Schlag. Eisenstadt: Amt der burgenländischen Landesregierung 2001 (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 106).
- VORLÄNDER, HERWART: Mündliches Erfragen von Geschichte. In: Ders. (Hrsg.): Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1990 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552).

5.5. Digitale Quellen

- HACKL, ERICH: Clemens Berger: Den Hut tief ins Gesicht. [Rezension zu *Der Gehängte Mönch*.] In: Die Presse, 31.1.2004. Zitiert nach: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/dergehaengtmoench-r.htm> (5.6.2008, 11:35).
- HARTER, SONJA: Völlern, erbrechen und scheitern: Clemens Bergers „Die Wettesser“, APA-Meldung Nr. 0201 5 KI 0467, 12.4.2007.
- HAYDN, MATTHIAS: Ich komme nicht vom Zuckerhut. [Rezension zu *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*.] <http://oe1.orf.at/highlights/135066.html> (20.3.2009, 18:54).
- HUBER-LANG, WOLFGANG: Zwischen Ölberg und Cyberspace. [Rezension zu *Und hieb ihm das rechte Ohr ab*.] APA-Meldung Nr. 0132 5 KI 0463, 14.4.2009.
- <http://burgenland.orf.at> (22.12.2008, 13:35)
- <http://burgenland.orf.at/magazin/imland/erleben/stories/315791/> (10.6.2009, 11:21).
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sisyphos> (20.11.2006, 14:37).
- http://en.wikipedia.org/wiki/Nathan%27s_Hot_Dog_Eating_Contest (18.8.2008, 18:33).
- <http://www.boehrlau.at/978-3-205-78308-4.html> (10.6.2009, 11:02).
- <http://www.burgenland.at/burgenland/diebevoelkerung> (30.7.2007, 17:02).
- <http://www.herbig.net/gesamtverzeichnis/reihen/herbig-horizonte.html>, (17.3.2009, 15:07).
- <http://www.katharinatiwald.at/htm/buch01.htm> (10.1.2009, 14:43).
- <http://www.katharinatiwald.at/htm/buch02.htm> (17.3.2009, 15:19).
- <http://www.kbk.at/II12/> (14.11.08, 14:45).
- http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/berger_moench/ (5.6.2008, 11:27).
- http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/Tiwald_schnitte/, 25.1.2009, 17:51
- <http://www.nn-fabrik.at> (10.6.2009, 15:47).

- <http://www.oho.at/projekte/romawochenoberwart/html/programm/theater.html>, 13.11.08, 10:13.
- http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_todestag.htm (7.8.2007, 20:20).
- Löser, Claus: In den Sümpfen fing es an. In: die tageszeitung, 12.7.2003. Zitiert nach taz-Archiv:
<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/07/12/a0171> (31.3.2009, 11:20).
- Meldung Nr. APA 0294 5 KI 0206 vom 4.1.2006.
- Meldung Nr. APA 112-KU der Austria Presse Agentur vom 19.8.1981.
- PISA, PETER: Wann werden die Hot Dogs olympisch? [Rezension zu *Die Wettesser*] In: Kurier, 12.3.2007. Zitiert nach
<http://lyrikwelt.de/rezensionen/diewettesser-r.htm> (16.10.2008, 19:40).
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Skriptum zur Vorlesung „Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990“. Online auf
http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Gegenwa
[rtsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler](http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Gegenwa) (15.11.2006, 16:13)
- STAUFFER, ROBERT: Jan Rys – Hörspielautor des poetischen Realismus der 60er, 70er und 80er Jahre. Online auf:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/aktionen_rys.htm (2.8.2007, 17:45).
- WAGNER, PETER: Kopftuch 2. Meine Arbeit und mein Burgenland (1991). Online auf: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm (3.8.2007, 10:32).
- Web-Story „Wettessen wird zum Hochleistungssport“ auf www.orf.at, .23.8.2008, 15:16.
- WEISGRAM, WOLFGANG: Hinterfotzige Verwicklungen. [Rezension zu Clemens Bergers *Der gehängte Mönch*.] In: Der Standard, 28.2.2004. Zitiert nach:
<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/dergehaengtmoench-r.htm> (5.6.2008, 11:40).
- ZEYRINGER, KLAUS: Das große Fressen [Rezension zu Clemens Bergers *Die Wettesser*]. In: Der Standard, 3.3.2007. Zitiert nach
<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/diewettesser-r.htm> (16.10.2008, 19:21).
- ZEYRINGER, KLAUS: Elf zu zwölf. [Rezension zu Clemens Bergers *Paul Beers Beweis*.] In: Literatur und Kritik, März 2006. Zitiert nach:
<http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/paulbeersbeweis-r.htm> (5.6.2008, 10:42).
- Zum in Kapitel 2.2.2.1. angesprochenen Thema Überwachung:
www.platterwatch.at und www.ueberwachungsstaat.at

5.6. Quellen zur Autorenliste

- <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclp.m/m447770.htm>
- <http://allegro.onb.ac.at>
- <http://books.google.at/books>
- <http://books.google.at/books?>
- <http://burgenland.orf.at/stories/305444/>
- http://ebsees.staatsbibliothek-berlin.de/simple_
- <http://home.tele2.at/schoenfeldinger/harmtodt.html>
- <http://homepage.univie.ac.at/david.stifter/literatur/>
- <http://kultur.graz.at>
- <http://lehrer.schule.at/>
- <http://openlibrary.org/a/OL1226800A>
- http://weinbaugeschichte.zadi.de/index.cfm?aktion=detail&titel_nr_id=9951
- <http://www.bibliothekderprovinz.at/buecher>
- <http://www.bmeia.gv.at/kultur/>
- <http://www.bookfinder.com/author/>
- <http://www.deutschkreutz.at/gemeindebuecherei/>
- <http://www.drehbuchforum.at>
- <http://www.erinnern.at/bundeslaender/burgenland/bibliothek>
- http://www.forschungsgesellschaft.at/archiv/jofix_da.htm
- <http://www.gav.at/mitglieder>
- <http://www.goethe.de/Ins/>
- http://www.historikerkommission.gv.at/organisation/d_forschungsliste3.html
- <http://www.jtp.at/basis.htm>
- <http://www.kabarett.cc/div/prog.php?pid=ebiw>
- <http://www.kbk.at/ll12/buecher>
- <http://www.kitab-verlag.com/>
- <http://www.kreativwirtschaft.net/de/kreativer-der-woche/461>
- <http://www.kulturkontakt.or.at/>
- <http://www.lesefestwoche.at/>
- <http://www.linzkongress.at/litera/festival/festival.html>
- <http://www.literaturhaus.at/autoren>
- <http://www.literaturhaus.at/cgi-bin/autoren/autoren.pl>
- <http://www.lyrikwelt.de/autoren/>

- <http://www.onb.ac.at/koop-litera/>
- <http://www.perlentaucher.de/buch/3010.html>
- <http://www.podiumliteratur.at/texte/>
- <http://www.radieschen.at/index.php?id=128>
- <http://www.refugius.at/downloads/clemensberger.pdf>
- <http://www.schriftstellerverband.at>
- <http://www.soralpro.at/index1.html>
- <http://www.ub.uni-freiburg.de/>
- <http://www.volksbildungswerk.at/dokumente>
- <http://www.zierler.info/william-d-montenero/>
- www.amazon.de
- www.burgenland.at
- www.fm4.orf.at/gollackner/217421
- www.haymonverlag.at
- www.kulturburgenland.at
- www.kulturgericht.at
- www.kulturserver-graz.at
- www.literaturhausmattersburg.at
- www.musikergilde.at
- www.novumverlag.at/autoren
- www.ogl.at

5.7. Abbildungsnachweis

- Abbildungen 1, 2, 3, 7, 8, 12 und 13: fotografiert von Horst Horvath (edition lex liszt 12)
- Abbildung 4: fotografiert von Eveline Rabold (www.peterwagner.at)
- Abbildung 5: fotografiert von Dessislaw Pajakoff (www.katharinatiwald.at)
- Abbildungen 6, 9, 10, 11, 16 und 17: fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 14: fotografiert von Franz Weber (www.peterwagner.at)
- Abbildung 15: zur Verfügung gestellt vom Landesjugendreferat Burgenland (www.ljr.at)

ANHANG A – Interviews mit den Autoren

Das Aufzeichnen und Sammeln mündlicher Lebensberichte ist so alt wie die Menschheit selbst, als wissenschaftliche Methode findet die „Oral History“ vor allem seit Ende des 19. Jahrhunderts Verwendung; entwickelt hat sie sich aus journalistischen Interviewtechniken, sie hielt aber auch bald Einzug in die Literatur, wenn man etwa an Truman Capotes *In Cold Blood* (1965) denkt.⁸⁴³ Laut dem amerikanischen Kulturwissenschaftler Louis M. Starr ist jemand, der Oral History betreibt, „weniger Wissenschaftler, als vielmehr Goldgräber“.⁸⁴⁴ Dennoch hat sich die Oral History mittlerweile als seriöse, wenn auch heuristische Methode etabliert. Definition und Begehr der Oral History laut Starr:

Das Endprodukt der Oral History ist weder mündlicher Natur, noch ist es Geschichte. Es ist vielmehr das maschinengeschriebene, normalerweise redigierte [...] Transkript dessen, was ein Mensch im Laufe eines Interviews [...] einem anderen mit der Absicht erzählt hat, etwas von bleibendem Wert auf Papier zu bringen.⁸⁴⁵

Der bleibende Wert ist auch das Ziel der Interviews in dieser Dissertation: eine Bestandsaufnahme der literarischen Situation im Burgenland aus Expertensicht einerseits, Werkstattgespräche mit wichtigen burgenländischen Autoren andererseits. Und auch in der internationalen Forschung bewegt sich die Oral History sukzessive weg von großen, ausufernden und eben „historischen“ Themen und hin zu den kleinen Räumen, den Individuen, der „Innenseite“.⁸⁴⁶ So ein „locus conclusus“ ist ja in gewissem Sinne auch die burgenländische Literatur. Noch einen Grund gibt es, die Informationen über Landesgeschichte und konkrete Texte mit „Oral History“ zu konterkarieren: Wie mehrfach erwähnt, gibt es im Burgenland keine Literaturkritik, kein Feld für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit oder den öffentlichen Diskurs über Literatur. Was liegt also näher, als bei denjenigen nachzufragen, die selbst Literatur schaffen beziehungsweise die burgenländische Kulturszene schon seit Jahren kritisch beobachten?

⁸⁴³ Capote, Truman: *Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen*. München: Herbig 1999.

⁸⁴⁴ Vgl. Starr, Louis M.: *Oral History in den USA. Probleme und Perspektiven*. In: Niethammer, Lutz (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (= stw 490). S. 37.

⁸⁴⁵ Ebd. S. 37.

⁸⁴⁶ Vgl. Vorländer, Herwart: *Mündliches Erfragen von Geschichte*. In: Ders. (Hrsg.): *Oral History. Mündlich erfragte Geschichte. Acht Beiträge*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1990 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 1552). S. 12f.

1. Interview mit Günter Unger

Das Gespräch wurde am 18.5.2009 in Günter Ungers Haus in Großhöflein (Nordburgenland) geführt. Günter Unger war, wie eingangs erwähnt, langjähriger Leiter des Kulturressorts im ORF-Landesstudio Burgenland, organisierte die Hörspieltagungen in Unterrabnitz und Rust und verfasste mehrere Werke zur burgenländischen Kultur und Literatur. Die Fragen sind kursiv gesetzt, die Antworten in normalem Schriftgrad.

Was waren aus Ihrer Sicht wesentliche und nachhaltige Impulse für die burgenländische Kultur- und Literaturszene in den letzten Jahrzehnten?

Was die burgenländische Verlagslandschaft angeht, so hat sicher die Eisenstädter Edition Rötzer einen gewissen Standard etabliert. Das ist György Sebestyén zu verdanken, der ja 1956 aus Ungarn geflohen ist, im Burgenland eine Heimat gefunden und dem Drucker Rudolf Rötzer quasi eingeredet hat, einen Verlag zu machen, was dieser dann getan hat. Ein Hauptanliegen Sebestyéns war dann auch die Zeitschrift *Pannonia*, die aber weniger für literarische Texte gedacht war, sondern eher als kulturpolitisches Publikationsorgan. Sebestyén wuchs zweisprachig auf, deshalb sprach er so gut Deutsch, dass er hier reüssieren konnte, obwohl seine ersten Bücher von österreichischen Bekannten redigiert wurden. Sebestyéns publizistische Tätigkeit im Burgenland hatte aber immer auch einen Absicherungseffekt: Sebestyén war ja wie gesagt dem Sowjetregime entflohen, und deshalb hatte er, wie er mir einmal erzählt hat, stets die Angst, der Sowjetkommunismus würde irgendwann auch auf Österreich übergreifen. Deshalb versuchte er sich mit der *Pannonia* abzusichern, indem er stets osteuropäische Intellektuelle als Gastautoren einlud und eine Art Brückenbauer zwischen Ost und West spielte. Auf Betreiben von Sebestyén wurde bei Rötzer in Übersetzung auch zeitgenössische Literatur aus Ungarn veröffentlicht, etwa *Die rote Postkutsche* von Gyula Krúdy oder *Das Pusztafolk* von Gyula Illyés,⁸⁴⁷ beide berühmte ungarische Autoren. Diese Autoren waren dann auch im Burgenland bei Lesungen, also da wurden schon einige Kulturkontakte geknüpft. Es gab aber auch groteske Auswüchse, beispielsweise wurden – ebenfalls bei Rötzer – die Memoiren von Konstantin Tschernenko veröffentlicht, seines Zeichens Nachfolger von Juri

⁸⁴⁷ Krúdy, Gyula: *Die rote Postkutsche*. Übers. von György Sebestyén. Eisenstadt: Rötzer 1984.

Andropow als Generalsekretär der KPdSU.⁸⁴⁸ Auch das kann nur durch die Absicht György Sebestyéns, sich durch sein publizistisches Wirken abzusichern und in der Sowjetunion angenehm aufzufallen, indem er eben die Memoiren des KPdSU-Generalsekretärs herausbrachte. Trotz diesen persönlichen Befindlichkeiten Sebestyéns wurde aus der Edition Rötzer ein wichtiger Verlag, der dann unter anderem auch die Literaturzeitschrift *wortmühle* gedruckt hat, als deren Herausgeber ich fungierte. Die Arbeit des Verlages war nicht nur aufs Burgenland begrenzt, sondern hat sich auch auf Wien und Niederösterreich ausgedehnt.

Ein wichtiges Literaturzentrum war in den 70er-Jahren auch die „Galerie in den Gerbgruben“ in Neusiedl am See, eine ehemalige Lederfabrik, die der Künstler und Lehrer Nick Titz kaufte. Das war und ist zwar in erster Linie ein Kunstatelier, aber es wurden dort auch Bücher herausgegeben – den Autorenkreis um die Gerbgruben halte ich für sehr bedeutend, Autoren wie Heinz Vegh, Agnes Fischer, Eleonora Schulmeister oder Walter Ladisich waren dort dabei. Vor etwa 15 Jahren kam dann die „edition lex liszt 12“ auf, zunächst als Vehikel des Offenen Hauses Oberwart, dann jedoch unter der Führung von Horst Horvath als eigener Verlag. Mittlerweile ist es derjenige burgenländische Verlag, der am meisten produziert und der auch sicher an der Karriere von Clemens Berger oder Katharina Tiwald maßgeblich beteiligt ist.

Insgesamt muss man sagen, dass die burgenländischen Autoren – auch die hierzulande bekanntesten – meist außerhalb des Burgenlandes keine große Rolle spielen. Gegenbeispiele sind der erwähnte Sebestyén, aber auch Ladislav Mňáčko, ein tschechischer Jude und Sowjet-Dissident, der bis zur Rücksiedlung in die Tschechoslowakei in Großhöflein lebte, Ernst Schönwiese oder Gerhard Rühm, der in den 80er-Jahren im südburgenländischen Künstlerdorf Neumarkt an der Raab tätig war.

Sie selbst haben das Hörspielzentrum in Unterrabnitz und Rust veranstaltet und waren als Kulturchef im ORF-Landesstudio Burgenland jahrzehntelang verantwortlich für die Sendung „Kennwort Literatur“, die zahlreichen burgenländischen Autoren eine Publikationsplattform gegeben hat. Was war die kulturelle Leistung dieser Institutionen, und warum gibt es sie heute nicht mehr?

⁸⁴⁸ Tschernenko, Konstantin Ustinowitsch: Volk und Partei sind eins: Ausgewählte Reden und Aufsätze. Eisenstadt: Edition Rötzer 1984.

Das Hörspielzentrum hat das internationale Ansehen des Burgenlandes im Literatur- und vor allem im Hörspielbereich klar gesteigert. Das merkt man schon daran, wie viele Teilnehmer aus Deutschland (und vor allem aus der DDR), der Schweiz und Osteuropa dabei waren. Was aber noch viel wichtiger ist: Das Hörspielzentrum hat auch die burgenländische Literaturszene bereichert. Peter Wagner zum Beispiel war ein junger Bub, er hatte noch nicht einmal maturiert, da war er schon zum ersten Mal in Unterrabnitz, und Jan Rys wurde dann eine richtige Vaterfigur für ihn, durch die Wagner auch zu einigen wertvollen Kontakten kam. Auch Kurt Schantl, Andreas Roseneder, Susanne Wisser oder die mittlerweile verstorbene Katja Schmidt-Piller waren häufige Gäste des Hörspielzentrums, die davon wirklich profitiert haben. Das Hörspielzentrum habe ich aber am Schluss quasi schon als Privatperson gemacht. Wenn man keine Institution wie den ORF im Rücken hat und dann ständig um Geld betteln muss, macht das einfach keinen Sinn mehr. Ähnlich war es auch mit der *wortmühle*, die ich sozusagen als Ein-Mann-Betrieb herausgegeben und am Schluss sozusagen nur mehr den befreundeten Autoren zu Liebe gemacht hab, weil einfach die Resonanz und natürlich auch das Geld fehlte.

„Kennwort Literatur“ war eine wichtige Plattform vor allem für junge Autoren; die Sendung hat die Literaturszene im Burgenland ungemein bereichert. Außerdem haben wir den Autoren immer recht schöne Honorare bezahlt. Nach meiner Pensionierung wurde die Sendung dann allerdings abgesetzt, hauptsächlich aus finanziellen und programmstrukturellen Gründen. Während ich noch beim ORF war, hat man sich das nicht getraut. Und das neueste Gerücht ist ja, dass im ORF-Landesstudio Burgenland die gesamte Kulturabteilung aufgelöst werden soll. 2 Millionen Euro muss jedes Landesstudio im nächsten Jahr einsparen, und das geht eben nur, wenn man Leute rauschmeißt. Beim ORF gibt es so unglaublich viele Leute, die nichts arbeiten, aber rauswerfen tut man die, die was arbeiten. Und übrig bleiben dann die Drohnen, die faul sind, aber den parteipolitischen Rückhalt haben.

Warum konnte das Burgenland bislang noch keinen Schriftsteller vom Range eines Peter Handke oder Thomas Bernhard hervorbringen?

Zum einen ist es das literarische Umfeld, das Fehlen einer Literaturkritik, das Fehlen überregionaler Kontakte und „Connections“ – denn daheim in seinem Kuhstall kann jeder Weltliteratur produzieren. Außerdem fehlen Metropolen und Städte, wo Literaturszenen wachsen und gedeihen können. Das Burgenland hat keine

kulturellen „melting pots“ zu bieten, was aber in der Landesgeschichte begründet liegt, weil es eine überwiegend landwirtschaftlich strukturierte Region, ein „Land der Dörfer“ ist. Zum anderen ist es aber auch schlicht und einfach so, dass es bisher noch keinen burgenländischen Autor oder keine Autorin gab, die die nötige Obsession und existenzielle Leidenschaft für den Beruf aufbrachte, die man als wirklich berühmter Schriftsteller zweifellos braucht.

Aber auch wenn es im Burgenland beispielsweise eine Literaturkritik gäbe, bräuchte man ein seriöses Medium, über das man diese Kritik verbreiten kann. Und die burgenländischen Zeitungen sind ja alle schon eingegangen. Auch eine neue Literaturzeitschrift würde da wohl nichts verändern, denn wie ich schon im Zusammenhang mit der *wortmühle* erwähnt habe, da fehlt einfach die Resonanz.

Und außerdem, wer sollte so eine Zeitschrift finanzieren?

Die Kontakte und Plattformen müssen sich junge Autoren außerhalb des Burgenlandes suchen. Wie das geht, zeigt ja etwa Clemens Berger: Er hat Kontakte zur „Presse“, weil er immer wieder für deren „Spectrum“ schreibt. Und er hat einen guten Draht zu Wolfgang Weisgram vom „Standard“. So kommt er auch zu Rezensionen in diesen Zeitungen.

Wie sieht es mit der Literaturförderung im Burgenland aus?

Die meisten Subventionen bekommt nicht die Literatur, sondern die „Publikumsmagneten“, und da vor allem die Seefestspiele Mörbisch. Das war zwar immer schon so, aber seit Harald Serafin die Festspiele dirigiert und eine wahre Gigantomanie daraus gemacht hat, wurden die Literaturförderungen deutlich zurückgefahren. Natürlich kann man einwenden, dass die Literatur das geistig höherstehende Produkt sei, aber die Literatur hat nun mal einen kleineren Abnehmerkreis als solche Spektakel – und die clowneske Präsenz von Harald Serafin ist natürlich auch nicht zu unterschätzen –, deshalb werden jene auch vergleichsweise stärker gefördert. Was verständlich ist, denn gerade die Seefestspiele Mörbisch, aber auch die Opernfestspiele Sankt Margarethen bringen dem burgenländischen Tourismus sehr viel. Aber das sind halt kulturelle Massenphänomene, und das Zielpublikum sind meist nicht Intellektuelle, sondern etwa der Pensionistenverein Hollabrunn, der sich dann in erster Linie am schönen Feuerwerk erfreut. An der Reduktion der Kulturförderungen hat auch das Bank

Burgenland-Desaster mit seinen Auswirkungen schuld. Da sind einfach viele Mittel nicht mehr im selben Ausmaß vorhanden wie früher.

2. Interview mit Katharina Tiwald

Das Interview wurde am 19.5.2009 im Wiener Café Raimund (beim Volkstheater) geführt.

Vorweg die klassische Einstiegsfrage: Was hat Sie zum Schreiben gebracht?

Eigentlich haben mich die Buchstaben zum Schreiben gebracht. Ich kann mich noch genau an Bücher erinnern, die ich in meiner Volksschulzeit gelesen habe, da war zum Beispiel eines mit himmelblauem Einband, in dem es um Evita Perón ging, das hat mich sehr fasziniert. Schon in der Volksschulzeit habe ich kleinere Geschichten geschrieben. Ich hatte damals Probleme mit einigen Lehrern, weil meine Vorstellung von einem guten Text mit jenem Stilideal kollidierte, in dem laut der Meinung von Großpetersdorfer Lehrern ein Kind zu schreiben hat. Da gab es Themenverfehlungen, und eine Lehrerin hat mir in einem Gedicht sämtliche Reime zerstört. Im Gymnasium habe ich dann einen Nachwuchspreis bekommen und erhielt dafür sogar eine Urkunde vom Scholten.

Nach der Matura war ich in den USA und in Glasgow; zu dieser Zeit hatte ich eine Art kreativen Einbruch. Ich habe englische Literatur studiert, und da gab es ein paar Vortragende, die mich – zusammen mit anderen Dingen – in eine gewisse psychische Unruhe versetzt haben. Um 2002, wieder in Wien, begann ich wieder vermehrt mit dem Schreiben, 2003 hatte ich dann meine erste Veröffentlichung in einer Literaturzeitschrift. Seitdem schreibe ich mit mehr Anspruch und auch mit mehr „Drive“.

Welche Themen bringen Sie zum Schreiben? Beziehungsweise, umgekehrt gefragt: Gibt es klare Botschaften und Messages, die Sie über Ihre Literatur vermitteln wollen?

Ein Thema, das mich immer mehr beschäftigt, ist das Frauenthema, beziehungsweise überhaupt die Rollenverteilung auf die Geschlechter: Wie kommt diese Verteilung zustande, in welchem System stecken wir, was macht uns so, wie wir sind? Ich versuche auszuloten, wie viele Anteile eines Subjekts nicht aus dem Subjekt selbst kommen, sondern aus der Gesellschaft.

Ich lese beispielsweise gerade ein Buch namens *Goethes Eros* von Christa Bürger,⁸⁴⁹ darin werden Frauenfiguren aus Goethes Leben gespiegelt und mit seinen Werken in Verbindung gebracht. Goethe hatte ja auch eine Schwester, die ihm altersmäßig nahestand und ursprünglich auch die gleiche Schulbildung erhielt. Nur war von vornherein klar: Der Bub geht studieren, erobert die weite Welt, und das Mädchel bleibt daheim, heiratet und bekommt Kinder. Nur konnte Goethes Schwester diesen Vorstellungen von Weiblichkeit nicht genügen, sie wollte auch schreiben und künstlerisch tätig sein. Und da gibt es sogar Briefe von Goethe an seine Schwester, in denen er ihr mitteilt, sie solle doch das brave Mädchen bleiben, er nennt sie mehr oder weniger zärtlich die „Krähe“, und nicht versuchen, Autorin zu werden. Diese zweihundert Jahre, die das her ist, sind keine Zeit für eine Gesellschaft, das ist nichts, das ist wie vorgestern. Und diese Fäden ziehen sich bis heute. Dieses gesellschaftliche Unterfutter für zwischenmenschliche Vorgänge interessiert mich wahnsinnig und wird mehr und mehr Thema für mich.

Ein weiteres zentrales Gebiet für mich ist das Erleben von Fremde, was geschieht mit einem, wenn man woanders hinkommt, wenn Kulturen aufeinandertreffen beziehungsweise Mann und Frau einander begegnen.

Mein stilistisches Faible dabei sind eher die Beschreibungen und weniger Dialogführung; auch anteilmäßig bestehen meine Texte sicher überwiegend aus Beschreibungen und weniger aus der Wiedergabe konkreter Gespräche. Und da interessiert mich, was auf der Ausdrucksebene möglich ist: Wie komme ich mit meinen Worten bestmöglich an die Situation heran, ohne dass ich die Figuren alles verraten lasse? Wie kann ich glaubwürdig zitieren?

Diese mimetische Ebene kommt ja auch in Die erzählte Stadt zum Tragen.

Ja, wobei da konkrete Interviews vorhanden waren, die ich bei meinem Sankt-Petersburg-Aufenthalt geführt habe. Beim Schreiben habe ich mich, zumindest in den Passagen, wo andere Personen zu Wort kommen, am real gesprochenen Wort orientiert. Aber generell bin ich keine so gute literarische Konversationistin, die Beschreibung liegt mir mehr.

Zu Beginn von Schmitz – Portraits – Fremde zitierten Sie den Formalisten Schklowski und stellen das Buch unter eine Art rezeptionsästhetisches Paradigma:

⁸⁴⁹ Bürger, Christa: *Goethes Eros*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 2009.

„Dem Leser ein Bein stellen“. Gibt es noch andere literaturtheoretische Grundsätze, auf die sich Ihr Schreiben – explizit oder implizit – beruft?

Mit Schklowski beschäftige ich mich schon sehr lange, das Zitat stammt aus einem Text namens *Kunst als Verfahren*, der in den 20er-Jahren erschien. Neben der rezeptionsästhetischen Komponente geht es mir darum, die Textur von Sprache ans Licht zu bringen, Floskeln zu zerlegen, die Sprache zu hinterfragen und einfach nicht als selbstverständlich hinzunehmen. Ich habe ja Sprachwissenschaft studiert und merke, dass die Samen, die da gesät wurden, erst jetzt nach und nach richtig keimen. Ich gehe mit offenen Augen durch die Sprachwelt, schaue auf Schrift, höre auf das, was Leute sagen. Sprache ist für mich mittlerweile konkret angreifbar, fühlbar, und viel weniger selbstverständlich, als ich – oder wahrscheinlich die meisten von uns – das als Kind gelernt habe. Sprache ist formbares Material, aber leider wird heutzutage viel zu wenig mit Sprache gearbeitet: Die Alltagssprache oder auch die Mediensprache beruhen auf Konventionen, man hat sich geeinigt, dass es so richtig ist, aber es muss nicht richtig sein. Diese Konventionen möchte ich aufbrechen.

Ein sehr wichtiges Buch für mich ist *Metaphors we live by* von Lakoff und Johnson, ein linguistischer Klassiker über kognitive Metapherntheorie.⁸⁵⁰ Da wird gezeigt, wie viel wir – zumeist unbewusst – in Metaphern sprechen, zum Beispiel bei so simplen Dingen wie „Zeit ist Geld“. Auf diese oft unreflektiert gebrauchten Metaphern möchte ich den Leser aufmerksam machen.

Der Plot ist dabei für mich oft nur ein Vehikel für die Sprachebene. Früher hat mich ein Plot beim Schreiben überhaupt nicht interessiert, aber mittlerweile glaube ich, dass für den Leser viele Aussagen greifbarer werden, wenn sie in einem guten Plot eingebettet sind. Dennoch glaube ich, dass man den Leser letztlich über die Sprachebene noch mehr berühren kann als über die Inhaltsebene. Wir spüren ja alle, dass wir sozusagen in Sprache eingepackt sind, aber vieles davon ist Kulisse – ich glaube, viele Menschen haben Sehnsucht danach, diese Sprachverpackung zu öffnen, zu überwinden, und zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu gelangen. Ich habe das bei Hertha Kräftner erlebt, da ist eine so große Direktheit in der Sprache, so viel Persönliches in den Worten, was den Leser einlädt, genau das auch an sich selbst zu erleben.

⁸⁵⁰ Lakoff, George und Mark Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. 5. Aufl. Heidelberg: Carl-Auer-Verlag 2007.

Insgesamt gesagt sehe ich die Aporie des Ausdrucks, die Sprachlosigkeit, als Chance, eben einen neuen Ausdruck zu finden. Es verwundert mich immer wieder, wie zuhause man sich in der Sprache selbst fühlen kann, in der Saussureschen *langue*. Die Sprache ist für mich wie ein Mantel, den ich mir anziehe. Das ist das, was ich kann.

Gibt es – sowohl auf theoretischer, als auch auf belletristischer Ebene – Autoren, die Ihr Schreiben konkret beeinflusst haben, und an denen Sie sich orientieren?

Wer mich sicher sehr beeinflusst hat, war Elfriede Jelinek. Ich habe das in meiner Schulzeit gelesen, damals waren mir Jelineks Themen – zum Beispiel in *Lust* – noch völlig fern, aber ihre Art mit Sprache umzugehen hat mich beeindruckt. Bei Milan Kundera bewundere ich wiederum etwas Anderes, nämlich die Verknüpfung einer Romanhandlung mit essayistischen Ausflügen, wie etwa in *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*.

Alles was ich lese, lese ich auch gleichzeitig unter Analyse der Form und des Aufbaus. Es ist ein ständiges Zur-Seite-Blicken, danach, wie andere es machen. Aber mehr ein professionelles Interesse und weniger ein Suchen nach Antworten im Schreiben anderer Autoren. Deshalb habe ich auch nicht das Problem, dass mich ein Autor oder eine Autorin stilistisch so „vereinnahmt“, dass ich diesen Stil dann nicht mehr loswerde.

Sie leben nicht vom Schreiben, sondern sind als Assistentin am Institut für Slawistik tätig und unterrichten Deutsch als Fremdsprache ...

... und ich arbeite gelegentlich auf dem Biobauernhof meiner Eltern.

Streben Sie an, einmal ausschließlich vom Schreiben leben zu können?

Da möchte ich weiter ausholen: Virginia Woolf nennt in *A Room of One's Own* einen Geldbetrag, den sie einer Frau als jährliches Kapital empfiehlt, um – im ausklingenden viktorianischen Zeitalter, versteht sich – als Schriftstellerin tätig sein zu können. Und im Jahr 1928 nennt sie einen Betrag von 500 Pfund.⁸⁵¹ Das klingt für heutige Verhältnisse nach nicht besonders viel, aber ich habe einmal eine recht seriöse Seite im Internet gefunden, die anhand verschiedenster Kriterien ausgerechnet hat, dass diese 500 Pfund heute mehr als 30.000 Euro im Jahr

⁸⁵¹ Vgl. Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. Übers. von Heidi Zernig. Frankfurt am Main: S. Fischer 2001. S. 113.

entsprechen. Das ist schon ein ordentliches Einkommen. Virginia Woolf wirft dann einen Blick auf die englische Literaturgeschichte und berichtet, dass alle bedeutenden englischen Autorinnen – bis auf wenige Ausnahmen, deren Namen heute keiner mehr weiß – aus äußerst wohlhabenden Verhältnissen stammten, familiären Rückhalt hatten und außerhalb ihrer schriftstellerischen Tätigkeiten nicht arbeiten mussten.

Und heutzutage, wenn es in einer Autorenbiographie vielsagend heißt: „Lebt als freier Schriftsteller“, dann steht dort nicht dabei, ob der- oder diejenige eine Erbschaft gemacht hat oder einen Partner hat, der für ihn mitverdient. Ist aber in vielen Fällen so.

Natürlich wäre es fein, wenn man so leben könnte, dass man nicht ständig denken muss: Geht sich das aus? Werde ich wieder zu einer Lesung eingeladen? Bringe ich wieder irgendwo einen Artikel unter? Und es wäre fein, auf einem Level zu sein, wo man weiß, wer die eigenen Texte veröffentlicht, und dass man nicht vor einer Nicht-Veröffentlichung zittern muss. Ich bin mir aber nicht sicher, ob es gut wäre, wirklich nur zu schreiben. Ich weiß nicht, ob man dann nicht jegliche Bodenhaftung verliert. Meine Arbeit ist zur Zeit sehr wichtig für mich. Einerseits halte ich das literaturwissenschaftliche Proseminar, andererseits die Deutschkurse, und da gibt es manchmal Gruppen, wo ausschließlich Analphabeten drin sitzen. Das ist extrem heilsam für mich, ein gesunder Kontrast, wenn man so weit schaut in einem Spektrum von Schriftlichkeit, wenn man ständig von Worten und Texten umgeben ist.

Die Wahrheit liegt wohl in der Mitte. Einerseits könnte ich mir derzeit nicht vorstellen, nur zu schreiben, weil ich einfach nicht acht Stunden am Tag schreiben kann. Andererseits würde ich schon gern eine gewisse finanzielle Absicherung durch die Literatur erreichen. Aber wahrscheinlich haben ohnehin 98 Prozent aller Autoren Geldsorgen.

Mittlerweile habe ich meine literarische Tätigkeit gewissermaßen ökonomisiert, weil aufgrund meiner anderen beruflichen Tätigkeiten die Zeit für das Schreiben oft knapp bemessen ist – da kann man nicht nur darauf warten, dass einen die Muse anlacht. Andererseits geht auch nichts auf Knopfdruck, also denke ich immer wieder – auch während ich andere Sachen tue – über Formulierungen nach oder entwerfe Geschichten. Man muss auch sehr diszipliniert sein, aber ich löse das, indem ich mir Deadlines setze und früh aufstehe. Zum Schreiben benutze ich dann ausschließlich

den Computer, weil es einfach schneller geht und ich dadurch nicht auch noch die Handschrift abtippen muss.

Eine fixe Größe in der burgenländischen Literatur- und Kulturszene ist Peter Wagner, der auch Ihre beiden Stücke Dorf. Interrupted und Messe für Eine inszeniert hat. Wie ist Ihr Verhältnis zu Peter Wagner? Ist er Ihr Mentor?

Also ich habe Peter Wagner vor circa 8 Jahren kennen gelernt. Es gab eine Ausschreibung des Linzer Theater Phönix, man wollte ein „radikales Volksstück“ für nicht mehr als 5 Personen. Ich las diese Ausschreibung und hatte im Kopf sofort das Setting von *Dorf. Interrupted*. Das Stück wurde vom Theater Phönix dann letztlich nicht angenommen, aber man gab mir ein Empfehlungsschreiben, denn ich wollte mich bei der Burgtheater-Schreibwerkstatt bewerben. Wegen des zweiten Empfehlungsschreibens, das dafür nötig war, wandte ich mich an Peter Wagner. Ich habe ihm das Stück gemailt und es kam ein Mail von ca. einem Meter Länge zurück, in dem mir Peter mitteilte, er würde das Stück gern inszenieren. Dazu kam es ja dann letztlich auch, nur nach einer ungeheuer langen Anlaufzeit, die sich vor allem aus der Kooperation mit dem AMS ergab.

So begann die Zusammenarbeit mit Peter Wagner, er hat dann auch *Schnitte – Portraits – Fremde* herausgegeben. Er lässt sich von meinen Texten inspirieren, hat auch nach dem Lesen von *Messe für Eine* sofort gesagt, dass er das Stück inszenieren will. Es ist ein sehr fruchtbares Zusammenarbeiten; Peter ist ein Workoholic und hört wirklich jedem zu, er ist ein toller Regisseur mit unglaublichem Auge und extremer Vorstellungskraft, der Dinge wirklich gut auf den Punkt bringt.

Würde Sie das Filmemachen, das in den letzten Jahren zu Peter Wagners Spezialgebiet wurde, auch reizen?

Nein, dazu habe ich viel zu große Angst vor Technik. Eher würde ich zum Hörspiel tendieren, auch weil es eine gewisse Einnahmequelle ist. Aber es ist schwer, zu Publikationsmöglichkeiten zu gelangen: Ich habe etwa einen Text an Peter Klein von Ö1 geschickt, und als Antwort kam dann ein ausführliches Mail, in dem er mir erklärte, warum er diesen Text nicht senden kann. Generell würde ich mich gern mit dem Hörspiel befassen, aber da möchte ich mir dann auch die theoretischen und

technischen Grundlagen aneignen. Momentan würde es meinen künstlerischen Horizont übersteigen.

2008 sind Sie als Herausgeberin von Texten zu Hertha Kräftner in Erscheinung getreten. Welche Rolle spielt Kräftner für Sie und Ihre Literatur?

Der Name war mir eigentlich immer schon ein Begriff, auch deshalb, weil er einem im Burgenland einfach unterkommt. Aber zum eigentlichen Kontakt mit Kräftner kam es in einer Zeit, in der es mir gerade extrem schlecht ging, weil ich unglücklich verliebt war. Ich bin dann beim Morawa herumgehungen und stieß auf die *Kühlen Sterne*.⁸⁵² Als ich das Buch las, kam es mir vor, als würde Hertha Kräftner mit mir sprechen. Bei Hertha Kräftner liegt einfach der existenzielle Kern offen, sie ist eine große Könnerin, eine fantastische Autorin. Manchmal habe ich den Eindruck, als ginge ein Faden von ihrem Herzen direkt zu meinem.

Die biographischen Verkettungen, die in der Kräftner-Rezeption immer wieder beleuchtet werden, haben mich zum damaligen Zeitpunkt eher wenig interessiert, weil die Texte einfach so elementar sind, dass sie für sich sprechen. Ich weiß, es gibt im Burgenland diese absurde Debatte darüber, ob Kräftner als Jugendliche vergewaltigt wurde. Manche sagen ja, sie war nymphoman und hat Männer verschlungen. Aber ich glaube, hier werden Opfer zu Tätern gemacht. Wenn man etwa den Namen „Lolita“ hört, denkt man an eine männermordende, verschlagene Kindfrau. Tatsächlich ist Nabokovs Roman *Lolita* aber nicht die Geschichte einer geilen Amazone, sondern die eines pädophilen, perversen Täters.

Nachdem ich die *Kühlen Sterne* 2006 erstmals gelesen hatte, wollte ich ursprünglich einen Kräftner-Film machen. Dazu inspiriert wurde ich durch einen Mann, der damals aushilfsweise im „OHO“ gearbeitet hat, ich glaube, sein Name war Helmut. Er war ein einfacher Mann, mit schlichter Schulbildung, aber ein brillanter Kopf, witzig, philosophisch, er hat sich auf alle Menschen eingelassen. Irgendwie bin ich dann auf die Idee gekommen, dass man die Kräftner-Texte Menschen wie ihm zeigen sollte und fragen, was er davon hält. Dann habe ich den Gedanken weitergesponnen und mir gedacht, Kräftner lotet so viele existenzielle Fragen aus, und gleichzeitig gibt es so viele Menschen, die sich in den sozialen Gefügen, in denen sie stecken, nicht artikulieren können. Was wäre also, wenn ich einer völlig über- und gleichzeitig unterforderten Hausfrau mit Burnout-Syndrom den Kräftner-

⁸⁵² Kräftner, Hertha: *Kühle Sterne*. Hrsg. von Gerhard Altmann. Klagenfurt, Salzburg: Wieser 1997 (=Edition Traumreiter 8).

Text *Wenn ich mich getötet haben werde* hinlege? Was sagt die mir dann? Und inwiefern hat die tote Hertha Kräftner etwas zu tun mit einem Menschen in einer ganz konkreten Lebenssituation? Was ist der Gebrauchswert dieser Texte?

Wie gesagt, aus diesen Grundgedanken wollte ich damals einen Film machen, aber Freunde von mir, die selbst Filme produzieren, haben zu mir gesagt, wenn es wirklich gut werden soll, brauche ich mindestens zwei Jahre, um mein Auge zu schulen. Das war übrigens ein Russe, der mir das gesagt hat. Damit war das Projekt zunächst einmal gestorben, aber im Februar 2008 saß ich im „Tirolerhof“ und las Texte von Doderer und Virginia Woolf. In dieser offenen Kaffeehausstimmung, in der man ganz ungezwungen über Texte nachdenkt, fiel es mir dann wie Schuppen von den Augen, dass dieses Filmprojekt doch eigentlich ein Buchprojekt sein könnte. Und dazu ist es dann auch gekommen: Menschen, die an irgendeiner Stelle ihres Lebens einen Berührungspunkt mit Hertha Kräftner oder ihrer Literatur haben, werden mit den Texten konfrontiert. Daraus hat sich auch der Titel des Buches, *Berührungen*, ergeben.

In Messe für Eine werden römisch-katholische Inszenierungsrituale in ihrer Performativität entlarvt und die Absenz des Körperlichen (vor allem des weiblichen Körpers) im Gottesdienst aufgezeigt. Wie wichtig ist der römisch-katholische Glaube für Sie und Ihr Schreiben?

Ich bin ein sehr religiöses Kind gewesen, habe beispielsweise meine Firmung sehr intensiv als wirklich bewegendes und „durchgottetes“ Ereignis erlebt. Ich habe die Bibel gelesen und inbrünstig gebeichtet, mich dann auch wirklich schuldig gefühlt – das hat der Katholizismus ja so an sich, dass man sich sehr schön schuldig fühlen kann. Mit 17 habe ich mich für die Fachbereichsarbeit in katholischer Religion vorbereitet, und meine Großmutter hatte diese „Stadt Gottes“-Hefte von den Steyler Missionaren abonniert, in denen Geschichten beispielsweise aus Peru, Ghana oder Papua-Neuguinea drin waren. Das hat mich total fasziniert, und ich wollte sogar Nonne oder mindestens Entwicklungshelferin werden.

Dann kam aber relativ bald die Auflehnungsphase, nach dem Motto: Ich will nicht, das heißt nichts, und ich bin eigentlich Atheistin. Das kennt man eh. In der Vorbereitung auf die Fachbereichsarbeit las ich Uta Ranke-Heinemanns Buch *Eunuchen für das Himmelreich*, wo es unter anderem darum geht, wie die Ablehnung der Sexualität geht, die die katholische Kirche so zeitigt, intrinsisch mit

ihrer unglaublichen Misogynie zusammenhängt.⁸⁵³ Das fängt an bei Augustinus, der ursprünglich ein gnostischer Sektierer war, die sich ja ein Empfängnisverbot auferlegt haben, und setzt sich bis heute fort. Seit ich dieses Buch gelesen habe, begreife ich historische Zusammenhänge im kirchlichen Bereich besser und habe eine Vorstellung davon, welche Anteile des Glaubens neurotisch bedingt sind. Die Hochgläubigen, Kardinäle und Bischöfe, sind mir einerseits so fremd und fern, und doch gibt es einen Teil von mir, der gläubig ist. Auf jeden Fall ist die katholische Kirche für mich ein Faszinosum, weil sie so ahistorisch ist, so außerhalb jeglichen Zeitverständnisses, Papst Benedikt XVI fährt nach Lateinamerika und erzählt dort, die Ureinwohner hätten es ja eigentlich ersehnt, dass jemand kommt und ihnen über das wunderbare Wirken Jesu Christi erzählt. Das ist absurd und eigentlich selbst schon ein literarischer Text, das sind Figuren in einem Spiel. Und doch ist es *The Greatest Story Ever Told*, wie auch der Film von George Stevens heißt, die größte Geschichte, die jemals erzählt wurde. Dass jemand am Kreuz stirbt, für die Menschheit.

In mir löst das alles jedoch nicht den Glauben aus, dass es tatsächlich so passiert ist, wie es uns eine außerhalb der Zeit schwebende katholische Kirche weismachen will, sondern dass dies eine exemplarische Leidensgeschichte ist: Jemand ist gestorben, jemand hat gelitten wie Sau. Diese Religion schafft es, eine reale leidende Größe, einen unfassbaren Schmerz, in ihre Vorstellung von Heiligkeit und Anbetungswürdigkeit zu integrieren. Natürlich ist es pervers, dass Gott seinen Sohn opfert, um sich quasi selbst zu befriedigen. Aber die Vorstellung, dass jemand einen Schmerz durchleidet, egal ob er am Ende aufersteht oder nicht, die Vorstellung, dass dieser Schmerz ein Teil unseres kulturellen Geflechts ist, ist einfach umwerfend. Ecce homo, was für ein Mensch, was für ein leidender Mensch – das halte ich für ein unglaublich starkes Bild.

Was noch dazukommt bei der katholischen Kirche ist ihre mystische Qualität. Die Liturgie, das Ritual, die Sprache, mit der alles umgesetzt wird. Das alles hat einen eigenen Sound, der Klang von Psalmen oder Evangelien, eine Poesie der Bibeltexte. Auf dieser sprachlichen Ebene funktioniert auch der Urplan zu *Messe für Eine*: Im kirchlichen Bereich bedeutet etwa der „Kyrie“-Ruf „Herr erbarme dich“. Für mich ist es spannend, sich anzusehen, was passiert, wenn man diesen Begriff aus dem kirchlichen Kontext herauslöst. Was passiert, wenn man jemanden anschreit mit

⁸⁵³ Ranke-Heinemann, Uta: Eunuchen für das Himmelreich. Katholische Kirche und Sexualität. Hamburg: Hoffmann und Campe 1988.

„Erbarme dich!“, an wen wendet man sich da? Ich wollte das Sprachmaterial sichtbar machen, den existenziellen Kern, ich wollte die gestrickte Reihe Kirche auftrennen und den Faden sichtbar machen, wie ein Wurm ins Holz ins vorgefertigte Material hineinfahren und dessen sprachliche Beschaffenheit wiederum mit sprachlichen Mitteln durchleuchten. Aber nicht ohne den Link zum direkten Erleben, nicht ohne sich zu fragen, was etwa „Glaube“, was „Liebe“, was „Zweifel“ bedeutet. Nicht zuletzt geht es auch darum, unter das „Ich glaube“ ein „Ich zweifle“ zu legen und dieses permanent durchschimmern zu lassen.

In Messe für Eine sind Sie auch als Schauspielerin aufgetreten und damit quasi „auf die andere Seite“ gewechselt. War es schwierig für Sie, den eigenen Text zu präsentieren, noch dazu relativ unbekleidet?

Mir war es eigentlich völlig wurscht, wie bekleidet oder unbekleidet ich dabei auftrete. Nachdem das ein Text ist, der mir sehr am Herzen liegt, war es für mich klar, dass ich dieses Stück selber spielen werde. Für mich war es auch sehr angenehm zu spielen, ich fühle mich in diesem Stück zu Hause, „bete“ es sozusagen runter.

Viele Ihrer Texte sind autobiographisch konnotiert, beziehungsweise wirken so, beispielsweise durch die Verwendung des lyrischen Ich. Stammt tatsächlich so viel aus Ihrem eigenen Leben? Und warum ist das so?

Es sind Elemente aus meinem eigenen Leben drin, aber ich glaube, dass es mit der Zeit weniger und weniger wird. Wobei ich natürlich schon den Impetus habe, das Erzählte als eigene Erfahrung zu deklarieren und dieses Eigene sichtbar zu machen. Letztlich gehen wir mit offenen Augen durch die Welt, nehmen Eindrücke auf, insofern ist alles irgendwie anerlebt. Aber ein konkretes Outing im Text, das zeigt, dass ich das bin und dass ich das so erlebt habe, mache ich zunehmend seltener, weil einfach der diesbezügliche Drang nicht so da ist.

Außerdem möchte ich oft vermeiden, dass zu viel von meiner Biographie in die Texte hineininterpretiert wird. Ein längerer Text, an dem ich momentan schreibe, spielt beispielsweise im Schulmilieu, und die Hauptdarstellerin war ein Mädchen namens K., weil ich damit eine gewisse Nähe zu Kafkas „Josef K.“ oder auch Hertha K., also Hertha Kräftner assoziieren wollte.⁸⁵⁴ Dann ist mir aber aufgefallen, dass

⁸⁵⁴ Kafka, Franz: Der Prozeß. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

mein eigener Vorname ja auch mit K. beginnt, und diese mögliche biographische Nähe wollte ich im konkreten Fall unbedingt vermeiden. Also wurde aus dem Mädchen K. das Mädchen G.

Natürlich ist eine gewisse Nähe legitim, ein Autor ist ja weder eine Maschine, noch ein Engel. Aber die Nähe muss ja nicht zu einer Deckungsgleichheit werden. Außerdem ist die Biographie bei der Rezeption der Texte nicht immer wichtig: Natürlich weiß ich, dass Dostojewski in Sibirien war und knapp dem Erschießungskommando entgangen ist, dass er Epileptiker war, dass die Hysterikerin Nastassja Fillipowna in *Der Idiot* an Dostojewskis erster Frau angelehnt ist, aber ich lese beispielsweise den *Idioten* als einen faszinierenden Text, der eigentlich nichts mit Dostojewski selbst zu tun hat.⁸⁵⁵ Ich will mich jetzt nicht mit Dostojewski vergleichen, versteht sich. Es geht ums Prinzip.

Ein zentrales Motiv in vielen Ihrer Texte ist Russland. Warum üben dieses Land, die russische Kultur und die russische Sprache eine solche Faszination auf Sie aus?

Ich nehme an, das hat damit zu tun, dass ich sehr nahe am Eisernen Vorhang aufgewachsen bin, diesen als Kind gesehen habe. Ich habe damals schon irgendwie begriffen, dass Russisch eine bedeutende Lingua Franca, dass Russland und damals noch die Sowjetunion ein riesiges politisches Gebilde ist. Das hat mich neugierig gemacht, und später kam ich dann mit russischer Literatur in Berührung. Die Russen haben ja überhaupt ein Talent, sich selbst als seelen- und geheimnisvoll darzustellen, das zieht natürlich auch an.

2001 war ich zum ersten Mal dort, mit dem Zug über die baltischen Staaten. Wir sind durch einen Birkenwald gefahren, die Sonne ging gerade auf, rund herum kleine Häuschen, um uns lauter Russen, es wurde Tee serviert – das war schon ein beeindruckendes Erlebnis. Ich hatte eine sehr intensive Zeit in Russland, ein Auslandssemester in Sankt Petersburg, und war seitdem immer wieder dort. Man sieht die Historie, man sieht die Neurose, es ist eine Kultur, die niemals erfahren hat, was es heißt, demokratisch zu leben. Über Jahrhunderte, wenn nicht über Jahrtausende war das eine autokratische Kultur, die Demokratie ist gerade mal, wenn überhaupt, zwanzig Jahre alt. Und auch die kann nicht wirklich als Demokratie bezeichnet werden. Die Radikalität der politischen Vorstellungen, gegen Ende des

⁸⁵⁵ Dostoevskij, Fedor: *Der Idiot*. Übers. von Hermann Röhl. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel-Verlag 2006.

19. Jahrhunderts das Bedürfnis nach Revolution, das dann in einer wahren Explosion kulminierte, hat auch historisch etwas Packendes.

Im Besonderen hat es mir aber die russische Sprache angetan, die von der Syntax her einen Komplexitätsgrad wie Latein hat. Gewisse grammatische Eigenheiten sind einfach sexy, zum Beispiel der Umstand, dass es für ein Verb zwei Verben gibt: Mit dem einen Verb drücke ich einen vollendeten Zustand aus, mit dem anderen einen unvollendeten, ähnlich der englischen „-ing“-Form, aber viel komplexer. Als ich das zum ersten Mal gelernt habe, dachte ich: Ist das super! Es ist eine geniale, sehr konzise Sprache, die deutschen Übersetzungen sind meist viel länger als der russische Originaltext und auch nicht immer zutreffend. Die Russen können alles viel komplexer sagen, im Deutschen braucht man dazu irgendwelche „Extrawörter“ wie „in“, „auf“, „vielleicht“, „schon“ und so weiter. Allein schon die deutsche Wendung „ein bisschen“ kann man im Russischen mittels eines einzigen Präfixes ausdrücken. Und es klingt auch herrlich, es ist so eine Art Singsang. Eine sehr weiche Sprache.

Russland ist sehr oft Handlungsraum Ihrer Texte – könnten Sie sich auch vorstellen, einmal ein Buch in Sachen Plot und Ort komplett im Burgenland anzusiedeln?

Zum Teil habe ich das auch schon gemacht, wie in der Kurzgeschichte *Keine Kassen*, die im Vorjahr auf Österreich 1 gesendet wurde und in der es um einen Eisenstädter Zahnarzt geht. Aber es kommt darauf an, wohin man zielt, welches Publikum ich haben will: Das Projekt *Haydn in der Wart*, das Peter Wagner und ich in Oberwart machen, hat einen sehr starken lokalen Bezug, einfach aufgrund der tragischen Geschichte des Ortes, natürlich auch aufgrund des Haydn-Jubiläums. Aber auch bei der Arbeit an der erwähnten Kurzgeschichte *Keine Kassen* hat es mir viel Spaß gemacht, eine Beschreibung Eisenstadts abzugeben. Ich mag Eisenstadt, diese hingepatzte Landeshauptstadt am Hügel; es ist sehr schön dort, aber auch sehr eigen, und ich bekomme immer ganz eigenartige Wallungen, wenn ich durch Eisenstadt gehe. Insofern ist das Burgenland auch spannend für mich als Schnittstelle zwischen Ost und West, weil es auf eine sehr anachronistische Art „durchfreundlerwirtschaftet“ ist und das von allen akzeptiert wird, es fasziniert mich als ehemaliges Deutsch-Westungarn, als ein Ort, wo vier Sprachen nebeneinander existieren und wo es kein Problem ist, zweisprachige Ortstafeln aufzustellen. Das Burgenland ist ein faszinierender Raum für mich, wenn ich ihn als Handlungsraum

eines Textes wähle, geht es mir darum, das burgenländische Feeling zu vermitteln, den Facettenreichtum dieser Region. Es könnte durchaus sein, dass ich einmal einen längeren Text hier ansiedle, allerdings muss dieser Ort im Text dann nicht notwendigerweise „Burgenland“ heißen.

Wie beurteilen Sie die burgenländische Kultur- und Literaturszene?

Da gibt es nicht sehr viel. Es gibt de facto keine Förderung eines literarischen Nachwuchses. Es gibt keine wirklichen Stipendien, und es wird auch viel zu wenig Geld für die Kunst ausgegeben. Von einer Literaturkritik ganz zu schweigen. Eine positive Ausnahme ist die edition lex liszt 12, denn das ist der einzige Verlag im Burgenland, der auch Bühnenstücke junger Autoren druckt und sich um die Aufführung bemüht. Auch die Kulturredaktion des ORF-Landesstudios Burgenland leistet sehr gute Arbeit, die Redakteurinnen und Redakteure sind sehr interessiert, kompetent und kommen auf die Autoren zu.

Das Land selbst hingegen enttäuscht mich immer wieder. Mein Kräftner-Buch *Begegnungen* beispielsweise wurde nicht etwa vom Land Burgenland subventioniert, sondern vom Wissenschaftsministerium. Ich habe den Eindruck, im Burgenland wollen manche Leute nicht, dass man in ihrem Revier grast. Da vom Land nichts kommt und die überregionalen Kontakte fehlen, ist es schwer für burgenländische Literaten, ihre Texte zu verbreiten.

4. Interview mit Clemens Berger

Das Gespräch wurde am 25.5.2009 in Clemens Bergers Wohnung in Wien geführt.

Wie kamen Sie mit der Literatur in Berührung, und was hat Sie zum Schreiben gebracht?

Zunächst war ich schon als Kind ein begeisterter Leser, dem kam entgegen, dass es bei uns zuhause Unmengen von Büchern gibt. Als ich noch nicht lesen konnte, bekam ich beispielsweise die Bibel oder Sagen des klassischen Altertums vorgelesen. Als ich dann lesen konnte, entwickelte ich mich zu einem richtigen Bücherwurm. Mit 10, 11 Jahren habe ich Abenteuerromane geradezu verschlungen, die *TKKG*-Serie oder *Fünf Freunde* gehörten zu meinen Lieblingsbüchern. So ungefähr mit 12 wollte ich dann selbst eine Abenteuergeschichte schreiben, die kam allerdings nicht sehr weit. Dennoch übte die Schreibmaschine schon damals eine große Anziehungskraft auf mich aus.

Mein Hauptleben war damals aber das Fußballspielen. Ich wollte Profifußballer werden und ging vier- bis fünfmal in der Woche trainieren. In der siebten und achten Klasse habe ich so bereits mein Geld verdient und war am Wochenende nie in der Schule, weil wir immer irgendwo ein Match hatten. Die Liebe zur Literatur war damals eine eher heimliche, weil es als junger Mann natürlich nicht so cool war, zu lesen – im Gegensatz zum Fußball. Das Schreiben war damals eine Art Kontakt zu mir selbst. Auf der erwähnten Schreibmaschine meines Großvaters schrieb ich Wörter, Gedichte, zum Teil furchtbare Sachen, von denen heute nichts mehr übrig ist. Als ich meinen ersten Computer bekam, begann ich mit diversen Layout-Programmen eine „Familienzeitung“ zu schreiben; zum Beispiel, wenn die Großmutter Geburtstag hatte, schrieb ich Artikel im Stil der Kronen Zeitung, mit der reißerischen Headline: „Maria Ulreich ist 60 – kaum zu glauben!“ Mit 16 oder 17-Jahren, als gerade im „OHO“ extrem viel los war, habe ich eine Punk-Zeitschrift gemacht, mit CD-Reviews, Interviews, habe sogar die Anzeigen gekeilt und so weiter.

Ich war zwar ein schlechter Schüler, völlig desinteressiert, aber ich konnte gut schreiben. Meine Deutschprofessorin ermunterte mich in der Maturaklasse, beim EU-Preisausschreiben „Europa gegen Rassismus“ mitzumachen. Das habe ich getan, weil der Rassismus ein Thema ist, das mich immer schon bewegt und verärgert hat. Ich bekam dann irgendwann einen Anruf aus Wien, dass ich den ersten und den

zweiten Preis gewonnen habe! Das war natürlich toll, denn in der Folge verbrachte ich einige Tage in Brüssel und Strassburg und eine Woche in Israel. Damals wurde mir zum ersten Mal richtig bewusst, dass ich eigentlich ziemlich gut schreiben und vor allem mit diesem Schreiben etwas erreichen kann: Immerhin bin ich an meinem 18. Geburtstag in Jerusalem aufgewacht, und das nur aufgrund eines Textes. Dann begann ich zu studieren und veröffentlichte meine ersten Gedichte und Kurzgeschichten.

Der Grund für mein Schreiben oder der Auslöser des Schreibens war es, nicht einverstanden zu sein mit der Umwelt, mit sich selbst, mit Geschehnissen und Verhältnissen, auch wenn man sie nicht hundertprozentig durchschaut. Ich begann also grundsätzlich aus einem gewissen Trotz, aus einer Verärgerung heraus zu schreiben. Mittlerweile ist das nicht mehr ganz so extrem, aber speziell zu Beginn war es ein zentraler Impetus, eine eigene Stimme finden zu wollen.

Früher habe ich sicher noch offensichtlicher versucht, auf Missstände hinzuweisen, mittlerweile ist das eher in den Geschichten verinnerlicht, ohne dass ich mit dem Finger draufzeige. In den politischen Kommentaren und Essays, die beispielsweise im *Spectrum* veröffentlicht werden, bin ich allerdings schon recht deutlich.

Was sind Themen, die bei Ihnen einen Schreibimpuls auslösen?

Ein zentrales Thema für mich ist der Rassismus. Ich habe den Aufstieg der FPÖ Anfang der 90er-Jahre voll mitbekommen, Stichwort Ausländer-Volksbegehren, alles begann irgendwie zu brodeln, mich hat das beschäftigt, ich habe die Ausländerfeindlichkeit auch bei Mitschülern mitgekriegt, wo man sich dann fragt: Woher kommt das? Oder die brennenden Asylheime in Deutschland. Ich habe stunden- und nächtelang mit Freunden diskutiert, viele Freundschaften sind damals an diesem Thema in die Brüche gegangen. Ich habe im Burgenland auch eine ständig virulente Romafeindlichkeit mitbekommen. Als Kind war das ärgste Schimpfwort „Du Zigeuner“, das war sozusagen die Münze, die im Umlauf war. Das alles hat mich sehr beschäftigt, ich habe mich schon als Jugendlicher viel mit Politik auseinandergesetzt, und meine ersten Arbeiten waren in dieser Hinsicht sicher expliziter als die jetzigen. Was nicht heißen soll, dass ich jetzt nicht mehr politisch bin, ganz im Gegenteil, aber ich trage es in meinen Texten eben nicht mehr so offen zur Schau.

Jemand, der das Burgenland nur peripher kennt, könnte nach Ihrer Erzählung über die Zigeunerfeindlichkeit verwirrt fragen: Aber ich dachte immer, das Burgenland sei so multikulturell, mit vier friedlich koexistierenden Volksgruppen?

Das Faszinierende am Burgenland ist natürlich, dass dieser Landstrich, den es in dieser Form ja noch nicht seit allzu langer Zeit gibt, von einer so großen sprachlichen und kulturellen Durchmischung geprägt ist. In Oberwart, wo ich aufgewachsen bin, gibt es beispielsweise einen katholischen Friedhof, einen evangelischen, einen reformierten, einen jüdischen, einen Ahnenfriedhof und einen Friedhof für die russischen Soldaten. Und das alles in so einer kleinen Stadt wie Oberwart. Und es ist dort ganz normal, dass wenn man in die Trafik oder zum Wirten geht, dort ungarisch gesprochen wird. Andererseits: So offen und multikulturell, wie das Burgenland zum Beispiel von lokalen Politikern dargestellt wird, ist es dann auch wieder nicht. Man muss sich nur einmal vor Augen führen, wie im Burgenland seit jeher mit den Roma umgegangen wird: Im Nationalsozialismus wurden sie aus ihren Siedlungen vertrieben und in Konzentrationslager gejagt, ihre Siedlungen wurden geplündert und ihr Besitz unter der deutschsprachigen Mehrheit verteilt. Aber damit nicht genug, nach dem Krieg wurden die Roma auch aus der neuen Siedlung vertrieben, weil man dort das Oberwarter Krankenhaus bauen wollte, und kamen in jene Siedlung, die es jetzt noch immer gibt, die de facto ein Ghetto ist mit zum Teil katastrophalen Lebensbedingungen.

Nach außen hin wird vermittelt, dass es politisch nicht korrekt ist, „Scheiß Zigeuner“ zu sagen, oder „dass der Hitler leider nicht alle erwischt hat“. Dass es aber im Burgenland immer noch Menschen gibt, die so denken, steht auf einem anderen Blatt.

Mittlerweile steht man ja wieder vor einer neuen Situation, weil zusätzlich zu den traditionellen Volksgruppen im Burgenland auch sehr viele muslimische Menschen und Menschen aus ehemaligen Ostblockstaaten hinzugekommen sind, die in der Öffentlichkeit überhaupt nicht präsent sind und sozial sehr schlecht dastehen. Trotz allem glaube ich, dass es im Burgenland im Vergleich zu anderen Ländern Österreichs insgesamt mehr Toleranz gibt, einfach weil die Menschen hier nie eine andere Wahl hatten, als mit dieser ethnischen Vielfalt umzugehen. In Tirol beispielsweise gibt es das bei weitem nicht. Ich war zum Beispiel einige Monate in Sankt Johann, weil ich dort ein Literaturstipendium bekommen hatte. Die Mentalität

der Menschen dort war mir unglaublich fremd, sodass ich mir ehrlich sagen musste: Ich schimpfe nie wieder übers Burgenland.

Sie haben die sprachliche und kulturelle Diversität im Burgenland angesprochen. Ist das Burgenland als „melting pot“ in literarischer Hinsicht eine Inspiration für Sie?

Es ist in gewisser Weise eine Inspiration, aber mehr noch ist diese Vielfalt einfach in mir drin, ich habe sie verinnerlicht, es waren die prägenden Jahre meiner Kindheit und Jugend erfüllt von genau dieser kulturellen und sprachlichen Heterogenität.

Ich schreibe aber gern über das Burgenland, weil ich es kenne. Und generell bin ich der Meinung, dass man über Dinge – Orte oder zwischenmenschliche Beziehungen – schreiben sollte, die man kennt. Das Burgenland ist einfach tief in mir drin, deshalb taucht es auch in meinen Geschichten immer wieder auf. Außerdem bereitet es mir einen gewissen Spaß, über eine Region zu schreiben, die außerhalb Österreichs kaum jemand kennt. Wenn also ein Buch in Deutschland erscheint und die Leser dort aus meinen Texten erstmals etwas übers Burgenland erfahren, dann hat das für mich schon einen gewissen Reiz.

Was hat Sie dazu bewogen, Die Wettesser in der absurden, für Herr und Frau Europäer kaum vorstellbaren amerikanischen „Competitive Eating“-Szene anzusiedeln?

Ganz einfach die Tatsache, dass die Geschichte in eben diesem absurden Milieu spielt. Es gibt dieses Wettessen ja wirklich, jeden 4. Juli, vor Nathan's Würstelbude. Wahrscheinlich könnte der Plot auch überall anders spielen, aber ich wollte eine Art gebrochenen Realismus in den Text einführen. Ich war noch nie in meinem Leben in New York oder Japan, aber ich glaube, das ist gar nicht wichtig, denn es geht um die Innenansicht der Figuren. Siehe Karl May.

Stichwort literarische Vorbilder: Welche Literatur beeinflusst Sie am meisten?

Es gibt Phasen, in denen ich mehr theoretische Texte lese, und dann wieder Phasen, in denen ich hauptsächlich Literatur lese. Ich könnte aber nicht sagen, dass ich spezifische Vorbilder hätte. Es gibt Autoren, die sind einem manchmal näher, manchmal ferner. Mit circa 19 Jahren habe ich Thomas Bernhard verschlungen wie ein Irrer, jeden Text, jedes Theaterstück – heute ist Bernhard eher weiter weg für mich. Das geht bei mir alles in Phasen, ich könnte nicht sagen, dass es jemanden

gibt, der oder die mein literarisches Vorbild ist. Ich lese auch sehr gerne englische Literatur, weil die englische Sprache für mich etwas Leichtes hat, nicht in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad, sondern vom Sprach- und Erzählgefühl her. Der Wechsel zwischen Sprachen ist mehr sehr wichtig, wenn ich beispielsweise auf Reisen bin, gibt es für mich kein Deutsch. Wenn ich mich dann zum Schreiben hinsetze, bin ich ohnehin wieder in „meiner“ Sprache.

Was mich an Literatur interessiert, ist einerseits das Sprachbewusstsein, also dass man nicht nur so dahinschreibt, sondern sehr genau auf einzelne Worte achtet, auf ihre historischen und etymologischen Sedimente. Andererseits fasziniert mich das Geschichtenerzählen. Ich sehe für mich persönlich wenig Sinn darin, nur um des Schreibens Willen zu schreiben, oder um irgendwelche Formexperimente durchzuführen. Mir geht es darum, Geschichten zu erzählen – weil Geschichten etwas Essenzielles sind, weil wir uns ganz allgemein über das Erzählen von Geschichten die Welt erschließen.

Zu Beginn Ihrer Karriere veröffentlichten Sie viel Lyrik, mittlerweile stößt man kaum mehr auf Gedichte von Ihnen. Haben Sie die Lyrik ad acta gelegt?

Das ist bei mir ganz komisch, Gedichte schreibe ich ganz selten, und wenn, dann hauptsächlich in Verliebtheitsphasen. Da kommt dann eine Art Blitz, und es öffnet sich bei mir irgendein Ventil. Prosa schreibe ich eigentlich immer, täglich, aber Gedichte kommen nur gelegentlich, da brauche ich bestimmte Gefühle dazu. Bei der Lyrik tue ich mir am schwersten, das selbst zu kategorisieren und zu beurteilen, ob das jeweilige Gedicht etwas taugt oder nicht. Deshalb publiziere ich wohl auch keine Lyrik. Aber es gibt ein paar Gedichte, die ich ganz gut finde, und vielleicht werde ich einmal ein Buch mit Lyrik veröffentlichen. Im Moment sehe ich das aber eher nicht.

Peter Wagner, der aus der burgenländischen Gegenwartsliteratur mittlerweile nicht mehr wegzudenken ist, hat Ihre Stücke Gatsch und Und jetzt inszeniert. Ist Wagner eine Art Mentor für Sie?

Ob Mentor das richtige Wort ist, weiß ich nicht. Tatsächlich ist der Peter einer meiner absolut besten Freunde. Natürlich hat das mit dem Schreiben zu tun, aber es ist auch eine gewisse Seelenverwandtschaft. Das ist ein Wort, das ich sonst nie verwenden würde, weil es so einen esoterischen Klang hat, aber Peter und ich sind

einander sehr nahe, seit wir uns kennen. Auch abseits der Kunst erzählen wir einander alles, was uns im Leben beschäftigt. Das ist eine wunderbare Freundschaft, und Peter ist jemand, von dem man sehr viel lernen kann, fürs Leben, aber auch für die Kunst. Er ist ein total interessierter Mensch, offen für jegliche Einflüsse, dabei bleibt er aber immer er selbst und auf seinem Standpunkt. Ich bewundere ihn dafür, dass er als der Mensch, der er ist, mit all seiner künstlerischen Größe, immer noch auf dem Land lebt, wo es für Intellektuelle nicht immer friktionsfrei und reibungslos zugeht, aber er braucht das. Es ist leicht, in Wien-Neubau zu sitzen und zu sagen, wie schlimm die Welt und wie furchtbar der Rassismus ist, wo hier ohnehin jeder deiner Meinung ist. Am Land zu leben ist der schwierigere Weg.

Für mich ist es wunderschön, mit Peter zu arbeiten, mit ihm gemeinsam Dinge auf die Beine zu stellen. Wir haben ja schon einiges gemeinsam gemacht, von den Theaterstücken bis hin zu einer wahnwitzigen Geschichte, die seit Ewigkeiten in unseren Köpfen herumspukt, wir schreiben nämlich einen Krimi gemeinsam, aus dem dann auch ein Film werden soll. Mit Peter ist es immer lustig, aber auch anstrengend, gleichzeitig immer mit sehr viel Tiefgang. Der Peter ist einfach ein ganz wichtiger Mensch für mich.

Schon bevor ich ihn persönlich kannte, war er für mich ein gewisser Mythos, das war dieser Mensch mit dem Hut, mit dem Rauschebart, den wilden Haaren und den Reiterstiefeln. Kennengelernt habe ich ihn dann am Anfang meines Studiums, als ich für eine Zeitschrift schrieb. Ich habe vorgeschlagen, ein Interview mit Peter Wagner zu machen, und nachdem ich erklärt habe, wer das ist – Stichwort: Künstler, total links – waren alle begeistert. Ich traf Peter im Café Haydnhof in Oberwart und habe ihn interviewt, das war unser erstes Treffen. Zunächst war ich total schockiert, denn ich war damals ein ziemlich straighter Marxist, ständig am Lesen einschlägiger Literatur, und auf irgendeine Frage antwortete Peter Wagner: „Naja, es ist ja wohl nicht so, dass die Arbeiterklasse immer revolutionär sein muss.“ Und ich dachte: Was? Und der soll ein Kommunist sein?

Wir haben uns dann angefreundet, ich habe ihm erzählt, dass ich auch schreibe, und am Anfang wollte ich ständig nur über Bücher reden. Einmal standen wir im OHO an der Theke, und da sagte Peter zu mir: „Clemens, bitte hör’ einmal auf, ich möchte nicht ständig nur über Literatur sprechen, das geht mir auf die Nerven.“ Natürlich sprechen wir mittlerweile auch über viele andere Themen, unternehmen sehr viel miteinander, und jedes Mal, wenn ich ins Burgenland komme, schaue ich als erstes

beim Peter vorbei. Darüber hinaus haben wir schon seit Jahren eine sehr witzige E-Mail-Korrespondenz.

Wir haben beide ein gewisses Gespür fürs Theatralische, die Lust am Theater, oder daran, die Welt mit einem „Theaterblick“ zu betrachten: Da tritt einer auf und spielt Bürgermeister, in Wahrheit wäre er aber lieber am Fußballplatz und würde ganz viel Bier trinken. Und so weiter.

Das Schöne ist auch, dass es zwischen uns keinen Neid und keinen Konkurrenzkampf gibt, obwohl oder vielleicht gerade weil uns mehr als zwanzig Lebensjahre trennen, es geht uns um die Freundschaft und darum, gemeinsam Dinge zu realisieren. Wir haben gemeinsame Ziele und Vorstellungen, und natürlich gemeinsame Hassobjekte, denn auch das verbindet.

Mit MIAMOU veröffentlichten Sie Ihr erstes Hörspiel – hielten Sie sich dabei an Traditionslinien? Peter Wagner wurde ja in puncto Hörspiel stark von Jan Rys beeinflusst.

Nein, keine Traditionslinien, beim Hörspiel kenne ich mich überhaupt nicht aus. Ich hab keine Ahnung vom Hörspiel, und ich finde rückblickend betrachtet *MIAMOU* auch nicht besonders gelungen. Es hat als Live-Hörspiel im OHO funktioniert, aber nicht als Studioaufnahme. Besser finde ich das *Wettesser*-Hörspiel, das ja 2007 auch auf Ö1 kam, obwohl ich mich mit dem Regisseur dann furchtbar zerstritten habe. Von Hörspielgeschichte habe ich aber wie gesagt keine Ahnung, ich hör mir selber Hörspiele eigentlich auch nicht an. Interessieren würde es mich aber, mit der Form Hörspiel zu spielen und eine gewisse Metafiktion hineinzubringen, dass man etwa thematisiert, dass da jetzt gerade in diesem Moment jemand im Auto oder in der Badewanne sitzt und dieses Hörspiel verfolgt. Aber in nächster Zeit habe ich keine Hörspielproduktionen geplant.

Mit Jan Rys habe ich mich nicht näher befasst, den kenne ich eigentlich nur aus den Erzählungen von Peter Wagner.

Wie beurteilen Sie die burgenländische Kultur- und Literaturszene?

Ich finde, die burgenländische Kulturszene ist insgesamt eine Katastrophe. Was damit zusammenhängt, ist einerseits dieses seltsame Spannungsfeld zwischen burgenländischem Minderwertigkeitskomplex, der sich aus der Landesgeschichte und der oft geringen Akzeptanz in Österreich ergibt, erkennbar etwa an

Burgenländerwitzen, und andererseits die ständige Megalomanie, auf der Höhe der Zeit sein zu müssen. Es ist unglaublich, wieviel Geld beispielsweise in die Seefestspiele und generell Festspiele gepumpt wird. Nicht, dass es so etwas nicht geben soll, aber durch diese extreme Förderung wird soviel anderes verunmöglicht. Man steckt so viel Geld in seichte Unterhaltung und erhascht damit Präsenz in den „Seitenblicken“, aber diejenigen, die wirklich etwas weiterbringen, werden nicht gefördert. Dabei gäbe es gerade im Burgenland so viele tolle und interessante Künstler, die erstaunliche Sachen zuwege bringen, aber in der Öffentlichkeit überhaupt nicht präsent sind.

Die Kulturpolitik des Burgenlandes ist jedenfalls eine Katastrophe, auch und gerade was die Literaturförderung angeht. Es gibt einen einzigen echten Literaturpreis des Landes, der mit ungefähr 3500 Euro dotiert ist, im Vergleich dazu wird in anderen Bundesländern viel mehr gemacht. Das Hauptproblem ist sicher, dass es für die Literatur keine Öffentlichkeit, insbesondere keine kritische Öffentlichkeit gibt, in der Diskussionen ausgetragen werden könnten. Es gibt keine ernstzunehmende Zeitung, auch im lokalen Radio und Fernsehen gibt es keine Nischen für spannende Auseinandersetzungen. Außer der edition lex liszt 12, die de facto ein Einmann-Betrieb ist, gibt es zudem auch keine echten Verlage. Diese Situation ist alles andere als rosig.

Was könnte man aus Ihrer Sicht dagegen tun? Würde eine Literaturzeitschrift helfen?

Das wurde schon so oft diskutiert, im Literaturhaus oder auch beim P.E.N.-Club.

Das Problem einer burgenländischen Literaturzeitschrift wäre wohl, dass nicht genügend taugliche Texte zusammenkämen, um eine Zeitschrift zu machen, die sich auf einem gewissen Niveau bewegt. Denn dieses Niveau sollte dann schon vorhanden sein, nur eine Literaturzeitschrift zu machen, damit man sagen kann: „Wir haben eine Zeitschrift“, halte ich nämlich auch nicht für sinnvoll.

Es gibt ohnehin eine Menge Ideen und Ansätze, zum Beispiel Lesungen nicht nur in Literaturhäusern oder Kulturzentren zu machen, sondern in Lokalen oder Gasthäusern, wo wirklich auch eine Menge Leute hinkommen, trinken und den Texten lauschen. Das sollte man flächendeckend umsetzen, ich glaube, dass man auf diese Weise Literatur sehr gut vermitteln könnte.

Spannend fände ich auch, wenn eine von diesen stupiden Zeitungen, die da im Burgenland erscheinen, eine kleine Kulturbeilage hätte, die einmal im Monat erscheint, wo sich Autoren vorstellen und Texte veröffentlichen können. Das kostet ja nichts, das druckt man mit, ist vielleicht ein gefaltetes Doppelblatt, und das wäre interessant und eine gute Werbung für burgenländische Literatur. Wer will, liest es, und wer nicht will, der sieht es zumindest.

Sie haben die meisten Ihrer Texte nicht im Burgenland veröffentlicht. Ist die bescheidene literarische Szene im Land der Hauptgrund dafür?

Ja, denn es hat keinen Sinn, hier Texte zu veröffentlichen, wenn sie keinerlei Aufmerksamkeit finden. Ich meine, es war toll, dass die edition lex liszt 12 den *Gehängten Mönch* veröffentlicht hat, dadurch hatte ich eine erste vorzeigbare Buchpublikation, wobei das Buch in erster Linie auf Betreiben Peter Wagners entstanden ist. Er hat gemeint, ich soll einfach ein paar meiner Texte sammeln und dann ein Buch daraus machen. Wäre er nicht gewesen, wäre das Buch in dieser Form nie entstanden. Die Rezension von Erich Hackl hat dann einiges ins Laufen gebracht.

Aber wenn man so wie ich vom Schreiben leben will und muss, dann hat es keinen Sinn, weitere Bücher in der edition lex liszt zu veröffentlichen, so gern ich den Horst Horvath habe und so wichtig der Verlag fürs Burgenland ist. Aber es gibt halt keinen wirklichen Vertrieb, und man sieht die Bücher dann auch nicht im Buchhandel, außer im Burgenland, und zum Teil nicht einmal dort. Und das ist einfach ein riesiges Problem.

Und deswegen war es für mich klar, dass ich einen Verlag außerhalb des Burgenlandes brauche, und zwar am besten einen deutschen Verlag, weil auch die österreichischen Verlage alle nicht wirklich nach Deutschland durchdringen. Dass ich zu Wallstein wechseln konnte, war für mich extrem wichtig. Das Hauptargument war für mich Wallstein-Lektor Thorsten Ahrend, der frühere Belletristik-Chef von Suhrkamp. Der ist erstens ein großartiger Lektor und zweitens jemand, der sich wirklich auskennt, der sich schon sein ganzes Leben lang mit Texten beschäftigt. Bei Wallstein sind auch die Strukturen völlig anders. Du weißt, da gibt es zwei bis drei Leute, die täglich herumtelefonieren und sich darum kümmern, dass du zu Lesungen und Rezensionen kommst. Das geht bei einem kleinen burgenländischen Verlag einfach nicht.

Wie kam es zur Kooperation mit Wallstein-Lektor Ahrend?

Das war ein Zufall. Nachdem *Paul Beers Beweis* und *Die Wettesser* bei Skarabaeus erschienen sind, habe ich mich mit dem Verlag völlig zerkracht. Dann dachte ich: Toll, du hast jetzt ein Buch mit Erzählungen mehr oder minder fertig – kein Mensch interessiert sich heutzutage für Erzählungen – aber keinen Verlag dazu. Ich habe es dann über einen Agenten in Berlin versucht, der zwar ganz gute Arbeit geleistet hat, aber nicht wirklich was vermitteln konnte. Ich habe dann die neuen Texte – also die, die später zu *Und hieb ihm das rechte Ohr ab* werden sollten – Klaus Zeyringer vom „Standard“ geschickt und ihn gefragt, ob er wisse, wo ich damit unterkommen könnte. Er war von den Texten begeistert und hat mir dann den Thorsten Ahrend empfohlen, den er zwar nicht persönlich, aber über Daniel Kehlmann kennt, den wiederum auch ich kenne. Also habe ich Thorsten Ahrend ein Exposé gemailt, keine Texte, nur ein Exposé. Dann bekam ich ca. einen Monat lang keine Antwort und war schon ziemlich wütend, und irgendwann kam dann eine Antwort, in der Thorsten schrieb, dass er das Konzept sehr spannend fände und dass ich ihm doch die Texte schicken solle. Dann hieß es noch mal einen Monat warten, wo ich wiederum fast verzweifelte, weil Leute wie Ahrend ja täglich Unmengen an Texten zugeschickt bekommen. Dann jedoch kam das Mail: Ahrend fand die Texte wunderbar und wollte ein Buch machen. Vorher wollte er aber noch meine anderen Bücher lesen. Dann hat er wirklich alles gelesen, was natürlich für mich ein sehr schönes Gefühl war, zu wissen, dass sich da wirklich jemand von so einem Format mit meiner Arbeit beschäftigt. Es war dann bald klar, dass die Zusammenarbeit mit Wallstein von Dauer sein würde. Sehr schön war dann auch, als ich den Wallstein-Verleger Thedel von Wallmoden persönlich kennenlernte, im Café Korb. Obwohl der so viele Bücher im Jahr verlegt, kannte er meine Texte und sprach über sie.

In fast allen Ihrer Kurzbiographien steht unter Wohnort, neben Wien und dem Südburgenland, „Unterwegs“. Wie wichtig ist Ihnen das Reisen?

Sehr wichtig, denn ich bin einfach gern anderswo, weil ich sehr neugierig bin und auch sehr abenteuerlustig. Ich bin gern an Orten, wo ich am Anfang nichts verstehe oder nur sehr wenig verstehe – und zwar nicht nur sprachlich gemeint – und dann erst sozusagen „reinkomme“. Dadurch bekomme ich einen ganz anderen Blick auf Dinge, eine Übersicht, und natürlich lerne ich auch gerne Leute kennen, ich bin ja hauptsächlich allein unterwegs. Ich interessiere mich, kurz gesagt, für das Leben in

anderen Ländern. Oft wird mir einfach auch Wien zu viel, oder Österreich zu viel, alles bekommt eine Monotonie, das erzeugt in mir ein Unbehagen, und dann muss ich einfach weg. Ich hatte immer schon die Sehnsucht, in der Ferne zu sein, vor allem am Meer. In periodischen Abständen kommt dann auch der Gedanke, irgendwann dauerhaft ganz woanders zu leben.

Viele Ihrer Texte nehmen ganz spektakuläre, oft absurde Handlungsverläufe, auch im neuen Buch Und hieb ihm das rechte Ohr ab. Lässt sich ungefähr sagen, wieviel davon auf realen Geschehnissen beruht, und wieviel Sie erfinden?

Das ist ganz schwierig zu beantworten. Das vermischt sich sehr. Bei mir entstehen Texte durch Geschichten, die ich selbst erlebt habe, durch Geschichten, die ich erzählt bekomme, durch Geschichten, die ich sehe oder lese, und natürlich durch Phantasie. Das sind die inhaltlichen Zutaten meiner Texte.

Sie haben es angesprochen: Sie leben ausschließlich vom Schreiben – wie funktioniert das? Wie kommen Sie über die Runden?

Ich versuche immer wieder für Zeitungen und Zeitschriften und natürlich auch fürs Radio zu schreiben, um auf diese Weise was zu verdienen. Mit den Lesungen kommt auch einiges zusammen. Das Glück war, dass ich zweimal das Staatsstipendium für Literatur und heuer ein Stipendium des Deutschen Literaturfonds bekommen habe. Speziell das deutsche Stipendium ist so ziemlich das beste, was man überhaupt kriegen kann.⁸⁵⁶ Das ist ziemlich viel Geld, und da kann man in Ruhe schreiben. Insofern kann ich jetzt wieder eine Zeit lang sehr gut leben, dazu kommt, dass sich meine Bücher im Moment sehr gut verkaufen und ich auch zu sehr vielen Lesungen komme. Es läuft also ganz gut.

Momentan schreibe ich an einem Roman, einem sehr komplexen Roman, und der soll nächstes Jahr erscheinen. Es gibt auch viele kleine Texte, die ich veröffentlichen möchte, vor allem die *Ansichtskarten*, von denen ja einige schon im „Spectrum“ erschienen sind. Es schwebt mir vor, eine neue Art von Buch zu machen, etwas Leichtes, Beschwingtes, Prägnantes auf jeden Fall. Ein weiteres wichtiges Projekt ist ein Theaterstück an der Volksbühne Berlin, das ich gemeinsam mit einem Freund auf die Beine stelle und das im Herbst uraufgeführt werden soll. Das Theater interessiert mich weiterhin sehr, auf diesem Sektor möchte ich noch einiges machen.

⁸⁵⁶ Fußnote: Die Stipendien des Deutschen Literaturfonds sind zur Zeit mit ca. 2000 Euro pro Monat dotiert und haben eine Laufzeit von maximal einem Jahr.

Es war am Anfang meiner Laufbahn schwierig, aber ich war konsequent, man kann auch sagen stur, und irgendwann hat es dann auch funktioniert. Ich glaube, ich bin mittlerweile auf einem ganz guten Weg.

4. Interview mit Siegmund Kleinl⁸⁵⁷

Das Interview wurde am Freitag, dem 8. 12. 2006 in Siegmund Kleinls Haus in Schützen am Gebirge/Burgenland geführt.

Was hat Sie dazu bewogen, Ihre theoretischen Überlegungen zum Schreiben, die Sie ja schon in Tugend in Grundzügen entfaltet haben, 1995 im Essay TextKörper in literarischer Form festzuhalten?

Wenn ich schreibe, dann reflektiere ich natürlich auch, *was* ich schreibe. Ich habe immer an bildenden Künstlern und Literaten kritisiert, dass sie, wenn sie beispielsweise von Journalisten gefragt werden, keine Auskunft geben können über ihr Werk, über das, was sie machen. Ich bin ja auch Literaturwissenschaftler, nachdem ich Germanistik studiert habe, und so möchte ich mich von Zeit zu Zeit vergewissern, was das eigentlich ist, was ich da schreibe und wie es konzipiert ist. Ich gehe an das Schreiben so heran, dass ich natürlich über die Verfahrensweisen nachdenke, aber während ich schreibe, verändert sich das, was ich ursprünglich geplant habe, und dann ist es interessant, am Schluss festzustellen, wie der fertige Text gebaut ist – welche Verfahrensweisen da, möglicherweise auch unbewusst, eingeflossen sind. Es ist also eine ständige Wechselwirkung: einerseits überlege ich, wie ich ein Thema formal rüberbringen kann, andererseits verändert das Schreiben dieses formale Konzept, und am Ende kommt es zur Reflexion über den Text, wie er tatsächlich geworden ist. Aus dieser Wechselwirkung hat sich das ergeben, was ich *TextKörper* genannt habe – eine Reflexion über das eigene Schreiben.

Ihre Poetik TextKörper ist ziemlich schwierig zu analysieren, weil sie sich keiner theoretischen Disziplin widerspruchlos zuordnen lässt. Einerseits betreiben Sie eine Rehabilitierung des Erzählens, bedienen sich einer organischen, anthropomorphen Metaphorik und wehren sich gegen die Vorstellung vom Tod der Literatur – andererseits kommen postmoderne Elemente vor, wie etwa die Leugnung eines einheitlichen Sinnes, was doch sehr an Derrida erinnert. Wie kann man Ihren Ansatz literaturtheoretisch fassen?

Das ist richtig, diese Elemente, modern und postmodern, sind darin verarbeitet, weil ich der Meinung bin, man kann nicht Gegenwartsliteratur schreiben und dabei an dem, was in den letzten Jahrzehnten in der Ästhetik erarbeitet worden ist,

⁸⁵⁷ Vgl. Marold, Manuel: Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl. Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft (wie Anm. 142). S. 111 – 128.

vorbeisehen. Ich kenne die wichtigsten literaturtheoretischen Ansätze, ich kenne die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, und das schwingt natürlich alles beim eigenen Schreiben mit. Andererseits: ich habe sehr viel gelesen und war eigentlich immer auf der Suche nach „dem“ Buch – aber so viele Bücher und Autoren ich auch schätze und liebe, eines Tages ist mir bewusst geworden: den Text, der ganz dir entspricht, den wirst du nirgends finden, den musst du selbst schreiben. Bei diesem Schreiben fließen zwar alle möglichen Anregungen und Impulse ein, aber es kommt etwas dazu, was wirklich „ich“ bin und was mein Gewordensein ausmacht, und das macht den jeweiligen Text letztlich ganz anders als alle Texte, die ich kenne.

Ich lese zum Beispiel ein Werk der Postmoderne und denke mir: das ist es jetzt nicht. Ein Charakteristikum der Postmoderne ist ja dieses ziellose und beliebige Auslaufen, und obwohl ich auch in meiner eigenen Literatur kein bestimmtes Telos verfolge, fehlen mir in der Postmoderne zumindest Richtungen, die geboten werden. Deshalb habe ich mir gesagt, es ist Zeit, dass die Literatur über die Postmoderne hinausgeht; allerdings ohne sich fixe Ziele zu setzen, denn das wäre fad. Es ist also nicht so, dass ich von vornherein ein festes Ziel habe, auf das ich zuschreibe, aber im Gegensatz zur Postmoderne habe ich die Hoffnung, dass das, was ich schreibe, nicht sinnlos ist oder zumindest nicht sinnleer – auch wenn man diesen Sinn nicht eindeutig benennen muss oder kann.

Wenn ich schreibe, ist für mich klar, dass etwas Neues entstehen muss. Würde ich nur imitieren oder einen bestimmten Stil übernehmen, wäre das vergeudete Zeit und keine neue Erkenntnis. Form und Formensprache setze ich also immer in Verbindung mit neuer Erkenntnis; unabhängig vom Inhalt bringt bereits die Form etwas Neues, und wenn man bestehende Formen nur nachspielt, hätte das keinen Sinn. Deshalb gehe ich über das Bestehende hinaus, reflektiere es – auch literaturwissenschaftlich – und überlege, was mir dabei fehlt. Und das, was mir fehlt, erweitere ich; dadurch entstehen neue Verfahrensweisen.

Eine solche Verfahrensweise ist der „Bewusstseinsstau“, der vor allem in meinen nächsten Texten eine wichtige Rolle spielen wird. Den „Bewusstseinsstrom“ gibt es ja schon, beispielsweise bei Joyce, aber gerade in der heutigen oberflächlichen Zeit erscheint es mir wichtiger, dass sich das Bewusstsein auch stauen und etwas von der Oberfläche in die Tiefe gelangen kann. Formal würde das bedeuten, dass man einen Begriff hernimmt und nicht wie beim Bewusstseinsstrom einfach weiterassoziiert, sondern bei diesem Begriff bleibt, sodass sich das Bewusstsein anstaut, bis sich ein

„Stausee“ bildet, in den man eintauchen kann. Das ist nur ein Beispiel für eine solche Weiterentwicklung bestehender Vorgangsweisen.

So wurde auch meine eigene Sprache durch das Schreiben und durch die Kunstsprache weiterentwickelt. Kunstsprache meint, dass ich die Sprache durch Neologismen und Neubildungen erweitere, sozusagen die Eindimensionalität hin auf eine Mehrdimensionalität öffne, auf einen vielfachen Sprachsinne. Eine bekannte Definition von Avantgarde ist ja auch, dass man das Alte neu schreibt, und zwar so neu, dass die Leser sagen: das hat es in dieser Form noch nicht gegeben. Und das ist auch meine Absicht. Die Themen sind immer die alten: Liebe, Leid, Glück, Tod, Religion, Beziehungen – aber das Neue liegt darin, wie diese Themen dargestellt werden. Und dazu ist es notwendig, die Tradition zu kennen. Wenn einer zum Beispiel das *Gilgamesch-Epos* nicht kennt, kann es sein, dass er etwas Ähnliches schreibt und glaubt, das ist jetzt etwas völlig Neues, aber in Wirklichkeit ist es schon fünftausend Jahre alt.

Deuten die in TextKörper erwähnten Aufsätze von Federman, Steiner, Ingold und Achternbusch auch auf eine solche Weiterentwicklung bestehender Theorien hin?

Ja, mit Federmans *Surfiction* habe ich mich eine Zeit lang beschäftigt und habe den Text auch aufgegriffen, was mir Lust bereitet hat. Diese Lust besteht darin, mit Normen zu brechen. Während das in der Gesellschaft direkt nur schwer möglich ist, kann man über Sprache und Literatur sehr substanzielle Änderungen erzielen, die sich dann letztendlich auch auf die Gesellschaft auswirken. In der Gesellschaft sind nämlich viele Menschen „in der Ordnung“; das muss aber nicht heißen, dass sie auch „in Ordnung“ sind. So eine Ordnung kann man in der Literatur aufbrechen. Das kann mitunter auch provokant sein, nämlich im eigentlichen Sinne des Wortes: die Literatur ruft Menschen aus sich heraus.

Viele meiner Texte sind, wenn man genau hinschaut, eine ungeheure Provokation für „Normalbürger“. So wurde ich heuer anlässlich meines fünfzigsten Geburtstages von der Gemeinde Schützen geehrt und hielt eine Lesung. Ich las dort einen sehr kritischen Text über Weinsensale⁸⁵⁸, und unter anderem war eine sehr einflussreiche Familie anwesend, die seit Jahren den Weinpreis im Dorf bestimmt. Nachdem ich den Text vorgelesen hatte, verließ die Familie den Saal, und ich bekam sogar Drohanrufe. Viele andere Leute stimmten mir hingegen voll zu. Das ist ein gutes

⁸⁵⁸ Weinhändler beziehungsweise Weinmakler

Beispiel dafür, wie Literatur wirkt, und was Literatur zu leisten vermag, allein durch Sprache und Form.

Wenn man sich Bundesländer wie Wien, die Steiermark, Kärnten oder Tirol ansieht, ist es im Burgenland um die Literatur relativ schlecht bestellt. Was müsste unternommen werden, um die burgenländische Literaturszene zu beleben?

Eine Möglichkeit wäre ein Landesverlag, mit dem Ziel, dass die Literatur burgenländischer Autoren überregional bekannt wird. Fast jedes Bundesland hat einen Landesverlag, und hätten wir auch einen, dann könnte dieser Verlag mit den anderen Landesverlagen in Kontakt treten; dadurch würden die burgenländischen Autoren in Österreich zirkulieren. Ich kann nur betonen, dass im Burgenland wirklich gute Literatur produziert wird, die keineswegs bloß regional ist. Aber de facto sind die Strukturen schlecht: es gibt keine Literaturzeitschriften, keine Literaturkritik und wie gesagt keinen Landesverlag.

Und auch die Preisausschreiben für Autoren, wie man sie derzeit durchführt, sind völlig unzureichend und werden von den Veranstaltern nicht ernst genommen. Durch Zufall habe ich einmal mitbekommen, wie sich zwei Juroren eines solchen burgenländischen Literaturwettbewerbs am Tag vor der Prämierung unterhalten haben. Der eine sagte zum anderen: Morgen treffen wir uns ja, um die Sieger zu küren. Hast du schon einen Text gelesen? Darauf der andere: Nein, aber das werd' ich mir heute schon noch durchblättern. Man muss sich vorstellen, welche Auswirkungen das für die teilnehmenden Autoren hat: du bekommst einen Wisch, auf dem steht, dass dein Text nicht den Vorstellungen der Jury entsprach, und glaubst vielleicht sogar, dass du nicht schreiben kannst. Dabei hat die Jury deinen Text nicht einmal gelesen.

Auch die Kulturpolitik des Burgenlandes lässt sehr zu wünschen übrig: es werden Autoren „importiert“, die mit dem Burgenland nichts zu tun haben, die lesen hier, werden bezahlt und fahren wieder heim. Das ist Dritte Welt-Kultur, wo bleiben da die heimischen Schriftsteller? Sie können nur profitieren, wenn ein geistiger Stoffwechsel stattfindet; ein Landesverlag könnte hier helfen, beispielsweise überregionale Lesungen ermöglichen und letzten Endes auch Kooperationen mit ausländischen Verlagen herstellen. Zusätzlich müsste man Agenten finden, die die Bücher zum Beispiel in den deutschen Markt tragen.

Die NN-fabrik hat diesen Austausch vorexerziert, wir haben Kooperationen mit Künstlern aus ganz Europa aufgebaut – es gab in den 90er Jahren etwa die „Achse NN-Berlin“, aus der letztlich auch die Anthologie *o.T.* hervorging –, aber wir wurden vom Land finanziell hängengelassen, die Förderungen waren so minimal bescheiden, dass wir das Projekt nicht mehr finanzieren konnten. Auch unserem Vorschlag, die NN-fabrik in Richtung Landesverlag zu unterstützen, ist man nicht nachgekommen.

Im Burgenland gibt es sicher mindestens zehn Autoren, die sich internationale Anerkennung verdient hätten. Aber manchmal hat man den Eindruck, im Burgenland wird von einigen wenigen Einflussreichen absichtlich verhindert, dass neue Autoren „groß“ werden.

Sie haben die NN-fabrik angesprochen, einen burgenländischen Literatur- und Kunstverlag. Wie kam es eigentlich zur Gründung der NN-fabrik?

1987 kam der bildende Künstler Johannes Haider als Zeichenlehrer an die Schule, an der auch ich unterrichtete, und wenn zwei solche Typen sich begegnen, dann gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder sie zerstreiten sich oder sie machen gemeinsame Sache. Zu Beginn waren wir tatsächlich über Kreuz, aber wir sind dann draufgekommen, dass wir künstlerisch zusammenarbeiten können. Johannes Haider ist ein echter „Verwirklicher“, und ich habe mir gedacht, das ist ja ideal, denn mit seiner Hilfe kann ich endlich das veröffentlichen, was ich schreibe. Zuerst wollten wir in der Wiener Szene mit einer Literaturzeitschrift Fuß fassen, aber das hat nicht funktioniert, weil sie in Wien gesagt haben, dass ihnen meine Texte zu radikal sind. In Wien, das muss man sich einmal vorstellen! Also haben Hannes und ich beschlossen, im Burgenland etwas zu machen. Daraus wurde dann die NN-fabrik. Um diesen Prozess, um die Begegnung mit Künstlern und um die Selbstdefinition als Künstler, geht es ja auch in *Tugend*.

Neben Ihrer schriftstellerischen Tätigkeit sind Sie nach wie vor in Eisenstadt als AHS-Lehrer tätig. Können Sie sich vorstellen, den Lehrberuf irgendwann einmal aufzugeben und sich nur noch dem Schreiben zu widmen?

Erstens ist es so, dass mich der Lehrberuf nicht in dem Maß einengt – zumindest momentan nicht –, dass ich sagen müsste, ich komme nicht zum Schreiben. Ganz im Gegenteil: angesichts dessen, was ich in letzter Zeit neben dem Unterrichten

produziert habe, glaube ich, dass ich gar nicht wesentlich mehr schreiben könnte, wenn ich nicht mehr unterrichten würde. Natürlich bin ich morgens frischer als abends, da kommt schon eine gewisse Müdigkeit dazu. Allerdings habe ich nur von Montag bis Mittwoch in der Schule zu tun, das heißt ich kann mich ungefähr vier Tage pro Woche ganz aufs Schreiben konzentrieren.

Zweitens muss ich in der Schule bleiben, solange meine Kinder noch nichts verdienen. Bei unserem Lebensstandard wäre es derzeit nicht möglich, dass mein Einkommen ausfällt. Im Hinblick aufs Schreiben glaube ich aber, dass es gar nichts bringen würde, den Job an den Nagel zu hängen, weil ich mir über die Jahre hinweg einen sehr produktiven Schreibrhythmus angeeignet habe. Was noch hinzukommt: es gibt Herbstferien, Weihnachtsferien, Semesterferien etc. – und diese freien Tage werden dann literarisch dermaßen dicht und qualitativ, dass ich das wahrscheinlich nicht übertragen könnte, wenn ich immer den ganzen Tag Zeit zum Schreiben hätte. Das heißt, ich beziehe die Ferien in meine künstlerische Planung mit ein und arbeite immer schon darauf hin. Unlängst waren beispielsweise Herbstferien, und in diesen zehn Tagen habe ich siebzig Gedichte geschrieben, die so intensiv waren, dass ich jetzt sowieso einen Monat lang kein Gedicht mehr schreiben kann. Hier hilft wiederum der Beruf, man gewinnt neue Eindrücke, die man dann literarisch umsetzen kann. Aber man braucht auch viel Disziplin – ich komme natürlich nicht von der Schule nach Hause, lege mich vor den Fernseher und trinke Bier. Außerdem ist es ein gutes Gefühl, zwei Standbeine zu haben, nämlich die Literatur und die Schule. Wenn es in einem Bereich einmal nicht gut läuft, gibt es immer noch den anderen. Was ich mir allerdings schon vorstellen könnte, wäre eine Art „Sabbatjahr“, in dem ich mir eine Auszeit vom Unterrichten nehmen und dann beispielsweise einen großen Roman schreiben würde. Aber grundsätzlich wollte ich den Lehrberuf immer, ich habe damit leben gelernt und er stört mich auch nicht beim Schreiben. Auch diese Erfahrung, das Koordinieren des künstlerischen Schaffens mit Beruf und Familie, ist ein Thema, das ich in *Tugend* behandelt habe.

Warum haben Sie Ihre letzten beiden Texte, EineWelt und Skripturen des Unbequemen, nicht mehr im Verlag NN-fabrik veröffentlicht?

Aus zwei Gründen: erstens hat die NN-fabrik mittlerweile nicht mehr genug Geld, um neue Bücher zu machen. Und zweitens, selbst wenn das Geld vorhanden wäre, ist es mir ein Bedürfnis, auch bei anderen Verlagen zu veröffentlichen; einige

Zyniker haben schon gesagt, es ist ja keine Kunst, in einem Verlag zu veröffentlichen, den man selbst mitgegründet hat – wobei ich immer wieder sage, ich habe ihn ja deshalb gegründet, damit ich schreiben kann, was *ich* will, und nicht, was irgendjemand anders will. Außerdem war das Problem bei NN, dass wir niemanden hatten, der unsere Bücher auch in die Buchhandlungen bringt. Phasenweise hatten wir die Bücher zwar in einigen Wiener Buchhandlungen stehen, zum Beispiel beim Frick, aber wir hatten keine Vertreter – wie andere Verlage in Österreich – die unsere Bücher beispielsweise zum Morawa gebracht hätten. Das hat NN einfach nicht leisten können. Es war dann zum Teil auch so, dass Wiener Journalisten gefragt haben, wo man denn die Texte kaufen kann, aber es gab sie in Wien einfach nicht. Während hingegen der Südwind-Verlag und der lex liszt-Verlag, bei denen ich ja *EineWelt* und *Skripturen des Unbequemen* veröffentlicht habe, durchaus in Wien vertreten sind; der Südwind-Verlag hat dort sogar eine eigene Buchhandlung – gerade *EineWelt* hat sich in Wien gut verkauft. Für mein nächstes Buch, den Roman *Heimsuchung*, suche ich einen renommierten Verlag, wie etwa den Ritter-Verlag in Kärnten oder den Haymon-Verlag in Tirol, damit der Text auch wirklich in den deutschen Sprachraum kommt.

Ein wichtiger Aspekt Ihres Werkes ist die Mehrdeutigkeit – der Sinn, der nicht einheitlich ist, und die Denkfigur des „Umsinnens“, also dass der Leser die „Leerstellen“ des Textes eigenständig mit Sinn füllt. Ist es nicht auch gefährlich, dem Leser so viel „freizuräumen“? Ist das Risiko nicht groß, missverstanden zu werden?

Diese Gefahr besteht natürlich. Es kann sein, dass man so interpretiert wird, wie man es gar nicht möchte. Aber das ist das grundsätzliche Risiko des „offenen Kunstwerks“, bei dem es nicht darum geht, dass es eine einzige unmissverständliche Botschaft gibt, die selbst ein Analphabet rezipieren kann – wie etwa in der Malerei bei den Alten Meistern oder bei den mittelalterlichen Darstellungen von Verkündigungsszenen in Kirchen. Haben die Leute auf den Fresken an den Kirchenwänden etwa eine Lilie gesehen, wussten sie, die steht für Jungfräulichkeit; sahen sie ein offenes Fenster, wussten sie, es ist die Empfängnis gemeint. Das hat jeder mitbekommen, dazu musste man nicht einmal gebildet sein – das ist das geschlossene Kunstwerk, in dem jede kleine Geste ihre Bedeutung hat, und man kann nichts hineininterpretieren. Das gibt es natürlich auch in der Literatur; *Effi*

Briest beispielsweise ist ein Roman des poetischen Realismus und hat eine klare Botschaft: Fontane schreibt darin gegen die falsche Moral des Bürgertums im 19. Jahrhundert an – das ist ziemlich eindeutig, und das wäre ein Beispiel für ein geschlossenes Kunstwerk in der Literatur, das offene Kunstwerk hingegen kennt keinen einheitlichen Sinn. In der heutigen Zeit gibt es keine eindeutigen Vorstellungen mehr, beispielsweise von Moral – jetzt könnte man natürlich sagen, eben deshalb müsste man heutzutage einen Roman wie *Effi Briest*⁸⁵⁹ schreiben, damit wieder solche klaren Vorstellungen entstehen. Das ist aber nicht mein Anliegen. Ich vertrete die Freiheit, meine Freiheit und die Freiheit jedes einzelnen Menschen. Deshalb kann ich allein von diesem Ansatz her schon nichts schreiben, was so eindeutig ist, dass der Leser im Grunde genommen gar nicht anders kann als es zu glauben. Ich will niemanden mit meiner Vorstellungskraft lenken. Meine Literatur hat die Absicht, ein offenes Kunstwerk zu sein.

Wenn man diesen Gedanken weiterführt, wäre es dann letztlich doch ideal, wenn Ihr Leser nach der Lektüre selbst zum Schriftsteller wird. So, wie Sie es in Tugend vorführen, wo der Leser nach der Auseinandersetzung mit dem Gelesenen selbst zum Schreibenden wird.

Ja, das wäre ideal, weil dann ein kreativer Prozess in Gang gesetzt wird. Wenn mir jemand sagt: wenn ich deine Bücher lese, dann will ich selbst was schreiben, dann weiß ich, dass meine Bücher sehr gut sind. Ich weiß aus eigener Erfahrung: wirklich gute Bücher haben bei mir immer ein Schreibbedürfnis ausgelöst. Das kann natürlich auch gefährlich sein, zum Beispiel bei Handke, den ich sehr schätze, aber man muss aufpassen, dass man nicht seinen Sprachduktus übernimmt – darum geht es ja auch in *Tugend*. Handke ist große Literatur, aber du bekommst bei ihm nicht unbedingt den Impuls, der dich zum wirklich eigenständigen Schreiben bringt. Dafür ist Handke zu sehr in sich geschlossen. Andere Literatur fördert hingegen eine eigene Sprache.

Ihr Verhältnis zum Leser, der beim Rezipieren Ihrer Texte also nicht passiv, sondern aktiv sein soll, könnte man auch am Beispiel der Schüler illustrieren, die in Ihren Werken häufig vorkommen. So bringt in Tugend der „Leser“ die „Schülerin“ dazu,

⁸⁵⁹ Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam 1994 (=RUB 6961).

das Gelernte nicht unreflektiert aufzunehmen, sondern kreativ „aus sich heraus“ zu schreiben. Stehen die Schüler in Ihren Texten pars pro toto für die Leser?

Das stimmt voll und ganz. Und ehrlich gesagt bin ich bis jetzt nicht darauf gekommen. Aber ich muss darauf auch nicht kommen, weil ich es einfach literarisch verinnerlicht habe. Und dadurch, dass Sie diesen interpretatorischen Ansatz liefern, erbringen Sie den Beweis, dass die Aktualisierung meiner Texte durch den Leser funktioniert und dass meine Literatur in sich stimmig ist.

Ein komplexer Begriff in Ihrem Werk ist der des „Mals“. Man könnte diese Male doch als eine Art Schnittstelle zwischen Text und Autor interpretieren; einerseits der Anteil des Autors am Text – in TextKörper ist ja die Rede davon, dass der Text die „Male“ des Dichters trägt – , andererseits der Text selbst als „Denkmal“.

Ja, das ist eine Deutungsmöglichkeit. Generell spielt das „Mal“ auf die „Wundmale“ an; mit diesen Wundmalen sind die vielen kleinen, kaum sichtbaren und kaum merkbaren Verletzungen gemeint, die einem Menschen tagtäglich widerfahren; diese Verletzungen in der Literatur und mittels der Sprache als „Male“ sichtbar zu machen, ist mir ein zentrales Anliegen. Die Verletzungen, die einem Menschen geschehen, liegen oft auch in der Sprache und können sichtbar gemacht werden, wenn man sich gewisse Phrasen genau ansieht. Wenn jemand beispielsweise zu mir sagt: Bleib' wie du bist, dann ist das im Grunde der Wunsch, dass ich mich nicht mehr wandle, nicht mehr ändere, dass ich stehen bleibe, und letztendlich sogar sterbe. Nie und nimmer würde jemandem, der so etwas sagt, einfallen, dass er mir da etwas Böses wünscht. Aber als Dichter ist man für die Sprache natürlich besonders sensibel, und wenn man solche Phrasen in den Blick nimmt, dann fällt einem deren negative Bedeutung auf. Das „Mal“ zeigt eben solche Verwundungen auf sprachlicher Ebene auf. Auf's Leben übertragen ist das wichtig, denn weist man auf diese Verletzungen nicht hin, stauen sie sich auf und führen im Extremfall zu psychischen Erkrankungen, wie etwa zum in Europa weit verbreiteten „Borderline-Syndrom“. Da hat Literatur für mich auch eine therapeutische Funktion, im Schreiben gehe ich gegen den Tod an. „Male“ sind daher auch literarisch verarbeitete Todeserfahrungen – damit meine ich nicht nur den Tod im eigentlichen Sinn, sondern auch enttäuschte Liebe, Hoffnungs- oder Erfolglosigkeit, all das kann eine Todeserfahrung sein. Ein „Mal“ ist also immer eine große, kleine oder auch minimale Einschränkung des Lebens, die ich in Sprachform wiedergebe.

Zum Beispiel ein Gedicht aus *Male. Poetische Tastatouren*, das nur aus zwei Wörtern besteht: „Herzschrittmacher“ und „Herzschrittmacherin“. Durch diese minimale Hinzufügung einer einzigen Silbe entsteht maximaler Ausdruck: der „Herzschrittmacher“ steht für Krankheit und Leid, die „Herzschrittmacherin“ aber für die Heilung, sie bringt das kranke Herz wieder in Gang. Als ich dieses Gedicht einmal bei einer Lesung vorgetragen habe, ist nachher ein Mann zu mir gekommen und war fürchterlich wütend. Er hat gefragt, was das soll, dass ich den Herzschrittmacher so ins Lächerliche ziehe – was soll jemand darüber denken, der wirklich einen Herzschrittmacher braucht? Da habe ich ihm mein Konzept der „Male“ erklärt, und er war sehr überrascht. Ich weiß nicht, warum er so wütend war, habe mich auch nicht zu fragen getraut, ob er denn selbst einen Herzschrittmacher hat, aber in jedem Fall ist diese – offensichtlich irritierende – Deutungsvariante des Mannes auch ein Beispiel für das offene Kunstwerk in der Literatur, über das wir vorhin gesprochen haben. Auch das Mal selbst ist ein offener Begriff, einerseits ist es das aufgezeigte Wundmal, andererseits der Text, der als Mal darauf hinweist. Das beste Beispiel hierfür ist *DorfMale*: es besteht aus vielen einzelnen *Malen* und errichtet ein Sprachdorf, ein *Denkmal* des Dorfes, wie es die Leute noch nicht kennen; und es enthält dazupassend die höchst literarische Aufforderung: Denk’ *mal* nach!

Sie haben DorfMale erwähnt, Ihren bislang umfangreichsten und komplexesten Text. Wie würden Sie das Werk charakterisieren?

Tugend war die Beschäftigung mit mir selbst, mit meinem Werdegang. *DorfMale* ist hingegen die Beschäftigung mit meiner unmittelbaren Lebensumgebung. Bis zu meinem zehnten Lebensjahr war ich hier im Dorf, mit dreißig bin ich wieder zurückgekommen; natürlich war ich nicht aus der Welt, aber ich war im Internat, da ist man früher nur alle sechs Wochen heimgekommen, und später habe ich in Wien studiert.

Einmal bin ich nach zwei Monaten ins Dorf zurückgekommen, nach den Semesterferien, und habe das Dorf nicht mehr wieder erkannt, weil sie in der Hauptstraße circa zwölf neue Häuser gebaut haben. Das Dorf war total verändert. Ich war aber dennoch nie ein Außenseiter im Dorf, weil ich gut Fußball spielen konnte und auf diesem Weg integriert wurde. *DorfMale*, der serielle Roman, wie ich ihn nenne, gibt mein Verhältnis zum Dorf sprachlich wieder, im Buch findet eine

Entwicklung der Sprache statt: am Anfang steht eine eher einfache, pointierte Sprache, die dann aber nach und nach komplexer wird, bis hin zu einer absoluten Kunstsprache, vor allem im letzten Kapitel. Wie angesprochen zeigt der Text das Dorf von einer Seite, die die Menschen noch nicht kennen – als Sprachdorf oder sprachliches Kunstdorf.

Die sprachlichen Verfahrensweisen sind dabei immer präsent, sie werden in den Untertiteln der Überschriften benannt. Jeder der 49 Abschnitte hat eine eigene Verfahrensweise, aber dennoch hab ich das Gefühl, dass der Text einheitlich ist und nicht irgendwie auseinander klafft. Wenn man hört, jemand schreibt einen Text, der aus 49 Teilen besteht und jeder Teil ist anders geschrieben, dann würde man wahrscheinlich sagen: Das kann doch nicht zusammenpassen. Aber dem ist in *DorfMale* nicht so, davon bin ich überzeugt. Das hängt wiederum mit der Sprachbasis zusammen, die ich mir im Laufe der Jahre erarbeitet habe; sie ist zusammengesetzt aus der einfachen Dorfsprache, aus der komplexen Sprache, die mir in der Schul- und Studienzeit begegnete und die natürlich auch durch das Lernen von Latein, Altgriechisch und Hebräisch beeinflusst wurde, und eben aus meiner Kunst- und Literatursprache.

In Ihrer Poetik TextKörper bezeichnen Sie das Erzählen unter anderem auch als „Liebesakt“. Woher rührt diese Liebe zum Schreiben, zum Erzählen?

In Thomas Manns *Doktor Faustus* tritt der Teufel an den Tonsetzer Adrian Leverkühn heran und fragt ihn, was er will: Liebe oder Erfolg als Künstler.⁸⁶⁰ Er muss sich also entscheiden zwischen der Liebe und dem kommerziellen Erfolg. Und der Teufel sagt ihm, wenn du auf die Liebe verzichtest, dann wirst du ein großer Künstler. Das ist eine wahrhaft teuflische Versuchung, denn beispielsweise in meinem Fall würde das bedeuten, dass ich auf die Liebe zu meiner Frau und zu meiner Familie verzichten müsste, weil sie sich nicht mit meinem Schreibbedürfnis vereinbaren ließe. Und da bin ich überhaupt nicht der Meinung von Thomas Mann, deshalb habe ich – auch im Hinblick auf diese Passage aus *Doktor Faustus* – Literatur als Liebesakt formuliert. Ich glaube nämlich, dass Literatur eine ungemein sublimen und dichten Form einer umfassenden Liebe ist. Selbst wenn du noch so sehr gegen jemanden anschreibst, dann musst du diesen „Feind“ ernst nehmen; daraus wird die so genannte „Feindesliebe“ verständlich, und das ist auch die christliche

⁸⁶⁰ Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. Frankfurt am Main: S. Fischer 1980.

Bedeutung von Liebe. Diese Liebe setze ich sowohl in der Literatur, als auch in meiner Lebenspraxis um.

Sie haben eben die christliche Komponente angesprochen – sie haben selbst Theologie studiert und sind Deutsch- und Religionslehrer. Inwieweit sind Ihre Texte religiös?

Natürlich habe ich diesbezüglich eine Position, die ich aber niemandem als Ideologie aufdrängen will – wir haben ja schon darüber gesprochen, ich weigere mich, den Leser in eine bestimmte Richtung zu lenken. Meine Position ist der christliche Existenzialismus. Auf der einen Seite bin ich stark vom Existenzialismus beeinflusst worden – das erkennt man schon daran, dass ich immer schwarz gekleidet bin. Wie für die Existenzialisten ist auch für mich so manches sinnlos, beispielsweise die derzeitige Entwicklung an unserer Schule. Mein Existenzialismus ist aber ein christlicher, denn ich habe den Glauben, dass es – und da spreche ich als Theologe, aber das möchte ich bewusst nicht in den Vordergrund stellen – jemanden gibt, der dem Sinnlosen einen Sinn zuführt. Das zu glauben oder nicht zu glauben, halte ich offen; das äußert sich auch darin, dass der Leser wie erwähnt in meinen Texten keinen eindeutigen Sinn erfassen muss. Ich füge dieser Freiheit aber einen zweiten wesentlichen Punkt hinzu: nämlich die Verbindlichkeit. Theologisch gesehen spielt das auf die Exodus-Geschichte an, „Freiheit und Bund“ – in „Verbindlichkeit“ steckt ja etymologisch der „Bund“. In literaturtheoretischer Hinsicht bedeutet es, wie eingangs schon einmal angesprochen, die Überwindung der beliebigen und „unverbindlichen“ Postmoderne. Diese Verbindlichkeit setze ich auch im Leben um, im Umgang mit Menschen; ein Mensch, der mir vertraut ist, kann immer auf mich zählen, das meine ich mit Verbindlichkeit, ohne dass ich sagen muss: Das ist mein Freund.

Genauso handhabe ich das in meiner Literatur, ich muss auf die Verbindlichkeit nicht explizit hinweisen, ich vertraue da voll und ganz auf die Sprache. Gleichzeitig nehme ich mir aber auch Freiheit. Wenn mich die Sprache einengt, dann weite ich sie aus, in alle Richtungen, so weit, dass ich es oft selbst nicht mehr vertreten kann. Aber genau das will ich ja. Auch die Freiheit setze ich im Leben um, etwa meiner Frau, meinen Kindern oder meinen Schülern gegenüber. So leicht wie ich jetzt tue ist das natürlich nicht, die Gleichzeitigkeit von Freiheit und Verbindlichkeit ist eine riesige Herausforderung. Aber so lohnt es sich zu leben und zu schreiben.

Eben dieses Vertrauen, dass ich über Sprache meine Lebenseinstellung vermitteln kann, ohne sie direkt anzusprechen, dass diese Vermittlung dann auch noch von Menschen verstanden wird und sie für ihr eigenes Leben einen Nutzen daraus ziehen können, dieses Vertrauen in Freiheit und Verbindlichkeit ist der religiöse Gehalt meiner Literatur. Viele Autoren, wie beispielsweise Elfriede Jelinek, misstrauen der Sprache, haben überhaupt ein generelles Misstrauen und auch nicht den Glauben, dass sich irgendetwas ändern kann. Ich aber vertraue der Sprache, meine Literatur ist nicht vollkommen autonom, es gibt eine Wechselwirkung zwischen Sprache und Wirklichkeit – und das sage ich im vollen Bewusstsein über De Saussure und Wittgenstein, ich bin ja nicht naiv.

Trotzdem gehe ich von einer Materialität des Wortes aus, von einem Wandlungsprozess. Das ist eine zutiefst christliche Botschaft, die ich in meiner Literatur anwende, ohne sie extra hervorzukehren: Das Wort wird Fleisch, das ist der Kern des Christentums. In *DorfMale* zeigt sich das deutlich: Aus dem gemeinsamen „Material“ Sprache heraus entstehen immer neue Wesensverwandlungen. Meine Literatur ist daher religiös, aber in einem sehr umfassenden Sinn: als freie Verbindlichkeit. Das ist mein Ansatz in Bezug auf die Religiosität von Literatur, den ich auch im Essay *Sprache in Form: Wandlung* herausgearbeitet und den ich noch nirgendwo anders gesehen habe: Weil es keinen Germanisten gibt, der theologisch so weit fortgeschritten ist und keinen Theologen, der so viel über Literatur, Literaturtheorie und Ästhetik weiß.

Seit mehr als zehn Jahren sind Sie auch als bildender Künstler tätig. Was haben Ihre Bilder mit Ihren Texten zu tun?

Das ist eine Frage, die mir auch schon von Kulturjournalisten gestellt wurde. Zunächst einmal muss ich sagen, dass ich mich in erster Linie als Literat fühle und nicht als bildender Künstler. Am besten lässt sich das an drei Radierungen erklären, die mit Text grundiert ist und auf denen jeweils ein farbiges Symbol zu sehen ist, eines für Lyrik, eines für Epik und eines für Dramatik; für die Dramatik ein Dreieck, für die Lyrik eine Spirale und für die Epik eine Ellipse. Die Basis des Bildes, nämlich die horizontal und vertikal verwobene, kaum leserliche Handschrift, steht für den Begriff „Text“ in der Bedeutung „Gewebe“. Diese Radierungen sind eine bildliche Umsetzung meines Schreibens; meine bildende Kunst hat also

Schriftelemente und ist immer der Versuch, das was ich geschrieben habe, in einfachen Formen ins Bild zu bringen.⁸⁶¹

Andererseits finden sich auch in meiner Literatur Verweise auf die Bildlichkeit künstlerischen Schaffens. Etwa in *TextKörper* vergleiche ich die Durchschlagskraft meines Schreibens mit einer Radierung und lasse den Bleistift zur Kaltnadel werden – das ist stimmig, denn ich schreibe ja nicht nur metaphorisch wie mit einer Nadel ins Kupfer, sondern mache tatsächlich auch Radierungen.

⁸⁶¹ Vgl. Anhang C, Abbildung 11.

ANHANG B – Burgenländische Motive in der Weltliteratur

Diese Arbeit hat versucht, die burgenländische Gegenwartsliteratur in möglichst vielen ihrer Facetten zu analysieren. Zum Abschluss soll der literaturwissenschaftliche Blick nach außen erweitert und die Betrachtungsrichtung umgekehrt werden: Nicht die burgenländische Literatur steht nun im Vordergrund, sondern Spuren und Reminiszenzen des Burgenlandes in bedeutenden Texten der deutschsprachigen sowie der internationalen Literatur.

Die pannonische Landschaft inspirierte beispielsweise den Dichter Nikolaus Lenau. Dennoch ist die burgenländische Legende, dass Lenau seine *Schilflieder* an den Gestaden des Neusiedler Sees schrieb, falsch: Die Gedichte entstanden nämlich 1832 in Heidelberg. Allerdings brachte Lenau gut zehn Jahre zuvor einen Studienaufenthalt im Komitat Wieselburg zu, genauer gesagt an der Landwirtschaftlichen Akademie des nah am Neusiedler See gelegenen Ungarisch-Altenburg (dem heutigen Mosonmagyaróvár). Es ist also gut möglich, dass Lenau die Eindrücke des pannonischen Schilflandes vor dem geistigen Auge hatte, als er seine Gedichte verfasste. Außerdem hatte Lenaus Mutter Maria Theresia Antonia Maygraber, die wohl wichtigste Frauenfigur für ihn, Vorfahren aus der Umgebung von Eisenstadt.⁸⁶²

Auch im Werk *Heimito* von Doderers spielt das Burgenland eine gewisse Rolle: In den *Dämonen* sind eine Reihe von Figuren in die Schattendorfer Affäre verwickelt, die 1927 ja zum Justizpalastbrand führte. Zum Anderen hat Doderer burgenländische Wurzeln und ist sogar weitläufig mit Nikolaus Lenau verwandt: Doderers Großmutter väterlicherseits, Maria von Doderer (geb. Greisinger), war eine Enkelin der erwähnten Theresia Maygraber und damit eine Nichte Lenaus. Von der Schönheit der burgenländischen Landschaft schwärmt *Heimito* von Doderer in seinen Tagebuchaufzeichnungen *Tangenten* (1964) und im Gedicht *Der Zigeuner*.⁸⁶³ Franz Werfel liefert in seinem Romanfragment *Cella oder die Überwinder* (um 1938 entstanden, 1952 posthum veröffentlicht), in dem die Machtergreifung Hitlers aufgearbeitet wird, eine umfangreiche Schilderung des Burgenlandes im Allgemeinen und Eisenstadt im Besonderen. Im Burgenland, schreibt Werfel etwa, stehe „asiatische Schwermut im scharfen Gegensatz [...] zur Größe und Lieblichkeit der österreichischen

⁸⁶² Vgl. Plagner, Margit: Burgenland – Lenaus Ahnenheimat. In: Binder, Lambert und Margit Plagner (Hrsg.): Begegnung mit dem Burgenland. Das Grenzland in der Literatur. Wien: Belvedere Verlag 1971. S. 25.

⁸⁶³ Vgl. Wimmer, Paul: Burgenländische Motive und Elemente bei *Heimito* von Doderer. In: Binder, Lambert und Margit Plagner (Hrsg.): Begegnung mit dem Burgenland. (wie Anm. 862). S. 42ff.

Landschaft“. Werfel war selbst gelegentlich im Burgenland, als Gast auf dem Schloss des mit einer Tochter von Alma Mahler-Werfel verheirateten Verlegers Paul Zsolnay in Oberufer, und beim Komponisten Jenő Takács, mit dem Werfel eine enge Freundschaft pflegte. Außerdem schrieb Werfel ein Gedicht über den Neusiedler See, in dem es unter anderem heißt:

In des Neusiedler Sees schilfpelziger Krause
Ist der hohe Mittag der Welt zu Hause,
Hier hat er Wohnung und Staat.
Wenn die Reiher ihr Höhensteuer stellen,
Tritt er, dieweil ihn Frösche umgellen,
In einer Wolke von Geist-Libellen
Träg in das sandige Bad.⁸⁶⁴

Weitere deutschsprachige Autoren, die sich vom Burgenland inspirieren ließen, sind Erika Spann-Rheinsch (1880 – 1967, sie schrieb etwa das Gedicht *Burgenländischer Herbst*) oder Reinhold Schneider (1903 – 1958, in seinen Reisenotizen *Winter in Wien* stattet er u.a. Neusiedl am See einen Besuch ab). Gerhard Roth schrieb mit *Der See* 1995 einen Kriminalroman, der in der Umgebung des Neusiedlersees spielt, an Orten wie Podersdorf oder Illmitz.⁸⁶⁵ Sogar bei Hermann Broch hat das Burgenland Spuren hinterlassen; Broch war in erster Ehe mit der im damals noch westungarischen Dorf Hirm lebenden Fanny von Rothermann verheiratet – die pannonischen Eindrücke, die er durch seine Frau kennenlernte, schlagen sich im 1909 verfassten Romanfragment *Sonja* nieder.⁸⁶⁶

Indirekte Burgenlandbezüge finden sich aber auch bei Rainer Maria Rilke und – man höre und staune – James Joyce. Rilkes berühmte *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (1906) spielt zum Teil an der Raab im Südburgenland, wo im Jahr 1664 die Schlacht bei Mogersdorf stattfand.⁸⁶⁷ Und auch eine der bekanntesten literarischen Figuren des 20. Jahrhunderts stammt aus der pannonischen Ebene: Leopold Bloom in James Joyce's *Ulysses* (entstanden zwischen 1914 und 1921) heißt mit Nachnamen eigentlich „Virág“ (ungarisch für „Blume“); sein Vater, Rudolf Virág, emigrierte aus dem westungarischen Szombathely und gelangte nach Stationen in Wien und Triest

⁸⁶⁴ Vgl. Probst, Franz: Franz Werfel, „Cella“ und das Burgenland. In: Binder, Lambert und Margit Pflagner (Hrsg.): *Begegnung mit dem Burgenland*. (wie Anm. 862). S. 60-63

⁸⁶⁵ Roth, Gerhard: *Der See*. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

⁸⁶⁶ Vgl. Unger, Günter: *Burgenland mon amour* (wie Anm. 35). S. 34.

⁸⁶⁷ Die kaiserliche Armee unter Befehlshaber Montecuccoli konnte den Vormarsch der Osmanen eindämmen, was in weiterer Folge zur Beendigung des Türkenkrieges führte.

nach Dublin. Der deutsche Name für Szombathely lautet Steinamanger, die Stadt liegt direkt an der burgenländischen Grenze.⁸⁶⁸

Dem wohl dunkelsten Kapitel in der burgenländischen Geschichte, dem Massaker von Rechnitz (siehe Kapitel), widmet sich Elfriede Jelinek in ihrem Drama *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008).

⁸⁶⁸ vgl. Unger, Günter: Fred Astaire – garantiert kein Burgenländer! In: Schlag, Gerald, Wolfgang Gürtler und Gerhard Winkler (Hrsg.): *Forscher – Gestalter – Vermittler*. Festschrift Gerald Schlag. Eisenstadt: Amt der burgenländischen Landesregierung 2001 (= *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland* 106). S. 443f.

ANHANG C – Die burgenländische Gegenwartsliteratur in Bildern



Abb. 1: Katharina Tiwald bei einer Verlagspräsentation der edition lex liszt 12 am 2.4.2009 im Literaturhaus Wien, rechts Peter Wagner



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4.: Katharina Tiwald als Darstellerin ihres Stücks *Messe für Eine*, am 4.4.2007



Abb. 5: Katharina Tiwald, fotografiert von Dessimlaw Pajakoff, der auch die Fotos zu ihrem Buch *Erzählte Stadt* machte



Abb. 6: Katharina Tiwald
beim Interview mit Manuel
Marold im Café Raimund



Abb. 7: Siegmund Kleinl (links) mit
seinem Freund und Lektor Hans
Jungmayr bei der Präsentation des
Stückes *Haydns Erscheinung* in der
Cselley Mühle in Osip am
24.4.2009; rechts im Bild der
Musiker Richard Bednik, der die
Präsentation auf der Gitarre
begleitete



Abb. 8: Pastiche auf
Haydns
„Abschiedssymphonie“:
Bedenk montiert eine
Gitarrensaite nach der
anderen ab

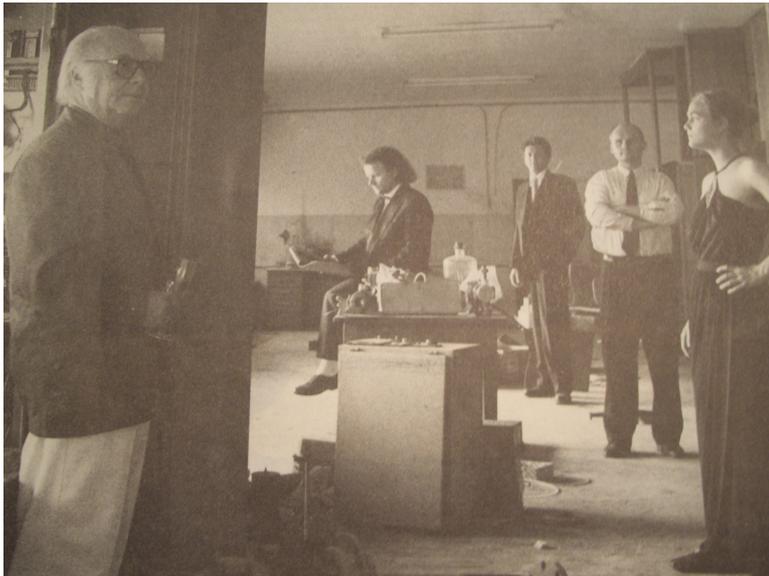


Abb. 9: Die von Siegmund Kleinl mitbegründete NN-fabrik Anfang der 90er-Jahre (noch in Siegendorf) – von links: Klaus Basset (†), Siegmund Kleinl, Johannes Haider, Johannes Ramsauer und Birgit Sauer



Abb. 10: Die NN-fabrik heute (in Oslip) – hier ist Siegmund Kleinl freier Mitarbeiter und Lektor und veröffentlicht Texte und Bilder

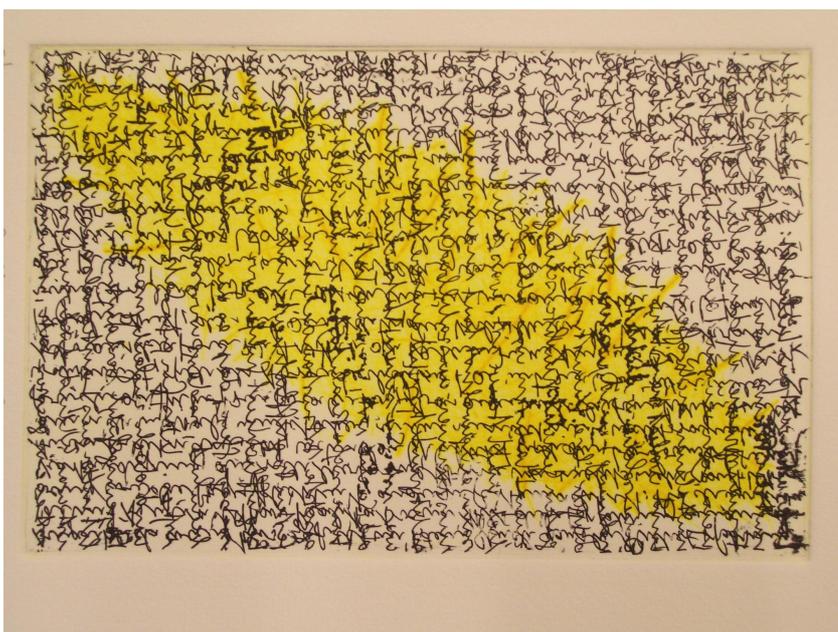


Abb. 11: Radierung von Siegmund Kleinl – die Basis bildet eine horizontal und vertikal verwobene Handschrift, die gelbe Ellipse steht symbolisch für die epische Dichtkunst



Abb. 12: Clemens Berger bei der Verlagspräsentation der edition liszt 12 am 2.4.2009 im Literaturhaus Wien, rechts Peter Wagner



Abb. 13: Berger liest aus dem Stücktext zum 2008 uraufgeführten *Und jetzt*



Abb. 14: Peter Wagners Inszenierung von Clemens Bergers Stück *Und jetzt*, am 31.12.2008 im Offenen Haus Oberwart



Abb. 15: Ein Bild aus frühen Tagen – Clemens Berger bekommt von Burgenlands Landeshauptmann-Stellvertreter Franz Steindl (ÖVP) den Jugendkulturpreis 2003 überreicht



Abb. 16: Clemens Berger im Interview mit Manuel Marold in seiner Wohnung in Wien



Abb. 17: Der burgenländische Autor, Historiker und Kulturjournalist Günter Unger im Interview mit Manuel Marold in seinem Haus in Großhöflein

Abstracts (deutsch und englisch)

Die Dissertation befasst sich mit der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur des Burgenlandes, Österreichs östlichstem und jüngstem Bundesland, und liefert grob gesagt eine Bestandsaufnahme literarischer Produktion im Burgenland zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um den ersten literaturwissenschaftlichen Ansatz dieser Form. Da „Gegenwartsliteratur“ als Terminus eher schwammig ist, wird gleich zu Beginn der Arbeit der Untersuchungszeitraum angegeben: Er beginnt im Jahr 1990 und endet im Erscheinungsjahr 2009. Weil aber viele der gegenwärtigen kulturellen Ereignisse im Burgenland nicht ohne die Landesgeschichte verstanden werden können (und regionale Literaturforschung per Definition nicht ohne Diachronie auskommt), steht am Anfang der Dissertation – nach theoretischen Überlegungen über Möglichkeiten regionaler Literaturgeschichte – ein kurzes historisches Kapitel, in dem in Schlaglichtern die Entwicklung deutschsprachiger burgenländischer Literatur im Kontext der Landesgeschichte dargestellt wird. Als nächstes wird in literatursoziologischer Annäherung die „literarische Infrastruktur“ des Burgenlandes untersucht – jene Voraussetzungen also, unter denen burgenländische Autoren schreiben: Verlagswesen, Orte der Literaturvermittlung, Förderungen und Preise, Zeitschriften und Literaturkritik spielen hier eine Rolle. Danach widmet sich die Dissertation den drei medial präsentesten und gleichzeitig literarisch anspruchsvollsten burgenländischen Autoren: Siegmund Kleinl, der seit Anfang der 90er-Jahre literarisch tätig ist und den Kunst- und Literaturverlag „NN-fabrik“ mitbegründete, sowie Clemens Berger und Katharina Tiwald, die als größte literarische Zukunftshoffnungen des Burgenlandes gelten können. Ausgewählte Texte dieser drei Autoren werden literaturwissenschaftlich analysiert. Die Dissertation wird beschlossen mit einer bibliographischen Auflistung aller derzeit schreibenden burgenländischen Autorinnen und Autoren, in Lemmata stehen Details zu Leben und Publikationen der Schriftsteller. Ebenfalls in diesem Abschnitt enthalten sind statistische Untersuchung zum Alter der Autoren, zu deren Verteilung über Nord-, Mittel- und Südburgenland, sowie quantitative Angaben zu den verwendeten literarischen Gattungen. Ein Anhang lässt die analysierten Schriftsteller in Interviews zu Wort kommen, liefert Fotos von Autoren und literarischen Events und spürt burgenländischen Motiven in der deutschsprachigen, aber auch in der Weltliteratur nach. Zwei zentrale Erkenntnisse der Arbeit: So sprachlich und kulturell heterogen das Burgenland seit jeher ist (neben Deutschsprachigen leben hier vor allem Kroaten, Ungarn und Roma), so vielfältig ist auch sein Schrifttum, in stilistischer, formaler und inhaltlicher Hinsicht. Die burgenländische Literatur ist qualitativ weitaus höherstehend, als das eher bescheiden ausgeprägte literarische Umfeld vermuten ließe.

The doctoral thesis deals with modern German literature in Burgenland, Austria's easternmost and youngest state; being the first scientific attempt to analyse Burgenland's modern literature, the dissertation gives a synopsis of literary production in the region at the beginning of the 21st century. Since "modern literature" is rather inaccurate as a term, the doctoral thesis brings the period from 1990 to 2009 into focus. Still many current events in Burgenland's culture cannot be understood without regarding the region's past, and regional literary criticism by definition is a diachronic approach. Hence the doctoral thesis is opened by a summarizing chapter on the history of Burgenland and its literature – following a theoretical reflection on possibilities and tasks of a regional history of literature. The next section analyses the condition of Burgenland's "literary infrastructure" – for instance publishing houses, literary magazines, charges and awards, book reviews or public places where literature is imparted.

Then the dissertation deals with Siegmund Kleinl, Katharina Tiwald and Clemens Berger, the three writers who are most popular in Burgenland's cultural scene and who produce the most demanding literature; selected works are analysed. Whereas Kleinl is ever-present in Burgenland since the early 1990s and co-founded the publishing house "NN-fabrik", Berger and Tiwald are often regarded as shooting stars and hopes of Burgenland's literature.

The doctoral thesis ends with a bibliographic and statistic listing of all authors who are currently working and/or publishing in Burgenland. Three addenda are included, consisting of interviews with writers, photographs, and a brief investigation that tracks down Burgenland-motives in international literature.

Two essential findings of the dissertation: As Burgenland has always been a region of tremendous cultural and ethnic variety (the most important minority groups are Burgenland Croats, Burgenland Hungarians and Roma and Sinti), also its literature features a substantial heterogeneity, especially in terms of forms and topics. The dissertation also endeavours to show that Burgenland's literature has a much higher quality than one might think, considering the region's relatively poor cultural settings.

Lebenslauf Manuel Marold



Ich wurde am 9. Mai 1983 in Oberpullendorf im mittleren Burgenland geboren und verbrachte meine Kindheit und Jugend in Hornstein (Nähe Eisenstadt). Dank meiner Mutter und meiner Großmutter wuchs ich zweisprachig auf (Deutsch und Burgenlandkroatisch). Nach der

Volksschulzeit in Hornstein besuchte ich von 1993 an das Gymnasium der Diözese Eisenstadt, wo ich im Jahr 2001 die Reifeprüfung mit Auszeichnung ablegte. Nach Ableistung des Wehrdienstes inskribierte ich im Wintersemester 2002 für das Diplomstudium der Deutschen Philologie (Nebenfächer Cultural Studies und Theater-, Film- und Medienwissenschaft), das ich im März 2007 mit der Sponion zum Magister der Philosophie abschloss – Thema der Diplomarbeit: *Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl. Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft*. Ermutigt durch meinen Betreuer, Professor Wynfrid Kriegleder, beschloss ich meine Beschäftigung mit der burgenländischen Gegenwartsliteratur zum Dissertationsgebiet auszuweiten und begann im Sommersemester 2007 das Doktoratsstudium der Germanistik. Schon während meiner Schulzeit war ich journalistisch tätig, als Redakteur und Mitherausgeber der literarischen Schülerzeitung *NEIN* (1998 – 2000). Neugierde, Medienaffinität sowie Sprachaufenthalte in den USA, Kanada, Australien, Irland und Frankreich weckten in mir endgültig den Wunsch, den Journalismus zum Beruf zu machen. In der Folge absolvierte ich Praktika beim Burgenländischen Kabelfernsehen, der Tageszeitung *KURIER* sowie beim ORF-Hörfunk. Seit August 2006 bin ich freier Mitarbeiter in der Hörfunkdirektion 1 des Österreichischen Rundfunks – zunächst als Redakteur im Wirtschaftsressort, von Jänner 2007 bis Juni 2009 war ich dann für die Planung, Organisation, Produktion und redaktionelle Vorbereitung der Radiosendung *Im Klartext* (auf Österreich 1, mit Klaus Webhofer) zuständig und führte bei der Sendung Liveregie. Seit August 2009 bin ich wieder Redakteur im Wirtschaftsressort und gestalte tagesaktuelle Radiobeiträge für die Ö1-Journale sowie für die stündlichen Nachrichtensendungen von Ö3 und den Regionalradios.