

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Alexandra Millner
Dana Pfeiferová
Vincenza Scuderi (Hrsg.)

Abstract graphic featuring overlapping text elements in various sizes and colors (red, orange, yellow) on a dark background. The text includes the words "räume", "experimentelle räume", "mentarräume", "Experimentelle räume", and "Experiment".

Experimentierräume

in der österreichischen Literatur

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 Bundesministerium
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 Franz
Werfel
Stipendium
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmsche Universität Pilsen

Univerzitní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

pro Danter - reklama a potisk, s.r.o.

V Zátíší 810/1, 709 00 Ostrava, Czech Republic

Erste Ausgabe (Nachdruck), 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmsche Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Inhalt

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi Experimentierräume der österreichischen Literatur: Einleitung	1
--	---

I. Moderne und Avantgarden

Dalibor Tureček Die deutschsprachige Literatur und das tschechische literarische Experiment um 1900	14
---	----

Manfred Müller Wolkige Stellen. Beispiele ‚andeutungsweiser‘ Sprache bei Franz Kafka	29
--	----

Katalin Teller Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsanordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen	37
--	----

Paola Di Mauro 9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren	51
---	----

Jan Budňák L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text	71
---	----

II. Im Umfeld der Wiener Gruppe

Alexandra Millner Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge	86
--	----

Stefan Krammer Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe	117
--	-----

Alexander Höllwerth „mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen.“ Reflexionen eines gekommenen „klugscheissers“ zu Oswald Wieners <i>die verbesserung von mitteleuropa, roman</i>	134
---	-----

Dana Pfeiferová Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners <i>einschlafgeschichten und und oder oder und</i>	146
--	-----

Eleonora Ringler-Pascu Experimentelle Dichtung: Ernst Jandl	175
--	-----

III. Zwischen Tradition und Experiment

Laura Cheie „Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celans poetische Narrenmaske	194
---	-----

Ádám András Szinger Vom Dialog zum Großmonolog: Das Verschwinden ‚Gottes‘ im Frühwerk von Thomas Bernhard	211
---	-----

Edit Király Annäherungen an ein Lebensverlaufen – das System Jonke	232
---	-----

IV. Neue Medien – Transmedialität

Konstanze Fliedl Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn bei Brigitta Falkner	250
--	-----

Vincenza Scuderi Literarische Grenzüberschreitungen: (un-)exakte Wissenschaften bei Brigitta Falkner	266
--	-----

Kalina Kupczynska Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments bei Ann Cotten und Oswald Egger	291
--	-----

Helena Jaklová	
Im Prosalabor von Clemens J. Setz	308
Zdeněk Pecka	
Hypertext. Code. Literatur. Vom Experimentieren	
im medialen Erzählen	329
AutorInnen	341

Contents

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi Spaces of Experiment in Austrian Literature: Introduction	1
--	---

I. Modernism and Historical Avant Gardes

Dalibor Tureček German Language Literature and the Czech Literary Experiment around 1900	14
--	----

Manfred Müller Cloudy Spots. Examples of Allusive Language in Franz Kafka's Literature	29
--	----

Katalin Teller The View on High as Experimental Arrangement in Literature and Cultural Science. The Dubious Resistance of Trapeze and Tightrope Artists	37
---	----

Paola Di Mauro 9. April 1919. Walter Serner at the 8th Zurich Dada-Soirée 100 Years Ago	51
---	----

Jan Budňák L. W. Rochowanskis Show Booth. The Organic Body as Dance and Text	71
--	----

II. The Environment of the Vienna Group

Alexandra Millner The Play within a Play with Kasperl. Punch Pieces by Konrad Bayer and Albert Drach and Their Intertextual References	86
--	----

Stefan Krammer Scenic Verbarium. Experimental Performances of the Vienna Group	117
--	-----

Alexander Höllwerth „my ideal. i write for the smartasses yet to come; in order to complete the milieu of this age.“ Reflections of a Smartass Who Has Already Come upon the improvement of ciddle europe, novel by Oswald Wiener	134
---	-----

Dana Pfeiferová Simple (.) Subtle. Friedrich Achleitner's <i>einschlafgeschichten</i> and <i>und oder oder und</i>	146
--	-----

Eleonora Ringler-Pascu Experimental Poetry: Ernst Jandl	175
--	-----

III. Between Tradition and Experiment

Laura Cheie „Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celan's Poetic Fool's Mask	194
---	-----

Ádám András Szinger From Dialog to Long Monolog: The Disappearance of „God “ in the Early Work by Thomas Bernhard	211
---	-----

Edit Király Approaches to a Course of Life – the System Jonke	232
--	-----

IV. New Media – Transmediality

Konstanze Fliedl Experiment Palindrome. On the Inverted Meaning in Brigitta Falkner's Works	250
---	-----

Vincenza Scuderi Literary Transgressions of Limits: The (Un-)exact Sciences in Brigitta Falkner's Works	266
---	-----

Kalina Kupczynska Laboratory Situations, Motions of Significance – The Poetology of Experiment in Works by Ann Cotten and Oswald Egger	291
--	-----

Helena Jaklová	
In the Prose Laboratory of Clemens J. Setz	308
Zdeněk Pecka	
Hypertext. Code. Literature. On Experiments	
in Digital Narratives	329
Contributors	341

Experimentierräume der österreichischen Literatur: Einleitung

Alexandra Millner, Dana Pfeiferová, Vincenza Scuderi

Die Rezeption der experimentellen Literatur aus Österreich, die bis in die 1980er Jahre hinein nicht zum Literaturkanon gehört hatte, wurde maßgeblich durch den Wiener Germanistikprofessor und Leiter des Österreichischen Literaturarchivs Wendelin Schmidt-Dengler (1942–2008) geprägt. Diesbezüglich sind nicht nur seine Publikationen zu der österreichischen Literatur nach 1945 zu nennen – insbesondere jene zur österreichischen Avantgarde (*verLOCKERUNGEN*, 1994), zu Ernst Jandl (*Der wahre Vogel*, 2000) oder zu den Texten der Wiener Gruppe (*Profile*. Magazin des Österreichischen Literaturarchivs) –, sondern auch seine Lehre (*Bruchlinien*, 1995). Zudem taten sich durch seine zahlreichen internationalen akademischen Kooperationen neue Experimentierräume auf, vor allem im sogenannten Osteuropa, wo er zu den germanistischen Instituten mit der Begründung Kontakt aufnahm, dass die ‚westliche‘ Forschung ohnehin bekannt sei und im Osten sich viel wissenschaftliches Potenzial verberge. In seiner Funktion als Mitbegründer und wissenschaftlicher Betreuer des Franz-Werfel-Stipendienprogramms, in dessen Rahmen NachwuchswissenschaftlerInnen nicht nur aus Osteuropa bei ihren Dissertationen zur österreichischen Literatur gefördert beziehungsweise betreut werden, baute er ein internationales Netz von jungen AkademikerInnen auf, unter denen viele seine Vorliebe für das literarische Experiment teilen.

Ende Mai 2018 trafen sich im Rahmen der internationalen Konferenz des Tschechischen Germanistenverbandes, die unter dem Titel *Experimentierräume: Herausforderungen und Tendenzen* an der Westböhmischen Universität in Pilsen stattfand, viele ehemalige SchülerInnen von Prof. Schmidt-Dengler, darunter auch einige ehemalige Franz-Werfel-StipendiatInnen, in einer Sektion, um gemeinsam die experimentelle Literatur aus Österreich zu analysieren. Ihre Beiträge bilden den Kern des vorliegenden Konferenzbandes.

Die im Band behandelten ‚Experimentierräume in der österreichischen Literatur‘ reichen wie das literarische Experiment als Programmatik bis in die Romantik zurück. Insbesondere in Österreich steht seit Wittgenstein und seiner intensiven Rezeption in der Moderne und dann wieder nach 1945 vor allem die Sprache als Material literarischen Experimentierens im Vordergrund. Die Übertragung des naturwissenschaftlichen Versuchs auf die literarische Produktionsweise wurde in diesem Sinne eingehend diskutiert¹ und auch im speziell österreichischen Kontext reflektiert². In diesem Band soll der Begriff des Experimentellen jedoch nicht nur auf die Sprache selbst, sondern auch auf ihre Inhalte und über die diesbezüglich relativ gut beforschte Lyrik hinaus auf andere Formen der Literatur bezogen werden.

Die Erprobung neuer literarischer Strategien und Techniken rückt die experimentelle Literatur in die Nähe der Avantgarde; im vorliegenden Buch sollen die beiden Begriffe, deren kleinster gemeinsamer Nenner das Innovative darstellt, jedoch klar von einander abgegrenzt werden. Der Avantgarde-Begriff kommt als Sammelbegriff deshalb nicht in Frage, weil unsere Fragestellung breiter gefasst ist. Er wird in einzelnen Beiträgen jedoch je nach Poetik und Programmatik der jeweiligen behandelten AutorInnen sehr wohl verwendet: So spricht Friedrich Achleitner bezüglich der anfänglichen Haltung der Autoren der Wiener Gruppe im Sinne eines Avantgarde-Begriffs von „aufmüpfiger“ und Gerhard Rühm von „progressiver Literatur“, während die Autoren später zu den Vertretern der experimentellen Literatur schlechthin wurden.

¹ U. a. von Hans Magnus Enzensberger, und zwar kontrovers („Die Aporien der Avantgarde“, 1962), Helmut Heißenbüttel („13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten“, 1966), Max Bense (*Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, 1969), Harald Hartung (*Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 1975), Siegfried J. Schmidt (*Experiment in Literatur und Kunst*, 1978) und Michael Gamper (in seiner Reihe *Experiment und Literatur*, 2009–2011).

² U. a. von Gerhard Rühm („experimentelle dichtung“, 1957), Reinhard Priessnitz und Mechthild Engel-Rausch („tribut an die tradition. aspekten einer postexperimentellen literatur“, 1975) sowie Gunter Falk („Experimentelle Literatur“, o. J.), Oswald Wiener („Einige Gedanken über die Aussichten empirischer Forschung im Kunstbereich und über Gemeinsamkeiten in der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern“, 1979), von Ferdinand Schmatz (*Sinn & Sinne*, 1992), im Band *Schluß mit dem Abendland!* (2000, hrsg. v. Klaus Kastberger und Thomas Eder) und von Thomas Eder (*Unterschiedenes ist / gut. Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde*, 2003).

Mit Avantgarde ist immer auch die grundlegende Kampfhaltung der ProtagonistInnen gegen das Institutionelle beziehungsweise Offizielle mitgemeint. Das Militante, das darin mitschwingt, ist der Nachhall des ursprünglich militärischen Begriffs, der die ‚Vorhut‘ und damit jene bezeichnet, die sich in der Eroberung des Neuen an vorderster Front der Gefahr des Scheiterns aussetzen. Als Bezeichnung für Kunstströmungen umfasst er die wirtschaftliche wie ästhetische Autonomie des Kunstwerks und die Gegenposition zur etablierten Kunstpraxis. Dabei werden zudem die Institutionen und Medien ebenso kritisch reflektiert, wie Gesetzmäßigkeiten überschritten. Dieser ideologische Hintergrund ist allerdings im Experimentellen keineswegs Voraussetzung. In den einzelnen Beiträgen werden die Begriffe Neu-/Post-/Avantgarde differenziert behandelt, wobei viele der BeiträgerInnen eine je eigene Begriffsbestimmung leisten.

Avantgarden sind antitraditionell und randständig und nach Peter Bürger (*Theorie der Avantgarde*, 1974) tot. Ihre Auflösung finden sie in der Etablierung beziehungsweise Institutionalisierung, ihre Fortsetzung in der Wiederaufnahme von Teilaspekten – ein Phänomen, das Bürger mit Neo- oder Post-Avantgarde bezeichnet.

Für unsere Fragestellungen sind die Thesen von Ulrich Ernst aufschlussreicher. Durch das Verschwinden und Wiederauftauchen von experimentellen Elementen, die neu kontextualisiert werden, können nach Ulrich Ernst über die Jahrhunderte Prozesse der *Kanonisierung*, *Dekanonisierung* und *Rekanonisierung* (1997) von experimentellen Gattungen nachgezeichnet werden. Auf die Literatur des 20. Jahrhunderts übertragen, bedeutet dies, dass die historische Avantgarde des Surrealismus die Rekanonisierung der Romantik, die Avantgarde der Wiener Gruppe mit der Rekanonisierung des Surrealismus auch jene der Romantik beinhaltet und sich aus diesem Grund als (Neo-) Neo-Avantgarde bezeichnen ließe.

Fassen wir zusammen: Der Avantgarde-Begriff kann angesichts dieser wechselhaften Entwicklungslinien nur von temporärer Gültigkeit sein. Das Experiment hingegen manifestiert sich weithin sichtbar als zeitlose Modalität der Literatur.

Wie bei der Konferenz sind die Beiträge im Sinne der Kohärenz des Bandes chronologisch und thematisch geordnet.

Das Kapitel *Moderne und Avantgarden* eröffnet Dalibor Tureček mit seinem Beitrag „Die deutschsprachige Literatur und das tschechische literarische Experiment um 1900“. Er fasst das Experiment als „Bewegmoment der modernen europäischen Literaturen“ seit der Romantik auf und untersucht, inwieweit die neuen deutschsprachigen Strömungen beziehungsweise die mit Sprache und Inhalt experimentierenden Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts (etwa die Naturalisten, Hermann Bahr als Autor und Literaturtheoretiker oder Christian Morgenstern) die zeitgenössische tschechische Literatur beeinflussten. Der führende Literaturtheoretiker František Xaver Šalda veröffentlichte zwar bereits 1898 seinen programmatischen Text „Experimente“, die tschechische Moderne nahm jedoch die neuen Impulse eher aus der französischen, italienischen oder polnischen Literatur auf, da sie sich im kulturpolitischen Kampf der aufstrebenden tschechischen Nation von der deutschen beziehungsweise österreichischen Literatur abgrenzen wollte. Aus ihr wurden vor allem die der Tradition verpflichteten Werke übersetzt, die auch im Sinne des Parnassismus (äquivalent zum österreichischen Neoklassizismus) gedeutet wurden.

Manfred Müller greift in seinem Text „Wolkige Stellen. Beispiele ‚andeutungsweiser‘ Sprache bei Franz Kafka“ Walter Benjamins These auf, dass es textuelle Wegweiser in den Büchern Kafkas gibt, die eine Abkehr von der ‚realen‘ Welt und somit den Übergang in eine ‚irreale‘, surreale Welt anzeigen. Diese Passagen sind stets auch sprachlich markiert. Als Beispiel für solche ‚wolkigen Stellen‘ dient der erste Satz aus *Die Verwandlung*, in dem das Negationspräfix *Un-* buchstäblich signalisiert, dass sich über Nacht alles ins Gegenteil verwandelt hat. Auch das beunruhigende Wechselspiel zwischen Statik und Dynamik am Beginn von *Beschreibung eines Kampfes* nimmt den Wechsel von einer Realitätsebene in eine andere vorweg, wobei mit der Mehr- und Vieldeutigkeit der Sprache gespielt wird. Auf solche textuellen Verfahren trifft also eine Definition des Experiments zu, in der bekannte Stilformen und narrative Strategien verändert und neu gedacht werden.

Um Franz Kafka geht es auch im Aufsatz „Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsanordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen“ von Katalin Teller. Diese neue Perspektive, die besonders mit der Entwicklung der Luftfahrt und des Filmes in der Literatur Einzug fand, wird im doppelten Sinn des Begriffs ‚Experiment‘ als Erproben und Wagnis eines Versuchs

aufgefasst. Bezugnehmend auf die Thesen der Frankfurter Schule und auf die Theorie von Michel de Certeau im Rahmen des ‚topologischen turns‘ wird die allegorisierte Vogelperspektive in der Zirkus-Prosa von Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter und Milo Dor auf ihr gesellschaftskritisches Potenzial hin überprüft. Wider Erwarten wird der Blick von oben nur in den expressionistischen und an Trivialliteratur grenzenden Zirkusnovellen Rainalters als Mittel der Gesellschaftskritik befunden. Während Franz Kafka der Zirkuswelt jegliches sozial-utopische Potenzial abspricht, indem sich seine Figuren egozentrisch von den anderen abheben, schreibt Milo Dor der Vogelperspektive doch einen Erkenntniswert zu, allerdings auf Kosten der Zirkusmotivik.

Im Mittelpunkt der Studie von Paola Di Mauro „9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren“ steht die aktive Mitwirkung des aus Karlsbad stammenden Künstlers und Performers an der Gestaltung und Organisation dieses Dada-Abends. Der Beitrag des böhmisch-österreichischen Autors zu einer der Avantgarde-Bewegungen *par excellence* wird durch die Gegenüberstellung der theoretischen Positionen Serners und jener der anderen DadaistInnen beleuchtet. Von zentraler Bedeutung sind dabei Walter Serners Manifest *Letzte Lockerung* und Tristan Tzaras *Dada Manifest*. Die Hauptmerkmale der Dada-Bewegung, deren Poetik Di Mauro unter dem Begriff Antikunst subsumiert, lassen sich bei Serner exemplarisch erkennen: das Verschwinden des Autors beziehungsweise die Aufhebung der künstlerischen Autorschaft, das Verschwinden der Grenzen zwischen Kunst und Leben, die pazifistische Position und das ‚propagandistische‘ Element, das den ‚Dada-Mythos‘ entscheidend mitkreierte und -prägte.

Jan Budňák zeigt in seinem Aufsatz „L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text“ den Autor als experimentfreudiges Multitalent. Wie ein Kollektor der Tendenzen der literarischen und künstlerischen Bereiche der Moderne bewegte sich Rochowanski zwischen Expressionismus, Avantgarde-Theater und -Tanz sowie Mundartliteratur und war auch als Förderer und Vermittler von angewandter Kunst aus Österreich tätig. Dabei entgeht er dem Dogmatismus des expressionistischen oder kinetistischen Tanzes und sucht in allen Avantgarden seiner Zeit Allianzen. Als gemeinsamer Nenner all dieser widersprüchlichen Inspirationsquellen zwischen (folkloristischer) Tradition und Avantgarde, zwischen Natur und Kunst

beziehungsweise Handwerk wird die anthroposophisch geprägte Gesinnung des Künstlers bezeichnet.

Das Kapitel *Im Umfeld der Wiener Gruppe* eröffnet Alexandra Millner mit einer literaturhistorisch wie komparatistisch ausgerichteten Analyse einer enigmatischen Figur der Wiener Theaterwelt. In ihrem Beitrag „Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge“ stellt sie einen intertextuellen Vergleich von Kasperlstücken von Konrad Bayer und Albert Drach an. Dabei bezieht sie sich vor allem auf Ludwig Tiecks dreiaktiges ‚Kindermärchen‘ *Der gestiefelte Kater* und Arthur Schnitzlers Einakter *Zum großen Wurstel*, da diese beiden Stücke die Kasperl- beziehungsweise Hanswurstfigur in das Setting eines Spiels im Spiel einbetten. Während sich in Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ähnliche metadramatische Elemente wie in den beiden Prätexten abzeichnen, die hier mit Sprachkritik und literarischen Strategien der Konkreten Poesie gekoppelt sind, fügt Albert Drach in seinem *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* den Sprachfindungsprozess des Kaspar Hauser hinzu und gibt seinem Stück durch die damit einhergehende Sprachreflexion eine radikale gesellschaftskritische Wendung.

Stefan Krammer beschäftigt sich in seinem Beitrag „Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe“ mit den Theatertexten des literarischen Quintetts: neben Manifesten, Gemeinschaftsarbeiten und -auftritten insbesondere mit den Texten von Konrad Bayer und Gerhard Rühm. Diese Theatertexte werden als literarische Experimente *par excellence* bezeichnet, da sie diverse szenische Konstellationen und theatrale Formen ausprobieren. Von der Poetologie der Autoren ausgehend untersucht Krammer die Strategien der Versprachlichung der Wirklichkeit, die Beziehung zwischen dem Signifikaten und dem Signifikanten sowie das Verhältnis zwischen der Realität und der Fiktion. Im Zentrum der Poetik stehe dabei die Sprache selbst – als Gegenstand, Mittel und Medium der Experimente –, wobei ihr performativer Charakter zur Interaktion mit dem Publikum genutzt wird. Als experimentell werden auch diverse Grenzüberschreitungen, etwa zwischen den Genres, den Gattungen oder zwischen Kunst und Leben aufgefasst.

In seinem Text „mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen.“ Reflexionen eines gekommenen ‚klugscheissers‘ zu Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*“ stellt sich Alexander Höllwerth bezüglich des Gewaltpotenzials dieses Werkes die Frage, ob es als Aufforderung zur Gewalt verstanden werden soll. Wieners Thema sei die Sprache: als Antiheldin, Hassobjekt und -subjekt und „Prügelstock“, als ein Machtinstrument, das keinen Austausch zulässt. Trotz seines Gewaltpotenzials bleibe der Text jedoch ein Kunstwerk, das sich dialogisch auf seine LeserInnen bezieht. Diese können sich u. a. der Betroffenheit entziehen, das Buch hinterfragen oder kritisieren. Wieners ‚roman‘ kann durch dessen implizite Dialogizität zumindest *ex negativo* als Sprachutopie verstanden werden, da es sich um ein Sprachkunstwerk handelt, mit dessen Sprache „Brücken zwischen den Menschen“ gebaut werden können.

Dana Pfeiferová untersucht in ihrem Beitrag „Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten* und *und oder oder und*“ das Spätwerk des früheren Proponenten der österreichischen (Neo-) Avantgarde, das sie ins Tschechische übersetzt hat. Sie geht sowohl werkgenetisch – bezüglich Achleitners Texte im Rahmen der Wiener Gruppe – als auch intermedial – im Zusammenhang mit seinem Beruf als Architekt beziehungsweise Architekturtheoretiker – vor. Sowohl die literarischen als auch die architekturbezogenen Texte zeigen sich auf der thematischen und strukturellen Ebene wechselseitig geprägt. Als Grundelement der Miniaturen bezeichnet sie nicht die Metapher, sondern das Wort; die textuellen Verfahren blieben seit der Wiener Gruppe dem Konstruktivismus verpflichtet. Achleitners „Poetik der schlichten Vielschichtigkeit“ lässt jedoch mit ihrem Sprachwitz, ihrer Selbstironie und vor allem ihrer radikalen Reduktion des Formats sowie der Lust am Experimentieren mit allen Sprachebenen den konstruktivistischen Ernst der Neo-Avantgarde hinter sich. Die Textanalyse wird durch aufschlussreiche Kommentare des Autors ergänzt.

Eleonora Ringler-Pascu widmet sich in ihrem Aufsatz „Experimentelle Dichtung: Ernst Jandl“ vor allem den Sprechtexten Jandls, die der führende Repräsentant der deutschsprachigen Konkreten Poesie als seinen eigentlichen Beitrag zur experimentellen Literatur bezeichnete. Ringler-Pascu gibt einen Überblick über verschiedene Interpretationen von einigen bereits kanonisierten Texten Ernst Jandls (etwa

„sctzngrmm“, „wie die zeit vergeht“) und stützt sich dabei auf poetologische Kommentare des Dichters zur Sprache als ausschließlichen Thema der Dichtung sowie auf neuere Sekundärliteratur, in der das Innovative seiner Dichtung hervorgehoben wird. Mit seiner permanenten Suche nach neuen Ausdrucksformen wird Ernst Jandl als einer der international bedeutendsten VertreterInnen der experimentellen Lyrik des 20. Jahrhunderts dargestellt.

Das Kapitel *Zwischen Tradition und Experiment* beinhaltet drei Beiträge zu Autoren, die als Grenzgänger der experimentellen Literatur zu bezeichnen sind.

Laura Cheie beleuchtet in ihrer Studie „Ich zwi und zwi / im Nienienie‘. Paul Celans poetische Narrenmaske“ das ambivalente Verhältnis Celans zur experimentellen Poesie beziehungsweise zu den Avantgarde(n) seiner Zeit. Sie weist auf eine gewisse Nähe des Dichters zum (rumänischen) Surrealismus hin, betont jedoch seine gleichzeitige Skepsis dieser und anderen avantgardistischen Bewegungen gegenüber, in deren Texten das sprachspielerische Prinzip zum Selbstzweck wird. Explizit grenzt sich der Autor von der Konkreten Poesie ab, da sie die Sprache auf bloßes Wortmaterial reduziere und auf die humanistische Botschaft der Literatur verzichte. Trotz all der Vorbehalte dem Experimentellen gegenüber experimentierte der Dichter mit der Sprache: einerseits in Gelegenheitsgedichten, die an Nonsens-Poesie oder Kinderreime grenzen, andererseits in seiner ‚ernsthaften‘ späten Lyrik. Diese Textbeispiele bezeugen die existenzielle Krise und die Krankheit des Dichters und markieren zugleich eine Schnittstelle, an der die Maske drohe, sich in den Narren zurückzuverwandeln. Trotz des reduzierten Ausdrucks bleibt jedoch auch diese Dichtung Paul Celans mit Hoffnung auf eine radikale Sprachutopie verbunden, wie sie der Dichter in seiner *Meridian*-Rede formulierte.

Ádám András Szinger nähert sich dem Thema seiner Ausführungen „Vom Dialog zum Großmonolog: Das Verschwinden ‚Gottes‘ im Frühwerk von Thomas Bernhard“ von der philosophischen und von der erzählstrategischen Seite. Bernhards Gattungswechsel von der Lyrik zur Prosa wird durch seine Abkehr von der Metaphysik erklärt, die Hand in Hand mit der Abwendung von der narrativen Ebene und Zuwendung zur textstrukturellen Ebene geht. Die Motivik des Ver- und Zerfalls prägt im Romanerstling *Frost* auch die ‚experimentelle‘

Sprache des Malers Strauch, dessen Sätze syntaktisch überstrukturiert sind und semantisch zerfallen. Somit manifestiert sich die Distanzierung von ‚Gott‘, die sich bereits auf der Inhaltsebene, in der Weltanschauung des Protagonisten zeigte, auch auf der Strukturebene: in der Sprache der Romanfigur beziehungsweise in der Erzählstrategie Bernhards.

Edit Király analysiert in ihrem Text „Annäherungen an ein Lebensverlaufen – das System Jonke“ die Verbindung von Topografien und experimenteller Sprache in Gert Jonkes Textsammlung *Himmelstraße – Erdburstplatz oder das System Wien* und geht der Frage nach, wo dieses Buch „zwischen den Polen von Experiment, Parodie und Sprachmagie“ zu verorten ist. Sie fasst ‚die Raumsemantiken‘ als Modelle für ein Textverfahren an der Schnittstelle von postexperimenteller und traditioneller, episch geprägter Literatur, die – etwa durch die Wiederholung – die Strategien der (Post-)Avantgarde parodiert. Der Aufsatz stützt sich auf diverse Theorien zur experimentellen Dichtung: auf Max Benses Textverständnis, das anhand der Naturwissenschaften modelliert wurde, auf Gunter Falks Verbindung des Experiments mit einer Hypothese oder auf Thomas Eders These von der Repoetisierung der Avantgarde. In Jonkes Textsammlung führt die Adaptation der wissenschaftlichen Argumentation auf Bilder oder Befindlichkeiten zu interessanten poetischen Effekten. Zugleich werden die „argumentativen Formeln“ als Sprachmaterial aufgefasst, dessen Wirkungsweise reflektiert wird.

Das letzte Kapitel *Neue Medien – Transmedialität* wird durch zwei Aufsätze zum Werk von Brigitta Falkner eröffnet, die als eine der führenden VertreterInnen der zeitgenössischen experimentellen Poesie aus Österreich im Rahmen der Konferenz eine Lesung hielt.

Konstanze Fliedl analysiert in ihrem Beitrag „Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn bei Brigitta Falkner“ die intermediale Kunst der Autorin anhand des Bandes *TobrevierSCHreiverbot*, der zur Gänze aus Palindromen besteht. Dieses *per se* experimentelle Genre und zugleich traditionelle Verfahren des Sprachexperiments ist seit der Antike zwei extrem unterschiedlichen Bereichen verpflichtet: der Mystik beziehungsweise Magie und dem reinen Spiel im Sinne von *l’art pour l’art*. Obwohl das Buch auch nur rein sprachliche Palindrome enthält, kombiniert die Autorin in den meisten Arbeiten Wort und Bild – dazu verwendet sie meist eigene Zeichnungen in ihrem

unverwechselbaren, bewusst naiv anmutenden Comic-Stil. In diesem Werk finden sich einerseits Anspielungen auf die Tradition des Palindroms, indem u. a. die „Unumkehrbarkeit des Todes“ thematisiert wird, andererseits wird die Eigenart des Palindroms, das ‚rückwärts‘ führt und somit metaphorologisch das Geschehene rückgängig machen kann, dazu genutzt, anhand der Kategorie ‚Zeit‘ die Philosophie (Heidegger) auf die Schaufel zu nehmen. Ironisiert werden auch Koryphäen des Literaturbetriebs, die keinen Zugang zum literarischen Experiment haben.

Vincenza Scuderi beschäftigt sich in ihrem Aufsatz „Literarische Grenzüberschreitungen: (un-)exakte Wissenschaften bei Brigitta Falkner“ mit der neuesten Produktion der Autorin anhand der Termini ‚Grenzüberschreitung‘ und ‚Hybridisierung‘, die sie als Schlüsselbegriffe der Poetik Falkners bezeichnet. Sie ergeben sich bereits aus ihrem intermedialen Zugang zur Literatur und prägen auch ihre Themenwahl: etwa die Naturwissenschaften. Brigitta Falkner verbindet postmodern Dichtung und Wissenschaft und führt dabei eine Analyse im Sinne einer ‚Archäologie des Wissens‘ durch, indem sie „in der Geschichte der Episteme gräbt und die Wissenschaft selber sowie deren Vertreter entmythisiert“. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen die Werke *Kleins Hegel. Oder die Mathematisierung der Philosophie*, in dem der Mathematiker Felix Klein stellvertretend für Max Bense steht, *Populäre Panoramen I*, in dem exakte Wissenschaften die alltäglichen Wahrnehmungen der Erzählfigur prägen, und *Strategien der Wirtsfindung*, dessen hybride Art der Schrift-Bild-Verknüpfung – quasi als *Graphic Novel* – die Grenze zwischen Insektologie beziehungsweise Biologie und Literatur aufhebt.

Kalina Kupczynska geht in ihrer Studie „Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments bei Ann Cotten und Oswald Egger“ auf ein grundlegendes Element der experimentellen Dichtung ein: die metatextuelle Reflexion über das literarische Experiment als Thema und zugleich als Beitrag zum Erkenntnis-Prozess durch Poesie. Als Ausgangspunkt dient ein Zitat von Ernst Jandl, in dem die Trennlinie zwischen dem Schreiben und Leben des Dichters aufgehoben wird. In Anlehnung an die poetologischen Reflexionen Eggers und Cottens wirft Kupczynska die Fragen nach der Auffassung von Sprache und Dichtung auf, und behandelt die „Ich-Verdichtung“ bei beiden AutorInnen. Sie erforscht in deren Poetik die „Ausdehnung

der poetologischen Rede“ durch Anwendung von metatextuellen Zeichnungen, die in ihrer ‚multidimensionalen‘, räumlich anmutenden Art und diagrammatisch die Poesie als Bewegung anschaulich machen und dadurch zum Versuch einer Erkenntnis beitragen.

Helena Jaklová behandelt in ihrem Aufsatz „Im Prosalabor von Clemens J. Setz“ den Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Als experimentell versteht sie Setz’ Verwendung der neuen Medien, seine Affinität zur Twitterpoesie und Inspiration durch Computerprogramme, seine Umschreibung der kanonisierten Texte – etwa Grimms Märchen oder *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek – sowie seine programmatischen Tabubrüche. Der Fokus der literarischen Experimente liegt somit auf der Rezeptionsebene, indem etwa Gewalt und Brutalität thematisiert und die ProtagonistInnen dementsprechend häufig als PsychopatInnen oder AutistInnen dargestellt werden. Die ‚Poetik der Kontraste‘ sowie Setz’ Rückgriff auf surrealistische Bilder rückt sie in die Nähe der Werke E. T. A. Hoffmanns, Franz Kafkas und Luis Borges’.

Zdeněk Pecka untersucht in seinem Beitrag „Hypertext. Code. Literatur. Vom Experimentieren im medialen Erzählen“ einzelne Aspekte und Kategorien des digitalen Erzählens, das einerseits als ‚unkreatives Schreiben‘ verpönt wird, in Form von Hypertexten jedoch über den linearen Text der Printmedien hinausgeht und eine neue Art von Storytelling ermöglicht. Anhand konkreter Beispiele wird der aktuelle Stand der Internet-Literatur in Österreich präsentiert und auf Unterschiede von und Ähnlichkeiten mit der ‚traditionellen‘ Literatur untersucht. Als Kategorien dieser neuen medialen und vernetzten Form der Literatur werden Game Projekte oder das kollaborative Schreiben, insbesondere literarische Blogs, behandelt, die sich durch die Interaktion mit den RezipientInnen auszeichnen. Dies ruft u. a. das Bedürfnis nach einer Neubestimmung der Autorinstanz beziehungsweise nach einer Überprüfung der Theorie der Autorschaft hervor.

Als Herausgeberinnen möchten wir uns bei der Aktion *Österreich-Tschechische Republik* sowie beim *Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung* für die Unterstützung der Konferenz sowie dieses Konferenzbandes bedanken.

Ganz herzlicher Dank gebührt Brigitta Falkner für ihr Bild, das sie uns zur Eröffnung unseres Bandes zur Verfügung gestellt hat. Dieser Referenzrahmen erinnert an die wunderbare Lesung der Autorin in Pilsen während der Konferenz *Experimentierräume 2018*.

September 2019

Wien / Plzeň / Catania

Alexandra Millner

Dana Pfeiferová

Vincenza Scuderi

I. Moderne und Avantgarden

Die deutschsprachige Literatur und das tschechische literarische Experiment um 1900

Dalibor Tureček

Abstract

Der Aufsatz beschäftigt sich mit der tschechischen Aufnahme der deutschsprachigen Literatur um 1900 und ihrem Anteil an der Profilierung des literarischen Experiments. Tschechische Übersetzungen und Buchausgaben dieser Zeit zeichneten sich der deutschen Literatur gegenüber durch einen traditionellen Zugang aus, durch den die eigentliche deutschsprachige Moderne eher ausgeschlossen wurde und die ausgewählten Werke im Geiste des Parnassismus interpretiert und modifiziert wurden.

Schlüsselwörter

tschechische und deutschsprachige Literatur, Rezeption, Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert

1. Die Rezeption der deutschsprachigen Literatur in der tschechischen Moderne

Das Experiment ist seit der Romantik einer der grundlegenden Parameter und wurde zum Bewegmoment der modernen europäischen Literaturen. Die Abwendung vom Prinzip der Nachahmung beziehungsweise Wiederholung der klassischen Prototypen und die Suche nach einer neuen Schönheit wurden zu Basisaxiomen. Das Experiment manifestierte sich jedoch in unterschiedlicher Form und Intensität; auch änderte sich seine Position in der Struktur und in der Hierarchie der zeitgenössischen Literatur. Die neue Schönheit setzte zugleich *ex principio* das Bewusstsein einer Tradition voraus, gegen die man sich auf unterschiedliche Art und Weise hätte abgrenzen können; es handelte sich um das unausweichliche „Definieren der Moderne [...] vor dem Hintergrund der Tradition“¹. Die Moderne entwickelte sich

¹ Hučková, 2014, S. 10f. Diese Textstelle sowie alle anderen Zitate aus den slowakischen beziehungsweise tschechischen Quellen in diesem Aufsatz wurden vom Verfasser übersetzt.

jedoch nicht in einem isolierten Raum nationaler Literaturen, sondern hatte ihre komparativen Rahmen und Zusammenhänge. Außerdem muss betont werden, dass das Experiment, die Moderne und die Modernität keineswegs als homogene Essenzen verwirklicht wurden, sondern dass unter diesen Stichwörtern heterogene, variantenreiche, wechselseitig interagierende Projekte im Rahmen eines dynamischen Prozesses umgesetzt wurden. In der Sprache des heutigen Theoretikers gesagt:

[I]n humanistischen Diskursen kommt kein Thema oder keine „Idee“ mehrheitlich vor, und deshalb ist die Bezeichnung jedes Sachverhaltes als „zeittypisch“ oder „kennzeichnend“ immer ein Bestandteil der narrativen Konstruktion. „Typische“ Entitäten bilden narrative Kerne, d. h. Bedeutungsbündel, die an sich weniger deutliche, mehr zerstreute Satellitenbedeutungen binden.²

Von White und Foucault ausgehend kann man in diesem Zusammenhang mit Tomáš Horváth über ein nichthomogenisiertes „Bündel von in [...] Texten zerstreuten Strategien, die miteinander koexistieren und sich gegenseitig überschneiden“³, sprechen. Auch die Moderne „existiert also nicht [als] Substanz, sondern als Konfiguration heterogener Kräfte“⁴.

Dabei war das Experiment in der tschechischen Kultur knapp vor 1900 ein fester Bestandteil des zeitgenössischen Bewusstseins von moderner Literatur. Dies belegt u. a. ein Aufsatz des führenden Literaturkritikers und -theoretikers F. X. Šalda, der gerade unter dem Titel „Experimenty“ [„Experimente“] in der renommierten Kulturzeitschrift *Lumír* im Jahre 1898 veröffentlicht wurde. Das ‚Experiment‘ wird hier als „Schrecken und Mut [...], Unsicherheit, Schicksalhaftigkeit und Abenteuerlichkeit des Lebens [...], Welten umarmende Brände großer Herzen und Seelen [...], Geheimnis des Daseins und Schrecken des Universums“ bezeichnet.⁵ Es handelte sich allerdings nur um eine rhetorisch zugespitzte Deklaration, also um keine Definition, keinen methodischen Zugang, der es ermöglicht hätte, dass sich jenes oben erwähnte ‚Bündel von diversen Strategien‘ äußern kann. Das

² Bilek, 2008, S. 197.

³ Horváth, 2002, S. 10.

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ Šalda, 1898, S. 8.

literarische Schaffen der sogenannten Moderne weist im tschechischen Milieu außerdem nicht nur eine große Diversität, sondern auch eine gegenseitige, ja nicht selten unversöhnliche Spannung im Rahmen der einzelnen experimentellen Strömungen und der Gesamtwerke der AutorInnen auf. Aus unserer Sicht ist jedoch ein einziger Aspekt von Belang, und zwar die Frage, auf welche Art und Weise die deutschsprachige Literatur zum Bestandteil der damaligen Vorstellungen von ‚Experiment‘ im zeitgenössischen Literaturbetrieb wurde. Wir sind uns dabei dessen bewusst, dass jegliche Rezeption fremdsprachiger Literatur notwendigerweise als Selektionsprozess, als Eingliederung in einen neuen Kontext und als Modifikation geschieht.⁶

In den Koordinaten des tschechischen Modernismus hatte die deutschsprachige Literatur keine gute Ausgangsposition. Bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts spielte er die Rolle einer natürlichen Vermittlerin europäischer Anregungen ans tschechische Publikum, und die kontinuierlich stets offensichtlicher werdende nationale Spannung stigmatisierte sie als potenzielles Mittel der Unterdrückung der tschechischen Kultur. Die Modernisierung wurde also von der tschechischen Seite aus auch als Emanzipation von deutschsprachigen Einflüssen wahrgenommen. Die tschechische Literaturgeschichte fasste den ganzen Sachverhalt noch im 20. Jahrhundert auf diese Art auf: Einer der Schlüsselinterpreten der Literaturgeschichte, Felix Vodička, legte etwa in einer seiner Studien um 1940 den Begriff ‚der westlichen Literatur‘ ohne Deutschland fest, wobei er nicht nur kulturgeschichtlich, sondern auch ideologisch argumentierte:

Aus der Sicht einer kleinen Nation, die einen exponierten Raum in Mitteleuropa bewohnt, ist die Vorstellung der europäischen westlichen Kultur geographisch sowie national differenziert. In der Nachbarschaft einer zahlenmäßig so großen deutschen Nation lernte eine Nation, die ihre nationale und kulturelle Individualität

⁶ Ein bedeutendes Beispiel für diese These stellt eine Anthologie fremdsprachiger Lyrik von 1891 dar, die aus der Feder des populärsten zeitgenössischen Dichters, Jaroslav Vrchlický, stammt. Außer dem obligatorischen Goethe war die deutschsprachige Literatur noch durch R. Hamerling, A. F. von Schack und durch F. Freiligrath vertreten. Letzteren stellte Vrchlický jedoch nicht als sozialkritischen und politischen Dichter vor. Er ließ Freiligraths gesellschaftskritisch ausgerichtetes Schaffen völlig außer Acht und übersetzte nur seine ‚harmlos-neutralen‘ Gedichte im Stil der landschaftlichen Lyrik „Moře“ [„An das Meer“], „Růže“ [„Die Rose“], „Pomsta květin“ [„Der Blumen Rache“] und zwei weitere unpolitische Texte. Vgl. Vrchlický, 1891, S. 155–172.

aufrechterhalten wollte, sich im Weltkulturgeschehen orientieren, ohne nur auf deutsche Vermittlung angewiesen zu sein. Sehr früh lässt sie sich damit nicht zufrieden stellen, dass ihre Nachbarn ihr den Inhalt der westlichen Kultur vermitteln, sondern sehnt sich danach, einen direkten Kontakt mit beiden Zentren der europäischen Kultur im Mittelalter und in der frühen Neuzeit, mit Italien und Frankreich, zu knüpfen.⁷

Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, dass die deutschsprachige Literatur von einem wesentlichen Teil der tschechischen literarischen Öffentlichkeit als unheilvoll traditionalistisch wahrgenommen und in diesem Sinne auch rezipiert wurde.⁸ Das konservativste Bild brachten logischerweise die Lesebücher für Mittelschulen, vor allem für Gymnasien.⁹ Es soll hier zumindest das seinerzeit autoritativste Lehrbuch von Antonín Trnka (1892) erwähnt werden. Sein Schwerpunkt liegt in der deutschen Klassik der zweiten Hälfte des 18. und des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, AutorInnen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind hier bereits eher sporadisch vertreten. Aus territorialen Gründen kommen hier Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar oder Robert Hamerling vor. Der auf diese Art konstituierte Kanon wurde jahrelang nicht wesentlich verändert, und die modernistische Literatur wurde eigentlich nicht aufgenommen.

Ähnliche Tendenzen wies allerdings auch der zeitgenössische Büchermarkt auf. Schauen wir uns etwa eine Übersicht von der Buchproduktion im Jahr 1900 an.¹⁰ Es wurden Übersetzungen von einigen Werken Goethes, konkret von seinen Balladen, dem Drama *Iphigenie auf Tauris* und dem Roman *Die Leiden des jungen Werthers*, herausgegeben. Von Paul de Kock und Karl Herlossohn wurden je zwei Romantitel

⁷ Vodička, 2003, S. 102.

⁸ Wir sind uns dessen bewusst, dass es sich bei der Wahrnehmung einer anderen Literatur stets um ein vielschichtiges und unterschiedlich dynamisches Phänomen handelt, das sich darüber hinaus auf mehreren Ebenen abspielt. Zugleich wird ein Literaturhistoriker mit einer komplizierten Quellenlage konfrontiert. Wohl am produktivsten wäre aus unserer Sicht die individuelle, informelle Rezeption. Ihre Belege im Briefwechsel, in den Tagebüchern, in den Aufzeichnungen von Gesprächen oder in den Memoiren bieten jedoch weder ein zuverlässiges noch ein komplexes Bild. Deshalb konzentrieren wir uns auf die institutionalisierte Rezeption, die in Zeitschriften, belletristischen Werken und Lehrbüchern belegt ist; diese Quellen prägten zugleich das allgemein geltende zeitgenössische Literaturbewusstsein.

⁹ Zur ausführlichen Untersuchung der deutschen Lesebücher für die tschechischen Mittelschulen von 1849 bis 1918 vgl. Mikolášková, 2012.

¹⁰ Caslin.

übersetzt. Einmal sind Alexander von Humboldt, Heinrich Heine, Gottfried Keller, Gustav Freytag und Karoline Pichler vertreten. Eine ziemlich traditionalistische Verlagsstrategie im Verhältnis zur deutschsprachigen Literatur zeichnet sich auch bei der Rezeption der Werke E. T. A. Hoffmanns ab, der um die Jahrhundertwende bereits beinahe 80 Jahre tot war – er starb 1822. Vor 1900 erschien keines seiner Bücher auf Tschechisch. In der unmittelbar darauffolgenden Etappe bis 1916 wurden jedoch gleich neun Werke herausgegeben. Dieser Fall verdeutlicht, wie diese Rezeptionsmechanismen funktionieren. Zuerst wurde Hoffmanns Werk durch den Selektionsprozess verhindert. Über seine Ursachen werden wir hier nicht spekulieren. Die konzentrierte Rekontextualisierung nach 1900 hing mit dem erhöhten zeitgenössischen Interesse an der phantastischen Erzählung beziehungsweise am modernistisch gestalteten Märchen mit phantastischen Zügen zusammen, das vor allem Maurice Maeterlincks Schaffen repräsentierte.¹¹ Die ursprünglichen romantischen Merkmale der Werke Hoffmanns wurden auf diese Art übersehen, und seine Bücher las man im neuen Kontext mit einer modernistischen Optik.

Der zeitgenössische Kontext der tschechischen Literatur beteiligte sich auch maßgeblich an der Hierarchisierung der deutschsprachigen Literatur, die übernommen wurde. Eine zweifellos zentrale Position von emblematischem Wert nahm selbstverständlich Goethe ein, und zwar bereits vom Schulunterricht an. Unter den damals lebenden AutorInnen war es jedoch Robert Hamerling (1830–1899), der sich im letzten Drittel des 19. Jahrhundert der größten Popularität erfreute, während er heutzutage beinahe vergessen ist und eher nur in historischen Überblicksstudien vorkommt. Damals mag zu seiner Beliebtheit im tschechischen Umfeld¹² seine österreichische Herkunft sowie die

¹¹ Das Buch *Fantastické povídky* [Phantastische Erzählungen] des führenden zeitgenössischen tschechischen Schriftstellers Julius Zeyer erschien zum ersten Mal 1882, zwischen 1903 und 1927 folgten weitere sechs Ausgaben. 1892 wurden unter demselben Titel auch Texte eines anderen damals bekannten Autors, Karel Švanda von Semčice, herausgegeben. 1900 brachte Karel Leger eine gereimte Version dieses Genres heraus. Die Popularität dieses Prosatyps in Böhmen weitete sich bald auch auf die niedrigeren Ebenen der literarischen Produktion aus: Zu Beginn des Ersten Weltkrieges erschien ein Erzählband mit phantastischen Erzählungen von Ladislav Malý, einem regionalen und heute vergessenen Autor.

¹² Die tschechische Beliebtheit von Hamerling belegen nicht nur Übersetzungen, auf die hier noch eingegangen wird, sondern auch die Vertonungen einiger seiner Gedichte vom führenden zeitgenössischen tschechischen Komponisten Josef Bohuslav Foerster (1913 und 1920). Vgl. Foerster, 1913.

lebenslange Verbindung mit der Habsburger Monarchie beigetragen haben. Die Akzentuierung der deutschsprachigen AutorInnen aus der ‚breiteren Heimat‘, wie die TschechInnen die Monarchie ab und zu bezeichneten, war bereits aus der Konzeption der Lesebücher in Bezug auf den Inhalt und die Auswahl der AutorInnen ersichtlich.¹³

2. Die Rezeption Robert Hamerlings

Das böhmisch-deutsche und folglich auch das tschechische Milieu Prags wurden für Robert Hamerling auch zum Eingangstor in die Welt der großen Literatur. Sein erstes Buch *Venus im Exil*, ein Gedicht in fünf Gesängen, wurde 1858 im Kober-Verlag in Prag herausgegeben; derselbe Verleger druckte 1859 Hamerlings Sammlung lyrischer Gedichte *Sinnen und Minnen: ein Liederbuch*, und schließlich wurde hier vier Jahre später (1862) auch sein nächstes Buch unter dem Titel *Ein Schwanenlied der Romantik* veröffentlicht. In den folgenden Jahrzehnten erschienen weitere Bücher, diesmal bereits in Deutschland, und Hamerling gewann allmählich nicht nur die Position eines der meistgelesenen deutschsprachigen Literaten seiner Zeit,¹⁴ sondern wurde zugleich zum Emblem einer gewissen Modernität. Diese Modernität könnte typologisch durch den Begriff *Parnassismus* charakterisiert werden;¹⁵ erst danach setzte die Moderne der Jahrhundertwende ein.

Durch das rhetorische, malerisch dekorative und nicht selten von der Antike inspirierte Schaffen Hamerlings wurde ihm im tschechischen Milieu um die Jahrhundertwende mit einem gewissen Respekt auch seitens der VertreterInnen der Moderne begegnet. Dies belegt ein

¹³ Vgl. Mikolášková, 2012.

¹⁴ Folgende illustrative Zahlen belegen, dass Hamerlings Werke sehr oft herausgegeben wurden. So erreichte *Schwanenlied der Romantik* zwischen 1862 und 1889 fünf Auflagen, genauso wie das Heldenepos *Germanenzug*. Das zeitgenössisch populärste epische Gedicht Hamerlings, *Ahasver im Rom*, erzielte zwischen 1866 und 1894 sogar einundzwanzig Auflagen. Bezüglich der Häufigkeit war der zweitpopulärste Text *Der König von Sion* mit zwölf Editionen im Zeitraum von 1868 bis 1890. Das Prosawerk *Aspasia* erschien zwischen 1876 und 1884 dreimal.

¹⁵ Vgl. Landsteiner, 1873; Kleinert, 1889. Beim Parnassismus handelt es sich um ein ästhetisches und poetologisches Konzept um 1900, das auf die pure Schönheit Akzent legte, sich durch malerische Einbildungskraft und rhetorische Beredsamkeit auszeichnete und im Gegensatz zum Realismus durch Poesie ein autonomes Reich der Schönheit aufbauen wollte. Für die österreichische Literatur kann als ein bedeutender Vertreter des Parnassismus Robert Hamerling genannt werden, der auch von der tschechischen ParnassistInnen hoch geschätzt wurde. Mehr zum Parnassismus vgl. Haman und Tureček, 2016.

Lexikoneintrag von F. X. Šalda: Für den führenden Modernisten war Hamerling „neben Grillparzer der größte österreichisch-deutsche Dichter“, ja sogar „der führende der modernen deutsch[en] Dichter“. Die Charakteristik, die Šalda unmittelbar danach formuliert, widerspricht jedoch eindeutig seiner Auffassung von Experiment, wie sie bereits oben zusammengefasst wurde. Hamerling war laut Šalda nicht jener ersehnte Rebell, der die spießigen Konventionen bricht, allein indem er mit seinem Leben provoziert, sondern „ein durch den klassischen sowie romantischen Idealismus geschulter Geist“, der „sowohl die pure schöne Form sowie den ideellen Gedankenkern gleichermaßen pflegt“. Auch die konstitutiven Züge des Schaffens, die Šalda Hamerling zuschreibt, stehen im Widerspruch zu dem von ihm selbst deklarierten Prinzip des Experiments. Hamerling sei somit „ein Dichter des glühenden Kolorits, des lyrischen Potenzials, der auch seine Epen mitgestaltet, ein Maler des Wortes“, für den – ganz im Sinne des Parnassismus – „das wahre Glück des Menschen das Betrachten und das Schaffen der Schönheit ist“.¹⁶

Dieser Lexikoneintrag erschien ein Jahr nach der Veröffentlichung des Kampfmanifestes der tschechischen Moderne, an dessen Abfassung Šalda maßgeblich beteiligt war, und parallel zu Šaldas scharfen Attacken gegen den führenden tschechischen Vertreter jener Art von Lyrik, die gerade Hamerling verkörperte: gegen Jaroslav Vrchlický. Wir werden hier nicht über die Gründe spekulieren, die Šalda dazu bewegten, nahezu zur gleichen Zeit so unterschiedliche Haltungen einzunehmen.¹⁷ Jedenfalls ist es klar, dass hier zwei diverse Auffassungen der Modernität manifest wurden. Die eine ist ‚mainstreamartig‘, von der Dekorativität des Jugendstils und der Rhetorik des Parnassismus getragen; die andere basiert auf einem provokanten Experiment. Hamerling repräsentierte im tschechischen Milieu eben das erste Konzept, das hinsichtlich des modernistischen Experimentes traditionell und bezüglich der Akzeptanz seiner Werke durch eine breite Öffentlichkeit sogar spießig ausgerichtet war.

¹⁶ Alle Zitate in diesem Absatz: Šalda, 1896, S. 819.

¹⁷ Einer dieser Gründe könnte die Publikationsform sein. Den Text über Hamerling verfasste Šalda als Lexikoneintrag für das bedeutende Reallexikon, das vom renommierten Verlag Jan Otto, der übrigens seine AutorInnen gut bezahlte, herausgegeben wurde.

3. Tschechische Übersetzungen deutschsprachiger Werke

3.1 Robert Hamerling

Eine relativ breite Resonanz belegen auch die um die Jahrhundertwende entstandenen Übersetzungen von Hamerlings Werken.¹⁸ Drei von ihnen schuf der führende tschechische Dichter Jaroslav Vrchlický, der selbst in Hamerlings Stil schrieb. 1900 veröffentlichte er die tschechische Version des populärsten Epos *Ahasver v Římě* (dt. *Ahasver in Rom*)¹⁹. Das Original stammt von 1866, und schien nach nicht einmal 35 Jahren zu veraltet. Die Übersetzung des lyrischen Epos in sechs Gesängen, *Amor a Psýché*, ist mit 1907 datiert. Und noch 1928, also 29 Jahre nach Hamerlings Tod und 16 Jahre nach Vrchlickýs Ableben, erschien die mehr als 100seitige Anthologie *Výbor lyriky* [*Lyrik. Eine Auswahl*], die alle von Vrchlický übersetzten lyrischen Texte beinhaltet – ungeachtet ob sie bereits woanders gedruckt oder gerade erst aus den Handschriften herausgegeben worden waren. Vrchlický regte auch die Übersetzung des Epos *Král Siónský* (dt. *König von Sion*) an, das 1902 erschien. Eliška Krásnohorská übertrug den Text in Hexameter und widmete ihre Übersetzung im Umfang von mehr als fünfhundert Seiten Jaroslav Vrchlický. In ihrem Vorwort bezeichnete sie Hamerling als „den größten unter den neueren deutschen Dichtern“²⁰, sogar als „lyrisches Genie“²¹, dessen Werke „hervorragend“²² seien. Vrchlický kam auch in seinen eigenen lyrischen Werken auf Hamerling zurück. In seiner Grabelegie beschwört er im Rhythmus der sapphischen Strophe den österreichischen Dichter als letzten Wächter der großen poetischen Schönheit.²³ Hamerling wird hier also implizit gegen das Experiment vom Ende des Jahrhunderts gestellt, gegen das sich Vrchlický mehrfach abgrenzte. Er tat es in einem Gedichtzyklus, in dem er die elastischen Prinzipien des freien Verses, die existenziell zugespitzte Metapher und vor allem das selbstbezogene Literaturkonzept,

¹⁸ Wir gehen explizit nur auf Lyrik-Übersetzungen ein. Hamerlings Prosawerk *Aspasia, Umělecký a milostný román z antického Řecka*, erschien, übersetzt von E. Makovcová, auf Tschechisch 1925, d. h. ein Vierteljahrhundert nach dem Tode des Autors und bereits im Kontext der Nachkriegsavantgarde.

¹⁹ Im Verlag Jan Otto in Prag.

²⁰ Krásnohorská, 1902, S. 10.

²¹ Ebd., S. 12.

²² Ebd., S. 10.

²³ Vgl. Vrchlický, 1906.

die einige Strömungen der Moderne mit sich brachten, ironisch attackierte.²⁴

3.2 Hermann Bahr

Die Buchproduktion nach 1900 brachte jedoch auch Übersetzungen der Werke jener deutschsprachigen Schriftsteller, die der Moderne im *fin de siècle* zugeordnet werden. Am stärksten war Hermann Bahr vertreten, der in Böhmen und vor allem in Mähren durch seine Vortragsreise²⁵ sowie durch seine Publikationen in der zeitgenössischen Presse bekannt war. Auch Bahrs Theaterstücke waren für das tschechische Publikum interessant. Ab 1911 erschienen die ersten Übertragungen, und zwar 1911 *Děti* (dt. *Die Kinder*, 1911), 1912 *Princip* (dt. *Das Prinzip*, 1912), 1914 folgten *Koncert* (dt. *Das Konzert*, 1909) und *Pavouk* (dt. *Der Querulant*, 1914). Das Interesse an Bahr hing offensichtlich mit dem Betrieb der alternativen tschechischen Theaterszenen zusammen, einige Theaterstücke wurden nämlich in spezialisierten Verlagen herausgegeben, um die zeitgenössische Bühnenpraxis zu unterstützen. Es handelte sich um den Verlag Mikuláš Knapp beziehungsweise um das kurzfristige Unternehmen Divadlo [Theater]. 1910 wurde Bahrs Reisebericht *Cesta po Dalmácii* (dt. *Dalmatinische Reise*, 1909) beim Kleinverleger Rudolf Brož in Prag veröffentlicht. Außerdem erschienen zwei Romane: ebenfalls 1910 *Herečka* (dt. *Theater*, 1897, im Verlag Jan Otto in Prag), laut Untertitel ein *Roman aus dem Wiener Leben*, und *Nanebevstoupení* (dt. *Himmelfahrt*, 1916). Dieser Roman kam im Verlag Ladislav Kunclíř, der sich auf moderne Literatur spezialisiert hatte, heraus, allerdings erst nach dem Krieg (1928), also bereits nach dem Ausklang der Moderne der Jahrhundertwende. In einigen Fällen könnte es sich um Übersetzungen handeln, die mit Einwilligung des

²⁴ Vgl. Vrchlický, 1963, S. 289–303.

²⁵ Mit Hermann Bahrs Vortragsreise nach Mähren und deren Resonanz in der zeitgenössischen Brünner Presse beschäftigte sich Jan Budňák in seinem Vortrag „Deutschsprachiger Kulturbetrieb in Brunn am Anfang des 20. Jahrhunderts“, den er am 22. Juni 2016 im Rahmen der GeSuS-Fachtagung an den Masaryk-Universität in Brno hielt. Über Hermann Bahrs Vortrag am 2. Februar 1897 in Brunn berichtete der *Tagesbote*, Nr. 18/47, S. 25–26. In diesem Vortrag, in dessen Mittelpunkt Jung Wien stand, bezeichnete der österreichische Literaturkritiker Brunn als das „Bethlehem der Moderne“. Der Kreis schließt sich am 1. März 1900, als in der Zeitung *Mährisch-schlesischer Correspondent* vom Entstehen des Literaturkreises „Jung-Brunn“ (um Eugen Schick, Franz Schamann und den jungen Robert Musil) berichtet wird, der analog zu Jung Wien und dessen Darstellung von Hermann Bahr verstanden wird. Für all diese Hinweise möchte ich mich bei Jan Budňák bedanken.

Autors oder sogar mit dessen Vorwort fertiggestellt wurden: so etwa die Edition seiner publizistischen Texte unter dem Titel *Vídeň* (dt. Wien, 1906, beim Verleger Josef Pelcl).²⁶

Die tschechischen Übersetzungen der Werke Bahrs waren meistens sehr aktuell, jedenfalls im Vergleich zu Hamerlings Texten, die erst einige Jahrzehnte nach der Erstveröffentlichung auf Tschechisch publiziert wurden. Auch hier lassen sich unterschiedliche Strategien sowie Positionen der beiden übersetzten Autoren im damaligen Literaturbetrieb feststellen. Während Hamerling eher das zeitlose, allgemein gültige Ideal der dichterischen Schönheit zu repräsentieren hatte, stellte Bahr eine aktuelle Neuigkeit dar, die dem künstlerischen Experiment zeitlich eindeutig näher stand. Andererseits trat er vor das tschechische Publikum als Lustspielautor, als Reiseschriftsteller oder als Erzähler von verschiedenen Mentalitäten, also primär nicht als Schöpfer neuer Schönheit.

3.3 Alexander Friedrich Ladislaus Roda Roda

Eine weniger klare Antwort können wir im Falle des nächsten Autors geben, der oft in die Nähe der Wiener Moderne gerückt wird, nämlich Alexander Friedrich Ladislaus Roda Roda. Von seinem Werk wurden zwei Theaterstücke übersetzt: 1912 das Lustspiel *Jeden den králem* (dt. *Der König von Crucina*, 1910) und nach dem Ersten Weltkrieg (1919) noch das Schauspiel aus dem südslawischen Milieu *Dana Petrovičova* (dt. Dana Petrowitsch, 1904). Außerdem wurde 1911 die Übersetzung der Novelle *Královna léta* (dt. *Die Sommerkönigin*, 1904) herausgegeben. Rodas Schaffen ist dabei vielfältig, es reicht von humoristischen Texten über Reiseberichte bis zu Novellen, die oft realistisch anmuten, da sich in ihnen Rodas Kenntnis des südslawischen Umfelds und des Militärs widerspiegelt. Als Satiriker und Humorist wird er übrigens im tschechischen Kontext noch im *Wörterbuch der deutschsprachigen Literatur* aus dem Jahre 1987 wahrgenommen.²⁷

²⁶ Das Vorwort der tschechischen Ausgabe ist mit 15. März 1911 datiert. Ein Vergleich mit der deutschen Erstausgabe von 1906 in Stuttgart zeigt, dass es für die tschechische Publikation geschrieben wurde (vgl. Bahr, 1911, S. 7–8). Hermann Bahr erwähnt jedoch weder den tschechischen Kontext noch Peripetien oder Anregungen in Verbindung mit der tschechischen Übersetzung; er wendet sich nicht explizit an die tschechischen LeserInnen.

²⁷ Vgl. Bok, Macháčková und Veselý, 1987, S. 579f.

3.4 John Henry Mackay

Die Position der jeweiligen Übersetzungen war also im tschechischen Milieu nach 1900 vom literarischen Experiment zu weit entfernt, als dass sie sich an dessen Gestaltung hätte beteiligen können. Wiederum anders war die Position der Übersetzungen aus dem Werk des deutschen Naturalisten Ernest John Henry Mackay, wobei der Naturalismus um die Jahrhundertwende im tschechischen Kontext als äußerst experimentelle Strömung empfunden wurde.²⁸ Zuerst (1892–1894) wurden seine Gedichte in diversen Zeitschriften und in Übersetzung des führenden tschechischen Modernisten Arnošt Procházka publiziert. Das Hauptinteresse konzentrierte sich jedoch auf Mackays Prosawerke. Als erste wurde 1899 und ebenfalls in einer Zeitschrift eine Erzählung mit dem typisch naturalistischen Titel „Hnus“ [„Ekel“] gedruckt.²⁹ Parallel dazu kam eine Buchausgabe heraus. Der Roman *Lidé z manželství* mit dem Untertitel *Líčení z malého města* (dt. *Die Menschen der Ehe. Schilderungen aus der kleinen Stadt*) erschien 1898 in Tábor, d. h. bei einem Verlag außerhalb Prags. Bereits der gewählte Untertitel verwies die LeserInnen auf das Genre des kleinstädtischen analytischen Realismus, der zu diesem Zeitpunkt in der tschechischen Literatur bereits fest verankert war. 1903 folgte die Übersetzung des Romans *Die letzte Pflicht* (1893) unter dem tschechischen Titel *Poslední povinnost*, diesmal bereits im renommierten Verlag von Jan Otto in Prag. Der Schlüsselroman *Anarchisté* (dt. *Die Anarchisten*, 1891) erschien 1910, gleichzeitig wurde eine Anthologie von Erzählungen unter dem Titel *Drobná próza* herausgegeben. Im darauffolgenden Jahr wurde noch die Novelle *Rozkošník* (dt. *Der Sybarit*, 1903) veröffentlicht, und zwar als vierter Band der Editionsreihe *1000 schönste Novellen der 1000 Weltschriftsteller*, mit einem Kommentar des bekannten Editors und Literaturhistorikers František Sekanina versehen.

Die Bedeutung, die dem Autor beigemessen wurde, ergibt sich allein aus dessen Eingliederung in das Editionsvorhaben, das den tschechischen LeserInnen die Höhepunkte der Weltliteratur von den kanonischen Höhen bis zu exotischen Gefilden vermitteln wollte. Mackays Popularität in Böhmen ist wohl nicht nur auf den Charakter seiner Werke, sondern auch auf deren Vertonungen von Richard Strauss

²⁸ Ganz im Sinne des programmatischen Erstlings von Emil Zola, der 1880 unter dem Titel *Le roman expérimental* veröffentlicht wurde.

²⁹ Mackay, 1899.

zurückzuführen, die um die Jahrhundertwende in renommierten Verlagshäusern in München, Leipzig sowie Wien veröffentlicht wurden. Insbesondere die naturalistischen Schichten seines Werkes standen um die Jahrhundertwende in Einklang mit dem naturalistischen literarischen Experiment und unterschieden sich zugleich von den Konzepten der symbolistischen und der dekadenten Moderne im engeren Sinne des Wortes. Somit wird hier eine der einleitenden Thesen von der inneren Pluralität und der Vielfalt des literarischen Experiments im Geiste der Moderne bestätigt.

3.5 Ludwig Jakobowski

Eine allgemeine Tendenz des tschechischen Literaturlebens bestand jedoch in der traditionalistischen Wahrnehmung der deutschsprachigen Literatur. Bei der Auswahl der Texte wurden etwa Kriterien und Normen der allgemeinpopulären Werke im Sinne des Parnassismus bevorzugt. Einen aussagekräftigen Beweis stellt der Überblicksaufsatz „Literární salón Berlínský roku 1899“ [„Berliner Literatursalon 1899“] von Arnošt Ondráček in der Zeitschrift *Lumír* (1899) dar. In der Aufzählung der zeitgenössischen Autoren taucht zwar auch der Name des Modernisten *par excellence*, Stefan George, auf, aber die Hauptaufmerksamkeit wird auf Ludwig Jakobowski gerichtet, der eher der zeitgenössischen dekorativen poetischen Rhetorik als dem literarischen Experiment *sensu stricto* nahe stand. Obwohl das Werk Jakobowskis aus mehreren Perspektiven beurteilt werden könnte, ist für uns jene Optik von Belang, durch die ihn der Autor des Artikels sah. Er schätzte vor allem die romantischen und parnassistischen Züge im Werk Jakobowskis, etwa das „orientalische Milieu“ und die „farbig glänzende Stimmung“.³⁰ Weiters wird die „antike Einfachheit des edlen Stils“ respektive die „plastischen, elegant gerundeten Formen“ des Dichters gepriesen. Das Resultat sind „Kabinettstücke der modernen Weltproduktion schlechthin“, in denen der Autor „ganz alltägliche Sachen in feinste Tonfarben kleidet“.³¹

Jene „moderne Weltproduktion“ entspricht jedoch weder der naturalistischen Provokation noch dem symbolistischen oder dekadenten Experiment. Sie weist Charakteristiken des zeitgenössischen literarischen

³⁰ Ondráček, 1889, S. 72.

³¹ Ebd., S. 72.

Mainstreams auf, der z. B. durch Hamerling oder Vrchlický repräsentiert wurde. Und gerade in diesem traditionalistischen Zugang zur deutschsprachigen Literatur beziehungsweise in deren Instrumentalisierung für den Mainstream sind die grundlegenden Kriterien für jene oben erwähnten Operationen des Selektierens, Modifizierens und Rekontextualisierens verwurzelt.

3.6 Christian Morgenstern

Die Moderne im engeren Sinne des Wortes, das heißt als Strom von verschiedenen modernistischen Bewegungen der Jahrhundertwende, ist dabei in der Regel zu kurz gekommen. Jener Instrumentalisierung der modernen Literatur für den Parnassismus wurde u. a. auch Christian Morgenstern ausgesetzt, dessen Gedichte die Zeitschrift *Lumír* 1900 in tschechischer Übersetzung herausbrachte. Es handelte sich dabei aber um Texte aus der ersten Sammlung des Autors *Ich und die Welt* (1898), die noch eindeutig in der zeitgenössischen Tradition und Konvention verwurzelt waren. Auch die tschechische Übersetzung wurde im Sinne der parnassistischen Konventionen vorgenommen. Ein solches konservatives Bild von Morgenstern blieb in der tschechischen Kultur ziemlich lange verankert. Seine experimentellen *Šibeniční písně* (dt. *Galgenlieder*, 1905) wurden zunächst überhaupt nicht rezipiert. Nach 1900 kam die nächste Übersetzung erst 1943, jedoch immer noch ohne experimentelle Gedichte aus *Galgenlieder*, deren erste Buchausgabe erst im Jahre 1958 in der Übersetzung von Josef Hiršal und mit dem Nachwort von Hugo Siebenschein erfolgte.

4. Resümee

Die tschechische Rezeption der deutschsprachigen Literatur um 1900 zeichnete sich also durch Vielfalt aus. Die Strategien der Auswahl und der Modifikation sind jedoch deutlich. Aus der Menge und Breite der denkbaren Impulse, die die deutsche und die österreichische Literatur anbieten konnten, betonte die tschechische Rezeption eher die traditionellen Konventionen beziehungsweise die Normen und die Ästhetik des Parnassismus, wobei das moderne Experiment im engeren Sinne des Wortes eher am Rande blieb. Betrachtet man also die deutschsprachige Literatur um 1900 im Spiegel der tschechischen Übersetzungen, scheint sie, vor allem im Vergleich mit der

französischen beziehungsweise mit der italienischen Literatur oder mit solchen emblematischen Namen wie Przybyszewski, eher ein Bestandteil des traditionalistischen literarischen Konzeptes als ein treibendes Element des literarischen Experimentes zu sein.

Literaturverzeichnis

- BAHR, Hermann, 1911. *Vídeň*. Praha: Josef Pelcl.
- BÍLEK, Petr A., 2008. Antologizace diskursivního pole: Od kontextů k textům a zase zpět [Anthologisierung des Diskursfeldes: Von Kontexten zu Texten und wieder zurück]. In: Petr BÍLEK, Jiří ŠEVČÍK, Monika MITÁŠOVÁ und Marin ZERVAN, Hrsg. *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy [(a)symetrische Geschichte(n) – verschwiegene Rahmen und verdrängte Probleme]*. Praha: Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, S. 195–211. ISBN 9788087108079
- BOK, Václav, Věra MACHÁČKOVÁ und Jiří VESELÝ, 1987. *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských [Lexikon der deutschsprachigen Autoren und der Autoren aus der sorbischen Lausitz]*. Praha: Odeon.
- CASLIN. *Bibliografie Národní knihovny České republiky [Bibliographie der Nationalbibliothek der Tschechischen Republik]*. In: www.caslin.cz [Zugriff am: 20.–28.02.2019]
- FOERSTER, Josef Bohuslav, 1913. *Frühling-Nachttraum. Liederzyklus von Robert Hamerling*. Wien, Leipzig: Aktiengesellschaft.
- HAMAN, Aleš, Dalibor TUREČEK u. a., 2016. *Český a slovenský literární parnassismus [Parnassismus in der tschechischen und in der slowakischen Literatur]*. Brno: Host. ISBN 9788074912559
- HORVÁTH, Tomáš, 2002: *Rétorika historie [Rhetorik der Geschichte]*. Bratislava: Veda. ISBN 9788022407120
- HUČKOVÁ, Dana, 2014. Slovenské časopisy 1898–1918 [Slowakische Zeitschriften 1898–1918]. In: Dana HUČKOVÁ. *Kontexty slovenskej moderny [Kontexte der slowakischen Moderne]*. Bratislava: Kaligram, S. 21–43. ISBN 9788081018633
- KLEINERT, Karl Erasmus, 1889. *Robert Hamerling, ein Dichter der Schönheit*. Hamburg: Aktiengesellschaft.
- KRÁSNOHORSKÁ, Eliška, 1902. Úvod překladatelčin [Vorwort der Übersetzerin]. In: Robert HAMERLING. *Král Siónský*. Praha: J. Otto, S. 10–12.
- LANDSTEINER, Karl, 1873. *Hans Makart und Robert Hamerling: zwei Repräsentanten der modernen Kunst*. Wien: Hölder.
- MACKAY, Ernest John Henry, 1899. Hnus [Ekel]. In: *Lumír*. (6), S. 66–68.

- MIKOLÁŠKOVÁ, Monika, 2012. *Formování obrazu literatury na středních školách českých zemí v 19. století: Na podkladu analýzy německých gymnaziálních čítanek z let 1849–1918* [Formieren des Bildes der Literatur an den Mittelschulen in den böhmischen Ländern: Auf Grund einer Analyse der deutschen Lesebücher für Gymnasien 1849–1918. Dissertationsarbeit]. České Budějovice: Philosophische Fakultät der Südböhmischen Universität.
- ONDRÁČEK, Arnošt, 1899. Literární salón Berlínský [Berliner Literatursalon]. In: *Lumír*. (6), S. 71–72.
- ŠALDA, František Xaver, 1898. Experiment. In: *Lumír*. (1), S. 8–11.
- ŠALDA, František Xaver, 1896. Hamerling, Robert. In: *Ottův slovník naučný* [Otto's Reallexikon]. Bd. 10. Praha: J. Otto, S. 819.
- TRNKA, Antonín, 1892. *Deutsches Lesebuch für die Mittelschulen mit böhmischer Unterrichtssprache*. Prag: A. Wiesner.
- VODIČKA, Felix, 2003. *Francouzské impulsy v české literatuře 19. století* [Französische Impulse in der tschechischen Literatur des 19. Jahrhunderts]. Praha: Karolinum. ISBN 8024606828
- VRCHLICKÝ, Jaroslav, 1963. *Žeň času* [Zeiternte]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav, 1906. U Hrobu Hamerlingova [Am Grabe Hamerlings]. In: *Svlačce na úhoru*. Praha: J. Otto, S. 97–100.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav, 1891. *Hostem u básníků* [Zu Gast bei Dichtern]. Praha: Časopis českého studentstva.

Abstract

The study deals with the Czech reception of German language literature around 1900 and its contribution to the formation of modern literary experiment. At the time, Czech translations and editions of German language literature were characterized by a rather traditional approach which led to the exclusion of then current modernist German language literature. The selected works were thus interpreted and modified in accordance to parnasistal thinking.

Keywords

Czech and German language literature, reception, turn of the century

Wolkige Stellen. Beispiele ‚andeutungsweiser‘ Sprache bei Franz Kafka

Manfred Müller

Abstract

Walter Benjamin spricht von ‚wolkigen Stellen‘ in Kafkas Texten, die – stark vereinfacht gesagt – die Abkehr von ‚unserer‘ bekannten, sinnlichen erfassbaren Welt und den Übergang in eine (wieder nach Benjamin) ‚obrige‘ anzeigen. Diese ‚wolkigen Stellen‘, an denen oft Kafkas ‚Verwandlungen‘ stattfinden, sind sprachlich markiert: Hier endet der nach Kafka ‚vergleichsweise‘ Gebrauch der Sprache, die ‚empirische‘ Ebene wird verlassen und eine ‚parabolische‘ (nach Fülleborn) erreicht.

Schlüsselwörter

Franz Kafka, Walter Benjamin, ‚wolkige Stellen‘, Sprache, Heterotopos

Im Rahmen einer Konferenz, in deren Titel sich der Begriff ‚Experiment‘ befindet, über Kafka zu sprechen, ist zugleich abwegig und naheliegend. Man kann seine Texte trotz all ihrer – im Vergleich mit dem Großteil des zeitgenössischen Schreibens – Außergewöhnlichkeit nur schwer als ‚experimentell‘ bezeichnen; hingegen scheint mir eine Begriffsdefinition des Experiments zuzutreffen, die Methoden in den Blick nimmt, Bekanntes (auch bekannte Ausdrucksmöglichkeiten und Erzählperspektiven) umzuwandeln, zu verfremden, neu zu denken. Diesem zweiten Ansatz ist der folgende Versuch gewidmet, dessen Ausgangspunkte im Wesentlichen zwei sehr unterschiedliche Kafka-Lektüren sind: zum einen jene von Peter Waterhouse, die er im Oktober 2013 im Rahmen einer Veranstaltung¹ am Beispiel der Erzählung *Beschreibung eines Kampfes*² präsentierte, zum andern die Walter Benjamins, der auch der Titel dieses Aufsatzes zu verdanken ist.

¹ Die Veranstaltung fand als erster Abend der Reihe *Literarische Kafka-Lektüren* der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft am 2. Oktober 2013 im ESSL-Museum, Klosterneuburg, statt.

² Es gibt zwei Fassungen, die vermutlich zwischen 1904 und 1911 entstanden und erstmals postum 1936 veröffentlicht wurden.

Ein weiterer Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist ein sehr altes Forschungsparadigma, das Kafkas Texte nahezu von Beginn an begleitet und schon im Text eines frühen Rezensenten, des Autors Kasimir Edschmid³, zu finden ist, nämlich der Versuch, viele Texte Kafkas, vor allem aber z. B. *Die Verwandlung* und *Der Prozess*, in verschiedene Ebenen einzuteilen: eine ‚reale‘ Ebene, die dem gewohnten Alltag des Protagonisten entspricht und gleichsam den Ausgangspunkt des Geschehens bildet, und eine im Vergleich dazu ‚irreale‘ Ebene, auf der er sich plötzlich, scheinbar anlasslos und ohne moralische, religiöse oder juristische Begründung wiederfindet.

Auf die zahllosen Beschreibungsmodelle, die diese ‚Ebenentheorie‘ beschreiben oder ablehnen, kann ich hier nicht eingehen. Die Frage, die mich interessiert, ist, was die Ursache dafür ist, dass jene zweite, irreale, oder auch surreale Ebene, die Benjamin als die „obere“⁴, Fülleborn als „parabolische“⁵ bezeichnet hat, durchwegs als rätselhaft wahrgenommen wird. Denn stets wurde zugleich betont, dass es sich hier um eine grundsätzlich durchaus logische, aus bekannten Versatzstücken zusammengesetzte ‚Wirklichkeit‘ handle, in der wir es auch nicht mit einer Vielzahl von Metaphern oder Chiffren zu tun hätten. Es ist also keine neue Welt voller unbekannter Situationen, die da erfunden wird; ausschließlich Versatzstücke aus Geschichte, Alltag und Erfahrungswelt der Figuren mitsamt bekannten Begrifflichkeiten werden sozusagen ‚wiederverwendet‘.

Viele Texte Franz Kafkas könnten, was diese Eigenschaft anbelangt, in mancherlei Hinsicht komplexe Beispiele für das von Michel Foucault formulierte Prinzip der Heterotopie⁶ sein. Ein Heterotopos – ein ‚Anders-Ort‘ – ist jenseits des Topos, also des eigentlichen Ortes, angesiedelt und hat, stark vereinfacht, im Wesentlichen zwei Dinge zur Folge: Zum einen kann er ein Fluchtpunkt sein – die erreichbare Möglichkeit einer anderen, vielleicht sogar besseren Welt. Zum andern bildet der Heterotopos eine distanzierte Plattform, von der aus ein Blick zurück, auf den Topos, den Ausgangspunkt, geworfen werden kann. Die neue, quasi Außen-Perspektive schafft paradoxerweise neue Ein-Sichten, macht es möglich, Vertrautes neu, anders zu betrachten.

³ Edschmid, 1915, S. 61–64.

⁴ Benjamin, 1977, S. 1215.

⁵ Vgl. Fülleborn, 1969, S. 289–312.

⁶ Vgl. Foucault, 1992, S. 34–46.

Kafkas Texte wie *Die Verwandlung* und *Der Prozess* enthalten aber nur vordergründig solche perspektivischen Veränderungen. Indem er eine Art von Heterotopoi schafft, lässt er zwar zweifellos Einblicke zu, die anders kaum möglich wären – Gregor Samsa und Josef K. versuchen in ihrer neuen, fremden Umgebung, ihr eigenes Dasein über die Fremdwahrnehmung der anderen zu begreifen und zu rehabilitieren. Dass dieser Versuch allerdings scheitert, scheitern muss, hat bereits Walter Benjamin gezeigt:

Keine Aussage, die wir über die „obere“ Welt bei Kafka besitzen, ist als ein Schlüssel zu der unsrigen anzusehen. Denn diese obrige kommt überhaupt nicht zu sich. Sie ist an die untere gebunden, wie ein Mann, der sein Dasein damit verbrächte, durch ein Schlüsselloch ins Zimmer seines Nachbarn zu starren, von dem er nichts weiß und den er nicht versteht. Dieses Zimmer ist unsere Welt.⁷

Die Unvereinbarkeit der beiden Welten ist demnach für Kafkas Texte typisch. Ist der Übergang von der einen auf die andere Ebene, von der einen in die andere Welt vollzogen, gibt es kein Zurück, kein gegenseitiges Verstehen mehr. Zudem bleibt jede Möglichkeit verwehrt, das Wissen, das aus dieser Perspektive rührt, zu nutzen, sei es, um die eigene Situation zu verbessern oder auch nur zu verändern. Deshalb ist u. a. eine klare Verortung Kafkas in der literarischen Phantastik so schwierig: Der Wechsel von der einen Welt in die andere ist unumkehrbar, unhinterfragbar, Sinnlos. Manchmal ist dieser Wechsel immerhin markiert, auch abseits mehr oder weniger offensichtlicher Symbole und Motive wie des Bettes oder des Traumes in *Die Verwandlung* oder in *Der Prozess*.

Einen möglichen Hinweis darauf, was sich nach dem ‚Wechsel‘ verändert hat, liefert Kafka selbst, der schrieb: „Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur von Besitz und seinen Beziehungen handelt.“⁸

Peter Bürger, der diese Stelle zitiert und analysiert hat, folgert: „Wenn die Erfahrung selbst gleichsam zerläuft, bedarf es der sprachlichen

⁷ Benjamin, 1977, S. 1215.

⁸ Aus Kafkas „dritten Oktavheft“ (8. Dezember 1917), zit. n. Bürger, 1992, S. 309.

Fixierung, um ihr Bestimmtheit zu geben. Aber diese Bestimmtheit ist immer auch eine Verfälschung der Erfahrung.“⁹ Hier ist ein fundamentaler Unterschied zwischen den sogenannten Ebenen, zwischen der Welt der Vergleichbarkeit, also unserer, und jener Welt der Unvergleichbarkeit angesprochen, in der die Sprache zwar ‚bestimmt‘ und eindeutig scheint, aber eben nicht trifft, in der keine Erfahrung Halt geben kann, in der Besitz und Beziehungen, die Maßstäbe unserer Realität, eine andere, uns verfälscht erscheinende Bedeutung haben.

Walter Benjamin hat in diesem Zusammenhang von ‚wolkigen Stellen‘ gesprochen: „Etwas war immer nur im Gestus für Kafka faßbar. Und dieser Gestus, den er nicht verstand, bildet die wolkige Stelle der Parabeln. Aus ihm geht Kafkas Dichtung hervor.“¹⁰ Nun halte ich es natürlich für durchaus schwierig, eine einzige Stelle, einen Gestus oder Ähnliches zu benennen, woraus ‚die Dichtung Kafkas‘ hervorzugehen vermag. Dennoch scheint mir die Beobachtung wichtig zu sein, da sie auf die Bedeutung der ‚unvergleichsweisen‘ Sprache in vielen Teilen von Kafkas Texten hinweist. Zudem unterstreicht sie, wie deutlich Kafka eine „beispielhafte, unterweisende Erzählung, die Moral, der sie dient“¹¹, durch seine Textkonstruktion und Sprachverwendung desavouiert: „Wolkige Stelle heißt also Verbot noch (der Darstellung) des Verbots und also Unmöglichkeit noch des Heißens, der Benennung, der Sprache. [...] Sie ist nicht Metapher für etwas anderes, sondern für die Unmöglichkeit der Metapher selbst [...].“¹² Die ‚wolkigen Stellen‘ Kafkas verunmöglichen daher den vergleichenden Blick auf die reale Welt, auf unsere ebenso wie auf jene der Protagonisten, sie verweigern sich diesem von Grund auf.

In Kafkas Texten lassen sich solche ‚wolkigen Stellen‘ an vielen Orten finden. Stark vereinfacht gesagt, können sie als eine Art Wegweiser dienen, die Abkehr von der bekannten, sinnlichen Welt im Sinne Kafkas markieren, oder, in anderen Texten, anzeigen, dass hier von vorne herein keine uns bekannte Logik, kein erwartbarer Sinn gesucht werden sollte. Manchmal bereitet Kafka z. B. Katastrophen vor oder zeigt an, dass sie eingetreten sind, beinahe noch bevor es offenkundig, weil

⁹ Bürger, 1992, S. 309.

¹⁰ Benjamin, zit. n. Hamacher, 1998, S. 284.

¹¹ Hamacher, 1998, S. 285. Werner Hamacher hat in seinen Studien zu Walter Benjamin der Terminologie in dessen Kafka-Kommentaren breiten Raum gegeben.

¹² Ebd., S. 286.

ausgesprochen ist. Hier der bekannte Anfang der *Verwandlung*: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.“¹³ Der eigentlich holprig anmutende Gleichklang dreier identischer Vorsilben als Teil der „unruhigen Träume“ und des „ungeheure[n] Ungeziefer[s]“ läutet Gregor Samsas Unglück ein, schon im inhaltlichen Wortsinn auf das Gegenteil, das Abwegige, die Abkehr von der Regel hindeutend, auf das, was nicht ist und nicht sein kann. Mit dem buchstäblichen Negativ *Un-* ist über Nacht alles verkehrt worden, nicht nur verwandelt, sondern ins Gegenteil verkehrt und damit unwiederbringlich verloren. Gerade solche, vordergründig einfache, Stellen machen Kafkas Texte auch nahezu unübersetzbar.

Die Ebene der Präfixe spielt auch in anderen Texten eine große Rolle, ich beschränke mich hier auf kurze Hinweise, einfach, weil diese Vorsilbe der Umkehrung *un-* immer wieder, und immer wieder auffällig gehäuft vorkommt. Zwei Beispiele aus den Oktavheften:

In **un**serem Hause, diesem **un**geheuren Vorstadthaus, einer von **un**zerstörbaren mittelalterlichen Ruinen durchwachsenen Mietskaserne, wurde heute am nebligen, eisigen Wintermorgen folgender Aufruf verbreitet.¹⁴

In **un**serm Hause, diesem **un**geheuren Vorstadthaus, einer von **un**zerstörbaren mittelalterlichen Ruinen durchwachsenen Mietskaserne, wohnt auf dem gleichen Gang wie ich, bei einer Arbeiterfamilie ein Amtsschreiber.¹⁵

Dass es aber ‚wolkige Stellen‘ auch in anderer Form gibt, ist klar. Ein, wie ich meine, schönes Beispiel dafür ist gleich einer der ganz frühen Texte Kafkas, die *Beschreibung eines Kampfes*. Hier findet am Anfang des Fragments, im allerersten Absatz, eine Verschiebung statt, die man erst nach genauerem Hinsehen als solche erkennen kann:

Gegen zwölf Uhr standen schon einige Leute auf, verbeugten sich, reichten einander die Hände, sagten, es wäre sehr schön gewesen und giengen dann durch den großen Türrahmen ins Vorzimmer, sich anzukleiden. Die Hausfrau stand mitten in dem Zimmer und

¹³ Kafka, 1994, S. 115.

¹⁴ Kafka, 2006, S. 120–123.

¹⁵ Ebd., S. 131.

machte bewegliche Verbeugungen, während ihr Kleid gezierte Falten warf.¹⁶

Sucht man hier nach der Teilung der literarischen Welt Kafkas in zumindest eine ‚empirische‘ und eine ‚parabolische‘, dann scheinen in diesem ersten Absatz der *Beschreibung eines Kampfes* beide vertreten zu sein. Der erste Satz zeigt eine ‚normale‘ Szene mit Gästen einer Abendgesellschaft, die sich gerade verabschieden. Der zweite Satz übernimmt wesentliche Teile des ersten, lässt aber deren empirische Bestimmtheit vermissen:

Gegen zwölf Uhr **standen** schon einige Leute auf, **verbeugten** sich, reichten einander die Hände, sagten, es wäre sehr schön gewesen und giengen dann durch den großen Türrahmen ins Vorzimmer, sich **anzukleiden**. Die Hausfrau **stand** mitten in dem Zimmer und machte bewegliche **Verbeugungen**, während ihr **Kleid** gezierte Falten warf.

Im Sinne Peter Bürgers (und, da er ihn zitiert, Kafkas selbst) wäre hier ein Moment des Verlusts des vergleichsweisen Gebrauchs der Sprache gegeben, oder, um mit Fülleborn zu sprechen, die ‚empirische‘ Ebene verlassen und die ‚parabolische‘ erreicht. Die *Beschreibung eines Kampfes*, von der der österreichische Autor Peter Waterhouse meint, sie changiere im Grunde nur zwischen Bildern des Stillstands und der Bewegung, setzt damit mit einer besonderen, für Kafka typischen Art von Verwandlung, oder vielleicht besser: Verschiebung, ein. Die Hausfrau steht zwar, macht jedoch gleichzeitig Verbeugungen, was man sich durchaus noch vorstellen kann. Dass diese Verbeugungen ‚beweglich‘ sind, ist mindestens ebenso selbstverständlich wie unverständlich – jedenfalls setzt hier, im zweiten Satz, das von Waterhouse festgestellte Spiel zwischen dem Stehen und der Bewegung ein. Das Kleid, das „gezierte Falten“ „warf“, passt durch seine aktive, im Grunde einem Kleidungsstück unangemessene Rolle gut ins Bild (zumal in der Folge noch manches geziert gefaltet und geworfen wird in dem Erzählfragment).

Auch die Fortsetzung der Textstelle demonstriert, dass die ‚empirische‘ Ebene, die, in der von einer Sprache der Vergleichbarkeit die Rede sein kann, verlassen wurde: „Ich saß an einem kleinen Tischchen – es hatte

¹⁶ Kafka, 1993, S. 54.

drei gespannte dünne Beine [...].“¹⁷ Die gespannten Füßchen des Tisches – ein ungewöhnliches, sonderbares Bild, scheinen nur darauf zu warten, loszulaufen. Und sie nehmen damit das Weggehen des Protagonisten und seines Bekannten vorweg, das in der Erzählung bald darauf erfolgt.

Kafka erzeugt mit solchen Bildern Unruhe, zeigt auf denkbar unauffällige Weise z. B. Ungeduld, spielt mit der Mehr- und Vieldeutigkeit der Sprache – und wechselt, ohne das Wortmaterial zu verändern, von einer Realitätsebene in eine andere, von einer wahrscheinlicheren (z. B. den stehenden und sich verbeugenden Leuten) in eine unwahrscheinlicheren (z. B. einer stehenden Frau, deren Körper sich ‚beweglich verbeugt‘, während ihr Kleid, sich offenbar noch mehr bewegen wollend, ganz aktiv Falten wirft).

An solchen ‚wolkigen Stellen‘, oder: mit ihrer Hilfe, entzieht Kafka den Dingen ihren Boden und lässt die Erfahrungen der Protagonisten, aber auch jene der Lesenden, ins Leere laufen.

Literaturverzeichnis

- BENJAMIN, Walter, 1977. [Anmerkungen der Herausgeber]. In: Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPENHÄUSER, Hrsg. *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften II. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518285329
- BÜRGER, Peter, 1992. *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518286135
- EDSCHMID, Kasimir, 1915. Deutsche Erzählliteratur. In: *Frankfurter Zeitung*. 19.12.1915. Zit. n. Jürgen BORN, Hrsg. *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912–1924*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1979. ISBN 9783100039019
- FOUCAULT, Michel, 1992. Andere Räume. In: Karlheinz BARCK, Peter GENTE, Heidi PARIS und Stefan RICHTER, Hrsg. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, S. 34–46. ISBN 3379006076
- FÜLLEBORN, Ulrich, 1969. Zum Verhältnis von Perspektivismus und Parabolik in der Dichtung Kafkas. In: Renate von HEYDEBRANDT und Klaus Günther JUST, Hrsg. *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Metzler. S. 289–312. ISBN 9783476989734

¹⁷ Ebd., S. 121.

- HAMACHER, Werner, 1998. *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518120262
- KAFKA, Franz, 2006. Oxfordorder Oktavheft 2. In: Roland REUSS und Peter STÄNGLE. *Franz Kafka: Oxfordorder Oktavhefte 1&2. Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, Roter Stern. ISBN 3878779380
- KAFKA, Franz, 1994. Die Verwandlung. In: Wolf KITTLER, Hans Gerd KOCH und Gerhard NEUMANN, Hrsg. Franz Kafka. Drucke zu Lebzeiten. In: Jürgen BORN, Gerhard NEUMANN, Malcolm PASLEY und Jost SCHILLEMEIT, Hrsg. *Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 113–200. ISBN 9783100381521
- KAFKA, Franz, 1993. Beschreibung eines Kampfes, Fassung A. In: Malcolm PASLEY, Hrsg. *Franz Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente I in der Fassung der Handschriften*. Frankfurt am Main: S. Fischer. S. 54–120. ISBN 9783100381484

Abstract

Walter Benjamin speaks of ‘cloudy places’ in Kafka’s texts, which – to put it very simply – indicate the turning away from ‘our’ known, sensual, comprehensible world and the transition to (again quoting Benjamin) ‘above’. These ‘cloudy places’, where Kafka’s ‘transformations’ (or ‘metamorphoses’) often take place, are linguistically marked: This is where, according to Kafka, the ‘comparative use’ of language ends, the ‘empirical’ level is abandoned and a (according to Fülleborn) ‘parabolic’ level is reached.

Keywords

Franz Kafka, Walter Benjamin, ‘cloudy places’, language, heterotopos

Der Blick von oben als literarische und kulturwissenschaftliche Versuchsanordnung. Die fragwürdige Widerständigkeit von LuftartistInnen¹

Katalin Teller

Abstract

Die Vogelperspektive lässt sich als ein experimenteller Standpunkt im Sinne des Erprobens eines den menschlichen Maßstäben nach ungewöhnlichen Blickes sowie eines Wagnisses fassen. Als solche hat sie sich nicht nur über weite Strecken der Literaturgeschichte, sondern auch für theoretische Annäherungen als Garant eines gesellschaftskritischen Standpunkts erwiesen, der ebenso dem Zirkus und v. a. seinen TrapezartistInnen und SeiltänzerInnen zugeschrieben wird. Durch Stichproben in Franz Kafkas, Erwin Herbert Rainalters und Milo Dors einschlägigen Texten wird im Beitrag diese kanonisierte Auffassung des ‚Blicks von oben‘ auf den Prüfstand gestellt, und zwar wiederum im Sinne einer Versuchsanordnung.

Schlüsselwörter

Zirkusmotiv, Vogelperspektive, Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter, Milo Dor

Ausgehend von einem etymologisch inspirierten Verständnis des Begriffs ‚Experiment‘, das sowohl auf das Erproben selbst wie auch auf die Gefährlichkeit oder Wagnis eines Versuchs hinweist,² will ich im Folgenden die Stichhaltigkeit einer Hypothese überprüfen, die sich in einem allgemeinen literaturhistorischen und kulturtheoretischen Kontext zwar durchwegs einleuchtend darstellt, in konkreten Textanalysen jedoch als wenig brauchbar erweist. Einer spezifisch gestalteten literarischen Perspektive, nämlich dem Blick von oben, kam und kommt nicht nur in literarischen Werken, sondern auch in theoretischen Annäherungen mehrfach ein gesellschafts- und/oder

¹ Der Beitrag entstand mit Unterstützung des Bolyai-János-Förderstipendiums der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

² Vgl. Drosdowski, 1989, S. 169, 222.

kulturkritisches Potenzial zu. Denn die distanzierte und gleichsam externe Position des Betrachtens, dem naturwissenschaftlichen Ideal des Experimentierens nicht unähnlich, kann einen topografisch und epistemologisch auslotbaren Standpunkt garantieren. Texte, die die Geschehnisse von TrapezkünstlerInnen und SeiltänzerInnen in Zirkussen thematisieren, schienen sich besonders dafür zu eignen, diese spektakulären Figuren, die aus einer erhöhten und distanzierten Warte auf die Welt unter sich betrachten, in der Analyse als WidersacherInnen des Spektakulären, d. h. als KritikerInnen der gesellschaftlichen, kulturpolitischen Zurschaustellung und jeweiligen dominierenden sozialen Ordnung, zu begreifen. Zur Festigung dieser Hypothese soll in einem ersten Schritt das theoretische und literatur- beziehungsweise zirkusgeschichtliche Material, als berechtigte Grundlage für diese Problemstellung beleuchtet werden. In einem zweiten Schritt werden diese Vorannahmen anhand von ausgewählten literarischen Beispielen von Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter und Milo Dor einer Überprüfung unterzogen.

1. Kultur- und theoriegeschichtliche Perspektiven

Kulturhistorisch gesehen geht der Blick von oben mit den frühesten kartografischen Bemühungen einher, doch erst mit der Verbreitung der illustrierten Presse und den Heißluftballon-Aufnahmen des Pariser Fotografen Nadar (d. i. Gaspard Félix Tournachon) beziehungsweise von James Wallace Black aus Boston um die Mitte des 19. Jahrhunderts konnte er als Kritik der Zentralperspektive in Technik, Kunst und Literatur eine unschlagbare Breitenwirksamkeit erlangen.³ Literarische Zeugnisse von einer imaginierten Vogelperspektive, die den Beginn des Urbanisierungsbooms markierten und die spätere thematische Entwicklung prägten, liegen jedoch bereits aus dem 18. Jahrhundert vor, unter ihnen wohl am prominentesten der Großstadtroman *Der hinkende Teufel* (*Le Diable Boiteux*, 1726) von Alain-René Lesage. In dieser Adaptierung einer spanischen Vorlage führt der Teufel den Studenten Cleofas durch das nächtliche Paris, indem er ihm die verheimlichten und tabuisierten Aktionen der StadtbewohnerInnen zugänglich macht. Dazu lässt der Teufel die Hausdächer verschwinden und ermöglicht dem Studenten einen freien Blick von oben. Die

³ Vgl. Wagner, 2005; Centre Pompidou-Metz, 2013.

solcherart enthüllten häuslichen Szenen lassen – ungeachtet der Gesellschaftsschicht – an Unsittlichkeiten und Heucheleien nichts zu wünschen übrig.⁴ Die deutschsprachige Literatur wartet diesbezüglich im 19. Jahrhundert mit zwei emblematischen Texten auf, nämlich mit Stifters Beschreibung einer Ballonfahrt in seiner Erzählung *Condor* (1840) und Wilhelm Raabes *Balkonsicht* in seinem Roman *Chronik der Sperlingsgasse* (1856). Beide stellen eine meisterhafte Variation von Innen- und Außensicht beziehungsweise Kurz- und Weitsicht im urbanen Milieu dar.⁵ Diese und eine Reihe verwandter Annäherungen an den Stadtraum, wie die Studien von Volker Klotz, Karl Riha oder Kai Kauffmann⁶ eingehend darlegen, waren größtenteils in kritischer Absicht und zum Teil in experimentfreudigem Erzählmodus verfasst worden. Unverkennbar ist dabei der positive Impetus, der von der erhöhten Perspektive ausgeht: da sie nämlich nicht nur als ein Garant von bedeutendem Erkenntnisgewinn erlebt wird, sondern zugleich einer Idealvorstellung des machtvollen Überblicks oder Durchblicks entspringt – einer Einstellung, die mit der Instrumentalisierung der neuen technischen Medien sowie mit der Entwicklung der Luftfahrt v. a. im Ersten Weltkrieg einen ebenso machtvollen Ausdruck findet.⁷

Diesen besonderen epistemologischen Status der Vogelperspektive bezeugen unzählige Werke der klassischen Moderne und der Avantgarde, v. a. aus dem Umfeld des Konstruktivismus. Dafür spricht zudem eines der Grundlagenwerke der für die kulturwissenschaftliche Forschung ausschlaggebenden ‚topologischen Wende‘ (‚spatial turn‘): In seiner Abhandlung *Kunst des Handelns* von 1980 entdeckt Michel de Certeau in einem vom damals noch unversehrten World Trade Center getätigten Rundblick die Spannung zwischen Normen und Lebenspraxis, zwischen rigiden Strukturen und aktiv genutztem Raum, oder, wie er die beiden Pole nennt, zwischen Strategie und Taktik, zwischen Ort und Raum. Durch das Beobachten der Straßen Manhattans und des sich darauf abspielenden Alltagslebens ist der Forscher imstande, jene inoffiziellen, nicht sanktionierten Wege zu identifizieren, die sich als Machtkritik in das Gesamtbild der Stadt, ja in die gesamte soziale Struktur einschreiben und diese von innen

⁴ Vgl. die im Kontext der Großstadtliteratur durchgeführte ausgezeichnete Analyse von Klotz, 1969.

⁵ Vgl. Klotz, 1969, sowie Stiegler, 1999.

⁶ Vgl. Riha, 1970 und 1983; Kauffmann, 1999.

⁷ Vgl. dazu umfassend Crary, 2002.

heraus infrage stellen.⁸ Selbst wenn sich auf dem Gegenpol dieser emanzipativen Raumwahrnehmung und -nutzung eine markante Tendenz verorten lässt, in der die Vogelperspektive durchaus faschistoiden Machtphantasien und -praktiken freien Lauf geben kann,⁹ so scheint der Einsatz des Blicks von oben in kulturtheoretischen, literarischen beziehungsweise künstlerischen Werken jedoch vorwiegend eine emanzipatorisch-konstruktive Richtung, nämlich jene der Bereicherung des kritischen Wissens, gestärkt zu haben.

Eine ähnliche Position nimmt die Allegorisierung des Zirkus in Literatur und Kunst sowie ihrer Theorien ein. Die Akteurinnen und Akteure einer Zirkusvorstellung – TrapezkünstlerInnen, diverse ArtistInnen, Jongleurinnen und Jongleure, exotische und weniger exotische Tiere und v. a. die Clowns – sind für belletristische und feuilletonistische Darstellungen seit der Etablierung des modernen Zirkus am Ende des 18. Jahrhunderts eine willkommene Projektionsfläche, um das Künstlerleben *per se* zu modellieren. Der Zirkus scheint sich dafür zu eignen, die Transzendierung des menschlichen Körpers und den Glanz der selbstdisziplinierenden und zivilisatorischen Bemühungen zu transportieren, indem der Sieg über den eigenen Körper und die Elementarkräfte der Natur – verdichtet in der Raubtierbändigung – hochgehalten werden kann. Der verschriftlichte und verbildlichte Zirkustopos eroberte – ausgehend von Frankreich und England, den Geburtsländern der Institution, und zunehmend auch im deutschsprachigen Raum – jegliche Produkte der bildenden Künste, des Films und der Literatur. Zur theoretischen Legitimation verhalf dabei v. a. die Frankfurter Schule im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und nach dem Zweiten Weltkrieg: Ihre offiziellen wie nichtoffiziellen Vertreter, wie Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin oder Herbert Marcuse, wiesen mehrfach darauf hin, dass der kulturelle Massenkonsum generell der Verstärkung der „Stereotypik“, des „Banalen“,¹⁰ dem „Kult der Zerstreuung“¹¹ zuarbeite, während die ProtagonistInnen der Zirkusmanege diesem Trend entgegengesetzt werden könnten, und zwar als authentische TrägerInnen der Idee einer „wahren[n] Form“,¹² eines „im äussersten Erleiden der Verdinglichung“

⁸ Vgl. de Certeau, 1988.

⁹ Vgl. exemplarisch Tabor, 1994.

¹⁰ Rottweiler, 1936, S. 237, 240.

¹¹ Kracauer, 1977.

¹² Adorno, 1974, S. 632.

gefeierten Triumphs des Menschen „über die Verdinglichung“¹³ und als Figuren der Infragestellung von eingefahrenen Wertehierarchien.¹⁴ In einer derartigen Auslegung konnte der Umstand, dass der Zirkusbetrieb im kulturellen Massenkonsum weitgehend eingebunden ist, prinzipiell ausgeblendet werden. Stattdessen wurde eine Deutung forciert, derzufolge einschlägige – und weitgehend kanonisierte – Texte eines Edmond de Goncourt, eines Alexander Kuprin, Thomas Mann oder Franz Kafka einem widerständigen und kulturkritischen Ideal Ausdruck geben.

2. Einsicht in die Textbeispiele

Diese hier nur skizzenhaft dargestellten theorie- und literaturgeschichtlichen Bausteine bezüglich der Vogelperspektive und des literarisierten Zirkus legen die Möglichkeit nahe, dass die BewohnerInnen der Zirkuskuppel im zweifachen Sinn dem erwähnten kulturkritischen Potenzial entsprechen: zum einen, weil sie sich dem spezifischen Blickregime der Vogelperspektive *nolens volens* verschrieben haben,¹⁵ und zum anderen, weil sie durch das Riskieren ihres Lebens zugunsten der Artistik der Verdinglichung der modernen Welt einen Spiegel vorhalten, indem sie in ihrer physischen Extremlage die kleinbürgerlichen Daseinsformen und kulturellen Werte *per se* infrage stellen. Diese für die Textanalyse verheißungsvolle Grundlage wird zusätzlich durch die Tatsache untermauert, dass gerade ab den 1910/1920er Jahren, zu Beginn von Kafkas und Erwin Rainalters literarischen Produktionstätigkeiten, eine ungeheuer große Zahl von Zirkusfilmen die europäischen und amerikanischen Kinos überschwemmte. Es waren vorwiegend Kassenschlager mit seichten, schematisch-sentimentalen Plots. Doch einige von ihnen, wie etwa Duponts *Variété* (1925), nutzten die Kameraarbeit auf innovative Weise durch die Imitation des Blicks der ProtagonistInnen in der Zirkuskuppel – übrigens eine nicht zu unterschätzende technische Leistung zu einer Zeit, die trotz vermeintlichem Realismus ausschließlich das Spektakuläre intensivierte.¹⁶ Im Sinne einer Gegenreaktion zu einer derartigen massenkulturellen

¹³ Marcuse, 1937, S. 78.

¹⁴ Vgl. Kracauer, 2011, S. 246.

¹⁵ Zu weiteren theoretischen und literaturhistorischen Überlegungen über die Widerstandsleistungen der Kommunikation durch Blickrichtungen vgl. Mulvey, 1994, Schmitz-Emans, 1999 und Newman, 1990.

¹⁶ Vgl. Gehler, 1993.

Vermarktung des Zirkus lag es nahe, literarische Texte danach zu befragen, wie in der Darstellung der Blickführung von LuftartistInnen auf eine solche Herausforderung reagiert wurde.

Dass Kafka ein leidenschaftlicher und auch kritischer Variétébesucher war, ist bekannt, und dass all seine Schriften zu Zirkus und Variété schon zu Lebzeiten einen Platz unter seinen Veröffentlichungen fanden, spricht dafür, dass er ihnen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung beimaß. Die genuinen Zirkusnovellen „Ein Hungerkünstler“ (1922), „Erstes Leid“ (1924), „Auf der Galerie“ (1919) sowie die Großparabel „Ein Bericht für eine Akademie“ (1917) lesen sich zunächst als Polemiken gegen menschliche Hybris und Ausbeutung – eine weitgehend verständliche Stellungnahme angesichts der Traumata des Ersten Weltkriegs.¹⁷ Sie sind aber auch pervertiert-ironische Künstlernovellen, unter denen das Stück „Erstes Leid“ von besonderem Interesse ist: Der Trapezkünstler wird als ein „außerordentlicher, unersetzlicher“¹⁸ Mann im Variétébetrieb ungemein hochgeschätzt, und allen seinen Wünschen wird restlos nachgegeben. Seine Gewohnheit, ja, sein Zwang, auch außerhalb der Vorstellungen in der Kuppel auf seinem Trapez zu sitzen, wird geduldet und sogar mit Extrapersonal und eigens zu diesem Zweck konstruierten Gefäßen sorgfältig bedient. Die soziale Isolation wird lediglich durch kurze Plaudereien mit zu ihm hochkletternden Turnerkollegen oder Technikern beziehungsweise durch die notwendigen Reisen von einem Auftrittsort zum anderen unterbrochen. In diesem Lagebericht zu Beginn der Novelle ist die Schilderung dessen, wie der Künstler von anderen in den Blick genommen wird, weitgehend dominant: Hie und da wird er außerhalb seiner Nummer von einem Zuschauer mit abirrendem Blick wahrgenommen, oder, von ihm unbemerkt, von einem sich „in das leere Theater“ verirrt habenden Angestellten beobachtet.¹⁹ Doch weder seine Artistennummer noch sein Blick von oben werden beschrieben. Auf der Bahnreise zum nächsten Bestimmungsort, die der Trapezkünstler im Gepäcknetz verbringt, kommt es zur Unterredung mit dem Impresario, in der der Künstler weinend um die Beschaffung eines zweiten Trapez bittet. Der Impresario verspricht ein sofortiges Handeln, der Künstler lässt sich trösten. In diesem Textabschnitt wird der Trapezkünstler – und dies scheint der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen zu sein – als

¹⁷ Vgl. dazu u. a. Bauer-Wabnegg, 1986.

¹⁸ Kafka, 1994, S. 317.

¹⁹ Ebd., S. 318.

träumend und flüsternd dargestellt, gleichsam in einem tranceartigen Zustand, wobei aus seinen geschlossenen Augen Tränen fließen. Seine Sicht ist also mehrfach getrübt, daher verwundert es auch nicht, dass in der Kommunikation mit dem Impresario das Auditive überwiegt. Die Novelle endet mit der internen Fokalisierung des Impresarios, der sich um die Zukunft des nun alternden Künstlers und indirekt auch um seine eigene Zukunft Sorgen macht. An dieser Stelle wird ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis sichtbar, in dem der Künstler mit seiner „tyrannisch gewordenen Gewohnheit“²⁰ – so der erste Satz der Novelle – jeglichen Austausch auf Augenhöhe blockiert und der Impresario opportunistisch mitwirkt. Wie in „Ein Hungerkünstler“ oder auch im Fragment „Das Naturtheater von Oklahoma“ (1914), so lässt sich auch hier eine für die vorliegende Arbeitshypothese ernüchternde Diagnose aufstellen: Mit der Positionierung des Künstlers hoch oben geht keineswegs ein kritischer Blick einher. Der Protagonist wird vielmehr als eine nicht sehende, dafür aber tyrannisch agierende Figur geschildert, die zudem, wie der Impresario auch, die Gesetzmäßigkeiten des auf finanziellen Gewinn abzielenden Zirkusbetriebs zu nutzen und auszunutzen weiß. Es geht hier vor allem um eine egoistische Selbstbehauptung, die in eine ausgeklügelte künstlerisch-merkantile Ökonomie eingebunden wird und Profit abwirft. Der Zirkus ist somit kein Ort des politisch-kulturellen Widerstands, der das Subversive des Künstlerischen stark machen könnte, sondern höchstens jener der Infragestellung des Kunstbegriffs selbst.

Das zweite Beispiel, das als populärkulturelles Gegenstück zu Kafkas Text betrachtet werden kann, stammt von Erwin Herbert Rainalter, einer exemplarischen Figur nationalsozialistischer Kontinuitäten in Österreich, der sich am Anfang seiner unrühmlichen Laufbahn als Schreibtischtäter auch zweimal im Verfassen von Zirkusnovellen versuchte. Im ersten Versuch, der Novelle „Der Zirkus“, wird der Topos der Antibürgerlichkeit der Zirkuswelt heraufbeschworen – und zwar aus der Sicht eines pensionierten Kleinbürgers, der durch den Glanz und die Tragik des Zirkus eine kritische Distanz zu seinem eigenen grauen Alltag gewinnt:

Er, der vertrocknete Aktenmensch, sah junge, stramme, fast nackte Körper, die geschmeidig und gewandt, mit spielerischer Leichtigkeit, zu lärmender Blechmusik eine schwere, gefährvolle Arbeit taten; er

²⁰ Ebd., S. 317.

sah Bestien, geblendet und namenlos gereizt von den grellen Strahlen der Lampen, die widerwillig und grollend sich von einem Blick, einem Peitschenschlag bändigen ließen, ihre rohe Kraft unter einen stärkeren Willen beugend. Er sah Spiel, Bewegung, Mut, Gewalt, sah eine Kehrseite des Lebens, die ihm bisher fremd geblieben und ihm nun als die Manifestation von etwas unerhört Neuem und Großartigem erschien. Was war, damit verglichen, das klägliche Dasein, das er geführt?²¹

Die Passage liest sich wie ein Katalog von Zirkustopoi, der das Antibürgerliche, das Gefahrenvolle und das Sinnliche des Zirkus heraufbeschwört.

Der zweite einschlägige Versuch Rainalters – die Feuilletonnovelle „Das Trapez“,²² die mit dem im Zirkusmilieu angesiedelten Eifersuchtsdrama ebenfalls einen althergebrachten Topos variiert –, wartet indessen mit einer bemerkenswerten Experimentierfreude hinsichtlich des Blickregimes auf: Mit einer gar nicht so ungeschickten Dramaturgie wird hier nicht nur die berufliche Kollegialität eines männlichen Trapezkünstlerpaars trotz liebschaftlicher Konkurrenz inszeniert, sondern auch die Subversion kapitalistischer Betriebsamkeit: Die neue Trapeznummer von Gino und Carlo Tonelli, die einen kleinen italienischen Wanderzirkus vor dem finanziellen Ruin rettet, wird am Eingang der Novelle von der mittleren Blickwarte des auktorialen Erzählers aus geschildert, die zwischen dem hoch hinaufschauenden Publikum und den hinunterblickenden Brüdern vermittelt. Auf dem ‚Boden‘ des Zirkusalltags verraten die Blicke der Voltigeurin Margherita, dass sie nicht mehr Gino, sondern vielmehr Carlo zugetan ist, was später – und zwar unmittelbar vor dem Auftritt der beiden – zu Handgreiflichkeiten führt. Die dynamischen Blickwechsel zwischen den ProtagonistInnen werden hier ebenso durchdekliniert wie das Nicht-Hinschauen-Wollen des um den Konflikt wissenden Clowns, was den Effekt einer absichtlichen Vermeidung der visuellen Ausbeutung des Spektakels erzeugt:

„Misericordia!“ stammelte wieder der kleine Clown, der die Augen wegwandte, „er wird ihn morden, er wird ihn zerschmettern ...“ Er klammerte sich an den neben ihn stehenden Kunstreiter: „Stürzt er?

²¹ Rainalter, 1920, S. 106f.

²² Ebd., 1921.

O Madonna!“ ... „Er ist bei ihm,“ sagte der Kunstreiter, „er will ihn fassen ... bei Gott, er gleitet ab, die eine Hand greift in die Leere ...“ Auch er taumelte zurück. Man hörte das Atmen der angstvoll starrenden Menschen. [...] „Carlo reißt ihn an sich, er hat sich ihm entgegengeworfen, er hält ihn, aber nun ist er selbst mit einem Fuß abgeglitten ... beim blutigen Heiland, wie er arbeitet ...“ [...] Da hob der kleine Clown den Blick langsam vom Boden, seine Augen wagten sich in die Höhe. Er sah, daß [...] die beiden Tonelli nebeneinander saßen und aus aschfahlen Gesichtern ins Parkett niederlächelten.²³

Und nach dem plötzlichen Verschwinden der Brüder mit Margherita wird der Kommentar des Clowns – „ich hätte die zwei nie mehr auf dem Trapez sehen können ...“ – mit dem Abschlusssstatement des Direktors konterkariert: „Wir gehen vor die Hunde, unsere Attraktion ist dahin ... Hätten doch alle beide den Hals gebrochen ...“²⁴ Hier wird im Verhalten des Clowns, dem in der Literaturgeschichte des Zirkus immer schon eine subversive Funktion zukam,²⁵ nicht nur der Widerstand gegen das circensische Spektakulär-Schauerliche verdichtet, sondern auch jener gegen die kapitalistische Vernunft. Der kritische Blick von oben wird hier explizit in den verweigerten Blick von unten verkehrt, während der aktive Widerstand schließlich doch in den Figuren der Trapezartisten, die dem Zirkus den Rücken kehren, verlegt wird.

Rainalter, der sich kurz nach diesen expressionistisch anmutenden Veröffentlichungen zur großdeutschen und völkischen Ideologie bekannte, wandte sich zunehmend dem historischen und Heimat-Roman zu und blieb der konservativ-verklärenden Rhetorik dieser Gattungen bis zu seinem Tod treu – eine bedauernswerte, aber auch paradigmatische Entwicklung.²⁶ Diese beiden Beispiele liefern also Befunde, welche die oben erwähnten kritischen Erwartungen eindeutig enttäuschen: Der Blick von oben wurde bei Kafka völlig ignoriert und stattdessen in die Blindheit eines profitorientierten Betriebs verkehrt. Bei Rainalter hingegen zeigte er sich in seiner sehr wohl kritischen Qualität, doch nicht als eine nachhaltige Erzähltaktik.

²³ Ebd., S. 4.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Starobinski, 1995.

²⁶ Zur Kontextualisierung vgl. Müller, 2003.

Als Textbeispiele aus der Nachkriegszeit bieten sich schließlich zwei Werke von Milo Dor an, der sich in seinen literarischen und für den Rundfunk verfassten Werken einem eindeutigen kapitalismus- und diktaturkritischen Standpunkt verschrieb.²⁷ Dors „Salto mortale“ (1960) und *Der Mann, der fliegen konnte* (1990) lassen sich zwar als Texte identifizieren, die nur indirekt mit dem Zirkusmilieu in Berührung kommen; doch zwingend bleibt ihre Relevanz für die Auslotung des Widerstandspotenzials des von oben Beobachtenden. Dieser Aspekt wird in den ab den späten 1950er Jahren beliebten und in der Regel tragisch endenden Zirkuskünstlernovellen dominant. Hier kann auf Jean Genets „Der Seiltänzer“ (1957), Henry Millers „Das Lächeln am Fuße der Leiter“ (1959) oder Gerhard Roths „Circus Saluti“ (1981) ebenso verwiesen werden wie auf die Filme von Alexander Kluge (*Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, 1968) oder Wim Wenders (*Der Himmel über Berlin*, 1985; *In weiter Ferne, so nah!*, 1993). In der Erzählung „Salto mortale“ von Dor, einer Parabel auf totalitäre Regime,²⁸ findet sich der Ich-Erzähler eines Morgens aus der Gesellschaft ausgestoßen, ja ausgelöscht – er wird absurderweise weder am Arbeitsplatz noch von seiner Liebhaberin, noch am Stammtisch wiedererkannt. Der Grund dafür liegt darin, dass er sich weigert, der Manipulationspraxis im Pressedienst zu folgen, er unterwandert diese sogar. Der Ausstoß aus seinem eigenen Umfeld wird mit der lebensgefährlichen Lage eines Trapezartisten parallelisiert:

Ich versuchte, mich mit dem Gedanken zu trösten, daß ich alle diese Menschen nicht brauchte. Doch ohne sie kam ich mir vor wie ein Artist, der sich gerade anschickt, auf einem fliegenden Trapez einen Saltomortale zu vollführen, und der plötzlich zu seinem Entsetzen bemerkt, daß einige Zirkusarbeiter unten in der Arena seine letzte Sicherheit, das schützende Auffangnetz, in erstaunlicher Eile zusammenklappen, es schnell zusammenrollen und wegtragen.

Vielleicht brauchte ich all diese Menschen wirklich nicht, aber sie waren mein schützendes Netz. Ohne sie schwebte ich einsam und verloren durch die ungewohnten Lüfte und fühlte ganz deutlich, wie der Augenblick immer näher kam, da ich schwer und leblos wie ein Stein auf die Erde hinabfallen würde.²⁹

²⁷ Vgl. u. a. die Beiträge in: Lajarrige, 2004.

²⁸ Dor, 1960. Zum Kontext vgl. Stocker, 2014.

²⁹ Dor, 1960, S. 17f.

Nach dieser Erkenntnis, wie ein Trapezkünstler ohne Netz, ohne das Netz seiner Mitmenschen, nicht leben zu können, beschließt der Erzähler, einen ebenfalls systemkritischen Kollegen zu denunzieren. Der Kollege stirbt an einem Herzinfarkt, der Ich-Erzähler wird reibungslos, als wäre nichts passiert, reintegriert, und der von ihm quasi ermordete Kollege geistert nur noch in seinen Albträumen herum. Es handelt sich insgesamt um ein allegorisch-didaktisch eingesetztes Zirkusbild, das seine noch didaktischere Fortsetzung jenseits des Zirkusmilieus in der märchenhaften Erzählung *Der Mann, der fliegen konnte* findet.³⁰ Der fliegende junge Mann durchschaut die umweltzerstörenden Folgen menschlicher Zivilisationsarbeit und, durch einen Jagdschuss endgültig auf die Erde zurückgeholt, schwört er, für das Wohl dieser verblendeten Menschheit weiterzukämpfen. Hier wie dort wird der Blick von oben als Quelle der Erkenntnis gesellschaftlicher Missstände inszeniert. Aufschlussreich und v. a. für die vorliegende Problemstellung durchaus relevant ist dabei die Tatsache, dass dieser Einsatz der Vogelperspektive mit einem eigentümlichen Verlust an Zirkusspezifika oder, implizit, mit der radikalen Infragestellung seiner noch so kleinen künstlerischen Autonomie einhergeht.

3. Zusammenschau

Die versuchsweise auf den Prüfstand der experimentierenden Vogelperspektive gestellten literarischen Zeugnisse ergeben somit ein paradoxes Bild: Der Blick von oben, dem anhand der theoretischen und literaturgeschichtlichen Annäherungen zu Beginn der Ausführungen als Hypothese ein subversives und gesellschaftskritisches Potenzial unterstellt wurde, erweist sich als ein solcher gerade in jenen expressionistisch inspirierten Novellen von Rainalter, welche den Zirkus zwar als autonomen kulturellen Betrieb voraussetzen, insgesamt jedoch im Umfeld der Trivalliteratur verbleiben. Trotz seiner Zeitgenossenschaft und im Gegensatz zu den dominanten Auslegungen seitens der Vertreter der Frankfurter Schule scheint Kafka indessen damit abgerechnet zu haben, in der Figur des Trapezkünstlers eine Gewährung der letzten Zuflucht vor der Verdinglichung zu sehen und somit der Zirkuskunst eine gesellschaftskritische Eignung zuzuerkennen. Und schließlich: Im Gegensatz zu den internationalen Tendenzen der Nachkriegszeit

³⁰ Dor, 1990.

bezüglich der literarischen und filmischen Zirkusmotivik, doch im Einklang mit de Certeaus methodologischer Vorgehensweise schreibt Milo Dor der Vogelperspektive einen epistemologischen Ertrag zu, was jedoch auf Kosten der Zirkusspezifik geschieht.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W., 1974. Über den Nachlaß Frank Wedekinds. In: Theodor W. ADORNO. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 627–633. ISBN 3518013955
- BAUER-WABNEGG, Walter, 1986. *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk: Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Palm & Enke. ISBN 3789601683
- CENTRE POMPIDOU-METZ, 2013. *Views from above*. Bearb. v. Angela Lampe. Metz: Centre Pompidou. ISBN 9782359830255
- CRARY, Jonathan, 2002. *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Übers. v. Heinz Jatho. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518583212
- DE CERTEAU, Michel, 1988. *Kunst des Handelns*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve. ISBN 9783883960609
- DOR, Milo, 1990. *Der Mann, der fliegen konnte: Eine Erzählung für Erwachsene und Kinder*. Wien: Picus. ISBN 3854522185
- DOR, Milo, 1960. *Salto mortale*. In: Milo DOR. *Salto mortale: Erzählungen*. Zürich: Arche, S. 5–41.
- DROSDOWSKI, Günther, 1989. *Duden „Etymologie“: Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Duden. ISBN 3411209070
- GEHLER, Fred, 1993. *Variété*. In: Günther DAHLKE und Günther KARL, Hrsg. *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933: Ein Filmführer*. 2. Aufl. Berlin: Henschel, S. 120–122. ISBN 3894870095
- KAFKA, Franz, 1994. *Erstes Leid*. In: Franz KAFKA. *Drucke zu Lebzeiten. Kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 317–321. ISBN 3596157005
- KAUFFMANN, Kai, 1999. *Innovation und Konvention: Eine medien- und funktionsgeschichtliche Rekonstruktion der literarischen Großstadterfahrung*. In: Evelyn SCHULZ und Wolfgang SONNE, Hrsg. *Kontinuität und Wandel. Geschichtsbilder in verschiedenen Fächern und Kulturen*. Zürich: Vdf Hochschulverlag, S. 227–260. ISBN 9783728126252
- KLOTZ, Volker, 1969. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Hanser. ISBN 3446112545

- KRACAUER, Siegfried, 2011. Akrobat schön. In: Siegfried KRACAUER. *Werke. Essays, Feuilletons, Rezensionen 1932–1965*. Bd. 5,4. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach u. Mitarbeit v. Sabine Biebl u. a. Berlin: Suhrkamp, S. 244–249. ISBN 9783518583357
- KRACAUER, Siegfried, 1977. Kult der Zerstreuung. In: Siegfried KRACAUER. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 311–317. ISBN 3518368710
- LAJARRIGE, Jacques, Hrsg., 2004. *Milo Dor: Budapest – Belgrad – Wien: Wege eines österreichischen Schriftstellers*. Salzburg, Wien: Müller. ISBN 3701310912
- MARCUSE, Herbert, 1937. Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 6(1), S. 54–94.
- MÜLLER, Karl, 2003. „Unsere heimischen Primitiven sind uns fremder als die der Südsee“: Beobachtungen zur ‚Heimatliteratur‘ während der NS-Zeit. In: Ilija DÜRHAMMER und Pia JANKE, Hrsg. *Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik*. Wien u. a.: Böhlau, S. 111–136. ISBN 3205771516
- MULVEY, Laura, 1994. Visuelle Lust und narratives Kino. Übers. v. Karola Gramann. In: Liliane WEISSBERG, Hrsg. *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 48–65. ISBN 9783596118502
- NEWMAN, Beth, 1990. The Situation of the Looker-On: Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*. In: *PMLA*. 105(5), S. 1029–1041. ISSN 00308129
- RAINALTER, Erwin Herbert, 1921. Das Trapez. In: *Salzburger Volksblatt*. 10.03.1921, Nr. 56/51, S. 3–4.
- RAINALTER, Erwin Herbert, 1920. Der Zirkus. In: Erwin Herbert RAINALTER. *Die Menagerie: Novellen*. Wien, Berlin: Wiener Literarische Anstalt, S. 103–112.
- RIHA, Karl, Hrsg., 1983. *Reisen im Luftmeer: Ein Lesebuch zur Geschichte der Ballonfahrt von 1783 (und früher) bis zur Gegenwart*. München, Wien: Hanser. ISBN 3446136827
- RIHA, Karl, 1970. *Die Beschreibung der „Großen Stadt“: Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 – ca. 1850)*. Bad Homburg u. a.: Gehlen.
- ROTTWEILER, Hektor [Theodor W. ADORNO], 1936. Über Jazz. In: *Zeitschrift für Sozialforschung*. 5(2), S. 235–259.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 1999. Dezentrierte Perspektivik: Zur Räumlichkeit literarischer Texte und zur Abkehr vom zentral-perspektivischen Prinzip bei Jorge Luis Borges und Italo Calvino. In: Monika SCHMITZ-EMANS und Kurt RÖTTGERS, Hrsg. *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen: Die Blaue Eule, S. 96–138. ISBN 9783892069126

- STAROBINSKI, Jean, 1995. *Porträt des Künstlers als Gaukler. Drei Essays*. Übers. v. Markus Jakob. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 9783100751027
- STIEGLER, Bernd, 1999. Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur. In: Heinrich BOSSE und Ursula RENNER-HENKE, Hrsg. *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg u. a.: Rombach, S. 271–297. ISBN 9783793091936
- STOCKER, Günther, 2014. „Zone des Schweigens“: Totalitarismuskritik bei Milo Dor. In: Günther STOCKER und Michael ROHRWASSER, Hrsg. *Spannungsfelder: Zur deutschsprachigen Literatur im Kalten Krieg (1945–1968)*. Wuppertal: Arco, S. 265–286. ISBN 9783938375556
- TABOR, Jan, Hrsg., 1994. *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956*. Ausstellungskatalog. 2 Bde. Baden: Grasl. ISBN 3850982173
- WAGNER, Kirsten, 2005. Im Dickicht der Schritte: „Wanderung“ und „Karte“ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen. In: Hartmut BÖHME, Hrsg. *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 177–206. ISBN 3476021173

Abstract

The bird's-eye view can be understood as an experimental point of view in terms of challenging an unusual, non-human scale perspective as well as being in a very precarious and adventurous situation. As such, the aerial perspective has proved a device of a socio-critical viewpoint not only within the history of literature but also in theoretical approaches. This higher ground status has equally been ascribed to the presentations and representations of the circus, primarily to its trapeze and tightrope artists. Based on random but relevant samples in Franz Kafka's, Erwin Herbert Rainalter's and Milo Dor's oeuvre, the paper puts the canonized view on high to the test, and in that, as an experimental arrangement.

Keywords

circus motif, aerial perspective, Franz Kafka, Erwin Herbert Rainalter, Milo Dor

9. April 1919. Walter Serner bei der 8. Zürcher Dada-Soirée vor 100 Jahren

Paola Di Mauro

Abstract

Dieser Beitrag befasst sich mit der Entwicklung von Wissen und Praktiken der Dada-Bewegung im Hinblick auf die 8. Dada-Soirée in Zürich am 9. April 1919. Innerhalb der Dada-Gruppe sticht insbesondere die Figur von Walter Serner hervor, der mit anderen (vor allem Tristan Tzara) als VertreterInnen der Dada-Bewegung mit zentralen Themen dieser Avantgarde auftritt, wie zum Beispiel: der Ablehnung der Autorschaft, der Vermischung von Kunst und Leben, mit Spiel oder Nihilismus als Reaktion auf den Krieg oder dem propagandistischen Element.

Schlüsselwörter

9. April 1919, Dada Zürich, Walter Serner, Antikunst, Nachkrieg

1. Vor 100 Jahren

L'art est mort. Vive Dada!
Walter Serner, *Letzte Lockerung*

Am 9. April 1919 fand im Saal zur Kaufleuten in Zürich die 8. Dada-Soirée statt. Es war die letzte große Aufführung jener Zürcher Dada-Bewegung, die 1916 im Cabaret Voltaire gegründet worden war. Mit Lesungen, Musikdarbietungen, Bildausstellungen und Tanzperformances verwirklichte man damals das „Zusammenspiel der Künste“¹ in Form einer orchestrierten Aufführung verschiedener KünstlerInnen aus verschiedenen Kunstbereichen nach dem Modell des Kandinsky'schen Gesamtkunstwerks, mit dem Hugo Ball und Richard Huelsenbeck während ihrer Zeit in München beim *Blauen Reiter* experimentiert hatten.²

¹ Richter, 1964, S. 34.

² „Ball und ich waren im Jahre 1912 in München zusammengewesen, Ball war Regisseur am Theater von Ida Roland. Wir sprachen von der neuen Kunst, wir trafen Kandinsky ... Wir lasen *Das Geistige in der Kunst* von Kandinsky.“ Huelsenbeck, 1984a, S. 17.

Es handelte sich um eine internationale Zusammenarbeit: Laut dem deutschen Dadaisten Hans Richter, der am damaligen Event mit der Konferenz *Gegen ohne* für *Dada* teilnahm, begann der Abend mit einem Gedicht des Schweden Viking Eggeling, gleich danach folgten Musik von Arnold Schönberg und Erik Satie, die Tanzperformance *Noir Cacadou* unter der Regie der Schweizerin Sophie Täuber und des Deutsch-Franzosen Hans Arp und die simultane Poesie *La fièvre du mâle* des Rumänen Tristan Tzara, die mit den Stimmen von 20 Menschen aufgeführt wurde.³ Neben vielen anderen Auftritten wurde das Dada-Manifest *Letzte Lockerung* von Walter Serner vorgetragen, dem deutsch-böhmischen Schriftsteller, Außenseiter, Experimentator und ‚influencer‘ der Zürcher Dada-Gruppe.⁴ Dieses öffentliche Debüt führte im Publikum zu einem Aufruhr, Serner wurde letztlich von der Bühne gejagt. Laut Zeitungsberichten, darunter das *St. Galler Blatt* vom 23. April 1919, sollen die Turbulenzen des Abends beinahe zu einer Schlägerei geführt haben.⁵

Nach Dada-Vorstellungen war die Publikumsrezeption ein wesentliches Element der konkreativen Dimension des avantgardistischen „offenen Kunstwerkes“⁶. Es handelte sich um künstlerische Praktiken, die vor allem in der ersten Phase einen überraschenden Effekt hatten: Das Zürcher Publikum hatte sich eine angenehme Aufführung erwartet und fand sich stattdessen inmitten eines Getümmels wieder, das auch zu physischen Konflikten führen konnte. Nach Walter Benjamins Einschätzung bedeutet dies: „Aus einem lockenden Augenschein oder einem überredenden Klanggebilde wurde das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschoß.“ Und noch genauer: „Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine *taktile* Qualität.“⁷

Die Hauptprovokateure der 8. Dada-Soirée in Zürich waren Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Walter Serner.⁸ Die performative ‚Begabung‘ Serners war sein typisches Markenzeichen; laut seinem Freund Christian Schad trat Serner als eine „agierende Puppe“ auf, die sich fast wie eine Marionette aktivieren und unterbrechen konnte:

³ Vgl. Richter, 1964, S. 80–83.

⁴ Serner, 1919, S. 15–17. Vgl. auch Serner, 1920.

⁵ Vgl. Sheppard, 1992, S. 56.

⁶ Vgl. Eco, 1963.

⁷ Benjamin, 1980, S. 502.

⁸ Vgl. Richter, 1964, S. 18.

Sein stets wacher Intellekt, der vor keiner Selbstsezierung zurückschreckte, und seine Fähigkeit, sich selbst als agierende Puppe zu sehen, gaben ihm die Möglichkeit, bewußt in Dinge sich hineinzu-steigern, sie heftig zu erleben und dann plötzlich und ganz bewußt dieser Begeisterung als ‚vagem Irresein‘ ein Ende zu machen.⁹

Eine schriftliche Fassung der performatorischen Abendversammlung wurde in der internationalen Ausgabe der Zeitschrift *Anthologie Dada*. *Dada* Nr. 4–5 wiedergegeben, in der unter anderem auch das Manifest *Letzte Lockerung* veröffentlicht wurde.¹⁰ Im Umlauf war damals eine französische Version der gleichen Zeitschrift, in der Tzaras *Dada Manifest* (1918) herausgegeben wurde,¹¹ das in einem kontroversen Verhältnis zu Serners Text entsteht: Da die Niederschrift von Serners Manifest vor jenem Tzaras beendet wurde (und zwar im März 1918, wobei Vorstufen des Werkes auch in den Zeitschriften *Mistral* und *Sirius* erschienen), bestehe sogar die Möglichkeit, so Serner-Herausgeber und -Biograf Thomas Milch, dass Tzara bei dem deutsch-böhmischen Kollegen abgeschrieben habe.¹² Ohne auf weitere Details des bio-bibliografischen Streits einzugehen, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass beide Manifeste als grundlegende theoretische Akte der Dada-Bewegung gelten, und dies genau in ihrer ‚auktorialen Überschneidung‘.

Wie man sehen wird, ist die versuchte Aufhebung der Autorschaft ein sehr wichtiges Merkmal der Dada-Ästhetik. Aufgrund des konsequent kollektiven Charakters der Bewegung kann man den ‚Beginn‘ Dadas nicht eindeutig bestimmen: Zugunsten einer Kontextualisierung im deutschsprachigen Raum könnte die Einweihung im Cabaret Voltaire am 5. Februar 1916 als Gründungsakt angesehen werden, es könnten aber die einige Jahre früheren Manifestationen von Arthur Cravan oder Marcel Duchamp in einem internationalen Kontext genauso als Debüt gelten.

⁹ Milch, 1977, S. 90.

¹⁰ Serner, 1919, S. 15–17. In dieser Zeitschrift wurden auch anderer literarische Beiträge Serners veröffentlicht: „Bestes Pflaster auch roter Segen“ (ebd., S. 8) und „Riesenprogramm Schlager auf Schlager einzig in seiner Art“ (ebd., S. 17).

¹¹ Tzaras Manifest von 1918 wurde erstmals in der dritten Nummer von *Dada* veröffentlicht und in *Sept Manifestes Dada* (Paris, 1924) nachgedruckt. Vgl. hierzu Tzara, 1978.

¹² Vgl. Milch, 1977, S. 137f.

Wenn man allerdings eine Systematisierung von Prinzipien für die Anerkennung einer gemeinsamen ‚Dada-Poetik‘ als entscheidend ansieht, spielt die Produktion von Manifesten eine entscheidende Rolle: und zwar die schon erwähnten von Serner und Tzara sowie das Manifest Huelsenbecks, das bei der ersten Soirée am 12. April 1918 im Berliner *Club Dada* verlesen wurde.¹³

Beim Durchblättern von *Letzte Lockerung* in der *Anthologie Dada* wird die äußere Struktur sofort ersichtlich: Das Manifest besteht aus Paragraphen, die im Text „Grade“ genannt werden, weil sich beim Lesen (als eine vage Wiedergabe davon, was wirklich an diesem Abend geschah) die Temperatur erhöht. Die Leitsätze beziehen sich vorwiegend auf Serners Angaben zum Verhalten des Dandys, einer Figur, die sehr charakteristisch für die künftige nicht-dadaistische Produktion des Autors ist. Das ist zum Beispiel am emblematischen männlichen Charakter von *Die Tigerin* (1925) zu sehen, mit dem sich Serner zweifelsohne identifizierte: „Man sah ihn häufig in den mondänen Kurorten, im Winter in Wien, London, Berlin, Rom. Er war immer elegant, fast stets allein, aber wenn er abgereist war, gab es irgendwie einen Skandal.“¹⁴

Der Text enthält weitere autobiografische Bezüge, die auf der Grundlage des Briefwechsels Serner-Schad rekonstruiert worden sind: „Die *Letzte Lockerung*“, so Gilgen, „bildet ein dichtes Geflecht verschiedenster Diskurse und Anspielungen.“¹⁵ In diesem Sinne und mit offensichtlichem Bezug auf das abenteuerliche Berliner Leben des leidenschaftlichen Autors sind auch die „Seidenstrümpfe“ zu verstehen, die das Werk als erster ‚Grad‘ eröffnen – „1° Seidenstrümpfe können begriffen werden, Gauguins nicht“¹⁶ – und es zirkulär mit dem zwölften Grad beschließen: „12° Damenseidenstrümpfe sind unschätzbar.“¹⁷

Aufgrund ähnlicher intertextueller Zusammenhänge, darunter auch präzise Anspielungen auf Personen und Ereignisse der damaligen

¹³ Das Manifest von Huelsenbeck wurde von vielen Dada-KünstlerInnen unterschrieben, u. a. von: „Tristan Tzara, Franz Jung, Georg Grosz, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Gerhard Preiß, Raoul Hausmann, Walter Mehring, O. Lüthy, Frédéric Glauser, Hugo Ball, Pierre Albert Birot, Maria d'Arezzo, Gino Cantarelli, Prampolini, R. van Rees, Madame van Rees, Hans Arp, G. Thäuber, Andrée Morosini, Francois Mombello-Pasquati“. Huelsenbeck, 1920, S. 41.

¹⁴ Serner, 1988, S. 12.

¹⁵ Gilgen, 1994, S. 27.

¹⁶ Serner, 1919, S. 17.

¹⁷ Ebd.

Zeit,¹⁸ weist der Text Serners im Vergleich zu jenem Tzaras eine weniger verständliche Struktur auf. Das gilt nicht nur in Bezug auf die nicht immer manifesten Bedeutungen, sondern auch auf die Sprache an sich, wobei Serners Text im Vergleich zum verwandten Manifest phonetisch intensiver dekonstruiert ist und stärker auf freien Assoziationen basiert: „12° Weltanschauungen sind Vokabelmischungen“¹⁹ wird im 12. Grad zusammengefasst.

Vokabelmischungen kombinieren poetische, darstellende und appellative Ebenen, wobei das literarische Ergebnis ein rhizomatisches Kontinuum von Wortspielen ist, die in einem freien Szenarium durch Assonanzen miteinander assoziiert sind:

Einmal von den Regeln konventioneller Sprachspiele befreit, stehen wilde Assoziationen gleichberechtigt neben logischen Deduktionen, Alliterationen und Interjektionen neben apodiktischen Aussagen, die poetische Sprachfunktion neben der darstellenden und der appellativen.²⁰

Wie es auch in der charakteristischen Sprachentwicklung in der kindlichen Entwicklungsphase passiert, werden Wortspiele in Serners Text durch typische skatologische Ausdrücke verstärkt: „4° Über dieses Chaos von Dreck und Rätsel einen erlösenden Himmel stülpen!! Den Menschenmist ordnend durchduften!!!“²¹ Es sei hier nur erwähnt, dass die exkrementelle Seite der Antikunst ein zentrales Interpretationsparadigma der Dada-Ästhetik ist und sich auch in Tzaras Manifest mit einem Hinweis auf die ‚Umwertung aller Werte‘ findet: „Die Moral hat die Nächstenliebe und das Mitleid bestimmt, zwei Talgkugeln, die wie Elephanten, wie Planeten gewachsen sind und die man gut kennt.“²²

In beiden Fällen, wie oft in der Dada-Literatur, kommt im skatologischen Gebrauch der Sprache das gegensätzliche Verlangen nach Reinheit zum Ausdruck: Allgemeiner formuliert tritt in Dada neben der Metapher des Faulens das ergänzende Streben nach Wiedergründung

¹⁸ Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.

¹⁹ Serner, 1919, S. 17.

²⁰ Gilgen, 1994, S. 27.

²¹ Serner, 1919, S. 15.

²² Tzara, 1978, S. 25.

auf: „es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu verrichten. Kehren, Säubern, Saubermachen.“²³

2. Antikunst ist Leben

Im Gegensatz zu den benachbarten ‚historischen Avantgarden‘ will Dada gar keine klar umrissene künstlerische Strömung, kein kodifizierter ‚Ismus‘ sein. Dada ist demnach nicht Dadaismus zu nennen, wenn man philologisch genau sein will; vielmehr ist Dada durch eine behauptete Bedeutungslosigkeit gekennzeichnet: „Der Zauber eines Wortes – DADA –, der die Journalisten vor die Tür einer unerwarteten Welt gestellt hat, hat für uns keine Bedeutung.“²⁴

Die Ablehnung einer die Bewegung einigenden Identität verbindet sich mit dem Versuch, die subjektive Identität aufzulösen. In dieser Hinsicht sind die diskursiven Praktiken von Dada eine Spiegelung des Angriffs der zeitgenössischen Psychoanalyse auf die Einseitigkeit des Ich-Prinzips. Nach dem Beschreibungs- und Erklärungsmodell der menschlichen Psyche ist das rationale Bewusstsein, mit dem man irrend die ganze Psyche identifiziert, in Wirklichkeit nur ein ‚Mieter im Haus‘, wobei andere unbewusste ‚Präsenzen‘ nicht ignoriert werden dürfen, wenn man nicht von deren Übermacht übertroffen sein will.²⁵

Werden solche Grundprinzipien der Psychodynamik vollkommen in der avantgardistischen Welt rezipiert, steigert Dada sie ins Extreme. Wie der italienische Philosoph Massimo Cacciari auf eine sehr suggestive Weise erklärt, handle es sich bei Dada nicht um das Aufspalten des Ich in „Andere“, sondern darum, dass das Ich tatsächlich ein „Anderes“ werde:

Je, est un autre. Dies – nach „Ich hab’ mein Sach’ auf Nichts gestellt“ – ist das andere Charakteristikum von Dada. Und damit wird etwas viel Geheimnisvolleres hinterfragt als die einfache innere Aufspaltung des Ich in einander immer abstrakter werdende Schichten und Eigenschaften. Ich ist ein anderer: Nicht nur erkenne ich kein einzigartiges Ich mehr, nicht nur hat sich das Ich in andere aufgespalten – sondern das Ich ist das Andere geworden: das andere des Selbst als Subjekt, das andere des Selbst als Fundament.“²⁶

²³ Ebd., S. 25. Zum skatologischen Gebrauch der Sprache vgl. Di Mauro, 2005, S. 224–229.

²⁴ Tzara, 1978, S. 17.

²⁵ Vgl. Jung, 2011.

²⁶ Cacciari, 1978, S. 24. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

Als Konsequenz des Ausfalls der Autorschaft und des allgemeineren Desemantisierungsprozesses der Kunst geschieht der Schöpfungsprozess über die serielle ‚Reproduzierbarkeit‘ – der Auraverlust der Kunst als epochales Thema, wie Benjamin darlegte. 1919 wurde das Werk *Das Gesetz der Serie* veröffentlicht, in dem der Wiener Wissenschaftler Paul Kammerer beschreibt, dass er Regelmäßigkeiten in zufälligen Sequenzen gefunden habe, die nur scheinbar unzusammenhängend seien.²⁷ Das Prinzip der Synchronizität, das viel später, und zwar 1950, von Carl Gustav Jung systematisiert wurde, scheint beinahe ein kennzeichnendes Element der Dada-Bewegung zu sein: „[D]er ‚Zufall‘ wurde unser Markenzeichen“²⁸, so Hans Richter. Sich den zufälligen, akausalen Umständen auszusetzen, implizierte, das Kunstwerk als ein *objet trouvé* zu verstehen. An der Basis des Dada-Schaffensprozesses war keine rationale, geordnet reflektierende Operation mehr zu finden, sondern eine spontane poetische Projektion.

In diesem Zusammenhang spielten sehr viele ‚kollektive‘ Arbeiten der Zürcher Zeit eine wichtige Rolle: etwa im Fall der *Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste* (1919) von Serner, Arp und Tzara, in der sich jeder so sehr mit den anderen identifizierte, dass es völlig irrelevant war, wer der Autor der einzelnen Kunst-Erfindungen war.²⁹ Die Zürcher Dadaisten traten gemeinsam auf, planten gemeinsam, diskutierten Tag und Nacht und schrieben gemeinsam; dank jenes Gruppenbewusstseins schuf man poetische Werke wie „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock“,³⁰ das vergleichbar mit der Unmittelbarkeit von Körperprozessen ist. Arp stellt dies, wie folgt, dar:

Tzara, Serner und ich haben im Café de la Terrasse in Zürich einen Gedichtzyklus geschrieben: „Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und vom Spazierstock“. Diese Art Dichtung wurde später von den Surrealisten „Automatische Dichtung“ getauft. Die automatische Dichtung entspringt unmittelbar den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben. [...] Der Dichter kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt, wie es ihm paßt. Seine Gedichte gleichen der Natur: sie lachen, reimen, stinken wie die Natur. Nichtigkeiten, was die Menschen so nichtig nennen, sind

²⁷ Vgl. Kammerer, 1919.

²⁸ Richter, 1964, S. 52.

²⁹ Vgl. Prosenc, 1967, S. 57.

³⁰ Arp, Serner und Tzara, 1919.

ihm so kostbar wie eine erhabene Rhetorik; denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern, und die Menschen erst maßen sich an, zu bestimmen, was schön und was häßlich sei.³¹

Eine solche metatheoretische Erklärung des poetischen Konstitutionsprozesses, dessen Verbindung mit der automatischen Dichtung der SurrealistInnen hier aufgeklärt wird, wirkt als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, des Bios. Denn das Gedicht entspringt tatsächlich – so Arp – „den Gedärmen oder anderen Organen des Dichters“. Die Körperlichkeit des poetischen Schaffens entspringt unmittelbar Körperorganen, insofern der Dichter „kräht, flucht, seufzt, stottert, jodelt“. Es gibt keine mimetische Absicht, der Natur zu ähneln. „Gedichte gleichen der Natur“ anhand biologischer Funktionen wie „[L]achen, [R]eimen, [S]tinken“, wobei die Natur beinahe humanisiert ist.

Aus einer solchen Perspektive werden die Unterscheidung zwischen hohen und niedrigen (Kunst-)Werken und auch die Grenzen zwischen genialer Arbeit und Amateurkreation aufgehoben: „Nichtigkeiten“ erobern den gleichen Platz „wie eine erhabene Rhetorik“, „denn in der Natur ist ein Teilchen so schön und wichtig wie ein Stern“.

Um solche spontane, automatische, zufällige Antikunst zu schaffen, war dennoch das direkte Eingreifen des Einzelnen notwendig: War die traditionelle Konzeption des künstlerischen ‚Genies‘ entthront, musste die Antikunst trotzdem von jemandem gemacht werden.³² Serners reale Lebensumstände hatten eine besondere Nähe zu solchen Antikunst-Ansätzen; der Dada-Autor nahm in seinem Leben viele Identitätswechsel vor. Als ersten biografischen Akt der auktorialen Auflösung änderte der Schriftsteller seinen Namen. Am 15. Januar 1889 als Walter Eduard Seligmann geboren, änderte er am 19. Mai 1909 seinen Nachnamen in Serner, den Vornamen behielt er. Die keineswegs nebensächliche Bedeutung dieses Details könnte unter Berücksichtigung graphologischer Interpretationen erklärt werden, denen zufolge die Familiennamensignatur als der persönlichste Teil der Identität betrachtet wird, da sich darin die Beziehung zur eigenen ‚Erbschaft‘ und zur eigenen Familiengeschichte ausdrückt. Darauf verzichtet Serner mit seinem ersten radikalen dadaistischen und zugleich dandyistischen Akt.

³¹ Arp, 1995, S. 54.

³² Vgl. Brandt, 1995, S. 137.

Im Juni desselben Jahres kommt es in seinem Leben zu einem weiteren Übergangsritus: Er konvertiert vom jüdischen zum katholischen Glauben.³³ Jenseits dieser Namens- und Glaubensänderung wird die Dekonstruktion von Serners Identität nach und nach um weitere Aspekte ergänzt. In diesem Sinn ist die Bedeutung ‚räumlicher‘ Elemente in Serners Biografie hervorzuheben: Schon 1909, als junger Mann, zieht Serner aus dem böhmischen Karlsbad nach Wien, 1911 nach Berlin, 1915 in die Schweiz. Ein weiterer topografischer Ausdruck seiner Neigung zur Veränderung ist der häufige Wohnungswechsel innerhalb der Städte, in denen er lebte³⁴ – in Zürich noch häufiger als anderswo.

Die erwähnten Verwandlungen und Veränderungen in seinem Leben sind dennoch nicht nur als bloßes Zeichen einer kaleidoskopischen Chaoshaftigkeit zu verstehen: Die dem Dandy-Stereotyp eigene ungeordnete Spontanität enthüllt einen gegensätzlichen, aber wesentlichen Aspekt der Dada-Bewegung. In der Tat bemerkt man in Serners Biografie interessante Züge, die auf eine gute Lebensorganisation schließen lassen, etwa die Dauer seines Studiums, das er im Juni 1909 begann und pünktlich im Mai 1913 mit dem Doktorgrad abschloss.

In vielerlei Hinsicht überschneidet sich das Studium der Rechtswissenschaft mit Serners performativer Welt. Recht und Spiel, Gericht und Theater haben vieles gemeinsam; sie können als metaphorische Räume betrachtet werden, die einen (juristischen oder theatralischen) formellen ‚Ritus‘ benötigen. Zudem sind beide Welten infolge der ‚theatralischen‘ Wesenheit des Gesetzes, das sich auf einer anderen Ebene als die ‚Natur‘ befindet, auch aufgrund inhaltlicher Analogien vereint – nämlich infolge seiner *vertraglichen* Dimension, die sich manchmal von naturrechtlichen Grundsätzen entfernt. Die Wahrnehmung dieser ‚theatralisierten‘ Aspekte drückt sich in Serners Biografie und Poetik mit dem Ziel aus, die Vollkommenheit der ‚Täuschung‘ der Wirklichkeit und die Betrachtung jeder Performance als möglichen Ort der Wahrheit hervorzuheben.³⁵

³³ Vgl. Milch, 1989, S. 10–17.

³⁴ Vgl. Backes-Haase, 1988.

³⁵ Vgl. Pieroth, 2018, S. 210–215.

3. Antikunst vor dem Krieg

Die Zürcher Dada-Bewegung war stark vom spezifischen Kontext der Nachkriegszeit geprägt. Im April 1919, dem zeitlichen Bezugsrahmen dieser Abhandlung, war der katastrophale Weltkrieg erst seit einem Jahr beendet. Dennoch wurden bereits alle Rahmenbedingungen geschaffen, die schließlich zum nächsten Weltkrieg führen sollten. 1919 war das Gründungsjahr der Weimarer Republik und der Schweizer Gesellschaft der Nationen, wobei die in Genf gegründete internationale Organisation zum Schutz des Friedens keine aktive militärische Macht ausüben konnte, was das schnelle Aufkommen der europäischen Faschismen ermöglichte.

Damals war die neutrale Schweiz eine Insel des Friedens, die dank des Asylrechts EinwandererInnen aus allen Teilen Europas aufnahm, wobei die Schweizer Bevölkerung von 1860 bis 1959 von fünf Prozent auf 84 Prozent anstieg.³⁶ Rousseaus Heimat, idealer Ort der Toleranz,³⁷ hatte einen starken geistigen Einfluss auf die Dada-Gruppe von Zürich, die sich aus ausgewanderten KünstlerInnen internationaler Herkunft zusammensetzte: „[D]emonstrieren wir auf unsere Weise gegen den Krieg. Indem wir in die schweigende Nacht der Großstadtbalkone und Telegraphenleitungen hinunterrufen: *a bas la guerre!*“³⁸ Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich Dada als einzige nicht-interventionistische Avantgarde herausstellte: Die oft wiederkehrende Metapher des ‚Saubermachens‘ – die an die ‚Hygiene‘ von Marinetti erinnert – wird in keiner Dada-Aussage in kriegerische Ideologie umgesetzt, wie es bei den benachbarten Avantgarden durchaus passierte.

Miklavž Prosenc sieht, nach Durkheim, jene Zeit von einer „anomischen Unsicherheit“ gekennzeichnet. Der Kritiker beschreibt damit den Zustand der inneren Gesetzlosigkeit der Kriegs- und Nachkriegsjahre, der aus den damaligen Gefühlen von Unsicherheit und Angst entstand und sich in einem chaotischen Mangel an Regeln ausdrückte.³⁹ Die doppelte Ebene von gelebter Realität und Normativität, die das Verhalten des Einzelnen in gewissen Grenzen aufrechterhält, kam in der Zürcher Zwischenkriegszeit insbesondere in antithetischen

³⁶ Vgl. Meyer, 1973, S. 54.

³⁷ Vgl. Ball, 1946, S. 177.

³⁸ Ebd., S. 20–21.

³⁹ Vgl. „Das Problem des anomischen Verhaltens“. In: Prosenc, 1967, S. 78–83. Vgl. Durkheim, 1987.

Zügen zum Ausdruck. In diesem Sinne war Zürich ein suspendierter Raum, wo das ‚Spiel‘ als kathartisches Element wirkte. Für Zürcher Dada-KünstlerInnen, die sich über innovative Ideen der Kindererziehung mit einem Kinderarzt, einem gewissen Dr. Lehmann, unterhielten,⁴⁰ war das Spiel die Metapher ihrer erworbenen Freiheit, die befreiende Form der Sinn-Findung außerhalb des Alltagslebens ringsum.

Zusammen mit der ludischen Komponente ist das Imaginäre der Zeit stark von Nihilismus, Irrationalismus, von Terror, Angst, Verlassenheits- und Verzweiflungsgefühlen geprägt, die als Reaktion auf den Krieg zu sehen sind und die Dada-Bewegung in vielerlei Hinsicht beeinflussen. *Letzte Lockerung* wurde dementsprechend als eine „glänzende Analyse des Zeitalters des vollendeten Nihilismus“⁴¹ definiert. Züge des epochalen Selbsterstörungswunsches sind auch in Serners persönlichem Leben zu finden, wie sich aus dem Brief vom 18. Februar 1922 an seinen engsten Freund Christian Schad ergibt, den er zuvor in München besucht hatte:

[...] ich hatte, seit ich München verlassen habe, schwere und häufige Selbstmordgedanken, aber lediglich auf Grund meiner Gesamtkatastrophe. [...] Begreifen Sie jetzt meine Berliner Dummheiten endlich? Dass ein Mensch wie ich, fertig bis zum Nichts mit allem, Blötheiten letzten Grades macht, um sich auszuhalten?⁴²

Die Gegenüberstellung von „Blötheiten letzten Grades“ und suizidaler Hoffnungslosigkeit verkleinert die Tragik des beschriebenen Ereignisses, das vom Briefautor selbst wie von außen mit ‚theatralischer‘ Distanz betrachtet wird. Bei Serner handelte es sich um die ostentativ zynische Pose der elegant aussehenden Dandy-Figur, die die Melancholie des ausgehenden Jahrhunderts in sich trägt. Solche inszenierten Charakterzüge kennzeichneten auch die anderen beiden ‚schwarzen Seelen‘ der Zürcher Gruppe, zu denen Serner privilegierte Beziehungen hatte – und zwar den schon mehrmals erwähnten Tristan Tzara und den Franzosen Francis Picabia: Hans Richter zufolge habe Letzterer den ‚Überlebensinstinkt‘ auf so radikale Weise in Frage gestellt, dass der Umgang mit ihm einer Todeserfahrung vergleichbar gewesen sei.⁴³

⁴⁰ Vgl. Richter, 1964, S. 71.

⁴¹ Drews, 1985, S. 150.

⁴² Zit. n. Milch, 1989, S. 39.

⁴³ Vgl. Richter, 1964, S. 74–76.

Im Dada-Umfeld gab es jedoch auch konkrete Suizidfälle: Das anti-künstlerische Verschwinden des Autors wird zum körperlichen Verschwinden durch seinen Tod. In diesem Sinne könnte man die Suizide von Jacques Vaché (1919), Jacques Rigaut (1929) und René Crevel (1935) verstehen oder auch die ‚verdächtigen‘ Todesfälle des Dichters und Boxers Arthur Cravan, der in Mexiko ertrunken sein soll, und von Johannes Theodor Baargeld, der bei einem Unwetter am Mont Blanc tödlich verunglückte.⁴⁴

Derartige unglückliche Ereignisse könnten aber auch als Konsequenz der von Dada gewählten vitalistischen Lebensform – im Gegensatz zum stillen bürgerlichen Leben – gesehen werden, und nicht als explizite Suche nach dem Tod im Sinne eines nihilistischen „Verlangens nach Selbstzerstörung“⁴⁵. Es stand im Zentrum des Interesses der Dada-Bohémiens, der bürgerlichen Langeweile zu entkommen, wie auch in *Letzte Lockerung* betont wird: „5° Der jeweilige landläufige Etat der bewohnten Erdoberfläche ist deshalb lediglich das folgerichtige Resultat einer unerträglich gewordenen Langeweile. Langeweile: nur als harmlosestes Wort.“⁴⁶ Es handelte sich also um einen Zustand des ständigen Risikos, den Hans Richter mit dem *vivere pericolosamente* der futuristischen Avantgarde gleichsetzte.⁴⁷ Vor dem Hintergrund dieses besonderen Nihilismus mit vitalistischen Nuancen wirkt das Zufällige nicht als irrationales ‚Chaos‘, sondern als eine Vielzahl möglicher Ordnungen.

Otto Flake – mit Serner und Tzara Redakteur der Zeitschrift *Der Zeltweg* – meint bezüglich der vermeintlichen Nähe von Dada zu literarisch-philosophischen existenzialistischen Richtungen jener Zeit in einem Artikel vom 17. Juli 1919 in der *Vossischen Zeitung*:

Aus Religiosität und Ironie der Romantiker entstand der Welt-schmerz, von nichts sind die Dadaisten so entfernt. Gott bewahre, sagen sie, und hier wird ein *Temperamentunterschied* deutlich, der ein *Energieunterschied* ist: sie klagen nicht über die verlorene Kunst, sondern *lachen* darüber.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. Schwarz, 2003, S. 17.

⁴⁵ D’Este, 1993, S. 67.

⁴⁶ Serner, 1919, S. 15.

⁴⁷ Vgl. Richter, 1964, S. 222.

⁴⁸ Otto Flake, „Dadaismus“. Zit. n. Sheppard, 1992, S. 64.

Das Lachen machte in Zürich den Unterschied, so Hanne Bergius über Dada.⁴⁹ Das kollektive, internationale und kriegsfeindliche Temperament von Dada machte den Unterschied. Dada-Seelen – und der Fall Serner ist in diesem Sinn beispielhaft – waren vielfältig, komplex, widersprüchlich: Nihilismus und Spiel existierten nebeneinander, das Spiel stellte sich mit seiner kreativen Zerstörung gegen das Nichts.

4. Antikunst ist Propaganda

„Das Lachen nahmen wir ernst; erst das Lachen garantierte den Ernst.“⁵⁰ Nebeneinander existieren das virulente hemmungslose Element und das geordnete und regulierte. Ordnung und Chaos, hinter dem sich in einigen Fällen ein metaphysisches Bedürfnis verbirgt,⁵¹ werden zu extremen Punkten, die sich anhand einer „widersprüchlichen Komplexität“⁵² integrieren. Im Manifest Tzaras wird mehrmals erklärt: „*Ordnung = Unordnung; Ich = Nicht-Ich; Bejahung = Verneinung*: höchste Ausstrahlungen einer absoluten Kunst. Absolut in der Reinheit eines gegliederten kosmischen Chaos [...]. Nur der Kontrast verbindet uns mit der Vergangenheit.“⁵³

In ähnlicher Weise dekonstruiert Serner, der andere Theoretiker der Zürcher Dadaisten, die Wahr-Falsch-Dialektik als oxymoronische integrative Gegensätze, die als ein Lügen-Paradoxon gelten und die eigene Falschheit (oder Unwahrheit) behaupten. So wird im 52. Grad von *Letzte Lockerung* erläutert:

Wenn ich sage: „Ich leugne die Wahrheit,“ so stehe ich mit dieser Behauptung innerhalb der Pole Wahr und Falsch, da ich behaupte, daß es Wahrheit nicht gibt: ich will also *diesen* Satz wahr haben. Der vollkommene Widerspruch: der Inhalt des Satzes wird durch den Satz selbst widerlegt. Jeder Satz ist demnach falsch, weil derjenige nicht wahr sein kann, der die Möglichkeit leugnet, etwas könne wahr sein...⁵⁴

⁴⁹ Vgl. Bergius, 1989, S. 10–12.

⁵⁰ Richter, 1964, S. 66.

⁵¹ Vgl. „La lingua del paradiso“. In: Di Mauro, 2005, S. 236–256.

⁵² Richter, 1964, S. 9.

⁵³ Tzara, 1978, S. 20.

⁵⁴ Serner, 1920, S. 33–34.

In beiden Manifesten treffen viele Dada-Erklärungen auf ihr Gegenteil: In den unzähligen antinomischen Aussagen gilt der Widerspruch als absichtliche Ablehnung des Verifikationskriteriums, als Überwindung des ‚bipolaren westlichen Denkens‘ des späteren dekonstruktivistischen Kontextes, wobei unter anderem präzise Zusammenhänge dieser dadaistischen antinomischen Text-Prozeduren mit Feyerabends *Against the Method* hypothetisiert worden sind.⁵⁵ Die Dialektik Wahr-Falsch wird in Dada zu einer Poetik des Fälschbaren: Zu Propagandazwecken verflochten sich Wirklichkeit und Erfindung miteinander. „Dadaistische Dokumente“, so Huelsenbeck, „sind immer gefälscht.“⁵⁶

Hinter dieser paradoxen Erklärung versteckt sich ein essenzielles Kennzeichen der historischen Rekonstruktionen von und über Dada, wobei ein Großteil der Sekundärliteratur im Laufe der Bewegung von Dada-Protagonisten geschrieben wurde, nicht unbedingt zugunsten der Zuverlässigkeit des Berichteten. Die unendliche Kontroverse um die Erfindung des Wortes „Dada“, die sich noch über vier Jahrzehnte nach Ende der Bewegung hinzog, ist in dieser Hinsicht das prototypische Beispiel aller Fälschungspraktiken.⁵⁷ Die Herkunft des Wortes ‚Dada‘ ist ein emblematisches Beispiel der Mischung zwischen plausibler Realität und imaginativer Ausarbeitung derselben beziehungsweise zwischen der zufälligen Entdeckung des Wortes in einem Larousse-Wörterbuch durch Hugo Ball und der Version von Tristan Tzara, der am 8. Februar 1916 um 16 Uhr im Café Terrasse in Zürich das Wort erfand, mit einer Brioche im linken Nasenloch und vor Arp und seinen zwölf Kindern.⁵⁸ Die philologische jahrzehntelange Kontroverse um die Genealogie des Wortes Dada ist als Beispiel einer Praxis zu verstehen, auf die sich Dada mit der expliziten Absicht spezialisierte, die ‚Zuverlässigkeit‘ der Nachrichten über die Bewegung zu verwirren und den legendären *Dada-Mythos* zu erhöhen.⁵⁹

Unter den Zürcher ‚Falschmeldungen‘ sind irreführende Mitteilungen zu erwähnen, mit denen die Mitglieder der Gruppe – meist Walter Serner und Tristan Tzara – die Presse angriffen und ihr Misstrauen und ihre Feindseligkeit besiegten: Das war der Fall bei der Ankündigung

⁵⁵ Vgl. Schings, 1996, S. 49, und Feyerabend, 1975.

⁵⁶ Huelsenbeck, 1984b, S. 117.

⁵⁷ Vgl. Prosenc, 1967, S. 60.

⁵⁸ Vgl. Arp, 1921, S. 3.

⁵⁹ Vgl. Meyer, 1973, S. 30–51.

eines Duells zwischen Tristan Tzara und Hans Arp (von Arp selbst weit verbreitet und später von ihm selbst wieder dementiert);⁶⁰ oder die Reihe von Scherz-Briefen, die ein gewisser Walter Helbig kurz nach dem Abend des 9. April 1919 an die *Zürcher Post* sandte.⁶¹

Serners publizistische Tätigkeit geht dem Dada-Erlebnis voraus, da er an der Zeitschrift *Der Mistral* und an der künstlerischen Monatsschrift *Sirius* beteiligt war. Als Propaganda-Theoretiker der Zürcher Gruppe pflegte er an Avantgarde-Zeitschriften Dada-Manifeste und Veröffentlichungen unterschiedlicher Art zu senden.⁶² Seine organisatorischen Bemühungen wurden insofern belohnt, als sich die Bewegung hauptsächlich durch persönliche künstlerische Beziehungen ausbreitete.

Auch der letzte Dada-Abend trug in dieser Hinsicht Serners Markenzeichen: Die ‚Eventorganisation‘ ist sehr detailliert, wie man anhand der zeitnahen, präzisen Kommunikation mit den Redaktionen der Zürcher Zeitungen oder aus der Verwaltung praktischer Details (wie Eintrittskarten oder Anzahl der zugelassenen BesucherInnen) sieht.⁶³ Eine solche Genauigkeit widerspricht dem Stereotyp von Dada als chaotischer Bewegung und enthüllt einen Teil ihrer Wesenheit, die theoretisch komplexer ist, als ihr spontaneistischer Aspekt vermuten lässt.⁶⁴

Jene programmatische ‚Werbestrategie‘ hatte mit dem 8. Dada-Abend ein Ende: In diesem Sinn war die Vertreibung Serners von der Bühne durch das Publikum nicht rückgängig zu machen. Am Anfang der Zürcher Zeit wollten Dada-Aufführungen auf das Publikum eine Art Verfremdungseffekte ausüben: auf die ‚Rolle‘ aufmerksam machen, die die ZuschauerInnen in der Realität darstellten. Diese konnten aber nicht weiter über den performativen Sensationismus hinaus verstehen, was dahinter steckte und welche genaue ‚Botschaft‘ das ‚Mittel‘ des Skandals war: „Die Bürger haben den schmerzlichen Hohn in den Aufführungen und Reden der Dadaisten fast nie verstanden“, gibt Huelsenbeck trostlos zu, „sie begriffen zwar den Ulk, sie wussten aber nicht, daß ihre eigene Lächerlichkeit zur Diskussion stand.“⁶⁵

⁶⁰ Vgl. Richter, 1964, S. 68.

⁶¹ Vgl. *Zürcher Post*, 6.–8. Mai 1919. Zit. n. Sheppard, 1992, S. 59–60.

⁶² Vgl. Richter, 1964, S. 133.

⁶³ Vgl. Sheppard, 1992, S. 20, 28.

⁶⁴ Vgl. „Caso e caos“, In: Di Mauro, 2005, S. 196–203.

⁶⁵ Huelsenbeck, 1994, S. 42.

5. Was übrig bleibt

Der anfängliche Charakter der Dada-Aufführungen als „Ulz mit Weltanschauungen“, als eine Art philosophischer Witz ging allmählich verloren.⁶⁶ Nachdem die Zürcher Gruppe den Skandal und seine Möglichkeiten ausgenutzt hatte, wurden die Aufführungen geschickt kalkulierte Operationen, aus denen systematische Rasereien entstanden.⁶⁷ Die performativen Dada-Praktiken verwandelten sich in selbstgefällige Übungen, in denen die ursprüngliche Subversion zur Wiederholung manieristischer Formeln wurde. Der Skandal wurde zu einer bloßen Provokation als Selbstzweck, deren Wiederholung eine Zerstreuung der destabilisierenden Implikationen erzeugte. In diesem Sinn ist der Aprilabend als Höhepunkt der gesamten Schweizer Dada-Erfahrung anzusehen.

Am 26. September 1919 verließ Serner Zürich und übersiedelte zuerst nach Genf, dann nach Paris, wo er sich von seinem damaligen Dada-Gefährten Tzara distanzierte.⁶⁸ Vielleicht erkannte Serner aufgrund seiner performativen Begabung, wann sich die Dada-Performances endgültig entladen hatten und in welchen Widerspruch sie dadurch geraten waren: Dada-Antikunst wollte keine Kunst mehr produzieren; trotzdem nahm sie weiterhin an demselben unvermeidlichen Mechanismus der künstlerischen Produktion teil.

Nach dem Abend des 9. April vor 100 Jahren blieben die Techniken der Provokation wirkungslos, Dada stand vor dem üblichen Problem: neue Ausdrucksweisen mit der ursprünglichen subversiven Ladung zu finden. Ausgenutzt und normalisiert, wurde die Dada-Ästhetik von derselben Welt toleriert, die sie angreifen wollte. Die verächtliche Geste, die vor das wütende Zürcher Publikum geworfen worden war, wurde nun selbstreferenziell, vergleichbar mit jener Eitelkeit eines Don Quijote, der nichts mehr zu verändern vermag.⁶⁹

Es handelt sich um das grundlegende Problem einer jeden Avantgarde: die Aufrechterhaltung der revolutionären Praxis trotz der Vergänglichkeit ihrer Ausdrucksformen. Nur unter der Bedingung eines kontinuierlichen Wandels hätte man die Früchte des revolutionären

⁶⁶ Füllner, 1983.

⁶⁷ Vgl. Bergius, 1989, S. 313.

⁶⁸ Vgl. Dankl und Schrott, 1993, S. 33–43.

⁶⁹ Vgl. Magris, 2002, S. 199.

Prozesses bewahren können. Mit anderen Worten, nämlich jenen Sylvia Brandts, zusammengefasst: Die Metatheorie der Kunst ist die erste Metatheorie, die Dada zerstören möchte; aber Dada selbst ist eine künstlerische Bewegung, die sich folglich selbst zur Selbstvernichtung verurteilt.⁷⁰ Aus diesem logischen Kurzschluss war kein Entkommen: Sobald die schöpferischen Irrationalisten ihren Gipfelpunkt erreicht hatten, blieb ihnen nichts anderes übrig, als das ikonoklastische Prinzip der Antikunst gegen sich selbst zu wenden.

Literaturverzeichnis

- ARP, Hans, 1995. *Unsern täglichen Traum ... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich: Die Arche. ISBN 9783716021934
- ARP, Hans, 1921. Déclaration. In: *Dada 8: Dada in Tirol au grand air/Der Sängerkrieg in Tirol*, o. S. [3].
- ARP SERNER TZARA (société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste), 1919. Die Hyperbel vom Krokodilcoiffeur und dem Spazierstock. In: *Der Zeltweg*. (1), o. S. [5–6].
- BACKES-HAASE, Alfons, 1988. *Über topographische Anatomie, psychischen Luftwechsel und Verwandtes*. Walter Serner, Autor der ‚Letzten Lockerung‘. Bielefeld: Aisthesis. ISBN 3925670181
- BALL, Hugo, 1946. *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern: Josef Stocker. ISBN 3857911972
- BENJAMIN, Walter, 1980. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Walter BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1,2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471–508. ISBN 3518100289
- BERGIUS, Hanne, 1989. *Das Lachen Dadas*. Gießen: Anabas. ISBN 9783870381417
- BRANDT, Sylvia, 1995. *Bravo! & Bum Bum! Neue Produktions- und Rezeptionsformen im Theater der historischen Avantgarde: Futurismus, Dada und Surrealismus. Eine Vergleichende Untersuchung*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485477
- BUONFINO Giancarlo, Massimo CACCIARI und Francesco DAL CO, 1978. *Avanguardia, Dada, Weimar*. Venezia: Arsenale Cooperativa Editrice. ISBN 8876480854
- DANKL, Günther und Raoul SCHROTT, Hrsg., 1993. *DADAutriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich*. Innsbruck: Haymon. ISBN 9783852181417

⁷⁰ Vgl. Brandt, 1995, S. 133.

- D'ESTE, Giovanni, 1993. *Die Eroberung des Nutzlosen*. Übers. v. Fernando D'Harnis. Alfter: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. ISBN 9783596183487
- DI MAURO, Paola, 2005. *Antiarte Dada*. Acireale, Roma: Bonanno. ISBN 9788877962164
- DREWS, Jörg, 1985. „Hinter jedem Satz hat man ein wildes Gelächter unmißverständlich anzudeuten“. Zur geistigen Existenz Walter Serners. In: *manuskripte*. (89/90), S. 149–153. ISSN 00252638
- DREWS, Jörg, Hrsg. 1981. *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit*. Zur Literatur um 1918. München: edition text + kritik. ISBN 9783883770819
- DURKHEIM, Émile, 1987. *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Presses Universitaires de France. ISBN 2130456634
- ECO, Umberto, 1963. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani. ISBN 8845274853
- FÜLLNER, Karin, 1983. „Ulz mit Weltanschauung“. Die dadaistische Großveranstaltung im Spiegel der zeitgenössischen Presse. In: Karin FÜLLNER. *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten*. Heidelberg: Winteruniversitätsverlag, S. 170–185. ISBN 3533034690
- GILGEN, Peter, 1994. Lockere Sprüche. Walter Serners Letzte Lockerung als Phänomenologie der tabula rasa. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991*. Wien: Edition Praesens, S. 9–49. ISBN 9783901126598
- HUELSENBECK, Richard, 1994. *Wozu Dada. Texte 1916–1936*. Hrsg. v. Herbert Kapfer. Gießen: Anabas. ISBN 9783870382643
- HUELSENBECK, Richard, 1984a. *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. ISBN 349955402X
- HUELSENBECK, Richard, 1984b. *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*. Hamburg: Edition Nautilus. ISBN 9783921523216
- HUELSENBECK, Richard, 1920. Einleitung. In: *Dada Almanach*. Einzelne Nummer, S. 3–9.
- JUNG, Carl Gustav, 2011. *Gesammelte Werke. Die Dynamik des Unbewußten*. Bd. 8. Hrsg. v. Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin, Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüb. Ostfildern: Patmos. ISBN 9783843601269
- KAMMERER, Paul, 1919. *Das Gesetz der Serie. Eine Lehre von den Wiederholungen im Leben und im Weltgeschehen*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- MAGRIS, Claudio, 2002. *Dietro le parole*. Milano: Garzanti. ISBN 9788811675136

- MEYER, Reinhart, 1973. *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion*. Kronberg im Taunus: Scriptor. ISBN 9783589000319
- MILCH, Thomas, 1989. Chronik zu Leben und Werk Walter Serners. In: Herbert WIESNER, Hrsg. *Dr. Walter Serner. 1889–1942. Ausstellungsbuch*. Berlin: Brinkmann & Bose, S. 10–15. ISBN 3926433055
- MILCH, Thomas, Hrsg., 1977. *Walter Serner. Hirngeschwuer. Texte und Materialien. Walter Serner und Dada*. Erlangen: Renner. ISBN 9783921499191
- PIEROTH, Bodo, 2018. *Deutsche Schriftsteller als angehende Juristen*. Berlin: De Gruyter. ISBN 9783110614947
- PROSENC, Miklavž, 1967. *Die Dadaisten in Zürich*. Bonn: Bouvier. ISBN 9783416004152
- PUFF-TROJAN, Andreas, 1989. *Kein Mensch wusste, wovon sie eigentlich sprachen. Fragmente einer Theorie der frühen Avantgarde, praktiziert nach den Reisen des Dr. Walter Serner [Dissertation]*. Wien: Universität Wien.
- RICHTER, Hans, 1964. *Dada-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort v. Werner Haftmann. Köln: Dumont Schauberg.
- SCHINGS, Hubert, 1996. *Narrenspiele oder die Erschaffung einer verkehrten Welt. Studien zu Mythos und Mythopoiese im Dadaismus*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang. ISBN 9783631485866
- SCHWARZ, Arturo. 2003. Lo spirito dadaista. In: Stefano CECCHETTO und Elena CÁRDENAS MALAGODI, Hrsg. *Dada a Zurigo. Cabaret Voltaire 1916–1920*. Milano: Mazzotta, S. 15–17. ISBN 9788820216207
- SERNER, Walter, 1988a. *Gesammelte Werke. Die Tigerin. Eine absonderliche Liebesgeschichte*. Bd. 5. Hrsg. v. Thomas Milch. Erlangen, München: Renner. ISBN 3442092116
- SERNER, Walter, 1988b. *Gesammelte Werke. Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen*. Bd. 9. Hrsg. v. Thomas Milch. München: Goldmann. ISBN 3442092159
- SERNER, Walter, 1920. *Letzte Lockerung. Manifest Dada*. Hannover, Leipzig, Wien, Zürich: Paul Steegeman.
- SERNER, Walter, 1919. *Letzte Lockerung Manifest*. In: *Dada 4–5: Anthologie Dada*, o. S. [15–17].
- SHEPPARD, Richard, 1992. *Dada Zürich in Zeitungen. Cabarets, Ausstellungen, Berichte und Bluffs*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen.
- TZARA, Tristan, 1978. *Sieben Dada-Manifeste*. Übers. v. Pierre Gallissaires. Hamburg: Nautilus. ISBN 9783921523209

Abstract

The paper deals with the development of knowledge and practice in the Dada movement in regard of the 8th Dada Soirée in Zurich on April 9, 1919. It is particularly Walter Serner who, among others (mainly Tristan Tzara) of the Dada group, gives voice to the central ideas of the avant garde group such as: the rejection of authorship, the blending of art and life, drama or nihilism as a reaction to war or elements of propaganda.

Keywords

April 9, 1919, Dada Zurich, Walter Serner, anti-art, post-war

L. W. Rochowanskis Schaubude. Organischer Körper als Tanz und Text

Jan Budňák

Abstract

L. W. Rochowanski (1885 Zuckmantel – 1961 Wien) war auf mindestens vier scheinbar disparaten Gebieten künstlerisch tätig: als Herausgeber und Verfasser von Mundartliteratur, als Programmatiker des avantgardistischen Theaters und Tanzes, als expressionistischer Autor und als Förderer und Vermittler von angewandter Kunst aus Österreich. Im Beitrag wird zum einen die expressionistisch-avantgardistische Position Rochowanskis im Theaterbetrieb und als Autor beleuchtet. Zum anderen wird darauf hingewiesen, dass die scheinbar disparaten künstlerischen Betätigungen Rochowanskis in anthroposophisch beeinflussten Menschen- und Kunstauffassungen eine gemeinsame Wurzel haben.

Schlüsselwörter

L. W. Rochowanski, Kinetismus, Expressionismus, Tanz, Avantgarde, Wien, Loheland, deutschmährische Literatur

1. Avantgarde und Mundartdichtung?

„Fort mit atavistisch geschnürter Gedankenreihe!“¹ Diese resolute Forderung Leopold Wolfgang Rochowanskis (1885–1961) versetzt uns mitten in die radikale Aufbruchstimmung der frühen 1920er Jahre, in die Zeit der vielen avantgardistischen Ismen. Sie stammt aus dem Manifest „Befreite Bühne“ (1921) von L. W. Rochowanski und Ludwig Steinmetz, mit dem sie das künstlerische Programm ihrer eben eröffneten „Freien Werkbühne“ proklamierten, die, wie sie behaupten, die erste Bühne Wiens sein wird, die „auf Kulissen und jedes andere Beiwerk verzichten wird“².

Das Motiv der prinzipiellen Antidogmatik, des unmittelbaren Hervorgebrachtwerdens der Kunst, die Ablehnung von ‚atavistisch geschnürten Gedankenreihen‘ stellen auch das Leitmotiv der Texte Leopold Wolfgang Rochowanskis (1885–1961) dar, die im Folgenden besprochen

¹ Rochowanski und Steinmetz, 1921, S. 430.

² Ebd.

werden. Im Manifest der „Befreiten Bühne“ sehnt Rochowanski in diesem Sinne ein neues Theater herbei, das direkt „dem Geist entströmt“³. Gleich im ersten Absatz des Manifests zeigt sich übrigens, was mit dem „Beiwerk“ gemeint ist, das beseitigt werden muss, um den neuen Geist auf der Bühne strömen zu lassen:

Alle Ströme entströmen dem Geist. Die Körperkleidung ist Schwester des Milieus, beide die Stiefeltern verdunkelten Gestus, die das Wort entthronten, weggingen, erschlugen. Idealforderung: nackter Körper auf nackter Fläche entsendet sich!⁴

Hier spricht der Rochowanski, der heute noch am ehesten bekannt sein dürfte beziehungsweise in der Germanistik noch am ehesten präsent ist: der Programmatiker des kinetistischen Theaters, genau genommen des kinetistischen Tanzes.⁵ Dabei wird auf seine Studien *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* von 1922⁶ und *Der tanzende Schwerpunkt* von 1923⁷ verwiesen. Er wird völlig korrekt im Zusammenhang mit dem Wiener Kinetismus und seinem Begründer, dem Reformpädagogen und Kunsterzieher Franz Čížek, gesehen, der auf der Wiener Kunstgewerbeschule tätig war. Im Jahr 2006 wurde eben diesem Rochowanski z. B. ein wichtiges Kapitel in Rolf Lavens Monografie *Franz Čížek und die Wiener Jugendkunst*⁸ gewidmet. Rochowanski wird aber auch in expressionistische, dadaistische oder gar futuristische Kontexte gesetzt – doch davon später.

Einem tschechischen Germanisten beziehungsweise einer tschechischen Germanistin ist dieser Kämpfer für nackte Körper auf nackter Fläche allerdings noch einmal anders bekannt: nämlich als Herausgeber von österreichisch-schlesischer Mundartliteratur. Bereits 1912 – da war er immerhin schon seit mehreren Jahren in Wien ansässig – gab Rochowanski unter dem Titel *Hämetgsang* einen Band mit schlesischen Mundartgedichten im lokalen Krommer-Verlag in Freudenthal (heute Bruntál in Nordosttschechien) heraus. Dies ist vor allem biografisch zu begründen: Rochowanski wurde 1885 in

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Zum Kinetismus vgl. Bast, 2011.

⁶ Wien: Burgverlag.

⁷ Zürich: Amalthea.

⁸ Wien: Schönböck.

Zuckmantel in Österreichisch-Schlesien geboren (heute Zlaté Hory in Nordosttschechien).⁹

Rochowanskis Beschäftigung mit regionaler Literatur und ‚peripheren‘ Regionen im Allgemeinen ist allerdings nicht nur auf seine frühen, gewissermaßen vormodernen Jahre beschränkt, wie man vielleicht meinen könnte. Rochowanski hat den *Hämetgsang* mit einem Vorwort versehen, das zeigt, wie reflektiert sein Interesse an der Mundartdichtung ist, ähnlich wie z. B. seine spätere Vorliebe für das Puppenspiel, die gleichermaßen dem „echten, ungekünstelten Volksspieler“ Karl Fränkel und dem modernen Robert Bayr gilt.¹⁰ Die Idee habe er vom „Bund oberösterreichischer Mundartdichter“ übernommen, und auch in Böhmen sieht er vergleichbare Bestrebungen: Er imaginiert nahezu eine Internationale der Mundartenenthusiasten. Bei den Oberösterreichern lässt sich Rochowanskis „jetzt noch fingierter Bund schlesischer und mährischer Mundartdichter“¹¹, wie er im Vorwort zu der Anthologie ehrlicherweise zugibt, auch in Bezug auf dessen Programm inspirieren: Er will die Mundarten kurzerhand als einen gleichberechtigten Code etablieren, in „Wort und Lied, Haus und Schule“¹², er plant u. a. ein Mundartenwörterbuch, Vorleseabende der Mundartdichter in größeren Orten oder die Errichtung einer Sammelstelle für Mundartdichtungen und Handschriften, die zugleich Bezugs- und Versandort für Bücher wäre. Rochowanskis Interesse für die Peripherie ist auf jeden Fall mehr als jugendlicher Enthusiasmus; es wäre deshalb grundfalsch, ihm eine Entwicklung von ‚Heimatkunde‘ zur Avantgarde zu unterstellen. Noch 1940 bringt er eine Novellensammlung mit dem Titel *Rändlaleut*¹³ heraus, die Geschichten aus dem schlesisch-mährischen Altvatergebirge erzählt, und überarbeitet sie nochmals für eine Neuausgabe nach dem Krieg. Sein umfangreichstes Buch ist schließlich die ungewöhnlich essayistisch gehaltene Landschaftsbeschreibung *Columbus in der Slowakei*¹⁴ von 1936.

⁹ Verstorben ist Rochowanski, der nach dem Zweiten Weltkrieg den Agathon-Verlag leitete und als Herausgeber tätig war, 1961 in Wien. Der umfangreichste biografische Text zu Rochowanski findet sich im *Lexikon deutschmährischer Autoren*. Vgl. Topol'ská, 2002.

¹⁰ Rochowanski, 1930, S. 16.

¹¹ Rochowanski, 1912, S. 7.

¹² Ebd., S. 6.

¹³ Medan: Bernard.

¹⁴ Bratislava: Eosverlag.

Wie vertragen sich nun diese vielen Rochowanskis miteinander – der Expressionist und der Heimatkundler, der Čížek-Schüler, der Tänzer, der Förderer zeitgenössischer angewandter Kunst und alle anderen? Welches Konzept, welche Praxis eines Intellektuellen und Künstlers der Moderne kann sie alle in sich vereinen? Ich werde mich nach Rochowanskis Vorbild auch wenig um ‚atavistisch geschnürte Gedankenreihen‘ kümmern und ‚ungeschnürt‘ zu zeigen versuchen, wie bei Rochowanski Konventionelles und Experimentelles nebeneinander stehen beziehungsweise ineinander übergehen und sich auch gut miteinander vertragen.

2. Text und Tanz

Am 3. Dezember 1919 wurden in der Österreichischen Buchhändler-Correspondenz auf einer (ganzen) Seite zwei Neuerscheinungen von Rochowanski inseriert: *Der Phantast* und *Nackte Inspirationen*.¹⁵ Die Reklame ist an Buchhandlungen gerichtet und verspricht übrigens „großen Absatz, wenn Sie sofort reichlich beziehen [...]“¹⁶. *Der Phantast* ist ein längeres episches Gedicht, und *Nackte Inspirationen*, als „pikante Geschichten“¹⁷ inseriert, sind eine Sammlung von Künstlernovellen.

Der Phantast ist gleich auf den ersten Blick ein kräftiges Stück des literarischen Expressionismus. Der Text wurde 1988 auch von Ernst Fischer und Wilhelm Haefs in die Anthologie *Hirnwelten funkeln* aufgenommen, die die Literatur des Expressionismus in Wien versammelt und repräsentiert. Im Text wird zunächst das klassische ‚titanische Ich‘ des Expressionismus auf gut Österreichisch aktualisiert – nämlich als Publikumsbeschimpfer:

Ihr ärmlichen, unbewimperten Fettaugen,
die ihr auf genußloser, kraftloser Daseinssuppe schwimmt,
ihr blöd bemalten Kulissen handlungsarmen Geschehens,
ihr Automaten für Dummheit, Gesetze und Pflicht,
ihr fuß- und flügellosen Gehirne,
ihr Fledermäuse in geistverlassenen Nächten,
mit Heugabeln Mücken jagend:

¹⁵ Beides Zürich: Amalthea.

¹⁶ Werbeinserat, 1919.

¹⁷ Ebd.

ihr tut mir leid! [...] (Ich sehe, es fehlt euch nichts, die rülpsenden Anstandsektasen hat längst euer Ahne Maulwurf gefressen –) Ihr küßt euch und wendet euch liebend ins weiche Moos...¹⁸

Die Domäne der von Rochowanski so findig kritisierten Philister ist hier der Tag. In der Nacht sind jedoch diese Nachkommen der Maulwürfe definitiv untergetaucht, und das titanische Ich kann seine Tanzvisionen ausleben. Das Tanzkonzept in Rochowanskis *Phantast*-Epos unterscheidet sich indes vom vorhin zitierten Programm der „Befreiten Bühne“ kaum, das gut zwei Jahre später erschien. Das lese ich als ein Zeichen dafür, dass Rochowanski trotz der metaphorischen, wortreichen und reichlich provokativen Darstellung ein klares Kunstkonzept hatte, das er zunächst dichterisch, dann aber vor allem auf eine ‚angewandte‘ Art und Weise, quasi als ‚Kunstgewerbe‘ umzusetzen suchte. Davon zeugen u. a. seine zahlreichen Beiträge in Theaterzeitschriften, die er z. T. schon von dem Ersten Weltkrieg veröffentlicht, z. B. über „Das Bühnenwerk und seine Darsteller“ in der Halbmonatsschrift *Das Theater* im November 1912¹⁹ oder über die „Wiener Puppenspieler von heute“.²⁰

Im *Phantast*-Epos wird der Tänzer zum Instrument des ihn durchströmenden Geistes, er tanzt nämlich streng genommen nicht auf der Erde, sondern auf einem „welligen Hügelland“, wie es im Text heißt, die aus menschlichen Brüsten besteht, die aus der Erde hervorkommen und ihn mit Energie versorgen:

Meine Sohlen brennen,
meine Beine schwingen von selbst,
plötzlich tanze ich singend
über die Brüste dahin,
nur ihre Spitzen mit meinen Zehen berührend.
Ich tanze, ich schwinde,
die Brüste beginnen zu klingen,
ich winde mich in ihre Töne hinein,
werde selbst Melodie,

¹⁸ Rochowanski, 1988, S. 273f.

¹⁹ Vgl. die Zusammenfassung im *Neuen Wiener Tagblatt*, 1912, S. 18.

²⁰ Rochowanski, 1930, S. 16.

die glühend begehrt,
die glühend gewährt,
die küßt mit tausend Lippen,
die streichelt mit tausend Händen,
die umschlingt mit tausend Armen,
bin flammende Melodie,
bin tausendstimmige Flamme, bin Flamme!²¹

Letztendlich weitet sich der Tanz auf die ganze Stadt aus:

Häuser springen auf Wolken,
Kirchen tanzen Tango,
Säuglinge morden die Eltern,
Schweine singen Opernpartien,
Friedhöfe werden Bordelle.
Das Chaos wird rasender, toller,
der Höllentanz wilder und heißer.
Sie singen, sie schreien,
sie schwingen, sie tanzen,
sie tanzen Löcher in die lange Schleppe der Nacht,
durch die sich scheu und schüchtern schleicht,
der schmalhüftige Jüngling: Tag.²²

Mit der Rückkehr des Tages kehren auch die Philister zurück, die Nachkommen der Maulwürfe; die Tanzekstase sowie der karnevaleske Untergang der Stadt sind nur vorübergehend. Das Epos kann zwar als eigenständiger Text dastehen, lässt sich aber auch als eine Art Regieanweisung für den Ausdruckstanz verwenden.

Nun könnte man lange darüber streiten, ob der Text des Epos eher Konvention oder eher Experiment ist. Worin überschreitet dieser Text das zu der Zeit schon wohl eingeübte großspurige Ich, den herausfordernden ‚ihr-tut-mir-leid‘-Gestus oder dessen sprachliche Umsetzung in vergleichbaren expressionistischen Texten? Der Text ist definitiv nicht experimentell im Sinne des Dada, der Werkbegriff wird durch den Text nicht in Frage gestellt, die Worte werden auch nicht wie in der konkreten Dichtung im breitesten Sinne ihrer Denotat entkleidet. Um sprach- beziehungsweise erkenntniskeptische Avantgarde handelt es sich bei Rochowanski also nicht. Das, womit

²¹ Rochowanski, 1988, S. 276.

²² Ebd., S. 278.

Rochowanski hier experimentiert, bezieht sich weniger auf den Text selbst als auf dessen Anwendung, genau genommen dessen (auch nur inhärente) Inszenierung. Rochowanski ist auf der Suche nach einem Gebrauchstext für seine Tanzbühne – der Experimentierraum, den der Text öffnet, besteht in seiner schauspielerischen Umsetzung. Er ist auf eine spezifische Weise interdisziplinär: Tanz wird Text, Text wird Tanz.

3. Avantgarden-Melange

Fischer und Haefs, die Herausgeber der expressionistischen Anthologie, nehmen in ihrer biografischen Notiz Rochowanski auch als Theoretiker für die Sache des Expressionismus in Beschlag. Sie attestieren ihm den „Versuch, auch den Tanz mit einem neuen theoretischen Konzept in die expressionistische Bewegung einzubeziehen“²³. Sie berufen sich dabei auf Rochowanskis Studie *Der tanzende Schwerpunkt*²⁴ und zitieren u. a. folgende Passage:

Obwohl jede Etikettierung schlecht ist und falsche Beleuchtung gibt, muß doch gesagt werden: wir brauchen den expressionistischen Tanz. Expressionistischer Tanz heißt: Ursprünglichkeit, Natürlichkeit des Tanzes. Der Atem ist das ursprünglichste. Daher liegt auch hier der Beginn neuer Tanzkunst. Beim expressionistischen Tanz denkt nicht der Fuß oder der Arm für sich, die Seele ist der Diktator, die Seele, die im Atem fließt, der göttlichen Ursprungs ist.

(Kunst ist niemals Mode, nur die Zeitblinden können behaupten, daß die expressionistische Kunst eine Modesache sei.)²⁵

Dies liest sich als recht orthodoxes Programm für expressionistischen Ausdruckstanz. In derselben Studie begrüßt Rochowanski allerdings auch den Dada-Tanz und den futuristischen Tanz. Das Gemeinsame dieser Meliorationen des Tanzes erblickt er darin, dass sie den Konventionen der Theater- und Tanzpraxis entgegenlaufen. Jede künstlerische Avantgarde tue dies auf ihre Art, Rochowanski betont jedoch das Verbindende an ihnen. Als Beleg dazu sei seine Bewertung der dadaistischen beziehungsweise futuristischen Tanzkonzepte zitiert:

²³ Fischer und Haefs, 1988, S. 394.

²⁴ Rochowanski, 1921, und Rochowanski, 1923.

²⁵ Fischer und Haefs, 1988, S. 394.

Ebenso verständlich [wie die Dadaisten Tzara und Huelsenbeck] erscheinen die Mailänder Futuristen, die unter der Führung von F. T. Marinetti ein Manifest veröffentlichten, in dem sie verlangen, daß der Tanz ungraziös, unsymmetrisch und dynamisch sei!

Ja, ja, ja! Unsymmetrisch, ungraziös, eckig, ja, ja, ja! Herrlich! Endlich! Ein paar dynamische Ohrfeigen in das Gesicht des dösenden Schönheitssentimentalisten (dessen Körper so schön ist, daß man in keine öffentliche Badeanstalt gehen kann), [...] der sich an der steifen Zehe berauscht, auf der die Tänzerin minutenlang herumstelt!

Also futuristischer Tanz? Aber nein! Fort mit den Wänden! Fort mit den Schleieraugen! Fort! Hinauf! Dynamik! Freie Bahn! Luft! Atem! Erdumarmung! Wir!²⁶

Rochowanski steuert also nicht auf eine Dogmatik des expressio-nistischen oder kinetistischen Tanzes hin, sondern sucht vielmehr Gleichgesinnte in allen Avantgarden, die die Zeit zu bieten hat. Deshalb lassen sich seine Studien zum modernen Tanz in Kontexte und Texte integrieren wie z. B. in das von Günther Dankl und Raoul Schrott herausgegebene Buch *DADAutriche 1907–1970*.²⁷ Károly Kókai weist wiederum in seiner Besprechung der Belvedere-Ausstellung *Dynamik! Kubismus / Futurismus / Kinetismus* (2012) darauf hin, dass Rochowanskis Studie *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* in Italien als „il futurismo viennese“ rezipiert wurde. Den Erkenntniswert dieser Schubladisierung stellt er allerdings auch in Frage:

Wie inspirierend der Futurismus für die Avantgarde und die moderne Kultur war, kann kaum überschätzt werden. Die Augen der Zeitgenossen mussten für all die raschen Veränderungen geöffnet werden, die rund um sie vor sich gingen. Die Rolle, die der Futurismus dabei spielte, ist hinlänglich bekannt, doch auch der Kinetismus besaß eine Vorliebe für die Metropole als Gegenstand seiner Kunst, für die Techniken der Fragmentierung, Gleichzeitigkeit und Dynamik bei der Wiedergabe visueller Eindrücke.²⁸

Kókais These zur Beziehung zwischen dem Wiener Kinetismus Čížeks, dessen Unterricht Rochowanski auf der Kunstgewerbeschule besuchte, und den internationalen Avantgarden um 1920 lautet, dass der Kinetismus selbst keine Avantgarde sei, aber als Unterrichtspraxis doch sehr

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Dankl und Schrott, 1993.

²⁸ Kókai, 2012, 28f. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung vom Verfasser.

wohl Avantgarden und ihre Techniken vermittele. Kókai erwähnt Čížeks „expressionistische Übungen“, „kubistische Übungen“ oder „futuristische Übungen“²⁹ auf der Wiener Kunstgewerbeschule – kurz: Die Avantgarden waren laut Kókai bei Čížek Unterrichtsstoff, Kinetismus sei allenfalls aus pädagogischer Sicht Avantgarde.

Ähnlich sieht es bei Rochowanski aus. Auch er bedient sich am reich gedeckten Tisch der Avantgarde-Strömungen einschließlich und vornehmlich des Expressionismus. Oft klingt das Ergebnis eindringlich, kohärent und auf der Höhe der Zeit (wie beim *Phantast*-Epos), manchmal eher modekonform, wie das Beispiel der bereits erwähnten „pikante[n] Geschichten“ aus der Künstlernovellensammlung *Nackte Inspirationen* (beide 1919) zeigt.

Dass Rochowanskis expressionistische Texte leicht in realistische Schreibweisen und wieder zurück wechseln können, illustriert die Gegenüberstellung einer ‚expressionistischen‘ oder vielmehr grotesk und vor allem satirisch verzerrten pseudoexpressionistischen Stelle aus der Novelle „Ehre“ mit einer durchaus konventionellen Stelle aus demselben Text.

Die konventionelle Stelle zuerst:

Der junge Maler Rimbaud lehnte behaglich in einem bequemen Chesterfield-Chair. Sein Gesicht war blaß und schien abgespannt, die blonden Haare strebten da- und dorthin, wirbelten durcheinander, gleich den Gedanken, die in dem interessanten Künstlerkopf buntfarbig wie gleißende, weiche Seidenstoffe durcheinanderlagen. In dem vornehmen Cut-away saß ein kleiner Veilchentuff und duftete bescheiden.³⁰

Nun die expressionistische Stelle:

Plötzlich standen Sie in der wirbelnden Mitte, unbekleidet, in Ihrer alle verkleinernden Schönheit! Der Wirbel, das Chaos der Töne und Farben vertausendfachte sich, gebär Ungeheuer, tausende Gäste umlagerten Sie und priesen Sie! Ein Heer von Malern wollte Sie malen. Rubens rief: „Dieser Körper! Dieses Fleisch!“ Neben ihm rief Schiele: „Ich male Sie grün!“ Gütersloh drängte sich durch die gaffenden Künstler, sein glattfrasierter Schrei war: „Ich muss ihre Seele

²⁹ Ebd.

³⁰ Rochowanski, 1919, S. 8.

sehen! Ich will ihre Seele malen!“ Die Maler waren toll und trieben sich Pinsel in ihre Herzen, die in Grün verbluteten, [manche Gäste] verwandelten sich in Harfen, zerbrachen in schmerzenden Tönen, manche liefen davon, stürzten sich vom Turm ins südliche Meer. Es war der Triumph Ihrer Schönheit!³¹

Die expressionistische Schreibweise wird von Rochowanski also als eine unter mehreren gehandhabt und nicht programmatisch, sondern situationsbedingt angewendet. Genauso wie bei seinen multi- beziehungsweise gesamtavantgardistischen Tanzkonzepten sind auch seine textästhetischen Konzepte offen. Es kommt ihm nicht auf eine homogene Schreibweise an, sondern – wie abschließend zu zeigen sein wird – darauf, eine organische, ursprüngliche Kunst- und Lebenspraxis zu realisieren.

4. Körperbildung, Landbau und Handwerk

Rochowanski bezeichnet zwar sein Tanzkonzept als expressionistisch, definiert es jedoch nicht ästhetisch, sondern gewissermaßen ontologisch: Nur ein Mensch, der sich kennt, könne Expressionist sein. In *Der tanzende Schwerpunkt* formuliert Rochowanski: „Dem Menschen, der sich selbst fremd geblieben ist, wird der Expressionismus immer ein Rätsel bleiben.“³² Auf dieselbe organische Basis wie das Menschsein sei auch die Kunst gestellt: „Es wird auch der Mensch, der die Natur und die klaren Wege zu ihr verleugnet oder verloren und vergessen hat, stets mit erblindeten Augen nach Kunst suchen.“³³ Diesem Text ist auch unschwer zu entnehmen, dass die ästhetische Dimension von Rochowanskis Expressionismuskonzept am ehesten *per negationem* definiert ist, nämlich durch Kritik an eingefahrener ‚bürgerlicher‘ Kunstpraxis. Im Gegensatz dazu stellt er die Kunst auf ein organisches Fundament. Für den Tanz bedeutet das, dass er den Atem als „die Quelle des Tanzes“³⁴ hervorhebt, die in der älteren Kunstpraxis verlorenging und von den Avantgarden wiederentdeckt wird, und den ebenfalls lange vergessenen ‚Schwerpunkt‘, der durch die Atmung ständig in Bewegung gehalten wird:

³¹ Ebd., 94f.

³² Rochowanski, 1921, S. 4.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

Tanz kann nur durch Atmung entstehen. Die Atmung ist der Impuls der Bewegung. Durch die Atmung kommt der Schwerpunkt ins Rollen, es entsteht von selbst, natürlich und ungewollt, das Rollen des Körpers und ebenso naturgemäß das Nachwellen und Verfließen der Bewegungsfolgen. Tanz ist also das Spiel mit dem Ball, der als Schwerpunkt in das Innere des Körpers geworfen wurde.³⁵

In *Der tanzende Schwerpunkt* wird aber bei weitem nicht nur Rochowanskis Tanzkonzept auf den Punkt gebracht. Der Text gibt vielmehr den Clou für Rochowanskis heute nur noch schwer nachvollziehbare Verflechtung von Avantgarde(n), Folkloristik und seinem dauerhaften Engagement für die Popularisierung der angewandten Kunst. Hier bringt er diese drei Bereiche unter das gemeinsame Dach des anthroposophischen Denkens, das sich für ihn in diesem Text in der Gestalt der „Schule für Körperbildung, Landbau und Handwerk“³⁶ im hessischen Loheland manifestiert. Körperbildung – in diesem Falle synekdochisch für Rochowanskis Tanzkonzept verwendet, Landbau (d. i. Regionalität) und Handwerk (d. i. Kunstgewerbe) gehören für die Loheländer (und für Rochowanski selbst) „für immer zusammen, das sahen sie [die Loheländer] und sprachen es ungeziert aus, setzten die drei anfangs überraschenden Begriffe knapp nebeneinander und zeigten damit in kürzester Form den Weg vom Körper zum Geist, zur echten Kunst“³⁷. In der 1919 gegründeten – und heute noch als Schule bestehenden – Loheländer Kommune wird laut Rochowanski nicht nur die organische Dreiheit von Natur, Mensch und Kunst gepflegt, sondern ihre Kunstpraxis entspricht auch Rochowanskis Forderung nach dem unmittelbaren Hervorgehen der Kunst aus dem Moment.

Um aber vorwärts zu kommen, darf man sich an nichts hängen. Weder die Loheländer selbst, noch ihre Schüler und Schülerinnen tun es. Entsteht auch heute ein schöner Tanz oder eine feine Plastik, morgen sind sie beide schon wieder beiseite geworfen, um etwas Neues zu gestalten, um neuen Impulsen ungeföhrt zu folgen. Und darin liegt das Große, das Wunderbare, das Sichsehen ins Unermeßliche, das Sichversenken in Liebe.³⁸

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 5.

Rochowanskis scheinbar kaum zu vereinbarende Tätigkeitsbereiche – Folkloristik, avantgardistischer Tanz und literarischer Expressionismus – entspringen in seinen Augen gleichermaßen und ganz naturgemäß der organischen, ganzheitlichen Mensch- und Kunstauffassung der Anthroposophie.³⁹ Von einem etwa im Lethen'schen Sinne modernen, ‚kalten‘ Mensch- und Kunstverständnis, in dem auf die Idee der Natürlichkeit des Subjekts verzichtet wird, kann bei Rochowanski nicht die Rede sein. Da ist er ganz und gar der Expressionist, gehört zur Lethen'schen „Gewissenskultur“⁴⁰, er glaubt an das ‚warme‘, kohärente, natürliche Ich und daran, dass es sich in der ‚kalten‘ Welt durchsetzen kann.

5. Fazit

Rochowanskis literarische Experimente materialisieren sich für mich wie Produktionen in einer ‚phantastischen Schaubude‘ – so lautet auch der Titel von einem expressionistischen Erzählband Rochowanskis⁴¹ –, in der die Texte ihre eigene In-Szene-Setzung, ihre ‚Vertanzung‘ mitenthalten. Hinsichtlich ihrer ästhetischen Eigenart werden (in der Schaubude) zugleich je nach Bedarf, je nach Thema und Intention verschiedene moderne oder auch avantgardistische Ästhetiken herangezogen – ganz im Sinne des Čížek'schen Avantgarde-Unterrichts, wie Károly Kókai ihn beschreibt. Der Vorwurf, in ‚atavistisch geschnürten Gedankenreihen‘ zu verfahren, könnte demnach in Rochowanskis Augen durchaus auch auf die einzelnen, partikularen Avantgardeströmungen zutreffen!

Literaturverzeichnis

- BAST, Gerald, Hrsg., 2011. *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*. Wien: Springer. ISBN 9783211991435
- DANKL, Günther und Raoul SCHROTT, Hrsg., 1993. *DADAutriche 1907–1970. Hundert Jahre Dada in Österreich*. Innsbruck: Haymon. ISBN 9783852181417

³⁹ Besonders das anthroposophische, organisch-ästhetische Konzept der Eurythmie kann als Vergleichsgrundlage verwendet werden. Vgl. Zander, 2007, S. 1181ff.

⁴⁰ Vgl. Lethen, 1994, S. 26ff.

⁴¹ Der Band wurde 1946 bei Wilhelm Frick in Wien herausgegeben und beinhaltet Erzählungen aus den Jahren 1917–1922.

- FISCHER, Ernst und Wilhelm HAEFS, Hrsg., 1988. *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*. Salzburg: Müller. ISBN 9783701307456
- KÓKAI, Károly, 2012. Futurism in Vienna. In: *International Yearbook of Futurism Studies 2* [online]. Nr. 1, S. 25–32 [Zugriff am: 05.06.2019]. ISSN 2192029X. Verfügbar unter: <https://www.degruyter.com/view/j/futur.2012.2.issue-1/issue-files/futur.2012.2.issue-1.xml>
- LETHEN, Helmut, 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518118849
- N. N., 1912. Theater, Kunst und Literatur. In: *Neues Wiener Tagblatt* (Tages-Ausgabe). 28.11.1912, Nr. 327/46, S. 17–18.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1988. Der Phantast. In: Ernst FISCHER und Wilhelm HAEFS, Hrsg. *Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien*. Salzburg: Müller, S. 273–278. ISBN 9783701307456
- ROCHOWANSKI, L. W., 1946. *Die phantastische Schaubude*. Wien: Wilhelm Frick.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1930. Die Wiener Puppenspieler von heute. In: *Neues Wiener Journal*. 30.04.1930, Nr. 38, S. 16.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1923. *Der tanzende Schwerpunkt*. Zürich: Amalthea.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1921. Der tanzende Schwerpunkt. In: *Prager Presse*. 14.06.1921, Nr. 1, S. 4f.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1919. *Nackte Inspirationen*. Zürich: Amalthea.
- ROCHOWANSKI, L. W., 1912. *Hämetgsang*. Freudenthal: W. Krommer.
- ROCHOWANSKI, L. W. und Ludwig STEINMETZ, 1921. Befreite Bühne. In: *Der Merker*. 12(20), S. 430.
- TOPOL'SKÁ Lucy, 2002. Leopold Wolfgang Rochowanski. In: Ingeborg FIALA-FÜRST und Jörg KRAPPMAN, Hrsg. *Lexikon deutschmährischer Autoren*. Olomouc: Univerzita Palackého. Lose-Blätter-Lexikon, nicht durchgehend nummeriert. ISBN 802440477X. Auch digital verfügbar unter: <https://limam.upol.cz/Authors/Detail/8> [Zugriff am 05.06.2019]
- WERBEINSERAT, 1919. Der Phantast und Nackte Inspirationen. In: *Österreichische Buchhändler-Correspondenz*. 03.12.1919, Nr. 49, S. 741.
- ZANDER, Helmut, 2007. *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*. 2 Bde. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 9783525554524

Abstract

L. W. Rochowanski (1885 Zuckmantel – 1961 Vienna) was active artistically in at least four seemingly disparate areas: as editor and author of dialect literature, as a ‘programmatic thinker’ of avant garde theater and dance, as an expressionist writer and as a promoter and propagator of Austrian applied arts. On one hand, the paper sheds light on Rochowanski’s expressionist avant garde position in theater and his writing and on the other hand, shows that Rochowanski’s seemingly disparate artistic activities are rooted in a common conceptual basis of anthroposophic concepts of art and mankind.

Keywords

L. W. Rochowanski, kinetism, expressionism, dance, avant garde, Vienna, Loheland, German language, Moravian literature

II. Im Umfeld der Wiener Gruppe

Das Spiel im Spiel mit Kasperl. Kasperlstücke von Konrad Bayer und Albert Drach vor dem Hintergrund ihrer intertextuellen Bezüge¹

Alexandra Millner

Abstract

In dem vorliegenden Beitrag werden die markantesten intertextuellen Bezüge der beiden Kasperlstücke *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) von Konrad Bayer und *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) von Albert Drach vergleichend analysiert. Die jeweilige Neukontextualisierung der Grundkonstellation des Spiels im Spiel in Kombination mit einer Hanswurst/Kasperl-Figur, die auf Ludwig Tiecks „Kindermärchen“ *Der gestiefelte Kater* (1797) zurückgeht, aber auch auf Arthur Schnitzlers Bursleske *Zum großen Wurstel* (1901/05) Bezug nimmt, wird auf literarische Formen des Experimentellen hin untersucht. Dabei werden zwei grundlegend unterschiedliche Positionen des literarischen Experiments in den zwei Jahrzehnten nach 1945 sichtbar.

Schlüsselwörter

Hanswurst, Kasperl, Kaspar Hauser, Spiel im Spiel, Ludwig Tieck, Arthur Schnitzler, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Albert Drach, Peter Handke

1. Prätextuelle Grundkonstellationen

1.1 *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck

Die Dramenstruktur des Spiels im Spiel ist allgemein aus Shakespeares Tragödie *Hamlet* (1600) und seiner Komödie *A Midsummer Night's Dream* (1603; *Sommernachtstraum*) bekannt; im deutschsprachigen Raum ist hierfür Ludwig Tiecks „Kindermärchen in drei Akten“ *Der gestiefelte Kater* (1797) die älteste und bekannteste Bezugsgröße.² Im Unterschied zu Shakespeare nützt Tieck jedoch die verdoppelte Theatersituation

¹ Die folgenden Ausführungen basieren auf den Forschungsarbeiten im Rahmen des FWF-Projekts *Albert Drach Werke. Studienausgabe III. Dramen – Hörspiele – Essays – späte Prosa* (FWF-Projekt P 29257).

² Zur Kategorisierung internationaler Beispiele vgl. Schöpflin, 1993.

des Spiels im Spiel dazu, zeitgenössische Theaterpraktiken in Bezug auf die Produktions- wie Rezeptionsästhetik kritisch auszustellen. Tiecks „Kindermärchen“ ist ein Metadrama, dessen illusionsbrechende Struktur sich auf das gesamte Stück erstreckt, in dem ein fiktiver Dichter und ein fiktives Publikum – als Parodie auf den intrinsischen Autor und die intrinsischen ZuseherInnen – zu Wort kommen, und kein Drama im Drama, wie es zur Unterhaltung beziehungsweise zur Kommentierung der Rahmenhandlung von Shakespeare eingesetzt wird. Tieck parodiert Verhalten und Wortmeldungen realer Personen hauptsächlich mit dem Ziel, Kritik an der Aufklärung zu üben. Damit markiert er den Paradigmenwechsel seiner Zeit.³ Indem er einen sprechenden Kater einführt, überschreitet er die Grenzen des Mimetischen; mit der Integration der Figur des Hanswurst, den er als weisen Hofnarren dem Hofgelehrten Leander als gleichwertigen Gesprächspartner gegenüberstellt, führt er das Komödienhafte in die karnevaleske Subversion über. Dies hat insofern auch konkrete politische Bedeutung, als Hanswurst damals genau jene Figur darstellte, „die den Aufklärern Sorge bereitete“⁴, da sie sich durch diverse Spieltechniken (s. u.) der strengen Theaterzensur zu entziehen wusste.

1.2 Zum großen Wurstel von Arthur Schnitzler

Im österreichischen Kontext bietet sich als Prätext ein weiteres Stück, das selbst auf Tiecks Stück rekurriert, an: Arthur Schnitzlers Burleske *Zum großen Wurstel* (1901/05), der dritte Einakter der Trilogie *Marionetten*.⁵ Schnitzlers Bühnensituation umfasst sowohl eine alte Handpuppen- als auch eine neue Marionettenbühne. Das Spiel im Spiel ist allerdings auf der Marionettenbühne zu sehen, vor der sich das (fiktive) Publikum auf der Bühne versammelt, während das alte Theater, in dem zu Beginn noch eine Kinderkasperltheateraufführung zu sehen ist, beinahe demonstrativ unbeachtet bleibt.

In dem Theater (im Theater) wird ein Stück gegeben, das höchst konventionell-zeitgeistigen Konversationsstils und Inhalts ist und von außerehelichen Liebschaften, von Duellforderungen und Verwechslungen handelt. Die Suizidgedanken des von seiner Geliebten

³ Vgl. Landfester, 1997.

⁴ Schmidt-Dengler, 1994, S. 82.

⁵ Die zwischen 1902 und 1904 entstandene Trilogie besteht aus den Einaktern *Der Puppenspieler*, *Der tapfere Cassian* und *Zum großen Wurstel*.

verlassenen Anti-Helden bringen die Figur des Todes auf den Plan, was allerdings durch die Zwischenrufe aus dem Publikum seine furchteinflößende Wirkung völlig verfehlt. Als sie ihre Maske fallen lässt, entpuppt sie sich – zur desillusionierenden Verharmlosung des Theatertodes – durch die Insignien der Narrenkappe und der Pritsche als harmloser Wurstel. Mit dem Auftritt des Todes, der weder zur *dramatis personae* des inneren Dramas zählt, noch zur Unsterblichkeit des Dichters beiträgt, gerät der Theaterabend außer Kontrolle. Mit diesem vom Wurstel vollendeten Illusionsbruch, der durch die kritischen Kommentare aus dem fiktiven Publikum und durch das Streitgespräch zwischen Dichter und Theaterdirektor vorbereitet wird, verselbstständigen sich die Marionetten. Die zuvor durch die Illusionsbrüche eingeleitete Auflösung des Stücks geht nun in ein groteskes Chaos über – Schnitzler nannte denn auch das Stück eine Theater-Burleske.⁶ Schließlich durchtrennt ein unvermittelt auftretender Unbekannter mit einem Schwert die sichtbaren wie unsichtbaren Drähte der Figuren, um die Menschen von den Puppen zu unterscheiden – alle ‚Menschen‘ sinken zusammen, übrig bleibt nur der Unbekannte selbst.

Schnitzlers Einakter wurde bislang vor allem in zwei Richtungen interpretiert. Zum einen nutzt Schnitzler wie Tieck das Spiel im Spiel dazu, mittels Parodie die zeitgenössischen Theaterpraktiken zu kritisieren, wobei auch die Rezeption und seine eigenen Werke miteinbezogen werden.⁷ Die Konstruktion ermöglicht eine dramatische Nabelschau und macht den Einakter zu einem Metadrama, in dem zunächst das missglückte Stück (im Stück) thematisiert und schließlich vom Rahmenstück konterkariert wird. Mit der metadramatischen Struktur aber wird der Paradigmenwechsel vom konventionellen Konversationsstück zu einem experimentellen Wortkunst-Stück veranschaulicht; die emanzipierten Marionetten mögen dabei die Idee der Autonomie der Kunst, bekanntlich eine der Kernideen der historischen Avantgarden, veranschaulichen. Schnitzler scheint sich im *da capo* des Theaterdirektors über diese Autonomie zu mokieren, indem er ihn zu derselben Ansage wie zu Beginn des Stückes anheben lässt, in der „das preisgekrönte allerneueste Figurentheater oder auch Marionettentheater genannt“ angekündigt wird als „ein Theater, welches fürderhin jeglichen Theaterbesuch endgültig überflüssig zu machen geneigt und

⁶ Zur Konzeption und Textgenese vgl. Schnitzler, 2019.

⁷ Vgl. Philippoff, 1996.

anvertraut ist“.⁸ Der im Rahmenstück anwesende Dichter scheitert nicht nur an dem Theaterdirektor, der nur am Publikums- und Kassenerfolg interessiert ist und den oberflächlichen Unterhaltungswert ästhetischen Ansprüchen vorzieht; auch die Marionetten, die Darsteller selbst, rebellieren und befreien sich von der textuellen Bevormundung durch den Dichter.

Mit den sich verselbstständigenden Marionetten, die sich in der Dramatik der Moderne um 1900 gemeinsam mit der Pantomime aufgrund ihrer ausgestellten Künstlichkeit großer Beliebtheit erfreuten, thematisiert Schnitzler den Paradigmenwechsel im Theater⁹ und die Theateravantgarde seiner Zeit: etwa Edward Gordon Craigs Konzept der Über-Marionette¹⁰, demzufolge die völlige Unterordnung der schöpferischen Mittel unter den Willen eines einzigen Künstlers (des Dichters) nur über die völlig emotionsfreie, nichtmimetische, symbolische Darstellung funktioniere. Das ideale Instrument zur Herstellung ästhetischen Genusses sei deshalb nicht der menschliche Schauspieler, sondern die Marionette.¹¹ Craigs Wunsch, während der Aufführung mit seinen Über-Marionetten sprechen zu können,¹² und die Thematisierung ihrer Manipulatoren scheinen bei Schnitzler ironisiert. Aber auch „Alexander Bloks Bühnenkonzept der *Schaubude* und Vsevolod Meyerholds Programm einer Erneuerung des Theaters aus dem Geist der *Commedia dell'arte*“¹³ klingen hier an. Vor allem Letzteres stellt den Einakter *Zum großen Wurstel* in einen größeren ästhetischen Kontext: als „Nachlassfigur des volkstümlichen Unterhaltungstheaters des 19. Jahrhunderts, die jedoch als zukunftsweisende Allegorie für die Gewinnung eines kritisch und ironisch pointierten, verfremdenden Bühnenspiels der kommenden Jahrzehnte verstanden werden kann“¹⁴.

Eine andere Lesart interpretiert die Marionetten und das *da capo* als Hinweise auf eine allgemeinere, philosophische Bedeutungsdimension

⁸ Schnitzler, 1978, S. 121f.

⁹ Vgl. dazu auch Ehlers, 1997.

¹⁰ Vgl. Grund, 2002, S. 138; Vollmer, 2011, S. 51–53.

¹¹ Vgl. Lyons, 1964, der sich auf Craigs Texte „*The Art of the Theatre*“ (1905) und „*The Actor and the Über-Marionette*“ (1908) bezieht.

¹² Vgl. Le Bœuf, 2010, S. 105; zur Ironisierung der Theaterpraxis bei Schnitzler vgl. auch Vogel, 1994, S. 300.

¹³ Bayerdörfer, 2014, S. 122.

¹⁴ Ebd.

des Stückes: Die *theatrum mundi*-Metapher – symbolisiert durch die Fremdbestimmung der Marionetten – wird *da capo* im Kreislauf des menschlichen Lebens zur immerwährenden Konstante der *conditio humana*. Durch den rätselhaften Unbekannten ist aber auch die Gottesfrage angesprochen:¹⁵ Diese außerhalb der Dramenhandlung stehende Figur agiert auf der Metaebene und durchtrennt alle Drähte der Marionetten. Sie bleibt als einzige autonome Figur über. Im Spiel mit den Grenzen von Fiktion und Illusion, das dem Spiel im Spiel inhärent ist, wird das Problem von Schein und Sein als virulenter Diskurs der Zeit thematisiert.¹⁶ Diese Interpretation erscheint auch im Hinblick auf den Titel des dreiteiligen Einakterzyklus, *Marionetten*, sinnvoll, wobei der Aspekt des Parodistischen im Laufe des Zyklus an Bedeutung gewinnt:

Der Titel negiert die subjektive Freiheit menschlichen Handelns und Verhaltens, und in der Folge der Stücke wird die vermeintliche Selbständigkeit, die sich das Individuum im Verhältnis zu seinen Mitmenschen zuschreibt, als Anmaßung bloßgestellt. Danach folgt die explizite Parodie solcher Vorstellungen, welche zugleich entsprechende Themen von Drama und Bühnenspiel einschließt, ehe im abschließenden Stück mittels der Hanswurstiade auch das Illusionsbedürfnis des Theaterpublikums der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Der Zuschauer [...] sieht sich selbst als Gegenstand der Parodie.¹⁷

Sowohl *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) von Konrad Bayer als auch das *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) von Albert Drach weisen bezüglich der Grundstruktur des Spiels im Spiel in Kombination mit einer Kasperlfigur auffallende Ähnlichkeiten mit den genannten Dramen von Tieck und Schnitzler auf, doch unterscheiden sie sich hinsichtlich der Bedeutung der Kasperlfigur und ihres experimentellen Umgangs mit Sprache maßgeblich von ihren Prätexten.¹⁸ Diese Unterschiede – als Gradmesser für die Experimentalität der Texte – herauszuarbeiten, ist Ziel der folgenden Ausführungen.

¹⁵ Vgl. Weinberger, 2002, S. 307; Surowska, 2003, S. 348.

¹⁶ Vgl. Surowska, 2003, S. 349.

¹⁷ Bayerdörfer, 2014, S. 122.

¹⁸ Zur Bedeutung von Tiecks Stück für das Theater der Wiener Gruppe vgl. Schmidt-Dengler, 2000, S. 31.

2. Spielprinzip Kasperl – von der Commedia dell’arte bis zur Wiener Gruppe

Seit der Altwiener Komödie hat die österreichische Theatergeschichte von Kasperl (seltener: Hanswurst) keinerlei Abbruch erlitten. Besonders auffällig ist seine Konjunktur in den 1950er und 1960er Jahren, insbesondere bei den Autoren der sogenannten Wiener Gruppe (konkret bei H. C. Artmann, Konrad Bayer und Gerhard Rühm).¹⁹ Aus mehreren Gründen eignet sich diese Figur für experimentelle Texte: Wenn Kasperlfiguren unter den Namen Brighella, Harlekin, Pulcinella, Pierrot, Pickelhering, Punch, Caspar, Casper, Kasperl, Hanswurst, Jean Wurst, Wurstel etc. auftreten, so verweisen sie namentlich auf ihre weit verzweigten europäischen Wurzeln, die bis zur italienischen Commedia dell’arte des 16. Jahrhunderts, den englischen Punch & Judy-Stücken des 17. Jahrhunderts, den Wiener Hanswurstiaden des 18. Jahrhunderts oder zum französischen Guignol des 19. Jahrhunderts zurückreichen. In den Figurennamen steckt die Geschichte der jeweiligen Vorbilder und deren tradierte Eigenschaften; in den Kasperlfiguren ist dies sogar in potenziierter Form der Fall, da sie eklektisch aus den diversen Wurzeln zusammengesetzt sind. Die Kasperlfigur stellt demnach ein komplexes, heterogenes, transkulturelles Merkmalbündel dar, dessen äußere wie typologische Wandelbarkeit die grundlegende Qualität des Spielprinzips der Lustigen Figur – welchen Namens auch immer – ausmacht. Sie lässt sich beliebig an Ort, Zeit und Aufführungskontext anpassen und eignet sich folglich auch bestens für literarische Experimente.

Als Brücke zu Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* möge hier die *mißglückte luftreise* (1955) dienen,²⁰ das früheste (erhaltene) Kasperlstück von H. C. Artmann, in dem caspars heterogene Eigenschaften von ihm selbst aufgezählt werden:

caspar: [...]

ich bin der CASpar! . . der luft-

schiffer . . der dichter . . künst-

¹⁹ Vgl. Millner, 2010; auch die Wiener Aktionisten rücken mit ihrem Spiel mit Tabuverletzungen und dem Grauen in die Nähe der Kasperltradition, insbesondere in jene des Grand Guignol und des Theaters der Grausamkeit von Antonin Artaud. Vgl. Hüttler, 2005.

²⁰ Zum Zusammenhang zwischen Artmanns und Bayers Kasperlfiguren vgl. Schmidt-Dengler, 1994, S. 86f.

ler . . schäfer . . liebhaber kunst-
pfeifer raufbold lustknabe
bettler ministrant
brunnengräber extemporist
gemsjäger und hungerleider . .
alles bin ich . . alles was ihr
wollt . . aber borgt mir bis
morgen eine halbe KROne!!!!²¹

In dieser Selbstbeschreibung klingen die Liebeshändel und -intrigen, die Bauernschläue und das Sprachspiel von Zanni, Arlecchino oder Brighella aus Bergamo ebenso an wie das Possenreißen der neapolitanischen Pulcinella oder des französischen Pierrot. Sie formulieren Gegenmeinungen zu offiziösen Standpunkten und halten dem Publikum als „decouvrierende[r] Doppelgänger“²² einen entlarvenden Zerrspiegel vor. Daran kann das verdoppelnde Spiel im Spiel wunderbar anknüpfen. Zur Umgehung der strengen Zensur wurden im 18. Jahrhundert das Kunstpfeifen und die vom Stegreif hergeleitete Technik des Extemporierens eingesetzt. Vom englischen Punch rühren die Rauflust sowie gesetzesbrecherische und normverletzende Aktionen her, was im Publikum ein befreiendes Lachen über die Zwänge der Gesellschaft hervorruft. Hierin tritt die kathartische Funktion des Karnevalesken zutage.²³ Auch eignen der Lustigen Figur durch den Einsatz einer virtuellen Bühnenmaschinerie Eigenschaften von Helden, wie man ihn aus den Zauberstücken kennt. Caspar bezeichnet sich sowohl als Bettler, Schnorrer, Hungerleider als auch als Dichter und Künstler. Damit ist er der Ärmste, der Unterste der gesellschaftlichen Hierarchie; mit dem Freibrief des Narren ausgestattet und ohne Hab und Gut, hat er nichts zu verlieren, wenn er sich in seinem karnevalesken Treiben die Narrenfreiheit nimmt, um die gesellschaftliche Ordnung nicht nur anzugreifen, sondern auf den Kopf zu stellen. Der arme Dichter und der weise Narr vereinen sich in seiner Figur.

Artmann greift in seinem Stück auf eine Variante des Kasperl zurück, die der Altwiener Komödie entspricht und in der der Kasperl noch nicht gezähmt, verharmlost, pädagogisiert, ideologisiert oder für

²¹ Artmann, 1995, 26f.

²² Bachtin, 1969, S. 54.

²³ Vgl. Bachtin, 1969.

Kriegs- und Parteipropaganda instrumentalisiert wurde.²⁴ Das Beispiel zeigt, wie stark die sogenannte Neoavantgarde²⁵ auf der literarischen Tradition fußt, diese jedoch mit unterschiedlichen literarischen Mitteln zugleich zu unterlaufen weiß. Das Antitraditionelle bleibt damit gezwungenermaßen auf das Traditionelle bezogen.

Da Kasperl *per se* das Prinzip des Subversiv-Lustigen verkörpert und auch in seinen konventionellen Erscheinungsformen radikal und anarchisch ist, bleibt diesbezüglich für die experimentelle Literatur kaum Raum für eine weitere Steigerung durch inhaltliche Radikalisierung, vielmehr wird die Figur durch sprachliche, konzeptuelle und kontextuelle Veränderungen neu gewendet. Artmann versetzt die Figur in neue Kontexte und integriert sie in seine lustvollen, intertextuellen, transkulturell-exotistischen ‚Mythenspiele‘²⁶, in denen die subversive Kritik vor allem den Kolonialismus, den Militarismus sowie die Exklusionsmechanismen der Gesellschaft trifft.²⁷ Auch Gerhard Rühm hat sich der Lustigen Figur gewidmet und den Hanswurst variiert. In seinen *hanswurststücken* (1955/56) sind weniger die Liebes- und Raufhändel als vielmehr die Sprachspiele zwischen hanswurst und colombina zentral. Die Konnotationen des Erotischen bis Neurotischen zeichnen die kurzen Stücke aus, die durch ihre Sprachgebung als Werke der Konkreten Poesie erkennbar sind. Dass sich die Kasperlfigur in Theater-texten der Wiener Gruppe auffälliger Beliebtheit erfreute, dabei jedoch heterogene Erscheinungsformen annahm, beweist schließlich auch Konrad Bayers Kasperltext, der im Folgenden genauer beleuchtet werden soll.

²⁴ Durch Philipp Haffner und Franz Graf von Pocci erscheint Kasperl im Laufe des 19. Jahrhunderts deutlich gezähmt, von Ernst Heinrich Bethge und Fritz Oberndorfer wird er im Ersten Weltkrieg an die Front geschickt, um die Soldaten zu motivieren, und ins Hinterland, um die Zivilbevölkerung zu informieren. Die Politisierung und Radikalisierung der Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit macht auch vor Kasperl nicht Halt: von den Sozialdemokraten (Anton Tesarek), von den Kommunisten (Walter Büttner) und von den Nationalsozialisten (Erich Colberg, Oskar Seidat, Reinhardt Leibbrandt) wird er gleichermaßen ideologisiert und zu Propagandazwecken instrumentalisiert. Schließlich landet er als systemkonformer Kinderpädagoge im 20. Jahrhundert. Vgl. Bernstengel, Taube und Weinkauff, 1994; Müller-Kampel, 2003; Zechner, 2011.

²⁵ Vgl. Bürger, 1974.

²⁶ Vgl. Kaar, Millecker und Millner, 2003.

²⁷ Vgl. dazu auch H. C. Artmanns Theater-texte *hochzeit caspars mit gelsomina* (1960), *die liebe fee pocahontas oder kasper als schildwache* (1961) oder *punch* (1966); vgl. Millner, 2010.

3. Bayers Kasperl – ein Sprach-Held

Die Kasperlfigur in Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ist als Dichter und Schauspieler Teil der Theaterwelt und in den metadramatischen Szenen des Theaters im Theater stark an Tieck und Schnitzler orientiert. Der dem Prolog des sprechers *ad spectatores* folgende erste Teil von Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* ist eine Theaterparodie im Stil von Schnitzlers Einakter, welche ebenfalls ein an der Ästhetik völlig desinteressiertes und verständnisloses Publikum und eine so einflussreiche wie blasierte Theaterkritik aufs Korn nimmt.²⁸ In diesem Punkt attackiert Bayer das verhärtete und unaufgeschlossene, das intolerante und äußerst konservative Kulturklima im Wien der Nachkriegszeit.²⁹

Das eigentliche Spiel im Spiel beginnt mit dem Auftritt des Macht und Reichtum repräsentierenden Polizeipräsidenten löwe und des blutrünstigen und gewalttätigen Polizisten apollo, der am liebsten Demonstranten totschießt. Der Polizist mit dem Knüppel in der Hand gehört ebenso zum Inventar der herkömmlichen Kasperlbühne wie die („konkreten“) Sprachspiele der beiden, doch ist er hier zu einer regelrechten Tötungsmaschine gesteigert.

Als apollo sich dem Schauspiel verweigern will, prügelt löwe ihm die Sprachformeln des Spiels mit folgenden Worten wieder ein:

satzgegenstand (gibt ihm eine ohrfeige)
und
satzaussage (gibt ihm eine ohrfeige)
hauptsatz (schlägt ihn auf die nase)
und
nebensatz (schlägt ihn auf die nase)³⁰

Sprache wird hier zum einen als Gut der Mächtigen gehandelt, die ihre Macht mit einer Gewalt durchsetzen, die innerhalb des Stücks als Mittel in keinem Verhältnis zum Zweck steht. Die unmotivierte Gewalt, die Konrad Bayers Text durchzieht, erscheint reichlich absurd; mit ihr,

²⁸ Ein ähnliches Szenario entwirft Alfred Polgar in seiner Prosaskizze „Theaterabend 1915“ (1915), in der zudem die Diskrepanz zwischen Theaterwelt und Kriegsrealität thematisiert wird.

²⁹ Ähnliche Ironisierungen des Habitus eines konventionellen Theaterpublikums finden sich übrigens auch in Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966/69).

³⁰ Bayer, 1996b, S. 301.

so Johann Sonnleitner, scheint sich „der Schrecken der verdrängten Geschichte“³¹ in den Text eingeschrieben zu haben. Zum anderen wird Kommunikation als kompetitives Gesellschaftsspiel beschrieben und wie ein Kartenspiel, in dem die Verteilung der guten und schlechten Sprachkarten ein Produkt des Zufalls ist, dargestellt:

löwe [...]: das ist nicht genug.
ich habe die sprache gewonnen.
sie haben die sprache verloren.
[...]
apollo: diesmal habe ich eine gute sprache.³²

Ein weiteres Indiz für die Metapher des Spiels ist, dass Gespräche gleichsam wie Spielschulden beglichen werden und man sich vom anderen nicht in die Karten blicken lassen darf.

Leitmotivisch wird die Frage nach dem Gesprächsgegenstand wiederholt, als wäre Sprechen ebenso ein Zeitvertreib wie das vom Sprecher im Prolog angekündigte Theaterstück: „und worüber wollen wir sprechen?“³³, fragt der löwe. Und auch kasperl behauptet, er würde „nur zum zeitvertreib“³⁴ sprechen.

Erst nach dem ersten Drittel des aus mehreren Blöcken montierten Stücks³⁵ betritt die titelgebende Hauptfigur kasperl die Bühne und unterbricht die Sprachreflexionen der beiden Polizisten, um den Mord an seiner Frau zu gestehen. Absurderweise wird er nicht für den Mord, sondern für die Unterlassung der schriftlichen Anmeldung des Mords bestraft sowie für die Weigerung, nach Hause zu gehen: wegen „widersetzlichkeit gegen die amts Gewalt“³⁶. Schließlich ist die Berufungsanfrage, wonach er Dichter sei, Auslöser für sein Todesurteil.

Mit kasperls Auftritt geht der erste Illusionsbruch einher, denn die Zuschauer (herr a, herr b) fühlen sich von ihm gestört, was allerdings ebenso der Figurenkonvention des Kasperls entspricht wie der Frauenmord: Wie sein englischer Vorfahre Punch hat er seine Frau einfach

³¹ Sonnleitner, 2008, S. 95.

³² Bayer, 1996b, S. 301.

³³ Ebd., S. 302.

³⁴ Ebd., S. 308.

³⁵ Vgl. die partiellen Vorstufen zum Kasperlstück „qui & qua. schauspiel in aufzügen“ (o. J.), „die boxer“ (1956–) und „die begabten zuschauer. ein prolog“ (1959) u. a.

³⁶ Bayer, 1996b, S. 305.

aus dem Fenster geworfen. Allerdings wird bei Bayer kasperls Untat nicht gezeigt, sondern von ihm, dem Dichter selbst, erzählt. Er ist ein ‚Sprachtäter‘: Seine Aktivität auf der Bühne besteht in sprachlichen Äußerungen, die Botenberichte in eigener Sache sind; später wird er durch den Auftritt seiner vermeintlich toten Frau als Maulheld entlarvt. So erscheint er wie die Märchenfigur aus Grimms „Das tapferen Schneiderlein“ (1812) beziehungsweise wie der Schneider Siebentot aus Clemens Brentanos „Mährchen vom Schneider Siebentodt auf einen Schlag“ (1810–1812), das uns im Zusammenhang mit Drachs *Kasperlspiel* noch einmal beschäftigen wird: als ein Maulheld mit negativen Vorzeichen, der sich unrühmlicher Taten preist. Als Mörder versucht er seiner ‚gerechten‘ Strafe zugeführt zu werden, doch scheint ein Tötungsdelikt weniger gravierend als die Nichteinhaltung des Behördenwegs und die Nichtbefolgung behördlicher Anweisungen – eine böse Satire auf die Bürokratie, die Rechtslage und die Exekutive im Nachkriegsösterreich.

Bayers Kasperl-Dichter, Schöpfer und Geschöpf zugleich, präsentiert sich widersprüchlich: Ohne schreiben zu können, gibt er sich als Theaterdichter aus: „ollas wos sie sogn is von mia.“³⁷ Niemals spricht er davon, seine Texte niederzuschreiben: „i moch theater in den sie vuakumman.“³⁸ kasperl *macht* Theater, ohne sprachliche Notationen. Sein Kasperspiel leitet sich demnach einerseits genrekonform vom Stegreifspiel der Wandertruppen her, die für ihre Aufführungen die Handlungsverläufe nur in kurzen Canevas skizzierten – ein Textgenre, auf das H. C. Artmann gerne zurückgriff. Andererseits klingt hier auch der sprachlose Dichter aus Artmanns „Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes“ (1953) an: „Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, daß man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.“³⁹

Auch die Identifizierung der Kasperlfigur mit dem Dichter ist Teil der Figurenkonvention: Immer wieder ist Kasperl die einzige Figur im Stück, welche im Bewusstsein der Fiktion lebt und die Illusion brechen kann. Alle anderen Figuren werden damit als Produkt seiner Vorstellung entlarvt beziehungsweise wird Kasperl als deren Schöpfer erkennbar. Die Kasperlspiele erhalten dadurch metadramatische Züge:

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd. Hervorhebung von der Verfasserin.

³⁹ Artmann, 1985, S. 9.

So nimmt Bayers kasperl seine eigene Hinrichtung vorweg, indem er ständig danach fragt; er bittet die Sprecherfigur, dem Publikum Regieanweisungen mitzuteilen, und erklärt dem Publikum nähere Zusammenhänge oder die Funktionen einzelner Figuren. Die vierte Wand zwischen der Bühne auf der Bühne und dem Publikum auf der Bühne wird, wie schon bei Tieck und Schnitzler, ständig aufgelöst.

Wenn Bayers kasperl als Dichter spricht, verwendet er Dialekt, als Figur ein Standarddeutsch, das sich jedoch in leeren Floskeln verläuft. Die Trennung der Sprachebenen ist übrigens eine Strategie, die bereits Schnitzler anwendet, indem er die Marionetten in gebundener Rede, die fiktiven ZuschauerInnen hingegen in nicht gebundener Rede sprechen lässt. Sobald der Dichter selbst als fiktive Figur entlarvt wird, spricht auch er in gebundener Rede.

Aufgrund seiner Doppelfunktion als Dichter und Spieler verläuft die Grenze zwischen Spiel und Spiel im Spiel durch die Figur kasperls, der dadurch – einmal als der eine, dann wieder als der andere sprechend – den Vorgang der Grenzüberschreitung verkörpert. Die Betonung der finanziellen Vorteile dieser Doppelfunktion ist ein Hinweis auf die prekäre finanzielle Lage der nicht-offiziösen Theaterszene. Ähnlich pragmatisch wie illusionsbrechend reagiert kasperl auf das Vorhaben des Polizisten apollo, alle Anwesenden niederzuschlagen: „und wea schaut zua?“⁴⁰ Überhaupt gibt es neben dem Kasperlstück weitere ‚Spiele im Spiel‘: Einmal fällt apollo durch einen Tobsuchtsanfall völlig aus der Rolle, weil er nicht mehr spielen mag, und wird von löwe ins Spiel zurückgeprügelt.⁴¹ Damit bricht die fiktive Realität des Schauspielers in die Bühnenhandlung ein. Ein anderes Mal wird eine Szene zweimal gespielt: Die Begegnung von kasperl und dem reporter findet zuerst als privates Treffen zwischen Freunden (im Dialekt), dann als förmliche Begegnung zweier einander verehrenden Männer (in Standarddeutsch) statt. Die durch Applaus und „Da capo!“-Rufe geforderte Szenenwiederholung ist aus dem Stegreifspiel bekannt.

Der Dialog zwischen kasperl und reporter ist das Kernstück des Dramas und in sich wiederum thematisch in mehrere Abschnitte unterteilt. Es beginnt mit einer Journalismussatire, die von der Hinterfragung von Kommunikation – einmal als kommunikationsloses Sprechen zum

⁴⁰ Bayer, 1996b, S. 315.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 301.

Zeitvertreib, ein anderes Mal als zwingend misslingendes Unterfangen – abgelöst wird: Sprechen sei „eine sehr gefährliche unterhaltung [...]“, wenn man zuhört“⁴². „wenn ich ihnen etwas mitzuteilen hätte, würde ich es sein lassen. / es würde in den sätzen hängen bleiben“⁴³, so kasperl. „wenn man zuhört, [...] weiss man nicht [,] wie’s gemeint ist.“⁴⁴ In der anschließenden Episode von kasperls schneller Alterung, die mit seiner exorbitanten Vermehrung einhergeht – „ich habe einen sohn und 30 millionen töchter!“⁴⁵ –, erfährt die Geburtenrate eine gleichsam biblische Übersteigerung, die an das erste surrealistische Stück *Die Brüste des Tiresias* (1917) von Guillaume Apollinaire erinnert. Schließlich wird die widersprüchliche Geschichte von kasperls Frau vermittelt. Der abschließende absurde Dialog weist den Sprachgebrauch Konkreter Poesie auf.

Wie bei Tieck, Schnitzler und Drach verschmelzen schließlich das fiktive Publikum und das Bühnengeschehen: kasperls totgesagte Frau tritt aus dem Zuschauerraum hervor und erhebt Besitzanspruch auf kasperl. Alle helfen zusammen, den elektrischen Stuhl auf der Bühne aufzubauen – möglicherweise ein parodistisches Zitat der Bühnenmaschinerie des Kurz-Bernardon im 18. Jahrhundert, freilich ins Makabre gewendet. Während das Publikum sich angesichts des in Kürze zu erwartenden Telos der Dramenhandlung – mit einem aus dem kindlichen Kasperlspielpublikum bekannten „jööö!!!!“⁴⁶ – zufrieden zeigt, ergreift kasperl die Flucht nach vorne und rettet sich vor sprachlichen wie gesellschaftlichen Konventionen auf den Stuhl. Mit seinen letzten Worten feuert er die Mitspieler an: „los! anfangen!“⁴⁷

In dem finalen Imperativ verschmelzen die drei Bühnensituationen: die Hinrichtung des Spiels im Spiel, das Stückende – und wie bei Schnitzler (und Drach) ist auch hier, am Ende, das Zeichen zum ‚da capo!‘ gesetzt.⁴⁸ Mit diesem *da capo* wird ein endloser Kreislauf eröffnet, der das Theater aber nur vermeintlich zum Welt-Theater, die darin verhandelten Themen aber dennoch auf existenzielle Dimensionen

⁴² Ebd., S. 308.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 310.

⁴⁶ Ebd., S. 315.

⁴⁷ Ebd., S. 316.

⁴⁸ Zu den alternativ erhaltenen Schlüssen des postum erschienenen Stücks vgl. Bayer, 1996a, S. 780f.

ausweitet: Denn die Grenzen dieser Theater-Welt stimmen mit dem Sprach-Bewusstsein des Dichter-Kasperls überein: „Nur das, was im Bewußtsein der Figur des Kasperl ist, ist überhaupt existent.“⁴⁹ Den Mühlen der Bürokratie, der Willkür des Polizeistaates, den Zwängen der gesellschaftlichen und kulturellen Konvention entkommt er durch den letzten selbstbestimmten Akt in mehrfacher Hinsicht – als Dichter und als vom Text etablierter Schauspieler – in Form der letztlich eigeninitiierten Hinrichtung, man könnte es auch inszenierten Suizid nennen. Die Loslösung der Rolle vom Verfasser, der Bühnentod als Rollentod, erinnert dabei sehr stark an das Ende von Schnitzlers Stück, wenn die Marionetten von Drähten und Texten losgelöst sind und beginnen, selbstbestimmt zu agieren. Wie bei Schnitzler, der damit das „théâtre pur“ Artauds vorwegnimmt, zeigt auch Bayers Stück: „Das Theater verweigert sich der Darstellung von etwas und zieht sich auf sich selbst zurück.“⁵⁰ Andererseits könnte der Imperativ auch darauf hinweisen, dass für Kasperl das eigentliche Stück, sein Stück, erst hier beginnt und allein in dem Moment seiner Hinrichtung besteht. Dieses Spiel im Spiel im Spiel aber, das nur einen Augenblick dauern würde, zeigt den Tod als poetischen Akt.

4. Albert Drachs Kasperlgroteske – eine politische Analyse

4.1 Die Sprache ist die Welt

Auch Albert Drach eignet sich die Kasperlfigur an, indem er sie in einem Spiel im Spiel die Grenzen zwischen Fiktion und (fiktiver) Realität überschreiten lässt. Wie bei Bayer spielt die Sprache auch hier eine zentrale Rolle – doch macht Drach sie nicht selbst zum konkreten Gegenstand der Dramendialoge, sondern zeigt anhand des Sprachfindungsprozesses der Kasperlfigur, wie Manipulation über Sprache funktioniert. Albert Drachs Stück *Kasperlspiel vom Meister Siebentot*, eine sogenannte „Verkleidung in acht Bildern“, ist ein 1935 begonnener und 1955 fertiggestellter Kommentar zu Adolf Hitler, ein parodistisches Anti-Hitler-Stück.⁵¹ In dem „politischen

⁴⁹ Spalt, 1997, S. 58.

⁵⁰ Ehlers, S. 189.

⁵¹ Das zwischen 1935 und 1955 entstandene Stück wurde 1965 veröffentlicht. Albert Drach begann die Arbeit am Stück, nachdem er das von Rudolf Hess noch unredigierte Exemplar von Hitlers *Mein Kampf* (1925) gelesen hatte. Das Kasperlstück wurde 1937 um

Märchenspiel“⁵² wird Hitler als Produkt gesellschaftspolitischer Entwicklungen aufgefasst, dessen Entstehung, Entwicklung und Untergang auf der sprachlichen wie auf der Handlungsebene genau analysiert wird. Im Gegensatz zu Bayers Stück weist das Kasperlspiel Drachs eine ereignisreiche, wenn auch nur gerafft berichtete Handlung auf, die zum besseren Verständnis der folgenden Ausführungen kurz referiert werden soll:

Ausgangs- und Endpunkt der Handlung ist – ähnlich wie bei Schnitzler – ein Platz vor der Stadt mit einer Schaubude, vor der sich eine Gruppe Menschen als Publikum versammelt hat. Der Schaubudenbesitzer präsentiert auf dieser Bühne in der Bühne die Hauptfigur, eine Puppe namens Hans Wurst oder Johann Kasperl. Damit werden der ursprünglich deutsche Hanswurst, der Anfang des 18. Jahrhunderts durch Joseph Anton Stranitzky eine Wienerische Abwandlung erfuhr,⁵³ und der Ende des 18. Jahrhunderts von Johann La Roche in Wien kreierte österreichische Kasperl als zwei Varianten desselben Spielprinzips in einer Figur vereint, was angesichts des deutsch-österreichischen ‚Anschlusses‘ 1938, der den historischen Kontext des Stückes darstellt, auch politische Implikationen hat, denn der ‚großdeutsche Geist‘ vereint die beiden zu unheilvollem Zwecke. Die Tänzerin Amanda, die einerseits Ensemblemitglied der Schaubude ist, andererseits gemeinsam mit Kasperl auf die Ebene vor der Schaubude (in die fiktive Realität) wechselt, vereint nicht nur – wie dieser – beide Handlungsebenen, sondern verkörpert als einzige noch eine weitere Ebene, indem sie vor dem geschlossenen zweiten Vorhang auf einer Trommel tanzt und die Szenen mit einem Lied ankündigt oder kommentiert.⁵⁴

Amanda ergänzt und 1939, als Drach bereits im südfranzösischen Exil war, um karnevaleske Elemente erweitert. Vgl. Schobel, 2014. 1967 wurde es in Darmstadt uraufgeführt, 1994 war es unter der Regie von Stephan Bruckmeier am Wiener Volkstheater zu sehen, 2018 erfolgte im Wiener Nestroytheater/Hamakom eine weitere Inszenierung unter der Regie von Ingrid Lang.

⁵² Schulte, 1993, S. 90.

⁵³ Vgl. Sonnleitner, 1996; Müller-Kampel, 2003.

⁵⁴ Die Erfindung dieses charakteristischen Elements des epischen Theaters reklamierte Albert Drach, der auch in seinem Stück „Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit“ (1922–1926/1966) den an das Publikum gerichteten Song verwendet, für sich und verdächtigte Bertolt Brecht des Plagiats. Über die von Drach in jungen Jahren verehrte spätere Autorin Hedda Zinner soll eine frühe Fassung des „Passionsspiels“ dem mit ihr befreundeten Brecht in die Hände gefallen sein. Vgl. Schobel, 2002, S. 51f.

Der Schaubudenbesitzer erklärt sich selbst zum Teufel und will mit Kasperl einen Pakt schließen: Da dieser als Puppe jedoch blutleer ist, kann er den Pakt nur mit dem Blut der anderen unterzeichnen und verschreibt sich damit als Siebentot dem Teufel. Innerhalb dieser faustischen Rahmensituation entwickelt sich der eigentliche *plot* als Spiel im Spiel außerhalb der Schaubude in der Stadt, wo das Schaubudenpublikum, die Tänzerin Amanda und Kasperl auf einer neuen Handlungsebene zusammengeführt werden.

Kasperl lässt sich als Schneidermeister Johann Kasperl in der Stadt nieder, als Puppe verfügt er jedoch weder über eine eigene Sprache, noch über einen Wortschatz, um mit den StadtbewohnerInnen zu kommunizieren. Deshalb beginnt er ihre Worte, Phrasen und Sätze zu wiederholen; sein Sprachrepertoire vergrößert sich im Laufe des Stücks, wird zum Spiegel gesellschaftlicher Normen und Werte, ihrer ‚Moral‘, und verselbstständigt sich. Kasperls erster Kunde ist der Vertraute des Königs, von dem er aufgrund seiner nachgeplapperten Worte für einen bedeutenden Geheimnisträger gehalten wird. Der Besuch dieses prominenten Kunden verhilft ihm zu großem Ansehen in der Stadt, was Kasperl dazu nutzt, seine Kunden mit den immer gleichen Kasperlröcken auszustatten, sodass schließlich alle uniformiert sind. Zur Legitimierung seines Tuns gibt er vor, sich auf den König als edlen Spender berufen zu können. Die innere Gleichschaltung erfolgt vorwiegend durch den Aufbau eines (fiktiven) gemeinsamen Feindes – der „Riesen“ –, deren Bedrohung rhetorisch immer mehr gesteigert wird, bis der Kriegsausbruch von allen mit großem Jubel begrüßt wird. Nur Kasperl flüchtet sich vor dem Fronteinsatz kleinlaut ins Monturdepot, weiß nach Kriegsende jedoch seine Feigheit durch die Erfindung von Heldentaten („sieben auf einen Streich“) so geschickt zu kaschieren, dass er schließlich erfolgreich Anspruch auf das Amt des Königs erheben kann. Indem er die Worte der Mächtigen verdreht, wird Kasperl allmählich selbst der Mächtigste im Land. Den gefürchteten Riesen, die tatsächlich nichts als fiktive Ausgeburten einer diffusen Angst sind, wird der Krieg erklärt, und am brutalen Vorgehen gegen die jüdische Figur Köppler werden die Mechanismen des Holocaust durchexerziert. Am Ende ist Kasperl zwar als Herrscher installiert, wird jedoch sukzessive seiner Betrugereien und seiner prinzipiellen Amoral und Unmenschlichkeit überführt. Als die blutleere und herzlose Kasperlfigur, die in Wirklichkeit vom Teufel beseelt ist

und von diesem in Gestalt des Schaubudenbesitzers geführt wird, sich selbst für echt hält und über einen eigenen Willen zu verfügen meint – das Motiv der autonomen (Kasperl-)Figur kommt auch bei Tieck, Schnitzler und Bayer vor –, fällt Kasperl in jenem Augenblick in sich zusammen, als die Existenz Köpflers ausgelöscht ist. Schließlich wird er vom Schaubudenbesitzer in der Maske des Schwarzen Mannes wieder auf die Kasperlbühne in der Schaubude zurückgeholt.

Die Drach'sche Parodie auf den Diktator im politischen Kasperltheater dient der Analyse politischer Machtwechsel. Sie folgt dem karnevalischen Prinzip der Umkehrung und ist als komische Bagatellisierung des Bösen ein Charakteristikum seines Schreibens.⁵⁵ Sie speist sich aus zwei weiteren intertextuellen Bezügen: dem romantischen Kunstmärchen „Das Märchen vom Schneider Siebentot auf einen Schlag“ von Clemens Brentano und dem Kaspar-Hauser-Stoff.

Während Ludwig Tieck im Metadrama *Der gestiefelte Kater* das gleichnamige Grimm'sche Hausmärchen auf die Bühne in der Bühne bringt, verleiht Drach seinem Kasperl die Züge des Tapferen Schneiderleins beziehungsweise des Schneiders Siebentot. Damit stellt er zwar auch einen Aufschneider in den Mittelpunkt, doch bringt es sein Protagonist durch missverständliche Erzählungen selbst zu Macht und Einfluss, während bei Tieck der Gestiefelte Kater beziehungsweise Hinze seinem Herrn durch narrativen Erfindungsreichtum zu Reichtum und Ansehen verhelfen will. Im Gegensatz zu Hinze, der die Untertanen des grausamen Popanz von dessen Tyrannei befreit, indem er ihn durch seinen Herrn Gottlieb ersetzt, verfährt Meister Siebentot/Kasperl nach egoistischen Prinzipien und schafft sich durch Manipulation ein eigenes Gefolge, das mit sich blindlings und untertänig völlig willkürlich verfahren lässt.

Literarisch innovativ ist Drachs *Meister Siebentot* auch in Bezug auf das Thema Sprache, welches er vor dem Hintergrund des Kaspar-Hauser-Stoffes betrachtet, womit er durchaus auch im Trend des ‚zweiten linguistic turn‘ der 1960er Jahre lag⁵⁶: Als leblose Puppe verfügt Kasperl zuerst weder über einen eigenen Willen noch über selbstständige

⁵⁵ Vgl. Preisendanz, 1998, S. 396: Neben dem Antipathos nennt Wolfgang Preisendanz als „zweites Charakteristikum der Drachschen Schreibweise, [...] moralisch gravierende, böse, empörende Dinge zu bagatellisieren, banalisieren oder in eine komische Perspektive zu rücken.“

⁵⁶ Vgl. Schmitz-Emans, 2007, S. 122f.

Gedanken oder eine eigene Sprache. Diese speisen sich vielmehr aus den stereotypen Äußerungen und den Ressentiments der Masse, die in den Riesen und in der jüdischen Bevölkerung (verkörpert durch die Figur Köpfler) ein Feindbild findet. Wie Konrad Bayers kasperl ist der Meister Siebentot eine reine Sprachfigur. Sie hat keine Geschichte, ist einfach da, weil sie da ist,⁵⁷ und agiert auf der Bühne nichts von dem, was erzählt wird, aus. Wie Peter Handkes *Kaspar*⁵⁸ im gleichnamigen Sprechstück (1967) kommt Siebentot in Abwandlung des historischen Kaspar-Hauser-Stoffes durch die Imitation des Sprechens (der anderen) zum (vermeintlich) eigenen Sprechen.

Kasperls erstes Resümee des Gehörten und Erlebten klingt beliebig und unzusammenhängend:

Amanda tanzt auf einer Trommel, aber die Trommel hat nichts davon. Der Schuster niest den Sonnenschein zurück, aber da ist kein Sonnenschein mehr dabei, darum sind wir gemeine Menschen. Franz hat der Mitzi das Kleid versetzt. Darum muß sie achtgeben, weil einer, der sich's leisten kann, mit keiner Rinnäsigen geht. Aus einer Schande wird keine Ehre, und man muß trotzdem lernen. Man lernt aber nur durch's Leben, und die Anständigkeit führt zu nichts. Wir sind Männer und verstehen uns durch den Dienst. Man braucht aber nichts zu kapieren.⁵⁹

Eine Sprache außerhalb des Floskelhaften, des Konventionellen, der Phrase gibt es nicht. Vielmehr verformt die Sprache das Individuum, macht es den anderen gleich, indoktriniert es, während die Versuche individuellen Sprechens scheitern: „Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist“⁶⁰ – heißt der Stehsatz bei Handke; so wird die Unmöglichkeit sprachlicher Identitätsfindung formuliert. Die aus der fehlenden Individuation resultierende Austauschbarkeit wird

⁵⁷ Vgl. dazu Gerhard Rühm, der in seinen „grundlagen des neuen theaters“ [1962] schreibt: „[...] hier wird nichts vorgetäuscht, nichts beschrieben und nichts erzählt. es verhält sich so, wie es geschieht, und es geschieht jetzt und da, unter diesen oder jenen umständen (gegebenheiten). form und inhalt, darsteller und dargestelltes sind identisch. es ist immer gegenwart.“ Rühm, 1972, S. 278.

⁵⁸ Im Gegensatz zu Handke kombiniert Drach die traditionelle Kasperlfigur mit dem Kaspar Hauser-Stoff, um den nationalsozialistischen Diktator Hitler als Produkt der Gesellschaft zu entlarven. Drach hat später übrigens immer wieder behauptet, Handke habe sich in seinem Kaspar von seinem drei Jahre früher veröffentlichten Kasperlspiel inspirieren lassen.

⁵⁹ Drach, 1965, S. 15.

⁶⁰ Handke, 1967, S. 14.

im Stück *Kaspar* durch das Auftauchen mehrerer identischer Kasparfiguren zum Ausdruck gebracht. Auch Drachs Kasperl verliert seine vorsprachliche Individualität, sobald er durch die Sprache ‚zivilisiert‘ und in der Ordnung sozialisiert ist. Der große Unterschied besteht allerdings darin, dass bei Drach die Uniformierung von Kaspar auszugehen scheint, der durch die Kasperljacke, die Schreckensimaginationen der Riesen und besonders durch die Sprache alle gleichmacht. Doch darf hier nicht vergessen werden, dass Kasperl erst durch die Uninformiertheit und Naivität der Leute, durch ihre Sprache und damit durch ihre Gedanken zum Meister Siebentot gemacht wird, der sie dann tyrannisiert. Das Nachplappern geht in ein Vorgaukeln über. Als Machtmensch macht Kasperl alle anderen zu Kasperln, indem er ihnen die von ihnen aufgeschnappten Phrasen wieder zurückgibt. In einer Verteidigungsrede in eigener Sache fasst er die wichtigsten Floskeln der Machtergreifung zusammen: „Ob es auch ein Witz war, jetzt ist’s ernst. Aus der Schande mach ich die Ehre. Ich hab die sieben erschlagen. Welche das waren, das ist gleich. Ich hab die Riesen besiegt. Ob es sie gibt oder nicht, das war ich.“⁶¹

Drach stellt in seinem Kasperlspiel somit den Prozess einer umfassenden sprachlichen ‚Uniformierung‘ und ideologischen Gleichschaltung dar. Kasperl wird mächtig, weil er die Parolen des rabiaten Pöbels nicht nur aufnimmt, sondern potenziert zurückschleudert. Damit ist das Stück, wie Daniela Strigl treffend schreibt, „eine Parabel auf die Erfolgsgeschichte der Hitlerschen Phrasen“⁶². Die Struktur des Spiels im Spiel unterstützt dabei die Allegorie des politischen Totalitarismus. Kasperls Unwesen kann aufgrund der Auflösung der Dramengrenze immer weitere Kreise ziehen: „Alle spielen mit“⁶³, kündigt Kasperl die Prämisse des Kasperlspiels an.

Bei Handke, Drach und Bayer ist die Welt *in* der Sprache, beziehungsweise die Sprache *die* Welt. Der Bezug zum berühmten Diktum Ludwig Wittgensteins in seinem *Tractatus logico-philosophicus* (1921), mit dem sich die Autoren der sogenannten Wiener Gruppe, insbesondere Gerhard Rühm, Oswald Wiener und Konrad Bayer intensiv auseinandersetzten, ist offensichtlich: „5. 6 Die Grenzen meiner Sprache

⁶¹ Drach, 1965, S. 65.

⁶² Strigl, 2005.

⁶³ Drach, 1965, S. 13.

bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁶⁴ Handkes Kaspar endet mit dem wiederholten Verweis auf „Ziegen und Affen“, zu dem er sich allerdings sprachlos – und in Distanznahme zu seiner Umwelt⁶⁵ – verhält. Bayers kasperl lässt sich mit Hilfe des elektrischen Stuhls aus der (fiktiven) Welt schaffen, mit ihm lösen sich allerdings auch das Stück, das Personal und die Diegese auf. Drachs Kasperl aber fällt erst in dem Augenblick zusammen, als das personifizierte Feindbild Köpfler nicht mehr da ist – ein Kommentar zu Hitlers antisemitischer Propaganda.

4.2 „Moral ist, wenn man moralisch ist.“

Drachs Kasperl unterscheidet sich von Handkes Kaspar u. a. dadurch, dass er nicht nur Objekt der Manipulation (durch den Schaubudenbesitzer/Teufel) ist, sondern auch selbst manipuliert. Seine ‚Einsager‘ sind nicht wie bei Handke neutrale Stimmen, sondern die einfachen Menschen auf der Straße, deren Sätze er neu kontextualisiert und, indem er die Menschen damit negativ manipuliert, letztendlich wieder gegen sie wendet. Kasperl erscheint, so gesehen, als Handlanger des Bösen, der wiederum Böses schafft. Damit ist allerdings ein ebenso schwieriger Punkt der Interpretation erreicht wie in Schnitzlers *Zum großen Wurstel* mit dem Auftritt des Unbekannten, dessen Ursprung, ob göttlich oder teuflisch, in Frage steht.⁶⁶ Ähnlich verhält es sich mit dem Schaubudenbesitzer, der selber die Fäden des Kasperlspiels zieht. Beide sind, da außerhalb des Spiels im Spiel stehend, autonome Figuren.

Doch während Schnitzler die existenzielle Frage nach dem Ursprung der bösen Kräfte – selbst in der Verneinung – noch auf ein unbekanntes göttlich-diabolisches Prinzip bezieht, lässt Drach den Menschen für sein übles Treiben – ungeachtet der behaupteten Moral – nicht aus der Verantwortung. Hinter dem Teufel in seinem Stück versteckt sich in Form des Schaubudenbesitzers ein Mensch. Und auch für die Durchsetzung des Bösen macht er am Beispiel der sprachlichen wie ideologischen Projektionsfigur Kasperl das Individuum ebenso verantwortlich wie die Gesellschaft.

⁶⁴ Wittgenstein, 1963, S. 89.

⁶⁵ Vgl. Schmitz-Emans, 2007, S. 130f.

⁶⁶ Vgl. Schnitzler, 1978, S. 142: „Folg’ ich der Himmlischen ... der Hölle Ruf? / Ist es Gesetz – ist’s Willkür, die mich schuf? / Bin ich Gott? ... ein Narr? ... bin euresgleichen? / Bin ich ich selber – oder nur ein Zeichen?“

Albert Drach, der nachweislich ein Schnitzler-Leser war,⁶⁷ lässt am Ende des *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* Kasperl wieder in seine ursprüngliche Rolle zurückkehren. Während sich bei Schnitzler die Marionetten durch den Schlag des Unbekannten vom Plan des Dichters emanzipieren und unkontrolliert ihr wildes Wesen treiben, wird Drachs sich verselbstständigender Kasperl vom Schaubudenbesitzer (in der Rolle des Teufels) wieder in seine Rolle als Bühnenfigur zurückbeordert: „Genug! Die Riesen zertrampeln das Haus. [...] Ich brauche dich noch. Denn morgen spielen wir in den Trümmern Theater.“⁶⁸ Die mit dem Krieg konnotierten Riesen und die auf den Krieg verweisenden Trümmer verankern den Satz im zeitgeschichtlichen Kontext des Stücks. Tatsächlich wurde im Krieg an der Front wie im Hinterland zu ideologischen oder patriotischen Zwecken – auch zwischen Trümmern und neben Schützengräben – Kasperltheater gespielt, doch klingt in diesem Satz auch das politische Kasperltheater an, das Albert Drach in seinem Kasperlstück zur Schau stellt. Mit dem „da capo“⁶⁹ am Ende des Stückes verweist Drach auf die Unmöglichkeit, aus der Geschichte zu lernen. Die letzten Worte des Kasperl lauten denn auch: „Meine Damen und Herren, und morgen komme ich wieder.“⁷⁰ Drach zeigt damit die Uniformierung, Entmündigung und Gleichschaltung der Massen durch einen Narren als Konstante der Geschichte auf. Drachs Spiel im Spiel markiert das Kasperlspiel des Diktators als ein Kapitel in der Menschheitsgeschichte, das zwar irgendwann zu Ende geht, allerdings jederzeit wiederholt werden kann. Der vermeintliche Held Meister Siebentot wird als Kasperlpuppe, als willenloser Handlanger des Prinzips des Bösen entlarvt, der je nach vorherrschender Moral die gesellschaftliche Ordnung repräsentiert, aber zugleich auch unterläuft.

Ohne zu moralisieren, kreist Drachs Werk um den Moralbegriff. Immer wieder hat der Autor auf die willkürliche Setzung von Moralbegriffen durch ein Zitat aus Büchners *Woyzeck* (1837/1879) aufmerksam gemacht: „Moral ist, wenn man moralisch ist.“⁷¹ Ein solcher Begriff von Moral, der von einer Elite willkürlich bestimmt (und demnach auch

⁶⁷ In Albert Drachs Privatbibliothek befinden sich zwei Werkausgaben von Arthur Schnitzler.

⁶⁸ Drach, 1965, S. 62.

⁶⁹ Gross, 1981, weist auf die zirkuläre Form hin, die sich aus der Entwicklung der Kasperlfigur von der Puppe zum Schneider, zum Helden, zum Befehlshaber/König und zurück zur Puppe ergibt.

⁷⁰ Drach, 1965, S. 62.

⁷¹ Vgl. Drachs Essay „Moral, das ist, wenn man moralisch ist oder Die große Hure Babylon“ in: Drach, 1994, sowie seine Büchner-Preisrede in: Drach, 1988.

verändert) wird und von der auf solche Weise unterdrückten Masse eingehalten werden muss, entspricht der Doppelmoral, die Immanuel Kants moralphilosophischen kategorischen Imperativ konterkariert. Im leitmotivisch zitierten Kerngedanken des Kasperlspiels wird die Volatilität der ‚Moral‘ thematisiert: „Wenn eine neue Mode aufkommt oder bloß eine neue Moral, kann aus einer Schande noch eine Ehre werden.“⁷² Albert Drach zitiert damit die zentralen Begriffe der nationalsozialistischen Moral: Schande und Ehre.⁷³ Im Kasperlspiel kommt der Paradigmenwechsel durch die Gleichschaltung und Uniformierung der BürgerInnen zum Ausdruck, eignet sich der Kasperl durch seine Vielgestaltigkeit doch ideal zur Kippfigur: In diesem Fall wandelt sie sich von einer vom Puppenspieler abhängigen Puppe zum (scheinbar) autonom und willkürlich agierenden politischen Drahtzieher. Wer die Spielregeln menschlicher Kommunikation und gesellschaftlicher Hierarchien beherrscht, kann sich einen Weg nach oben bahnen, ohne sich durch Weisheit, Wissen, Können oder visionäre Inhalte vor den anderen auszeichnen zu müssen, oder wie Ferdinand Schmatz dieses gesellschaftspolitische Phänomen einmal treffend formuliert hat: SPRACHE MACHT GEWALT.⁷⁴ Wie bei Konrad Bayer wird Sprache auch in Drachs Kasperlspiel als ein Herrschaftsinstrument gezeigt, als Repräsentation einer Ordnung, die auf Gewalt und Indoktrination aufbaut. Sprechen ist somit Handeln im Sinne von Herrschen und Beherrscht-Werden/Sich-beherrschen-Lassen.

5. Resümee

5.1 Markierung einer Krisenzeit

Durch die vergleichende Analyse der Intertextualität in Konrad Bayers und Albert Drachs ‚Kasperlstücken‘ werden neben den Gemeinsamkeiten auch die grundlegenden Unterschiede sichtbar. Dass innerhalb ein und derselben Figur eine solche Spannweite an Semantisierungen möglich ist, liegt an der Wandelbarkeit der Kasperlfigur, die konventionellerweise weder psychologisiert noch individualisiert, weder Charakter noch Typus ist, sondern als Spielprinzip der Lustigen Figur zur gesellschaftskritisch motivierten Subversion durch das Karnevaleske

⁷² Drach, 1965, S. 15.

⁷³ Vgl. Gross, 2010.

⁷⁴ Schmatz, 1994.

dient, weshalb die Figur je nach zeitgenössischem Kontext adaptierbar sein muss. Die Komik der Stücke gestaltet sich allerdings angesichts ihres Ausgangs makaber.

Die Autoren nehmen in der Gestaltung der Kasperlfigur durchaus intertextuelle Anleihen:

Kasperl wird als Dichter⁷⁵ beziehungsweise als Quelle der Fiktion dargestellt, wobei er bei Bayer als sich selbst schaffende und wieder auslöschende, ihre Fäden selbst in der Hand haltende Figur Sinnbild der Kunstautonomie ist, während Drach damit die von einem diabolisierten Kasperl ausgehende Konstruktion einer politischen Bewegung darstellt.

Kasperl wird wie bei Schnitzler mit dem Tod in Verbindung gebracht: auf radikale Weise bei Bayer, dessen Stück im Moment von Kasperls Tod auf dem elektrischen Stuhl endet; bei Drach als Inbegriff des politischen Spiels, das ohne einen Feind schnell in sich zusammenfallen kann. Somit markiert Kasperl Ursprung und Ende der an ihn gebundenen Fiktion.

Kasperl ist das Sinnbild des avantgardistischen Kerngedankens künstlerischer Emanzipation und Innovation: In allen vier Stücken löst er sich vom Damentext und seiner darin festgeschriebenen Rolle.

Kasperls Rolle markiert damit den Illusionsbruch, der bei Bayers und Drachs Kasperl sogar durch die Figur selbst hindurchläuft. Damit wird auch die metadramatische Selbstreflexion in Gang gesetzt, die durch das Spiel im Spiel unterstützt wird. Während es bei Tieck, Schnitzler und Bayer dabei um produktions- wie rezeptionsästhetische Kritik an konventionellen Theaterformen geht, stellt Drach damit den Faschismus als Kasperltheater aus.

Überhaupt markieren alle vier Stücke ihre Entstehungszeit als Übergangs- und Krisenzeit: Tieck wehrt sich gegen die Mode der Aufklärung, Schnitzler gibt der heterogenen Formsuche der Moderne und ihrer Ismen Ausdruck, und Bayer thematisiert die Isolation des Experimentellen in der restaurativen Nachkriegszeit. Nur Drach instrumentalisiert seinen Kasperl zu einer dezidierten politischen Warnung vor den Mechanismen des faschistischen Populismus, dessen Siegeszug sich Ende der 1930er Jahre bereits deutlich abzeichnete.

⁷⁵ Tiecks Hanswurst will am Ende selbst ein Stück schreiben; Schnitzlers Dichter wird als Wurstel bezeichnet.

Eine Innovation gegenüber den Prätexten besteht darin, dass die Kasperlfigur bei Tieck nur als Nebenfigur des weisen Narren und bei Schnitzler als sinnentleertes Repertoireteil fungiert, in den jüngeren Stücken aber ist er der zentrale Protagonist. Während bei Bayer der Kasperl zwischen brutalem Punch und sensiblem Dichter oszilliert, dessen destruktive Kraft sich am Ende radikal gegen sich selbst wendet, macht Drach aus der Figur einen von bösen Kräften gelenkten „Killerkasper“⁷⁶. Das enorme Gewaltpotenzial kann demnach als auffälligste Neuerung der Kasperlfigur betrachtet werden.

5.2 Experimentelles Theater

Die weitaus bedeutendere Innovation, die beide Stücke als literarische Experimentierräume erkennbar macht, ist der Fokus auf die Sprache, die eigentliche Hauptfigur. Nicht die Bühne ist hier die Welt, sondern die Sprache. Die Dramen sind nichtmimetische Sprachkunst, deren Artifizialität mehrfach – durch sprachliche Verfremdung, Illusionsbruch und metadramatische Elemente – ausgestellt wird. Zeigt Bayer den Dichter kasperl als eine Sprachfigur, deren Individualität von den Sprachkonventionen und der Unmöglichkeit von Kommunikation demontiert wird, so führt Drach vor, wie die Figur auf offener Bühne allein durch Sprachschablonen erst montiert wird.

Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* und Albert Drachs *Kasperl-spiel vom Meister Siebentot* sind damit eindeutig dem experimentellen Drama zuzuordnen, wobei sie deutlich unterschiedliche Positionen markieren. Konrad Bayer greift den sprachkritischen Impetus der Vorkriegsavantgarden wieder auf, um kasperl als nach Kunstautonomie strebenden Dichter mit den literarischen Techniken der Konkreten Poesie zu radikalisieren. Das in der Figurenkonvention angelegte sprachspielerische Element macht Kasperl unter den Autoren der Wiener Gruppe populär. Die illusionsbrechende Struktur des Spiels im Spiel könnte jenes zeitgleich interferierende Nebeneinander von konkretem Erleben und unbeteiligter Beobachtung des Konstruierens des Erlebten ermöglichen, das Oswald Wiener als kaum realisierbare Grundvoraussetzung eines literarischen Experiments betrachtete.⁷⁷

⁷⁶ Schulte, 1993, S. 129.

⁷⁷ Vgl. Wiener, 1979.

Albert Drach amalgamiert die Kasperl- mit der Kaspar Hauser-Figur und instrumentalisiert das künstliche Sprachgeschöpf für die Analyse zeitgenössischer politischer Entwicklungen. Sein striktes Konzept der gesellschaftlich gesteuerten Sprachfindung als Chiffre populistischer Mechanismen des Faschismus, das er konsequent auf sein inhaltliches Material (Märchenstoffe, Kaspar Hauser, Kasperlfigur, Spiel im Spiel) anwendet, stellen das Stück in den Kontext literarischer Experimente, die eng an naturwissenschaftlichen Verfahren orientiert sind und in den 1960er und 1970er Jahren in der Literatur und Literaturwissenschaft eingehend diskutiert wurden. Drachs literarisches Experiment geht demnach über den Fokus auf Sprache und Form hinaus und zielt auch auf gedanklich-inhaltliche Experimente ab.

Wendelin Schmid-Dengler warnt – mit einer Spitze gegen Peter Bürgers Avantgarde-Theorie – vor der Geringschätzung einer Neo-Avantgarde, die Motive, Themen, Stile historischer Avantgarden wiederaufgreift: „Immer wieder ist man darauf aus, sich dieses Kasperls zu versichern, nur um ihn mundtot zu machen und [... ihm] seine Entbehrlichkeit zu attestieren. Mit der Geste des Theoretikers wird die Neo-Avantgarde auf der Schutthalde des Überholten abgeladen.“⁷⁸ Die hier skizzierte Geschichte der wandelbaren Kasperlfigur kann als Beweis dieser These gelten. Obwohl über die Jahrhunderte hinweg immer wieder als *agent provocateur* der Literatur eingesetzt, wirkt sie aufgrund der steten Neukontextualisierung niemals veraltet. Ihre unaufhörliche Wiederverwendung – auch in literarischen Experimentierräumen – zeigt, dass das Experiment partiell durchaus auch auf Tradiertem fußen kann; erst Sprache und Konzept schaffen den Kontext des Experimentellen.

Literaturverzeichnis

- ARTMANN, H. C., 1995. die mißglückte luftreise. ein kasperlstück samt einem nachzug. In: H. C. ARTMANN. *ein engel hilft mir früh aufstehn. Arbeiten für das Theater 2*. München, Salzburg: Klaus G. Renner, S. 5–31. ISBN 3927480320
- ARTMANN, H. C., 1985. Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 9–10. ISBN 3498073001

⁷⁸ Schmidt-Dengler, 1994, S. 92.

- BACHTIN, Michail M., 1990. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3596274346
- BAYER, Konrad, 1996a. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien: Klett-Cotta. ISBN 9783608939057
- BAYER, Konrad, 1996b. kasperl am elektrischen stuhl. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Überarbeitete Neuauflage. Wien: Klett-Cotta, S. 296–316. ISBN 9783608939057
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 2014. *Marionetten. Drei Einakter (1906)*. In: Christoph JÜRGENSEN, Wolfgang LUKAS und Michael SCHEFFEL, Hrsg. *Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a.: Metzler, S. 119–123. ISBN 9783476024480
- BERNSTENGEL, Olaf, Gerd TAUBE und Gina WEINKAUFF, Hrsg., 1994. „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“ *Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel*. Frankfurt am Main: Wilfried Nold. ISBN 392220657
- BRAUN, Karlheinz, 1981. Konrad Bayer und das Theater. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Konrad Bayer Symposium Wien 1979*. Linz: edition neue texte, S. 17–24. ISBN 3900292205
- BRENTANO, Clemens, 1983. Das Märchen vom Schneider Siebentot auf einen Schlag. In: Clemens BRENTANO. *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien deutschen Hochstift*. Hrsg. v. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Band 17: Prosa II. *Die Märchen vom Rhein. Text – Lesarten und Erläuterungen*. Hrsg. v. Brigitte Schillbach. Stuttgart u. a.: Kohlhammer [Frankfurter Brentano-Ausgabe], S. 302–331. ISBN 9783170074996
- BUCHER, André, 1992. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern u. a.: Peter Lang. ISBN 3261045248
- BÜRGER, Peter, 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518107275
- DOPPLER, Alfred, 1987. Die „Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Die Wiener Gruppe. Walter-Buchebner-Literaturprojekt*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 60–68. ISBN 3205050894
- DRACH, Albert, 1994. Moral, das ist, wenn man moralisch ist oder Die große Hure Babylon. In: Albert DRACH. *Ironie vom Glück. Kleine Protokolle und Erzählungen*. München, Wien: Hanser, S. 231–237. ISBN 9783446178519
- DRACH, Albert, 1988. Die „ehrenwerte Gesellschaft“ und die Literatur. In: *JbDA* 1988, S. 120–122. ISSN 00703923
- DRACH, Albert, 1965. Das Spiel vom Meister Siebentot. In: Albert DRACH. *Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen*. München, Wien: Langen-Müller, S. 7–70.

- EDER, Thomas, 2003. *Unterschiedenes ist / gut. Reinhard Priessnitz und die Re-poetisierung der Avantgarde*. München: Fink. ISBN 3770538137
- EHLERS, Katrin, 1997. *Mimesis und Theatralität. Dramatische Reflexionen des modernen Theaters im ‚Theater auf dem Theater‘ (1899–1941)*. Münster u. a.: Waxmann. ISBN 9783770538133
- GROSS, Raphael, 2010. *Anständig geblieben. Nationalsozialistische Moral*. Frankfurt am Main: S. Fischer. ISBN 9783100287137
- GROSS, Ruth V., 1981. Kaspar/Kasperl: Repetition and Difference in Handke and Drach. In: *The German Quarterly*. 54(2), S. 154–165. ISSN 00168831
- GRUND, Uta, 2002. *Zwischen den Künsten: Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900*. Berlin: Akademie Verlag. ISBN 9783050037219
- HANDKE, Peter, 1967. *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518103227
- HÜTTLER, Michael, 2005. Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: *Maske und Kothurn*. 51(4), S. 350–364. ISSN 00254606
- KAAR, Sonja, Kristian MILLECKER und Alexandra MILLNER, 2003. *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas. H. C. Artmanns Mythenspiele*. Wien: Edition Praesens. ISBN 9783706901598
- LANDFESTER, Ulrike, 1997. „...die Zeit selbst ist thöricht geworden ...“ Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater* (1797) in der Tradition des Spiel im Spiel-Dramas. In: Walter SCHMITZ, Hrsg. *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer, S. 101–133. ISBN 3484107405
- LE BŒUF, Patrick, 2010. On the Nature of Edward Gordon Craig’s Über-Marionette. In: *New Theatre Quarterly* [online]. 26(2), S. 102–114 [Zugriff am: 15.09.2019]. ISSN 14740613. Verfügbar unter: <https://doi:10.1017/S0266464X10000242>
- LYONS, Charles R., 1964. Gordon Craig’s Concept of the Actor. In: *Educational Theatre Journal*. 16(3), S. 258–269.
- MILLNER, Alexandra, 2010. Kasperl als Dichter: Über die Lustige Figur in H. C. Artmanns Stücken. In: Marc-Oliver SCHUSTER, Hrsg. *Aufbau wozu. Neues zu H. C. Artmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 147–154. ISBN 9783826042980
- MILLNER, Alexandra, 2005. Kasperl im Wandel der Gewänder. Zur Geschichte eines Spielprinzips. In: Alexandra MILLNER, Hrsg. *Niemand stirbt besser. Theaterleben und Bühnentod im Kabinetttheater*. Wien: Sonderzahl, S. 131–145. ISBN 9783854492405

- MILLNER, Alexandra, 2003. Dracula in der Nussschale. In: Sonja KAAR, Kristian MILLECKER und Alexandra MILLNER, 2003. *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas. H. C. Artmanns Mythenspiele*. Wien: Edition Praesens, S. 73–110. ISBN 9783706901598
- MÜLLER-KAMPEL, Beatrix, 2003. *Hanswurst, Bernardon, Kasperl: Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh. ISBN 9783506758125
- PHILIPPOFF, Eva, 1996. Der Tod als Wurstel. Parodistisches in Arthur Schnitzlers *Burleske Zum großen Wurstel*. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Klaus ZEYRINGER und Johann SONNLEITNER, Hrsg. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, S. 155–165. ISBN 9783503037520
- PORTENKIRCHNER, Andrea, 1996. „kaspar ist tot“. *Komische Strategien der Wiener Gruppe*. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Klaus ZEYRINGER und Johann SONNLEITNER, Hrsg. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, S. 235–262. ISBN 9783503037520
- PREISENDANZ, Wolfgang, 1998. Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen. In: Gerhart von GRAEVENITZ, Hrsg. *Kontingenz*. München: Fink, S. 383–400. ISBN 9783770532636
- RAUSCH, Mechthild, 1972. Punch und Putschenelle. In: Gerald BISINGER, Hrsg. *Über H. C. Artmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 166–177.
- RÜHM, Gerhard, 1972. *hanswurststücke*. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter*. Neuwied, Darmstadt: Hermann Luchterhand, S. 63–75.
- SCHMATZ, Ferdinand, 1994. *SPRACHE MACHT GEWALT. Stich-Wörter zu einem Fragment des Gemeinen*. Wien: Sonderzahl. ISBN 9783854490586
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2000. Parodie und Reduktion. Die Wiener Volkskomödie und das Theater der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Klaus KASTBERGER, Hrsg. *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 3(5), S. 27–40. ISBN 3552049665
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1999. Gerhard Rühm und die Wiener Komödie. In: Kurt BARTSCH und Stefan SCHWAR, Hrsg. *Gerhard Rühm. Dossier 15*. Graz, Wien: Droschl, S. 106–116. ISBN 3854205295
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1994. Die Einsamkeit des Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek. Ergebnisse eines Symposiums Stanford Mai 1991*. Wien: Edition Praesens, S. 75–93. ISBN 3901126597

- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2007. *Fragen nach Kaspar Hauser: Entwürfe des Menschen, der Sprache und der Dichtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN 9783826036514
- SCHNITZLER, Arthur, 2019. Werkauswahl/Zum großen Wurstel/Entstehungsgeschichte. In: *Arthur Schnitzler digital. Digitale historisch-kritische Edition* [online] (Werk 1905 bis 1931). [Zugriff am: 15.06.2019]. Verfügbar unter: <https://www.arthur-schnitzler.org/edition/entstehungsgeschichtetext/10118>
- SCHNITZLER, Arthur, 1978. Zum großen Wurstel. In: Arthur SCHNITZLER. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Das dramatische Werk*. Bd. 4. Frankfurt am Main: Fischer, S. 119–142. ISBN 3596219701
- SCHOBEL, Eva, 2014. Biografie. In: *Albert Drach – Leben und Werk* [online]. [Zugriff am: 16.06.2019]. Verfügbar unter: www.albert-drach.at
- SCHOBEL, Eva, 2002. *Albert Drach: Ein wütender Weiser*. Salzburg, Wien: Residenz. ISBN 3701713146
- SCHÖPFLIN, Karin, 1993. *Theater im Theater: Formen und Funktionen eines dramatischen Phänomens im Wandel*. Frankfurt am Main u. a.: Lang. ISBN 3631455607
- SCHULTE, Reinhard, 1993. *Albert Drach und sein Theater*. Tübingen: Eigenverlag.
- SONNLEITNER, Johann, 2008. Die Literatur der Wiener Gruppe und der Zivilisationsbruch. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe Profile 11(15), S. 87–96. ISBN 9783552054448
- SONNLEITNER, Johann, 1996. Nachwort. In: Joseph Anton STRANITZKY, Joseph Felix KURZ, Philipp HAFNER, Joachim PERINET und Adolf BÄUERLE. *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Johann Sonnleitner. Salzburg: Residenz, S. 331–382. ISBN 3701710287
- SPALT, Lieselotte, 1997. *verbrechen oder wunder: ein vollständiger mensch. zu Konrad Bayers „kasperl am elektrischen stuhl“* [Diplomarbeit]. Wien: Universität Wien.
- STRIGL, Daniela, 2005. „Gott schläft noch immer“. In: *Der Standard* [online]. 26.–28.03.2005 [Zugriff am: 03.10.2019]. Verfügbar unter: <https://www.derstandard.at/story/1994384/gott-schlaeft-noch-immer--eine-wuerdigung>
- SUROWSKA, Barbara, 2003. Sichtbare und unsichtbare Fäden. Über das Schnitzler'sche Marionettenspiel „Zum großen Wurstel“ und seine Vorlage, den „Gestiefelten Kater“ Ludwig Tiecks. In: Konstanze FLIEDL, Hrsg. *Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert*. Wien: Picus, S. 330–350. ISBN 3854524692

- TAUBE, Gerd, 1994. Lustige Figur versus komisches Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: Olaf BERNSTENGEL, Gerd TAUBE und Gina WEINKAUFF, Hrsg. „*Die Gattung leidet tausend Variationen...*“ Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Frankfurt am Main: Wilfried Nold, S. 39–60. ISBN 3922220657
- TIECK, Ludwig, 1985. Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epilog [1797]. In: Ludwig TIECK: *Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6: Phantasia*. Hrsg. v. Manfred Frank. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 490–566. ISBN 3618614608
- VOGEL, Juliane, 2008. Auftritte, Vortritte, Rücktritte: Konrad Bayers theatrale Anthropologie. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe Profile 11(15), S. 29–38. ISBN 9783552054448
- VOGEL, Juliane, 1994. Hofmannsthals und Schnitzlers Dramen. In: Hans Joachim PIECHOTTA, Ralph-Rainer WUTHENOW und Sabine ROTHMANN, Hrsg. *Die literarische Moderne in Europa. Bd. 2: Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 283–303. ISBN 3531125125
- VOLLMER, Hartmut, 2011. *Die literarische Pantomime. Studien zu einer Literaturgattung der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis. ISBN 9783895288395
- WEINBERGER, G. J., 2002. The „Unbekannte“ in Arthur Schnitzler's *Zum großen Wurstel*. In: Ian FOSTER und Florian KROBB, Hrsg. *Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaft / Contemporaneities*. Bern u. a.: Peter Lang, S. 307–313. ISBN 3906768201
- WIENER, Oswald, 1979. Einige Gedanken über die Aussichten empirischer Forschung im Kunstbereich und über Gemeinsamkeiten in der Arbeit von Künstlern und Wissenschaftlern. In: Siegfried J. SCHMIDT, Hrsg. *Empirie in Literatur- und Kunstwissenschaft*. München: Fink, S. 182–189. ISBN 3770517040
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: edition suhrkamp. ISBN 3518100122
- ZECHNER, Evelyn, 2011. „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. In: *LiTheS* [online]. Sonderband 2 (November 2011) [Zugriff an: 15.06.2019]. ISSN 20716346. Verfügbar unter: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html

Abstract

The comparative analysis deals with the most striking intertextual relationship of two Punch & Judy pieces: *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) by Konrad Bayer and *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* (1955/1965) by Albert Drach. Both plays provide a new context for the protagonist Hanswurst/Kasperl and the structure of a play within a play as they occur both in the dramatized fairy tale *Der gestiefelte Kater* (1797) by Ludwig Tieck and again in Arthur Schnitzler's burlesque *Zum großen Wurstel* (1901/05). In analyzing the dramas for experimental forms in literature, two fundamentally different positions in literary experimentation in the 1950s and 1960s become distinct.

Keywords

Hanswurst, Kasperl, Kaspar Hauser, play within a play, Ludwig Tieck, Arthur Schnitzler, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Albert Drach, Peter Handke

Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe

Stefan Krammer

Abstract

Der Beitrag setzt sich mit Theatertexten der Wiener Gruppe auseinander und untersucht diese hinsichtlich ihres experimentellen Status. Bei der Analyse werden jene Themen aufgegriffen, die die Wiener Gruppe selbst beschäftigten: die Frage nach den Möglichkeiten der Abbildung von Wirklichkeit (insbesondere durch Sprache), das Verhältnis zwischen Zeichen und seiner Bedeutung sowie die Relation zwischen Realität und Fiktion.

Schlüsselwörter

Wiener Gruppe, Theatertexte, Avantgarde, Aktionismus, Performativität

verschiedene sätze treten auf.

verschiedene sätze treten nacheinander auf.

jeder satz betritt die situation, die alle vorhergehenden geschaffen haben.

[...] die situation ist alles, was in frage kommt.

alles was möglich ist, kommt in frage.¹

Diese Sätze aus Konrad Bayers *der stein der weisen* bilden den Ausgangspunkt meines Beitrags. Sie treten auf, nacheinander und schaffen damit eine Situation. Sie verdeutlichen, was alles möglich ist, wenn Sprache als theatrales Ereignis aufgefasst wird. Sie unterstreichen die performative Kraft von Sprache, die in der Verkörperung der Sätze so etwas wie Wirklichkeit schafft. Dass die Anordnung der Sätze einer gewissen Logik des Auftretens entspricht, wie sie auch in Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zur Aufführung kommt, darauf hat bereits Juliane Vogel hingewiesen. Sie spricht von einer zeremoniellen Regie, nach der Wittgensteins Sätze arrangiert sind – und die den Beweis liefert, dass die Grenzen seiner Sprache auch die Grenzen seiner Welt bedeuten.² Wittgensteins Eröffnungssatz „Die

¹ Bayer, 1996c, S. 529.

² Vgl. Vogel, 2008, S. 37.

Welt ist alles, was der Fall ist“³ wird bei Bayer zu „die situation ist alles, was in frage kommt“⁴. Solchen Situationen möchte ich nun nachgehen, indem ich unterschiedliche Auftrittsförmn der Wiener Gruppe in Hinblick auf ihren experimentellen Status untersuche. Szenarien der Wiener Gruppe werden dabei als literarische Versuchsanordnungen gelesen, in denen die Sprache selbst auf dem Prüfstand steht: als Gegenstand, Instrument und Medium der Experimente. Bewerten lassen sich dadurch die materielle Substanz der Sprache und ihre semantischen Potenziale, die immer auch an Grenzen geraten. Das Experiment betrifft vor allem die Grenzüberschreitung: zwischen literarischen Formen, zwischen den Gattungen, zwischen Kunst und Leben.⁵ Zu berücksichtigen ist dabei, dass sich die experimentell gewonnenen Erfahrungen nicht zwingender Weise zur Empirie verdichten und dauerhafte Erkenntnisse hervorbringen, sondern Literatur dazu tendiert, „Ergebnisse zu verunklaren, den notwendigen Realitätscharakter von Tatsachen zu bestreiten und die Möglichkeiten von Sachverhalten zu vervielfältigen“⁶. Das Scheitern ist dem Experiment somit von Anfang an eingeschrieben.

Für die Analyse wird auf Theatertexte zurückgegriffen, die von Mitgliedern der Wiener Gruppe allein oder im Kollektiv verfasst beziehungsweise aufgeführt wurden. Die Bandbreite reicht von szenischen Texten und kabarettistischen Sketches über Szenenbeschreibungen der performanceartigen Aktionen bis hin zu poetologischen Essays und Manifesten. Allein die Bestimmung eines solchen Textkorpus erweist sich als schwierig,⁷ weil herkömmliche Gattungsbezeichnungen nur bedingt greifen oder neue eingeführt werden. Augenfällig ist, dass die von den Autoren getätigten Hinweise auf Gattungen nicht immer ernst zu nehmen sind, zumal wie ein „grober Etikettenschwindel“⁸ wirken, der die Lust an Gattungszuweisungen und den damit verbunden Schwierigkeiten verdeutlicht. Was die Theatertexte betrifft, scheint das Dramatische als Formprinzip zu versagen. Indem die Texte aus dem Rahmen einer festgelegten Dramenform fallen und nicht mehr als verbindliche Textsubstrate für die Bühne taugen, können

³ Wittgenstein, 1996, S. 11.

⁴ Bayer, 1996c, S. 529.

⁵ Vgl. Schmidt, 1978, S. 11.

⁶ Gamper, 2007, S. 605.

⁷ Vgl. Bucher, 1992, S. 44f.

⁸ Schmidt-Dengler, 2008, S. 210.

sie in der Terminologie von Hans-Thies Lehmann als postdramatisch bezeichnet werden.⁹ Angesprochen werden damit Aspekte von Materialität und (Inter-)Medialität und verschiedene Formen des Performativen, durch die die Texte an Körper gewinnen. Die Ereignishaftigkeit, die den Texten vorausgeht, wird dann zum Strukturelement der Texte selbst. Gerda Poschmann spricht vom performativen Potenzial der Sprache, die solchen Texten innewohnt: „Der Theater text stellt theatrale Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis [...]“.“¹⁰ Um dieses Potenzial bestimmen zu können, ist es zielführend, die Texte in Hinblick auf ihre strukturelle und funktionale Performativität zu untersuchen. Erstere bezieht sich auf Textstrategien, die der Inszenierung von Präsenz und Körperlichkeit dienen, Zweitere fokussiert auf die Wirkung der Texte im Akt des Lesens beziehungsweise Aufführens: als Prozess der Verkörperung sowie als Erleben eines liminalen Zustands zwischen Realität und Fiktion, der Möglichkeiten der Imagination, Emotion und Reflexion eröffnet.¹¹ In Zusammenhang damit möchte ich insbesondere jene Fragen aufgreifen, denen die Wiener Gruppe selbst in ihren Experimenten nachging: den Möglichkeiten der Abbildung von Wirklichkeit (insbesondere durch Sprache) und den intermedialen Transformationen zwischen verschiedenen Kunstformen. Der Übergang von Literatur zur Aktion resultiert – so meine These – aus dem Experiment, das zunächst den Mechanismen der Sprache und seiner Wirkung, sodann der Konstruktion von Wirklichkeit galt.

1. Neues Theater als Versuchsanordnung

Die Mitglieder der Wiener Gruppe näherten sich im Sprachspiel verschiedenen theatralen Formen und arbeiteten – ausgehend von der Konkreten Poesie, die körperliche Erscheinung und Ausdehnung des Textes sichtbar macht – an der Erweiterung des Spielraums der abstrakten Textkörper. Der Körper des Textes erhebt sich vom Papier, er manifestiert sich im Körper des Künstlers und tritt in den (mehr oder weniger) öffentlichen Raum. Aus den Sprachingenieuren und Sprachpragmatikern, wie Oswald Wiener die Autoren der Gruppe

⁹ Vgl. Lehmann, 1999.

¹⁰ Poschmann, 1997, S. 42.

¹¹ Vgl. Häsner u. a., 2011, S. 69ff.

bezeichnet,¹² werden gleichsam Entertainer, die nicht nur ihre Texte auf die Bühne bringen, sondern sich selbst gewaltig aufführen.¹³ Für Ulf Birbaumer agiert die Wiener Gruppe in ihren Manifestationen grundsätzlich theatralisch: „was Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener performieren, ist Spektakelkultur: sehr künstlich und körperlich zugleich.“¹⁴ Das Theater wird dabei zum Experimentierfeld, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Leben erprobt, reflektiert und neu verhandelt werden können. Dabei werden unterschiedliche Formen des Performativen angesprochen, die einem avantgardistischen Programm folgen. So erweiterten die historischen Avantgarden seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Feld der künstlerischen Präsentationsformen von den etablierten Kunstgattungen hin zu Aktionsformen, an welche die literarische Avantgarde und das Aktionstheater nach dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen konnten.¹⁵ Das gilt auch für die Wiener Gruppe, deren Arbeiten in Zusammenhang mit dadaistischen und futuristischen Formen des Varietés und des Kabarets sowie Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschmusik und Proklamationen gelesen werden können. Verbindungen lassen sich ebenso zum künstlerischen Programm des Black Mountain College herstellen, insbesondere was die Arbeiten von John Cage betrifft, wie er sie beispielsweise in seinen *Lectures* darlegt.¹⁶ Peter Weibel geht sogar davon aus, dass mit dem Begriff der „schlichten Begebenheit“, wie er in Zusammenhang mit dem literarischen Cabaret der Wiener Gruppe verwendet wird, eine sinngemäße Entsprechung zu „Happening“ vorliegt.¹⁷ Damit legt er eine Spur zu den amerikanischen Künstlern wie Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, die Ende der 1950er Jahre Bühnenexperimente der klassischen Avantgarde in Happenings übertrugen. Wenn also die Autoren der Wiener Gruppe die Grenzen der Literatur überschreiten und sich auf das physische Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit einlassen, wie es sich die Performance-Kunst zu eigen macht, dann knüpfen sie an künstlerische Positionen an, die das Performative ins Zentrum rücken: Der Körper wird zum Spielfeld ihrer Kunst.¹⁸

¹² Vgl. Wiener, 1985, S. 401.

¹³ Vgl. Strigl, 2008, S. 10.

¹⁴ Birbaumer, 1998, S. 332.

¹⁵ Vgl. u. a. Lehmann, 1999, S. 73ff., Dreher, 2001, S. 15ff.

¹⁶ Vgl. Dreher, 2001, S. 53f.

¹⁷ Weibel, 1997, S. 783.

¹⁸ Vgl. Krammer, 2009, S. 55ff.

Auf der Suche nach neuen literarischen beziehungsweise theatralen Formen verfolgen die Autoren der Wiener Gruppe aber nicht allein ein aktionistisches, sondern insbesondere ein systematisches Ziel. Davon zeugt etwa die Arbeit von Gerhard Rühm, wenn er mit editorischer Akribie die unterschiedlichen Texte der Wiener Gruppe in diverse Kategorien einteilt. Während er in der Publikation zur Wiener Gruppe aus dem Jahr 1967 die Texte noch nach Autoren ordnet und auch Gemeinschaftsarbeiten und Texte aus dem literarischen Cabaret aufnimmt, werden in der von ihm herausgegebenen Werkausgabe zu Konrad Bayer und seinen eigenen Publikationen spezifische Gattungsbezeichnungen eingeführt, um das Textmaterial zu systematisieren. Bei Bayer wird dann etwa zwischen Chansons, Sketches, Szenen und Theaterstücken unterschieden,¹⁹ Rühm selbst ordnet seine Theaterstücke nach Ministücken, Hanswurststücken, Wiener Dialektstücken, Konversationsstücken, Konzept- und Aktionsstücken.²⁰ Dazwischen finden sich immer wieder auch Texte, die sich dieser Klassifikation verwehren und vielleicht gerade dadurch neue Formen des Theaters hervorbringen. Die Vielfalt an gesammelten Theaterstücken verdeutlicht, wie konsequent die Wiener Gruppe von Anfang an neue Formen und Methoden für den Bereich des Theaters erprobt und entwickelt hat. Welche Poetik dabei verfolgt wurde, erläutert Rühm auf programmatische Weise in seinen „grundlagen des neuen theaters“ aus dem Jahr 1962. Sein experimenteller Zugang wird gleich zu Beginn offenbar:

ich versuche, durch eine sichtung der elemente des theaters, zu einer möglichst umfassenden erkenntnis der mittel und möglichkeiten des theaters zu gelangen. ich gehe dabei von der sprache aus (schon da jeder bewusste eindruck ein begrifflicher ist). die analyse und differenzierung eines bereiches muss folgerichtig zu einer solchen aller anderen bereiche des theaters führen.²¹

Was dann folgt, ist eine systematische Erschließung einer Semiotik des Theaters anhand unterschiedlicher theatraler Zeichen, die zu einer Grammatik szenischer Repräsentation verdichtet werden: Linguistische Zeichen werden in Hinblick auf visuelle, optische und akustische Realisationen eingeteilt; paralinguistische Zeichen wie etwa Tonhöhe, Lautstärke, Tempo und Klangfarbe werden systematisiert;

¹⁹ Vgl. Bayer, 1996.

²⁰ Rühm, 1972d.

²¹ Ebd., S. 270.

die Differenz zwischen Geräusch und Musik wird angesprochen; dem Licht wird eine zentrale Funktion zugeordnet, insbesondere was den Helligkeitsgrad, die Farbe oder die Strahlrichtung betrifft; proxemische Zeichen werden anhand von Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen auf der Bühne erläutert, wobei vor allem die Gleichwertigkeit der verschiedenen Elemente betont wird; die Bühne wird in Bezug auf Möglichkeiten der räumlichen Ausgestaltung besprochen und in Grundtypen des Theaters eingeteilt – vom Zimmertheater im geschlossenen Raum bis hin zum Massentheater im Freien. Ein besonderes Augenmerk wird auf die ZuschauerInnen gelenkt. Sie werden als (psychologische) Elemente des Theaters beschrieben, die in der Gesamtkonzeption in besonderer Weise zu berücksichtigen sind. Sie sollen durch das Geschehen provoziert, durch Überraschungen aufmerksam gemacht, durch Konfrontationen mit neuen Sachverhalten zur eigenen Stellungnahme gezwungen werden. Ziel ist dabei ein sinnliches Erleben, durch das das Bewusstsein erweitert und differenziert wird. Im Gegensatz zum fixierten Theater wird dabei auf die Notwendigkeit eines spontanen Theaters hingewiesen, welches in letzter Konsequenz die (postulierte) Wirklichkeit selbst ist.²²

Rühm liefert dafür anschauliche Beispiele, wenn er den Vorschlag macht, anstelle von Theaterkarten Straßenbahnvorverkaufsfahrscheine zu verkaufen, oder im Sinne von theatralischen Ready-mades den Besuch von Gerichtsverhandlungen oder einer Baustelle anregt. Rühm geht es dabei nicht vordergründig um eine Wahrnehmungsschulung in Hinblick auf eine zunehmend theatraalisierte Gesellschaft, die durch eine Kultur der Inszenierung geprägt ist. Er verfolgt vielmehr ein avantgardistisches Programm, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen versucht. In diesem Sinn ist auch seine Absage an die starren Kategorien eines traditionellen Theaters zu verstehen. In seinem Theater soll daher nichts vorgetäuscht, beschrieben oder erzählt werden, sondern es wird lediglich aufgeführt, was in der Gegenwart geschieht. Wesentlich erscheinen dabei die sinnlichen Erscheinungsformen, ihre Beziehungen und deren Wirkungen – also Performativität im besten Sinne.

²² Vgl. ebd., S. 276f.

2. Reduziertes Welttheater

Ob die Theatertexte auch halten, was hier versprochen wird, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt werden. Allgemein lässt sich feststellen, dass sich die Wiener Gruppe nicht nur spielerisch, d. h. aktionistisch mit herkömmlichen Theaterkonventionen auseinandersetzt, sondern konsequent die formtypischen Gestaltungsmittel des Dramas unterwandert und so die Reduktion der dramatischen Kategorien vorantreibt. So tritt an die Stelle einer überschaubaren Raum-Zeit-Struktur zumal eine Überblendung an Orten und Szenen, die sich als Reise um die Welt, als Reise durch die Sprache, als Reise durch die Literatur offenbart. Dabei werden Figuren (so noch welche vorhanden sind) aus ihrem historischen oder literarischen Kontext gelöst (etwa Prinzessin Pocahontas oder Shakespeares Ophelia) und in räumliche beziehungsweise zeitliche Kontrastsituationen versetzt. Die Texte sind weniger durch eine logische Kontinuität in der Bilderfolge gekennzeichnet, als durch ein Aufblitzen von verschiedenen szenischen Bildern, die aus einer Fülle von sprachlichen Assoziationen zusammengefügt werden. Doch mit der Zerstörung der traditionellen Fabel ist das Gespenst des Sinns noch lange nicht verschreckt, wenn auch nicht immer leicht zu fassen.

Mit seinem Stück „der ring“ aus dem Jahre 1966 treibt Rühm die Reduktion der dramatischen Kategorien auf die Spitze, von Sinnverlust kann aber keine Rede sein:

vorhang auf.
auf dem boden der bühne liegt ein eherring.
vorhang zu.²³

Die drei Zeilen machen deutlich, wie schwierig sich gattungsspezifische Zuordnungen gestalten können. Er wird zwar als Stück bezeichnet, bühnentauglich erscheint er kaum.²⁴ Er ist viel zu kurz und entbehrt vordergründig jeglicher Handlung. Diese wird durch ein Bild ersetzt, gerahmt durch den Vorhang als wichtiges Ingrediens des Theaters, an das auch bestimmte Konventionen geknüpft sind. Der Vorhang markiert nämlich deutlich Anfang und Ende einer Handlung,

²³ Rühm, 1972c, S. 191.

²⁴ Abgesehen von einer Inszenierung am Wiener Kabinetttheater aus dem Jahr 2011 ist mir keine weitere Bühnenrealisierung bekannt.

die hier eigentlich keine ist. Es ist vielmehr der Vorhang selbst, der sich aufführt und noch am ehesten Bewegung ins Stück bringt. Der titelgebende Ring bleibt hingegen statisch. Als Requisit verweist er metonymisch auf den Ehemann beziehungsweise die Ehefrau, der/die ihn in der Regel am Finger trägt, und somit auch auf die Tragödie, deren Katastrophe nicht vorgeführt, sondern vielmehr ins Bild gesetzt wird. Auch wenn sich der Text durchaus mit dramatischen Kategorien beschreiben lässt, als Drama im herkömmlichen Sinn wird er aber kaum durchgehen können. Zugleich verweist das Stück auf theatrale Vorbilder, denn sowohl Gotthold Ephraim Lessings ‚Ringparabel‘ in seinem Drama *Nathan der Weise* (1779) als auch Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (1848–1874) bilden eine Referenz zu Rühms Text und werden durch dessen Kürze gleichsam persifliert.

Interessant ist nun, auf welche Weise in den Texten der Wiener Gruppe mit den dramatischen Kategorien experimentiert wird. Aufschlussreich sind diesbezüglich die Personenverzeichnisse, die mitunter wuchern oder aber auf ein Minimum reduziert sind. Aus den Figuren werden zumal SprecherInnen, die mit Nummern oder aber auch mit Buchstaben versehen werden. So ist etwa Rühms „das alfabet der damen“ in alphabetischer Ordnung arrangiert, das Verzeichnis der *dramatis personae* nennt 26 lesbische Damen als „a, b, c, d, e usw.“²⁵ Was die Figuren sprechen, sind Sprachspiele, die fast ausschließlich aus Wörtern bestehen, die den gleichen Anfangsbuchstaben wie die betreffende Figur haben. Allein x wird schweigen, sie findet keine Wörter, die zu ihr passen. Zwischen den Figuren entsteht kein Dialog, die Semantik des Gesagten wird durch den Rhythmus der stichomythisch aufgebauten Rede überdeckt. Das ist symptomatisch für die Theatertexte der Wiener Gruppe. Was den Dialog betrifft, wird dieser meist reduziert und destruiert. Er verliert gleichsam seine Rolle als Haupttext. Ganz im Sinne der Rühm’schen Poetologie wird er als gleichberechtigtes Element neben andere theatrale Zeichen im Text gesetzt. Der Nebentext wird damit aufgewertet, gewinnt auch als Textkörper an Gewicht und entwickelt seine eigene Poetik. Monika Schmitz-Emans spricht dabei von einer „Emanzipation der Nebentexte“²⁶. H. C. Artmanns als Pantomime ausgewiesenes Stück „Die Zyklopin oder Die Zerstörung einer Schneiderpuppe“ kommt beispielweise ohne Dialoge aus, umso

²⁵ Rühm, 1972b, S. 38ff.

²⁶ Schmitz-Emans, 2009, S. 214.

stärker wird der Nebentext expandiert. Doch was dieser beschreibt, ist nicht immer als Inszenierungshinweis dienlich: Wie können etwa der Mond und eine (aus dem Inventar der Dadaisten geborgte) Schneiderpuppe als Personen auftreten oder wie lässt sich eine „morgendliche Essenz von Vorahnung und Pelargonien“²⁷ szenisch umsetzen? Die Ausführungen veranschaulichen die Diskrepanz zwischen textueller Beschreibung und theatraler Realisierbarkeit.

Ähnliches gilt für die Spielanleitung in Bayers „der analfabet tritt in rudeln und einzeln auf. er überfällt ausflügler“, deren Erklärungen sich – durchaus bewusst, wie der Text verrät – als mangelhaft erweisen. Darin heißt es, dass elf Figuren ihre Standorte wechseln, wobei dafür folgende Kombinationen in verschiedenen Variationen möglich sind: Personen, Charakter, Geschlecht, Zeit, Ort. Bayer verschreibt sich hier einem „variablen faktor“²⁸, wie er das nennt, um die theatralen Aktionen nicht sentimental zu verschleiern und um nicht unerwünschte Identifizierungen zu erzeugen. Im Stück selbst werden dann an bestimmten Stellen doch konkrete Bühnenbilder eingefordert. Textlich wird das durch Fußnoten zum Ausdruck gebracht, als Kommentar zum Nebentext, der weitere theatrale Variationen ermöglicht. Auffallend ist auch, dass Bayer in seiner Spielanleitung ein imaginiertes Publikum adressiert, dem er eine andere Haltung dem Theater gegenüber vorschreiben möchte. Konsequenter Weise springt dann auch am Ende des Stücks ein Zuschauer auf die Bühne. Dieser wird aber nach seinen ersten enthusiastischen Bravorufen von den Schauspielern der letzten Szene niedergeschlagen, bevor schließlich der Vorhang fällt.

Durch die Einbeziehung des Publikums werden die Rollen im Theater neu verteilt. Die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum werden ebenso verschoben wie die zwischen fiktiver und realer Kommunikation. In der szenischen Realisierung bleibt dann offen, inwiefern das Eingreifen des Publikums als geplante Intervention oder aber als Störaktion zu verstehen ist. So verhält es sich auch in Bayers Stück *kasperl am elektrischen stuhl* (1962, UA 1968), in dem in Anlehnung an Ludwig Tiecks *Gestiefelten Kater* (1797) das Publikum zu Figuren des Stückes werden. Diese unterhalten sich nicht nur über das Stück, sondern greifen direkt ins Geschehen ein. Ein „weibl. zuschauer“ will den zum Tode verurteilten Kasperl sogar auslösen:

²⁷ Artmann, 1975, S. 95.

²⁸ Bayer, 1996d, S. 148.

halt! dieser mann gehört mir. ehe er von uns geht, soll er mein lager teilen, mein eigen sein, die wärme einer weiblichen mitfühlenden brust verspüren, getröstet sein, gefunden haben was er sucht, besitzen was er zerstört zu haben vorgibt.²⁹

Doch für einen derartigen Ausgang ist Kasperl nicht zu haben. Um das Stück in Gang zu halten, findet er Zuflucht am elektrischen Stuhl, von dem aus er den Auftrag für seine Hinrichtung erteilt, um damit selbstbestimmt das Finale zu beschließen.

Der von Bayer und Rühm in einer Gemeinschaftsproduktion entstandene Text „sie werden mir zum rätsel, mein vater“ bezieht ebenso die Rolle des Publikums mit ein, wenn eine paradoxe Theatervision entworfen wird. Sowohl der Vater als auch der Sohn schreiben ein und das selbe Stück, führen jenes in ein und dem selben Theater auf, das zwei Eingänge hat und demnach dem Publikum vor die schwierige Entscheidung stellt, welches Stück es sich eigentlich ansehen möchte. Die Pointe entsteht durch die Bühnensituation, die der Sohn folgendermaßen beschreibt:

ernst:

[...] die vorhänge gehen auf. der vorhang in ihrem [Vater] theater und der vorhang in meinem theater. gleichzeitig. (pause)
und was passiert? ihr publikum sieht mein publikum und mein publikum sieht ihr publikum. wer wird den größeren erfolg haben?!

Die Szenerie erinnert dabei an ein Schauspiel, das Bayer in seinem *der stein der weisen* als Zwischenspiel beschreibt: Hier wird ein Stück in vermeintlich zwei verschiedenen Theaterhäusern aufgeführt. Das Groteske daran ist aber, dass das Stück die gesamte Menschheit versammelt und beim Öffnen des Vorhangs die beiden Hälften aller Menschenkörper einander ins Auge blicken.³¹ Der Menschheit wird gleichsam der Spiegel vorgehalten, in dem die eigene (Lebens-)Rolle reflektiert werden kann. Ein Welttheater der anderen Art entwirft Rühm mit seinem Stück „atmen“, in dessen Spielanleitung es kurz heißt: „von rund 2,7 milliarden menschen atmet jeder so lange er kann.“³² Prägnanter lässt sich die Wirklichkeit wohl kaum beschreiben

²⁹ Ebd., S. 315f.

³⁰ Bayer und Rühm, 1985, S. 285.

³¹ Vgl. Bayer, 1996c, S. 524f.

³² Rühm, 1972a, S. 189.

und als vergängliches *theatrum mundi* aufführen. Im Sinne eines spontanen Theaters, das den starren Rahmen zwischen Kunst und Leben zu überwinden versucht, ist auch die Anleitung in „parade“ zu lesen, in der „möglichst viele exemplare von menschen mit jeweils einen gemeinsamem merkmäl [...] in angemessenem abstand reihenweise“³³ vorbeiziehen sollen. Die Spielanleitung ist weniger eine Regieanweisung zur szenischen Umsetzung als eine Beschreibung der Wirklichkeit, in der performative Formen als politische Agitation realisiert werden.

3. Cabaret gegen das Publikum

Die Experimentierfreude mit der Sprache und literarischen Formen ist jener avantgardistischen Praxis geschuldet, mit der die Wiener Gruppe den zeitgenössischen Literatur- und Kunstbetrieb unterwandert und nach neuen künstlerischen Möglichkeiten sucht. Besonders deutlich wird das in den beiden Veranstaltungen des sogenannten ‚literarischen Cabarets‘, die am 6. Dezember 1958 in der Künstlervereinigung *Alte Welt* und am 15. April 1959 im PORRhaus in Wien stattfanden. Die einzelnen Aktionen können dabei als „Fortsetzung einer konzeptionell orientierten Literatur mit anderen Mitteln“³⁴ betrachtet werden. Wiener beschreibt im Rückblick das Interesse am Experiment, wenn nämlich das „verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen“ und die „steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch“³⁵ überprüft und reflektiert werden sollten.

Mit dem radikalen Anspruch, „wirklichkeit auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen“³⁶, steht schließlich das literarische Cabaret ganz im Zeichen des avantgardistischen Programms, Kunst in Leben überzuführen. Damit verbunden ist eine dezidierte Abwendung von einem Theater, das in der Tradition eines Konstantin Stanislawski oder eines Bertolt Brecht steht: So sollen die AkteurInnen weder andere Personen verkörpern, noch in verfremdender Weise „markieren“³⁷. Vielmehr folgt das Cabaret der Wiener Gruppe Rühms Grundlagen eines neuen Theaters, das auf sinnliche Erscheinungsformen setzt. Das

³³ Rühm, 1972e, S. 190.

³⁴ Nicolai, 1994, S. 190.

³⁵ Wiener, 1985, S. 401.

³⁶ Ebd., S. 403.

³⁷ Vgl. Achleitner u. a., 1985, S. 419.

Publikum soll sich dabei keineswegs der (Bühnen-)Illusion hingeben, auch wenn das aufgrund der traditionellen Aufteilung von Bühnen- und Zuschauerraum, der eingenommenen Rollen der AkteurInnen oder des Einsatzes von Kostümen nicht immer leicht fällt. Mit dem Ziel, traditionelle Zuschauergewohnheiten in Frage zu stellen, sind die Veranstaltungen auf jeden Fall so angelegt, um das Publikum zu verärgern, zu schockieren oder zumindest zu langweilen: „wir wollten uns das publikum genehmigen, und planten entsprechend einen progressiven zuschauerschwund ein“³⁸, berichtet Oswald Wiener über das erste literarische Cabaret. Das Gegenteil ist allerdings der Fall, denn das größtenteils eingeschworene Publikum lässt sich wenig irritieren. Bei der zweiten Veranstaltung sollte so lange gespielt werden, bis der letzte Zuschauer, die letzte Zuschauerin den Veranstaltungsraum verlassen hätte, nötigenfalls sollte sogar Tränengas eingesetzt werden. Das Publikum soll also mit allen Mitteln provoziert werden, es bildet die Angriffsfläche, gegen die die AkteurInnen auftreten. So wird auch gleich zu Beginn des ersten literarischen Cabarets in der sogenannten *ersten nummer* das Verhältnis zwischen Publikum und AkteurInnen umgekehrt, wenn nach Öffnen des Vorhangs der Bühnenraum dunkel bleibt und der Zuschauerraum erleuchtet wird. Die AkteurInnen mimen in Dreierreihe sitzend TheaterbesucherInnen, die mit Spannung dem folgen, was sich im Zuschauerraum abspielt. Den eigentlichen ZuschauerInnen wird so ein Spiegel vorgesetzt, der ihre Rolle im Theater reflektiert. Wer nun das eigentliche Theater spielt und wie die Rollen in diesem Theater verteilt sind, soll hinterfragt werden. Durch das Spiel im Spiel, dessen Grenzen nicht immer eindeutig sind, werden schließlich auch die Grenzen zur Wirklichkeit gebrochen. Was hier zur Aufführung gebracht wird, schließt letztlich an das an, was – wie bereits oben erwähnt – Bayer und Rühm in ihren Texten andeuten.

Eine Szene aus dem ersten literarischen Cabaret zeigt auf besondere Weise die Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität. In „friedrich achleitner als biertrinker“ sitzt Achleitner vor einem Tisch mit Bierflasche und -glas auf der Bühne, während Bayer einen Text von Achleitner über das Biertrinken hinter der Bühne rezitiert:

friedrich wird eine flasche süssen grauen bieres trinken. er sitzt auf einem stuhle des künstlerbundes alte welt. vor ihm steht ein seltener

³⁸ Wiener, 1985, S. 404.

tisch. was steht auf dem seltenen tische. eine gefüllte flasche süssen
grauen bieres. ein ungefülltes glas. was wird friedrich machen. [...] ³⁹

Der Text beschreibt nicht nur den Vorgang des Biereinschenkens und Biertrinkens, sondern spielt mit verschiedenen Zeitebenen, indem er zwischen Präsens, Futur sowie Präteritum wechselt und dadurch Pro-
phezeiungen und Behauptungen macht und Erinnerungen anstellt. Achleitner reagiert in seiner Aktion nur auf Sätze im Präsens und setzt
nur das szenisch um,⁴⁰ was der Text dezidiert beschreibt. Die Aktion
unterstreicht damit die „Lächerlichkeit einer Beschreibung angesichts
des Ereignisses“⁴¹ und auch die Unmöglichkeit der schriftlichen Ab-
bildbarkeit von Wirklichkeit. Zudem bietet der Text doch mehr Infor-
mationen, als auf der Bühne dargestellt werden können. Er geht über
eine reine Beschreibung des Vorgangs hinaus und führt die Grenzen
der Aufführbarkeit vor Augen.

Ähnlich konzipiert ist ein Beitrag des zweiten literarischen Cabarets,
nämlich „(david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner
glanzvollen rolle aus dem königl non plus ultra“, bei dem Ortwin
Kirchmayr, angeleitet durch einen Text von Bayer, „ganz nackt und
von markus prachensky bemalt“⁴², auf der Bühne herumhopsen sollte.
Die Aktion, die den nackten Körper auf die Bühne stellt, bleibt durch
die Verweigerung des Akteurs aus, und die Bühne somit leer. Allein
Szenenanweisungen werden durch eine Stimme aus dem Mikrofon
vermittelt, sodass die ZuschauerInnen in ihrer Imagination die Szene
lebendig werden lassen können. Die eigentliche Aktion wird also
durch Text ersetzt, anstelle des nackten Körpers tritt ein (über eine
Mikrofonstimme vermittelter) Textkörper, der über den nackten
Körper auf der Bühne spricht. Der Tabubruch findet also nicht in der
Zurschaustellung des nackten Körpers statt, sondern im Vorenthalten
der Szene. Als Schlusspointe kommt der Akteur dann doch auf die
Bühne, um sich zu verbeugen und Beifall zu ernten. Dass die Aktion
mit Mark Twains *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* (1884) eine lite-
rarische Vorlage hat, darauf hat bereits Wendelin Schmidt-Dengler
aufmerksam gemacht. Bei Twain ist es Edmund Kean, the Elder, der
in der *Thrilling Tragedy of the King's Camelopard or the Royal Nonesuch*

³⁹ Achleitner u. a., 1985, S. 422.

⁴⁰ Vgl. Wiener, 1985, S. 407f.

⁴¹ Ebd., S. 408.

⁴² Bayer, 1996a, S. 118.

nackt und mit Regenbogenfarben bemalt über die Bühne hopst. Das Schauspiel veranschaulicht modellhaft die Rolle der Avantgarde und ihr komplexes Verhältnis zum Publikum. Die Farce, die bei Twain einem hochstaplerischen Dilettantismus geschuldet ist, ist bei Bayer „Zitat und Ergebnis einer höchst reflektierten Professionalität“⁴³. Der Applaus für den Schauspieler, der gar nicht gespielt hat, liefert letztlich den Beweis.

4. Fazit

Die Theatertexte der Wiener Gruppe sind literarische Experimente im besten Sinne, indem sie szenische Konstellationen (mittels Konstruktion, Expansion, Reduktion und Destruktion) variieren und unterschiedliche theatrale Formen ausprobieren. Gefragt wird dabei nach den Mechanismen der Sprache und ihrer performativen Wirksamkeit. Die Performanz betrifft dabei zunächst das Ausführen von Schreib- und Sprechakten, sodann die Aufführung von theatralen Handlungen und schließlich die Verkörperung von Botschaften, denen der Sinn zumal verlustig geht. Ziel ist dabei, mit Hilfe der Sprache und im Medium des Theaters Neues zu ergründen und den Möglichkeitssinn zu schärfen. Die literarischen Versuchsanordnungen erweisen sich dabei als ergebnisoffene Szenarien, in denen insbesondere die Wirkungen auf das Publikum überprüft werden können. Die Wechselbeziehung von Aktion und Reaktion lässt sich mit Erika Fischer-Lichte als performative *feedback*-Schleife beschreiben, welche die Handlungen und Verhaltensweisen der AkteurInnen und ZuschauerInnen miteinander verschränkt und dadurch das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verknüpft.⁴⁴ Die Interaktion bestimmt so das Ereignis, das als Experiment von Autopoiesis und Emergenz bestimmt ist. In einer solchen Ästhetik des Performativen verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Leben. Die experimentellen Auftrittsformen der Wiener Gruppe verdeutlichen das, indem sich mit ihnen die „unsauberen Grenzgänge“, die „dubiosen Grenzüberschreitungen“ und „explosiven Mixturen“⁴⁵ beschreiben lassen.

⁴³ Schmidt-Dengler, 2008, S. 222.

⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 80ff.

⁴⁵ Ebd., S. 82.

Literaturverzeichnis

- ACHLEITNER, Friedrich, 1985. friedrich achleitner als biertrinker. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 422. ISBN 3498073001
- ACHLEITNER, Friedrich, Konrad BAYER, Gerhard RÜHM und Oswald WIENER, 1985. literarisches cabaret. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 419. ISBN 3498073001
- ARTMANN, H. C., 1975. Die Zyklopin oder Die Zerstörung der Schneiderpuppe. In: H. C. ARTMANN. *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. v. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 95–99. ISBN 3518367757
- BAYER, Konrad, 1996. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996a. (david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzrolle aus dem königl. non plus ultra. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 118–119. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad: 1996b. der analfabet tritt in rudeln und einzeln auf. er überfällt ausflügler. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 148–166. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996c. der stein der weisen. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 520–530. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996d. kasperl am elektrischen stuhl. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 296–316. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad und Gerhard RÜHM, 1985. sie werden mir zum rätsel, mein vater. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 274–294. ISBN 3498073001
- BIRBAUMER, Ulf, 1998. Die Wiener Gruppe und das Theatralische. In: Hilde HAIDER-PREGLER und Peter ROESSLER, Hrsg. *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Wien: Picus, S. 329–339. ISBN 3854524137
- BUCHER, André, 1992. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern u. a.: Lang. ISBN 3261045249
- DREHER, Thomas, 2001: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Inter-media*. München: Fink. ISBN 3770534522

- FISCHER-LICHTE, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518123737
- GAMPER, Michael, 2007: Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 17(3), S. 593–611. ISSN 03237982
- HÄSNER, Bernd, Henning S. HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN und Anita TRÄNINGER, 2011. Text und Performativität. In: Klaus W. HEMPFER und Jörg VOLBERS, Hrsg. *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, S. 69–96. ISBN 3837616910
- KRAMMER, Stefan, 2009. Schluss mit der Wirklichkeit. Kunst und/als Revolution in der Wiener Avantgarde. In: *Studia theodisca*. XVI, S. 55–73. ISSN 15932478
- LEHMANN, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. ISBN 3886612090
- NIKOLAI, Olaf, 1994. Kalkül und Expression. Zu den Voraussetzungen für eine Interpretation der „literarischen cabarets“ der „Wiener Gruppe“. In: Herbert ARLT und Manfred DIERSCH, Hrsg. *„Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit“*. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 190–197. ISBN 3631467311
- POSCHMANN, Gerda, 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer. ISBN 3484660228
- RÜHM, Gerhard, 1972a. atmen. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 189.
- RÜHM, Gerhard, 1972b. das alfabet der damen. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 38–40.
- RÜHM, Gerhard, 1972c. der ring. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 191.
- RÜHM, Gerhard, 1972d. grundlagen des neuen theaters. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 269–278.
- RÜHM, Gerhard, 1972e. parade. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 190.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1978. Was heißt „Experiment in der Kunst“/„Kunst als Experiment“? Einige Diskussionsthemen. In: Siegfried J. SCHMIDT, Hrsg. *Das Experiment in Literatur und Kunst*. München: Fink, S. 8–12. ISBN 3770515218

- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2008. Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 210–223. ISBN 3552054448
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2009. Gerhard Rühms Worttheater. „handlung entsteht schon von wort zu wort“. In: *Monatshefte*. 101(2), S. 207–228. ISSN 00269271
- STRIGL, Daniela, 2008. Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 9–28. ISBN 3552054448
- VOGEL, Juliane, 2008. Auftritte, Vortritte, Rücktritte – Konrad Bayers theatrale Anthropologie. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 29–38. ISBN 3552054448
- WEIBEL, Peter, 1997. die wiener gruppe im internationalen kontext. In: Peter WEIBEL, Hrsg. *die wiener gruppe/the vienna group*. Wien, New York: Springer, S. 763–783. ISBN 3211830219
- WIENER, Oswald, 1985. das <literarische cabaret> der wiener gruppe. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 401–418. ISBN 3498073001
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1996. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518100122

Abstract

This contribution deals with theater texts of the Vienna Group and scrutinizes their experimental status. In the analysis, the topics and concerns of the Vienna Group are addressed: the question of how reality can be portrayed (especially via language), the relation between sign and meaning as well as the relationship between reality and fiction.

Keywords

Vienna Group, theater texts, avant garde, actionism, performativity

„mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen.“ Reflexionen eines gekommenen „klugscheissers“ zu Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*

Alexander Höllwerth

Abstract

Oswald Wieners sogenannter ‚Roman‘ gilt als Kultbuch. Gleichzeitig ist es ein total ‚klugscheißerisches‘ Buch. Ich möchte dem Gewaltpotential dieses Werkes nachspüren: Mündet dieses in einen destruktiven anti-humanistischen Karneval (M. Bachtin) und trachtet den Menschen (als sprach- und dialogbegabtes Wesen) zu vernichten? Oder sucht es als Kunstwerk doch noch den ‚Dialog‘ mit seinen RezipientInnen?

Schlüsselwörter

Oswald Wiener, Roman, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Gewalt, Theorie des Karnevals, Sprache als Held

Das Thema dieses „in der hauptsache 1962 bis 1967“ geschriebenen, ab 1965 in den *manuskripten* vorabgedruckten ‚romans‘ (Romanessays) ist die Sprache – sie ist die antiheldische ‚Heldin‘, das Hassobjekt und gleichzeitig -subjekt, der Prügelknabe und das Prügelmädel und gleichzeitig der Prügelstock in *die verbesserung von mitteleuropa*: Immer wieder kommt Oswald Wiener, die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins aufgreifend und radikalisiert, auf die Sprache zu sprechen. „der einzelne satz“, schreibt Wiener, „ist ebenso unverständlich wie das einzelne wort. die sprache ist unverständlich.“¹ Sprache ist für

¹ Wiener, 2013, S. XXXVI (Paginierung nach römischen Ziffern folgt dem Original). Vgl. dazu: Wittgenstein, 1963, S. 42: „4.116 Alles was überhaupt gedacht werden kann, kann klar gedacht werden. Alles was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen.“

Wiener ein Instrument der Machtausübung und der Unterwerfung: Er spricht von der „heiligen dreifaltigkeit“ von „sprache, staat und wirklichkeit“.² Für ihn gibt es keinen dialogischen Gebrauch von Sprache, keinen Diskurs als Austausch von Argumenten im Sinne von Jürgen Habermas – das Argument selbst ist nämlich ein Unterwerfungsinstrument und eine Waffe: „[...] eure kriege sind diskussionen, sklaverei ist illustration von argumenten [...]“.³ Doch gerade die Demokratie, so wie Habermas, der Theoretiker der deutschen Nachkriegsdemokratie sie versteht, beruht auf diesem dialogischen, diskursiv-argumentierenden Gebrauch der Sprache, auf dem Ausloten einer ‚Wahrheit‘ als Konsens.⁴ Dass die Demokratie auf Sprache beruht, begreift auch Oswald Wiener – doch gerade das diskreditiert sie in seinen Augen: „dass die demokratie den staat auf die sprache stellt (man könnte es ja schon an bezeichnungen wie parlament und kanzler ablesen), macht sie ja eben zum totalen, und in folge dessen zum totalitären staat.“⁵ Bereits Carl Schmitt, einer der führenden Juristen des Dritten Reiches, desavouierte die Parlamente als ‚Quatschbuden‘ und lehnte die repräsentative Demokratie ab⁶ – wie aber kann der Unterschied zwischen Demokratie und Totalitarismus, zwei bis zweieinhalb Jahrzehnte nach dem Ende des Dritten Reiches schlichtweg negiert werden? Nicht nur die Demokratie, auch der Totalitarismus stellt den Staat auf die Sprache, um es in Wieners zwar apodiktischen, dennoch nicht weniger nebulösen Art auszudrücken: Ein Blick in Victor Klemperers bekanntes Werk *LTI (Lingua Tertii Imperii, 1947)* genügt, um zu begreifen, wie gerade der Nazi-Staat die Sprache für seine Zwecke einsetzte ...

Übrigens, diese Bemerkungen und Fragen sind nicht als naive, moralisierende Feststellungen, sondern als provokative Fragen an ein provokatives Werk zu verstehen, denn *die verbesserung von mitteleuropa* ist ein Sprachkunstwerk – und als solches wollte es eben provozieren, daher lasse ich mich auf dieses Spiel ein und lese es nicht mit der ‚Abgebrühtheit‘ mancher form- und sprachfixierter LiteraturwissenschaftlerInnen, die kein Inhalt mehr provozieren und schockieren kann, weil sie einen Text nur mehr als Form, als Sprache, das Experiment nur mehr als Spiel mit referenzlosen Sprachformen

² Wiener, 2013, S. CXLII.

³ Ebd., S. XXIX.

⁴ Vgl. Habermas, 2009, S. 219–232.

⁵ Wiener, 2013, S. CXXI.

⁶ Vgl. Schmitt, 1961, S. 5–23.

betrachten. Insofern ist die hier vorgelegte Lektüre ein Experiment mit dem Experiment: Ich tue so, als ob das in Wieners Sprachexperiment vorhandene Gewaltpotential nicht ganz ‚referenzlos‘ wäre, als ob es da doch auch eine Ladung an realer Gewaltbereitschaft in diesem Experiment mit der Sprache gäbe. Ich gehe also den anderen Weg, nicht den üblichen der Deontologisierung, sondern den der Ontologisierung, wenn man so will. Ich nehme dabei an, dass auch *die verbesserung von mitteleuropa* dieses Spiel im Zwischenbereich zwischen referenzloser Sprachform und dem ‚ontologischen Gewicht‘ realer Gewalt sehr gekonnt spielt. Es geht in Wieners ‚roman‘ nicht nur um das künstlerische Experiment, sondern auch um ‚Sein‘ und ‚Nicht-Sein‘, um ‚Kreieren‘ und ‚Destruieren‘, um ein philosophisches und ein naturwissenschaftliches Experiment. Experiment kann also im Hinblick auf *die verbesserung von mitteleuropa* auch ein wenig so verstanden werden, wie es im *Philosophischen Wörterbuch* von Heinrich Schmidt und Georgi Schischkoff aus dem Jahre 1974 verstanden wird:

Experiment (lat. „Probe, Versuch“), planmäßig veranstaltete Beobachtung; die planmäßige Isolierung, Einrichtung und Variation von Bedingungen zum Studium der davon abhängigen Erscheinungen mit Hilfe der Gewinnung von Beobachtungen, aus denen sich Regel- und Gesetzmäßigkeiten ergeben. Das E. im heutigen Sinne ist seit Galilei und Fr. Bacon eines der wichtigsten Hilfsmittel der Forschung.⁷

Beides, das avantgardistische Sprachexperiment und das naturwissenschaftliche beziehungsweise kybernetische Experiment, gehen bei Wiener auf eine eigentümliche Weise miteinander einher: Thomas Eder legt in seinem Nachwort zum 2013 von ihm neu herausgegebenen ‚roman‘ diese Verquickungen und Verwicklungen kenntnisreich dar:

Nach der Abkehr von der Hoffnung, dass in der Befassung mit Sprache, Sprachphilosophie und Linguistik brauchbare Einsichten für das Verstehen von Verstehen zu erwarten wären, wendet sich Wiener der im deutschsprachigen Raum damals noch wenig bekannten Kybernetik zu, mit der Hoffnung, dass die neue Forschungsrichtung ergiebige Einsichten bereitstelle. [...] Bereits zur Zeit der Sprachbefassung war Wiener aber am Programmieren und an elektronischer Datenerfassung interessiert, er wusste um die Bedeutung

⁷ Schischkoff, 1974, S. 173f.

von Programmiersprachen und sah zu dieser Zeit im Computer ein Instrument, das Analysen von Sprachvorgängen erlauben würde.⁸

Wieners Ideal bei der Verfassung von *die verbesserung von mitteleuropa* sei es gewesen, so Eder weiter, den ‚roman‘ mit einer zwei- bis dreiseitigen Formel abzuschließen, die axiomatisch sauber, vollständig und widerspruchsfrei sämtliche Fragen zum Verstehen von Denken und Verstehen beschreibe. Das Illusorische dieses Anspruchs habe dazu geführt, dass das Werk ins Literarische abgleite, dass es die Irrtümer anderer mit Hämme zurückweise und zumindest aufzeige, in welchen Richtungen keine Lösungsansätze zu erwarten seien. Aber auch die Kybernetik habe für Wiener wenig Aussichten geboten, das menschliche Denken und Verstehen jemals nachbauen zu können.⁹ Wir haben es hier also mit einem Werk zu tun, das in einem Zwischenbereich zwischen avantgardistischem Sprachexperiment, philosophischem Experiment und ‚naturwissenschaftlichem‘ Experiment angesiedelt ist. Scheinbar scheitert dieses Werk dreifach – oder besser: Es zeigt experimentell das totale Scheitern von Sprache und Literatur, von Philosophie sowie von Naturwissenschaft und Technik auf. Es endet in der totalen Enttäuschung, der totalen Desillusionierung, dem totalen Desaster.

Halten wir fest: *die verbesserung von mitteleuropa* kann nicht als gewöhnliches literarisches Sprachexperiment gelesen werden, es kann aber auch nicht einfach als philosophischer Traktat verstanden werden, dessen Argumente man im kritischen Diskurs nach ihrer Stichhaltigkeit abklopfen könnte, oder als naturwissenschaftlicher Text, dessen Hypothesen man empirisch unter den Bedingungen des Experiments überprüfen könnte. Auch wenn, wie Wiener selbst an einer Stelle seines ‚romans‘ schreibt, das „ich“, das da spricht, bisweilen selbst „in einen akademischen ton zu verfallen“¹⁰ beginnt. Dieses ‚ich‘, das hier häufig spricht, argumentiert nicht, es diskutiert nicht, es verkündet Wahrheiten, seine Wahrheiten. Die apodiktische Art, wie das ‚ich‘ in *die verbesserung von mitteleuropa* spricht, sein Stil erinnert, wie der Regensburger Medien- und Literaturwissenschaftler Bernhard J. Dotzler feststellt, an die Aphoristik Nietzsches und an die

⁸ Eder, 2013, S. 211.

⁹ Vgl. ebd., S. 211f.

¹⁰ Wiener, 2013, S. CXXXVII.

Notizbuch- und Zettel-Philosophie Wittgensteins.¹¹ Weder Nietzsche, der seine Einsichten mit ebenso prophetischer wie poetischer Sprachwucht verkündet, noch Wittgenstein mit seinen messerscharfen Erkenntnissen führen ihre LeserInnen in einem ‚sokratischen Gespräch‘ geduldig an die Wahrheit heran: Unduldsam ist auch Oswald Wieners ‚ich‘ – womit es nicht einverstanden ist, das wird beschimpft und diffamiert. Dies betrifft von vorneherein auch jene, die in Zukunft mit seinem ‚roman‘ in Dialog treten: „mein ideal. ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen.“¹² Der größte „klugscheisser“ aber ist das ‚ich‘, das den LeserInnen von oben herab seine Wahrheiten verkündet – und es sind große Wahrheiten. Auf S. XXXII etwa ist zu lesen: „es wird schön langsam zeit die zukunft abzuschaffen. nach der theologie kommt jetzt die wissenschaft an die reihe.“ In ein paar Sätzen werden 2500 Jahre europäischer Philosophiegeschichte zusammengefasst und lächerlich gemacht:

welt – tatsache – ding
bewusstsein – gedanke – begriff
sprache – satz – wort.
eindeutig und reziprok. da haben wir den grundstein der philosophie,
die ganze kläglichkeit eurer verbrunzten erkenntnis, der parallelismus
die analogie bereits in den statuten, ontologie.¹³

Sein fiktiver „bio-adapter“ (der „glücksanzug“, die „absolute Realitätsmaschine“ – dazu aber später noch) ist nichts Geringeres als „ein versuch der desertion aller weltbilder und der geschichte (deren frucht er ja, letzten endes, ist)“.¹⁴ *die verbesserung von mitteleuropa* liest sich streckenweise wie ein *Who is who?* europäischer Geistes- und Kulturgeschichte, wobei es das ‚ich‘ an Respekt auch vor den größten Namen fehlen lässt: Kant und Byron werden lächerlich gemacht, es finden sich Charakterisierung wie „ein tepp wie albert schweitzer“¹⁵. Da finden sich Sätze wie: „ich habe joyce gelesen, auch joyce war ein trottel.“¹⁶ „und wenn die leute beim lesen den heidegger verstanden

¹¹ Vgl. Dotzler, 2016, S. 266.

¹² Wiener, 2013, S. XXX.

¹³ Ebd., S. XXXV.

¹⁴ Ebd., S. CXXXIV.

¹⁵ Ebd., S. LXX.

¹⁶ Ebd., S. LXXII.

haben, den schalksnarren, dann werden sie den Carnap auch verstehen wollen, der den den da saft- und kraftlos kritisiert.“¹⁷ „[...] Goethe ... ich kann keine zwei Zeilen von ihm lesen ohne zu gähnen.“¹⁸ „Mozart ist mies, da haben wir es.“¹⁹ Summa summarum hält das ‚ich‘ fest: „[...] ich halte viele Leute für trotteln, eigentlich alle bis auf die bei denen es im Moment gar keine Frage ist ob es trotteln sind oder nicht.“²⁰ Wiener, ein Meister der Aphorismus-Kunst, nutzt diese als Waffe in einem totalen Rundumschlag und einem ästhetisch und erkenntnistheoretisch motivierten ‚Amoklauf‘. Das ‚ich‘ nimmt mittels des Aphorismus eine Abkürzung auf dem Weg der Erkenntnis, der in der Negation und Auflösung aller Wahrheiten besteht, verweigert von vorneherein den Dialog und bringt dies in Form von wüsten Beschimpfungen zum Ausdruck. Dass es sich dabei nicht nur um ein ‚Sprachspiel‘, um einen ludistischen Umgang mit Sprachformen handelt, zeigt insbesondere Martin Kubaczek auf, der sich in seiner Dissertation *Poetik der Auflösung* eingehend mit Wieners ‚roman‘ befasst: Dieser sei ein repräsentatives Beispiel der Aggressionskunst der sechziger Jahre, besitze auch in keiner Phase jene spielerische Leichtigkeit, derer sie bedürfte, um als nominalistische Lust auftreten zu können. Ihr Zorn sei tierisch ernst.²¹

Was aber bleibt am Ende des Zorns, dem alle Wahrheiten und Autoritäten zum Opfer fallen? Dazu Wiener selbst in einem Interview:

Wenn man mir sagte, „Hegel, ein Gigant“, dann glaubte ich das als ich jung war. Als ich die ‚verbesserung‘ schrieb, blätterte ich in Hegel und dachte, was soll an diesem Bullshit großartig sein. So ist es immer weitergegangen, faktisch war nichts mehr da, nur das Bewusstsein. Eine Bewusstseinsmetaphysik, als einziges, was nicht verurteilt und abgelehnt wurde.²²

Am Schluss bleibt also das Descartes'sche „cogito ergo sum“, wobei dieses denkende Ich kein sich mittels methodischen Zweifels aus der Körperlichkeit, der *res extensa*, herauschälendes *animal rationale* mehr ist, sondern ein furchendes, scheißendes, ejakulierendes Vieh,

¹⁷ Ebd., S. LXXI.

¹⁸ Ebd., S. LXXXVIII.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd., S. CXXI.

²¹ Vgl. Kubaczek, 1992, S. 190.

²² Dany, 2014.

das mit derben Ausdrücken aus der Fäkal- und Genitalsphäre um sich schlägt. Einige Passagen zur Illustration: „nach sorgfältigem zielen da traf ich leo mit meinem furz genau am ohr: ständig verwechselt er die stürme des geistes mit winden des leibs, der materialist.“²³ Zur Hegel'schen Dialektik lesen wir: „synthesen sind entropien, sie finden sich wo die welt ihre symbole als fiktionen von antagonistismen aufgehalst bekommt, in den darmhirnen der akademien.“²⁴ Einmal erinnert sich das ‚ich‘ an einen „weihnachtsgeschenk-liebesroman“, der ihm in seiner Jugend als Onaniervorlage gedient hatte: „da habe ich ejakuliert wie ein schutzmann. letzten endes ist dieser abschnitt ja eine erledigung von f. c. s. schiller.“²⁵ Ferdinand Canning Scott Schiller war ein deutsch-britischer Philosoph und Vertreter des Pragmatismus des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Mit dem Erwachsenwerden des Geistes entbirgt sich dem ‚ich‘ das Wesentliche: „wie die dinge durch das immer-weiter-fragen ihrer unbedenklichkeit verlustig gehen! so wird man schliesslich doch ein reifer mann, die probleme zeigen ihre silhouette, konturen des hundstrümmerls.“²⁶ Das ‚ich‘ aus *die verbesserung von mitteleuropa* ist der totale „klugscheisser“, der seinen Text zuerst mit den großen Ideen und künstlerischen Entwürfen der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte überfrachtet und dann in einer großangelegten Darmentleerung wieder hinausscheißt. Dazu wird auch noch kräftig ejakuliert und unflätig geschimpft. Die Derbheit dieses Aktes hat durchaus etwas Karnevalistisches – die Fäkalsprache erinnert an François Rabelais' Roman *Gargantua et Pantagruel* (1534). Gleichzeitig aber führt dieser karnevalistische Akt der sprachlichen Darmentleerung nicht zu jener von Michail Bachtin erträumten „fröhlichen Relativität alles Bestehenden“,²⁷ denn, wie Martin Kubaczek festhält, begeht die Erkenntnis der Auflösung aller Wahrheiten „das Paradox, sich selbst als letzte Wahrheit mißzuverstehen, von der aus sich billig alle Theorien und Organisationsformen der Erkenntnis und des sozialen Verhaltens negieren lassen.“²⁸

Bei Oswald Wiener jedenfalls verbindet sich eine karnevalistische Schreibpraxis mit einem dialogverweigernden Gestus des Vernichtens,

²³ Wiener, 2013, S. XXVII.

²⁴ Ebd., S. XXX.

²⁵ Ebd., S. LII.

²⁶ Ebd., S. XXXIII.

²⁷ Bachtin, 1971, S. 140.

²⁸ Kubaczek, 1992, S. 190.

oder um es mit Thomas Bernhard zu sagen: des Auslöschens. Dieser Gestus macht auch vor dem eigenen Schreiben keinen Halt. Denn, wie Kubaczek formuliert, die Totalität des Maßstabs bei Wiener ist mitleidlos auch gegen sich selbst. Aus dieser Härte des Absoluten verhöhnt er auch die eigene Unzulänglichkeit, ja gerät gar in unbändige Wut über sein eigenes Schreiben:

nie kommt was anders als das scheisszeug das verschissene was du
redest und was du aufschreibst ist kunst und
steht da.
er redet und redet, kein aufhören. ohne ohne ende scheissurent-
rottet redet redet mit seinem maul, hört euch das an. wenn du wenn
dir das gefällt dann halte ich dich für einfach einen bauern, oder,
besser, einen arsch. du trottel.
mit mir war diese welt eine scheisswelt, denn ich habe gesehen,
konnte hören, redete.²⁹

Gleichzeitig aber sind die Einheiten der Sprache – das Wort, der Satz – die Waffen, man möchte fast sagen: die Atomwaffen, um diese „scheisswelt“ in einem Akt totaler Auslöschung zu vernichten:

gebt mir ein wort, ein einziges wort nur, ihr lausejungen, und ich
schlag es euch um die ohren, ihr rotzlöffel, damit eure welt zu klingen
beginnt! ah was! jeder satz ist ein archimedischer punkt für mich,
genügt, um diese welt unter schutt zu begraben ...³⁰

Das schreibende Subjekt, das ‚ich‘, das an *die verbesserung von mittel-europa* arbeitet, befindet sich in einem wahnhaften, vielleicht als zwangsneurotisch zu bezeichnenden Zustand: Es beschreibt die Sprache als totalitäres Unterwerfungsinstrument – und dennoch muss es sich eben dieser Sprache exzessiv bedienen, um seinen Roman zu schreiben. „Sprache war“, wie Wiener später ausführt, „die Chiffre für alles, was nicht in Ordnung war.“³¹

Paradoxerweise versucht Wiener ‚hinter die Sprache zu gehen‘ und damit die ‚Sprache zu hintergehen‘, indem er Akte von brutaler Gewaltausübung imaginiert: In der von Heimito von Doderers Roman *Die Merowinger oder Die totale Familie* (1962) inspirierten fiktiven Theateraufführung „PURIM. ein fest (für heimito dr. von doderer)“

²⁹ Wiener, 2013, S. LXII.

³⁰ Ebd., S. LXX.

³¹ Dany, 2014.

wird versucht, die Grenzen der Sprache in einer exzessiven Gewaltorgie zu überschreiten. Dabei werden bekannte Persönlichkeiten des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens von Schauspielern, die an die Vollstrecker in totalitären Regimen erinnern, verprügelt – passiv, ohne zurückzuschlagen, warten sie darauf, brutal verdroschen, ja, ausgelöscht zu werden.³²

Die Überschreitung der Grenzen der Sprache in einem Akt nicht-imaginärer, realer Gewalt wird herbeigesehnt: Es sei ein Wunschtraum der Wiener Gruppe gewesen, schreibt Wiener in einem Essay über „das literarische cabaret der wiener gruppe“, in einer Aktion Maschinengewehre und Handgranaten einzusetzen und reinen Tisch zu machen.³³ Gefährlich wird es allerdings dann, wenn die imaginäre, fiktive Gewalt, die Gewalt auf dem Papier und in der Kunst, zur Gewaltphantasie wird – diese nämlich drängt in die Realität ...

Gegen Schluss holt der ‚roman‘ mit einem brilliant-genialischen Einfall noch zu einem finalen Befreiungsschlag aus – und zwar mittels der Utopie oder eher der Dystopie des sogenannten „bio-adapters“, eines „glücks-anzuges“, eines „servo-narziss“, einer „absoluten Glücksmaschine“,³⁴ die den Menschen übergestülpt wird und ihm seine Umwelt sowie seine Wirklichkeit nach seinen innersten Wünschen erschafft. Letztlich ergreift der „bio-adapter“ von dem Menschen, den er in- und auswendig kennt, vollkommen Besitz, kontrolliert ihn total und, in einer letzten Etappe, liquidiert und ersetzt er ihn. Wiener vergleicht den „bio-adapter“ mit einem Dandy:

Der Dandy hat tatsächlich sehr viel mit dem Bio-Adapter zu tun. Ich verstehe den Dandy nicht als Kleiderpuppe[,] sondern als philosophisches Problem. Der Dandy ist noch ein Metaphysiker, er leidet unter dem Gedanken, verstehbar und erklärbar zu sein, und er experimentiert unbarmherzig an sich selbst, um mehr über sich zu erfahren. Er hat die Illusion, dass er flüssiger wird, je mehr er von sich versteht, was er zur Erweiterung seiner Möglichkeiten anwenden kann.³⁵

Löst aber der „bio-adapter“ alle großen Gegensätze, die den Menschen im Verlaufe seiner Geschichte quälten – den Gegensatz von Kosmos

³² Vgl. Wiener, 2013, S. CV–CXIII.

³³ Zit. n. Kubaczek, 1992, S. 193f.

³⁴ Wiener, 2013, S. CLXXV–CLXXXIII.

³⁵ Dany, 2014.

und Mensch, den von Umwelt (Wirklichkeit) und Mensch, den von Geist (*res cogitans*) und Materie (*res extensa*), vor allem aber den von Sprache und Wirklichkeit? Nein, er löst sie nicht, er löst sie auf, er löscht sie aus, denn durch die Liquidation des Menschen, jenes „preisgegebene[n], nervös aktivierte[n] und miserabel ausgerüstete[n] (sprache, logik, denkkraft, sinnesorgane, werkzeuge) schleimklumpen[s], geschüttelt von lebensangst und von todesfurcht versteinert“³⁶, verlieren all diese Gegensätze an Bedeutung. Und sollte der sogenannte ‚bio-adapter‘ eine Sprache sprechen, so ist es keine Sprache, denn Bedeutung gibt es nur für die Menschen und zwischen den Menschen. Ein posthumaner Kosmos ist vollkommen bedeutungslos (wie übrigens Marlene Haushofers ‚traditionell‘ geschriebener Roman *Die Wand* auch zeigt – vielleicht ein gar nicht so deplatzierte[r] Vergleich, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag). Durch die Auslöschung des Menschen als sprach- und dialogbegabtes Wesen, als *zoon logon echon*, würde auch Oswald Wieners eigener ‚roman‘ bedeutungslos, eigentlich könnte man sogar sagen – ausgelöscht. Mündet dieser ‚roman‘ in einen imaginierten antihumanistischen Amoklauf, in dem das mit der Sprache gegen die Sprache schreibende Subjekt zum Selbstmordattentäter wird, der gleich die ganze Menschheit mit in den Tod nimmt? In eine radikale Selbstauslöschung? Haben wir es hier mit einer ‚totalen Desillusionierung‘ zu tun? Ist *die verbesserung von mitteleuropa* das Produkt einer totalen Enttäuschung über das Scheitern der romantischen Sehnsucht nach der totalen Versöhnung, der totalen Einheit? Der ‚bio-adapter‘ – eine Art Faustisches ‚homunculus‘-Experiment, das in eine Auslöschung des Menschen mündet, weil es an seinem eigenen absoluten Anspruch an den Menschen, an Sprache, Philosophie, Kultur und Geschichte scheitert, ja scheitern muss? Entspringt die sprachliche Gewalt- und Zerstörungsphantasie des ‚totalen klugscheissers‘ der Tatsache, dass sich hinter ihm ein enttäuschter Metaphysiker und Romantiker verbirgt, der aus der narzisstisch-koketten Haltung eines desillusionierten Dandys heraus zum ‚totalen Vernichtungsschlag‘ ausholt? Steht hinter dem *totalen „klugscheisser“* der ‚totale Romantiker‘?

Nun aber zum Fazit und noch einmal zum Verhältnis zwischen (Sprach-)Kunst und Gewalt: Wenn Oswald Wiener in dem zitierten Interview meint, der einzige Wert der Kunst sei die Leistung geblieben,

³⁶ Wiener, 2013, S. CLXXXV.

den Betrachter zu ergreifen, Ergriffenheit herbeizuführen, so versteht er darunter einen gewaltsamen Akt: Zur Steigerung der Ergriffenheit gelte es, immer noch kräftiger hinzuhauen, immer noch drastischer zu werden. Vielleicht müsse man, so Wiener weiter, jemanden umbringen, oder vielleicht komme jemand, der sage, der Islamische Staat sei ein Kunstwerk.³⁷ Ein realer Mord und realer Terror sind aber keine Kunstwerke, da Kunstwerke Ergriffenheit immer dialogisch erzeugen, indem sie ihre RezipientInnen ansprechen, und ihnen immer auch die Möglichkeit lassen, sich ihrer (mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln erzeugten) Ergreifung zu entziehen, sie zu befragen, zu hinterfragen, zu kritisieren. Wieners ‚roman‘ kündigt diese Dialogizität und damit auch seine Humanität nicht auf und bleibt ein Sprachkunstwerk, das sich von totalitärer Soziotechnik und extremistischer Praxis klar unterscheidet. Er bleibt dialogisch auf seine RezipientInnen bezogen und lässt wenigstens *ex negativo* eine Utopie sichtbar werden, die Utopie einer Sprache, die Brücken zwischen den Menschen baut, gegen die Dystopie einer totalitären, gewalttätigen Sprache, die nur unterwerfen will, die Gräben aufreißt, eskaliert und Kriege heraufbeschwört. Vielleicht klingt es pathetisch: Aber möglicherweise ist es nur die dialogische Funktion der Sprache, die Machthaber und Diktatoren noch in Zaum hält und sie davon abhält, „diese welt unter schutt zu begraben“.³⁸ Das vorhandene Atomwaffenpotenzial würde dazu ausreichen ...

Literaturverzeichnis

- BACHTIN, Michail, 1971. *Probleme der Poetik Dostojewskis*. Übers. v. Adelheid Schramm. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein. ISBN 3446114025
- DANY, Hans-Christian, 2014. Oswald Wiener: „Wissenschaft und Barbarei gehen sehr gut zusammen“. Interview. In: *Spike* [online]. 42 [Zugriff am: 29.04.2019]. Verfügbar unter: <https://www.spikeartmagazine.com/de/issue/42-winter-2014>
- DOTZLER, Bernhard, 2016. Automaten-Studien, kalauernd, oder: Der neue Minnedienst. Aber ja doch, schon wieder...: Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*. In: Klaus SCHENK, Anne HULTSCH und Alice STAŠKOVÁ, Hrsg. *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa. Texte – Kontexte – Material – Raum*. Göttingen: V & R unipress. S. 263–279. ISBN 9783847103646

³⁷ Vgl. Dany, 2014.

³⁸ Wiener, 2013, S. LXX.

- EDER, Thomas, 2013. Nachwort. In: Oswald WIENER. *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*. Hrsg. u. m. e. Nachwort v. Thomas Eder. Salzburg, Wien: Jung und Jung. S. 207–218. ISBN 9783990270059
- HABERMAS, Jürgen, 2009. *Rationalitäts- und Sprachtheorie. Philosophische Texte*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518585276
- KUBACZEK, Martin, 1992. *Poetik der Auflösung. Oswald Wieners „die verbesserung von mitteleuropa, roman“*. Wien: Braumüller. ISBN 3700309724
- SCHISCHKOFF, Georgi, 1974. *Philosophisches Wörterbuch*. Begründet v. Heinrich Schmidt. 19. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner. ISBN 3520013193
- SCHMITT, Carl, 1961. *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus*. Berlin: Duncker & Humblot. ISBN 9783428150304
- WIENER, Oswald, 2013. *Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman*. Hrsg. u. m. e. Nachwort v. Thomas Eder. Salzburg, Wien: Jung und Jung. ISBN 9783990270059
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1963: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518100122

Abstract

Oswald Wiener's so-called 'novel' is considered a cult book, while being at the same time a totally "snotty, know-it-all" book. I would like to point out the potential for violence in this work: Does it end in a destructive, anti-humanistic carnival (M. Bakhtin) and does it thus seek to destroy mankind (a being with the gift of language and communication)? Or does it as a literary work of art *still* enter into 'dialogue' with its recipients?

Keywords

Oswald Wiener, novel, *The Improvement of Central Europe*, novel, violence, theory of carnival, language as hero

Einfach (.) raffiniert. Friedrich Achleitners *einschlafgeschichten* und *und oder oder und*

Dana Pfeiferová

Zum 27.3. 2019

Abstract

In Friedrich Achleitners Miniaturen *einschlafgeschichten* (2003) und *und oder oder und* (2006) schlägt sich das Multitalent eines Analytikers, eines genauen Beobachters und eines (neo-)avantgardistischen Künstlers nieder. Die Überschneidungen zwischen dem Beruf eines Architekturtheoretikers und der Rolle des Autors prägen auch die thematische und strukturelle Ebene der Texte. Im Einklang mit der Poetik der Wiener Gruppe ist das Grundelement im Baukasten der Sprache nicht die Metapher, sondern das Wort. Das stark reduzierte Textformat sowie die Ausweitung des Sprachexperimentes auf alle Sprachebenen und deren gezielte Vermischung lassen allerdings den konstruktivistischen Eifer und Ernst der Konkreten Poesie hinter sich.

Schlüsselwörter

Friedrich Achleitner, Wiener Gruppe, Sprachexperiment, *einschlafgeschichten*, *und oder oder und*, konstruktivistische Verfahren, Autor als Beobachter, Kritik der Beschreibungsliteratur, Sprachskepsis, Minimalismus

1. Der Autor in der Provinz. Statt eines Vorworts

Im Mai 2017 las Friedrich Achleitner in der Österreich-Bibliothek in Pilsen aus seinen Miniaturen und diskutierte mit dem Publikum. Die Lesung hatte einen konkreten Anlass: die Präsentation der tschechischen Ausgabe seiner Bücher *einschlafgeschichten* und *und oder oder und*, die in der tschechischen Übersetzung unter dem Titel *Historky před spaním*¹ in einem Band erschienen sind. Folgende Ausführungen resultieren aus meiner intensiven Textarbeit als Übersetzerin und

¹ Achleitner, 2017. Es handelt sich um eine Auswahl von 49 beziehungsweise 74 Miniaturen aus beiden Büchern.

zugleich Nachwortautorin. Den einzelnen Interpretationen, die ich für die notwendige Basis jeder literarischen Übersetzung halte, wird ein literaturhistorisches Exposé vorangestellt. Dabei werden insbesondere Friedrich Achleitners Kommentare zur Wiener Gruppe, zur Konkreten Poesie sowie zur Literatur der (Neo-)Avantgarde im Allgemeinen berücksichtigt, denn diese wurden in ihrer, für den Autor so typisch bescheidenen, minimalistisch anmutenden Art von der Forschung bis jetzt kaum wahrgenommen. Seine Sicht der Dinge wird jene der Hauptdeuter der Wiener Gruppe, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, zur Seite oder gegenübergestellt.

Der hier verwendete Begriff des literarischen Experiments als Produkt des Experimentierens mit der Sprache, mit der Literatur sowie mit den Erwartungen der Rezipierenden wird zunächst von der Poetik der Wiener Gruppe abgeleitet, insbesondere von Friedrich Achleitners Texten und Performances. Bei der Textanalyse seiner Spätwerke werde ich der Frage der Kontinuität – d. h. der Übereinstimmungen mit den strukturellen beziehungsweise konzeptuellen Verfahren des Frühwerks – und der Intermedialität, die mit der „Doppelexistenz“² des Autors als Literat und Architekturkritiker zusammenhängt, nachgehen.

2. „Natürlich färbt es ab, wenn man ins Eck des Bürgerschrecks gestellt wird.“ Neue Literatur im Österreich der 1950er Jahre

Avantgarde war in den 50er Jahren für den aufmüpfigen Künstler oder Literaten eher eine Haltungskategorie denn ein reflektierter Begriff. Die wiederentdeckten Avantgarden der 20er Jahre waren ebenso historisch wie aktuell. Der Mythos ihres politischen Widerstandes und der damit verbundenen Verfolgung und Vernichtung wurde als eine reale Aufforderung der Fortsetzung ihrer Wege empfunden.³

Retrospektiv charakterisiert Friedrich Achleitner den viel diskutierten Zugang der jungen, ‚aufmüpfigen‘ Kunst zu den Avantgarden

² Diese Formulierung habe ich von Anton Thuswaldner übernommen. Vgl. Achleitner, 2009, S. 13.

³ Achleitner, 2000, S. 136.

der Zwischenkriegszeit als Haltung. Er betont „den Mythos des politischen Widerstands“, von dem sich die jungen Autoren hatten inspirieren lassen. Diese Denkrichtung sorgte allerdings immer wieder für Kontroversen.

So mussten ziemlich genau vor sechzig Jahren, am 9. Dezember 1959, Hans Carl Artmann, Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner das Wiener Konzerthaus unter Polizeischutz verlassen. Unter Mitwirkung des prominenten Burgschauspielers Richard Eybner⁴ hatten sie Dialektgedichte aus ihrem gerade erschienenen Band *hosn rosn baa* vorgetragen. Das Publikum, Texte ‚erhabenen‘ Stils gewohnt, war schockiert und brachte seine Empörung der Zeit entsprechend zum Ausdruck. Friedrich Achleitner erinnerte sich:

[A]ls Artmann und ich lasen, brodelte es richtig. Die Leute haben ‚Ab ins Gas!‘ geschrien. Die Provokation war keine bewusste, die ist entstanden. Wir haben nicht geschrieben, um provokant zu wirken. Natürlich färbt es ab, wenn man ins Eck des Bürgerschrecks gestellt wird.⁵

Die Reaktion des Publikums zeugt vom latenten Nazismus in der österreichischen Gesellschaft der Restaurationsperiode,⁶ von der sich die jungen Autoren abgrenzen wollten, und verleiht ihren Auftritten eine politische Dimension. Lag bei der oben erwähnten Lesung der Stein des Anstoßes in der Wahl des (groß)bürgerlichen Zielpublikums, indem die Künstler ein „Kuckucksei [...] an einem Ort der Hochkultur deponiert“⁷ hatten, so war die Provokation in den früheren Auftritten einkalkuliert gewesen: Die Rede ist von den inzwischen legendär gewordenen Cabarets vom 6.12.1958 in der Künstlervereinigung *Alte Welt* beziehungsweise vom 15.4.1959 im PORRhaus. Das Konzept der Provokation bestand in dem Jonglieren mit Genres, der Präsentation langatmiger Texte und Chansons, in Tabubrüchen, dem Anstarren

⁴ Zum Verlauf der Veranstaltung vgl. Strigl, 2008, S. 25.

⁵ Achleitner, 2009, S. 13.

⁶ In diesem Sinne beschreibt die Lage im Nachkriegsösterreich auch Gerhard Rühm: „österreich in den fünfziger jahren. politisch wurde die mitschuld an den verbrechen des nationalsozialismus, den man 1938 an den fallenden grenzen zu deutschland mit überwältigendem jubel empfangen hatte – der hysterische massentaumel beim einzug hitlers in wien, ich zählte damals acht jahre, ist mir noch in lebhafter erinnerung –, weitgehend verdrängt und durch eine überhebliche abneigung gegen die ‚deutschen‘ kompensiert.“ Rühm, 1987, S. 187.

⁷ Strigl, 2008, S. 25.

des Publikums und der – auch wortwörtlichen – Zerstörung des Erhabenen.⁸ Die Rechnung ging jedoch nicht auf. Es gelang nicht, das passive Publikum zu erschüttern, da Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Oswald Wiener und Gerhard Rühm – H. C. Artmann lebte nach dem Erfolg seines Dialektgedichtbands *med ana schwoazzn dintn* (1958) in Schweden⁹ – vor allem für ihren Freundeskreis gespielt hatten. Die ZuschauerInnen machten mit und amüsierten sich dabei. Gerhard Rühm erinnert sich an den überraschenden Erfolg des ersten Cabarets,¹⁰ der das Quartett zu einer Wiederholung in einem größeren Ausmaß ermutigt habe: „alle harrten trotz der unbequemen verhältnisse, des rauchs und des schweisses, aus, bis wir abbrechen mussten – das umfangreiche programm dauerte ungleich länger als wir gerechnet hatten.“¹¹ In diesem intermedialen Gemisch der Genres hätte es auch einen naturwissenschaftlichen Vortrag geben sollen. Da dieser ausfiel, sprang Friedrich Achleitner mit dem Text „büsten oder konfektionsfiguren“¹² ein. Das Genre des Vortrags wurde im nächsten Cabaret in der Nummer „friedrich achleitner als biertrinker“ in einer Gegenüberstellung von Text und Wirklichkeit als Persiflage der Beschreibungsliteratur perfektioniert. Oswald Wiener bietet eine aufschlussreiche Deutung dieser Nummer, in der die „Lächerlichkeit einer Beschreibung angesichts eines Ereignisses“ manifest wird:

achleitner wurde beauftragt, im stil der „guten suppe“ eine nummer zu verfassen, welche den vorgang des biereinschenkens und -trinkens beschreiben sollte. in „friedrich achleitner als biertrinker“ sass er dann allein vor einem tisch mit einer bierflasche und einem glas darauf, während bayer hinter der bühne den text las. als prophezeiung, behauptung und erinnerung rollte die scene ab, wobei achleitner immer nur bei einem satz im präsens reagierte, und genau das tat, was dieser satz zu beschreiben vorgab. er schenkte sich bier ein („graues bier“), hob sein glas und trank. diese nummer brachte stark zum ausdruck, was unser cabaret sein sollte. sie lief in einem beklemmenden rhythmus ab, zeigte augenfällig die lächerlichkeit einer beschreibung angesichts eines ereignisses, und hatte für sich

⁸ Zu beiden Cabarets vgl. Fetz und Matt, 1998, S. 102–115 bzw. S. 116–139.

⁹ Vgl. Achleitner, 2006a, S. 81.

¹⁰ Die Bezeichnung ‚Cabaret‘ wurde aus strategischen Gründen gewählt, um „genügend publikum anzulocken.“ Rückblickend könnte man die Auftritte nach Gerhard Rühm als „happening“ oder „aktion“ bezeichnen. Vgl. Rühm, 1987, S. 203.

¹¹ Rühm, 1985, S. 28.

¹² Achleitner, 1998, S. 132.

(bis auf einen scherz am ende) das aufmerksame schweigen des publikums.¹³

Im zweiten Cabaret im PORRhaus ereignete sich auch jene Szene, die für die Forschung über die Wiener Gruppe zum Emblem werden sollte: eine Klavierzertrümmerung direkt auf der Bühne. Die häufig abgedruckte Fotoserie¹⁴ stellt Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm als Gewalttäter dar, sie tragen Fechtmasken und schlagen mit Beilen heftig zu. Vor ihrer Aktion hatte Oswald Wiener auf dem Klavier Chansons gespielt.¹⁵ Auch dieser Auftritt sollte vor Augen führen, dass die Zeit der Wiener Walzer vorbei war. Bis auf eine weinende Studentin habe das junge Publikum gelacht,¹⁶ auch die Rezensionen, wie Daniela Strigl nachgewiesen hat,¹⁷ waren den ‚Aktionisten‘ gegenüber gewogen.

In ihren Auftritten hatten die Performer eindeutig vor, Bewegung in die trüben Wasser der österreichischen „Aufbaugesellschaft“ mit deren „Flucht ins biedermeierlich Vertraute, ins ständestaatliche Kammerwesen“¹⁸ zu bringen. Auch in Zukunft sollten ihre Lesungen, Performances, experimentellen Theaterstücke oder Dialektgedichte das Publikum spalten: Während die Jugend mit Begeisterung reagierte, stießen die Künstler bei den älteren Jahrgängen auf Ablehnung.

Die Intention, bei den ZuschauerInnen starke Reaktionen hervorzurufen und festgefahrene, erstarrte Literaturverfahren zu verletzen, geht bereits auf die Dada-Bewegung zurück, die sich 1916 im Cabaret Voltaire in Zürich formiert hatte. Für das österreichische Publikum der 1950er Jahre war allerdings die Poetik der Provokation und des Sprachexperiments neu. Der ‚Anschluss‘ Österreichs an Hitlers ‚Drittes Reich‘ im März 1938 hatte alle Kontakte zur internationalen¹⁹

¹³ Wiener, 1985, S. 407f.

¹⁴ Vgl. etwa den Buchumschlag von Eder und Vogel, 2008.

¹⁵ Laut Roland Innerhofer manifestieren sich in der Klavierzertrümmerung „Kernpunkte der Poetologie der Avantgarde: die Dissoziation des Subjekts, die Dissonanz der Wahrnehmung, die Destruktion des Sinns, die Dominanz der Technik und der Materialität der Medien.“ Innerhofer, 2008, S. 116.

¹⁶ Vgl. Wiener, 1985, S. 413.

¹⁷ Positiv rezipiert wurden die Autoren nicht nur von Heimito von Doderer (der sogar das wohlwollende Vorwort zu *hosn rosn baa* geschrieben hat), sondern auch im konservativen Kurier. Vgl. dazu Strigl, 2008, S. 23.

¹⁸ Achleitner, 2000, S. 136.

¹⁹ Laut Klaus Kastberger gab es im Wien der Zwischenkriegszeit keine literarische Avantgarde, da „der beste Satiriker des Landes“, Karl Kraus, mit der ‚Anti-Kunst‘ des Dada, für die die Moralkategorie irrelevant war, nichts anfangen konnte. Die Wiener Gruppe habe

avantgardistischen Kunst, die darüber hinaus pazifistisch orientiert war, unmöglich gemacht. Die Autoren der Wiener Gruppe, zu der neben den oben genannten Künstlern noch Hans Carl Artmann gezählt wird, mussten also nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Inspirationsquellen, d. h. den Expressionismus, den Surrealismus, Dada²⁰ und Ludwig Wittgensteins Kritik der Metaphysik und Metaphorik in der Literatur,²¹ selbst entdecken und sie in einer Gesellschaft durchsetzen, die sich gedanklich wie künstlerisch am liebsten in die Habsburgische Monarchie hätte zurückversetzen lassen. Diese typische Sichtweise belegt der so oft zitierte Satz des Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia von 1945: „In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken.“²² Dieser ‚Rückblick‘ schloss auch die Verdrängung des Zweiten Weltkriegs und der Mitschuld Österreichs an den nationalsozialistischen Kriegsverbrechen ein. Zur kulturpolitischen Strategie der rückwärtsgewandten politischen Repräsentation erklärt, brachte er u. a. die Sissi-Filme mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm in den Hauptrollen hervor – eine populäre Massenware und einen erfolgreichen Exportartikel zugleich.

In diesem konservativen Umfeld des ‚Habsburgischen Mythos‘ hatte es die neue Literatur nicht leicht. Auch der größte Literaturstar der Zweiten Republik, Thomas Bernhard, lief Ende der 1950er Jahre mit seinem Romanmanuskript von einem Verleger zum anderen, bis es 1963 stark überarbeitet und unter dem Titel *Frost im Suhrkamp* Verlag herausgegeben wurde, der somit einen seiner kommerziell erfolgreichsten Autoren gewonnen hatte. Die Verhinderung seitens

zwar in den 1950er Jahren Kontakte zu Raoul Hausmann gesucht, jedoch vergeblich. Dieser einzige noch lebende Dadaist aus Österreich habe der Gruppe mangelnde Originalität vorgeworfen und sie spöttisch als ‚Neodada‘ bezeichnet. Vgl. Kastberger, 2000, S. 7, 22f.

²⁰ Zur Anknüpfung der Texte der Wiener Gruppe an die Tradition der Dada-KünstlerInnen und des literarischen Expressionismus, insbesondere der Sprachzertrümmerung, Technik der Montage und Sprachspiele vgl. Doppler, 1987, S. 61.

²¹ Für folgende Untersuchung ist Oswald Wieners Schwerpunktverlegung vom *Tractatus* (1921) zu Gunsten der *Philosophischen Untersuchungen* (1953) bezüglich der Rezeption Wittgensteins in der Wiener Gruppe aufschlussreich: „in den untersuchungen verschwindet die magie der mathematischen logik [...] zugunsten der magie des sprachgebrauchs. [...] man mußte bei der einschätzung von ‚Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache‘ den vorbehalt beachten, daß das nicht für alle fälle gelten sollte. die ausnahmen sind gerade die interessanten und ungeklärten fälle“. wiener, 1987, S. 56. Auch für Friedrich Achleitners Spätwerk sind diese ‚ungeklärten Fälle‘ wie Zweideutigkeiten zentral.

²² Lernet-Holenia, 2000, S. 17f.

der offiziellen Stellen, wie lästig und finanziell von Nachteil sie auch gewesen sein mag, prägte jedoch den Gemeinschaftscharakter der ‚fortschrittlichen Kunst‘. Friedrich Achleitner fasste die gesellschaftliche Lage in den 1950er Jahren als Generationenkonflikt auf und betonte den universellen Charakter der neuen Kunst und das Gruppenbewusstsein der jungen Künstler: „Es sind die Bildhauer mit den Malern, den Literaten, den Architekten zusammengesessen. Es ist unentwegt diskutiert worden. Es gab keine Abgrenzungen zwischen den Surrealisten, den Abstrakten, den Nonfigurativen.“²³ Durch diesen Gemeinschaftssinn geprägt waren nun die ‚jungen Literaten‘ bereit, Kontakte mit der Welt aufzunehmen.

3. „kontaktaufnahme mit fähigen menschen, a) mit uns unbekannten, entwicklungsfähigen leuten unseren alters.“²⁴ Internationalisierung der österreichischen experimentellen Literatur

Die Geschichte der Wiener Gruppe wird immer falsch dargestellt. Rühm, Bayer, Wiener und ich machten um 1958 literarisches Kabarett. Damals wurden wir nach Basel eingeladen. Ich bin mit Rühm auf dem Roller dorthin gefahren. Dort wurden wir aufgefordert, unter einem Gruppennamen aufzutreten, denn vier Leute, die niemand kennt, konnte niemand brauchen. Bescheiden waren wir nicht, wir dachten, die Wiener Schule gibt es, den Wiener Kreis auch, aber eine Wiener Gruppe gibt es nicht. Als später H. C. Artmann ins Boot geholt wurde, kam bei Rowohlt eine Gemeinschaftsveröffentlichung heraus, und damit war der Name fixiert.²⁵

²³ Achleitner, 2009, S. 13. Auch Gerhard Rühm hebt den Gemeinschaftscharakter der jungen Kunst hervor, indem er ihre Entwicklung um den Art-Club aus der Not heraus schildert: „in einer zeit, in der alles nur irgend neue in der kunst wüst beschimpft und verhöhnt wurde, ging es ums schlichte überleben: man mußte sich zusammenschließen, ungeachtet mancher meinungsverschiedenheiten, wenn man nur in der richtung ‚nach vorn‘ übereinstimmte. [...] und so entstand gerade aus der notsituation in dieser stadt etwas, zumindest im deutschsprachigen raum, durchaus einmaliges und für die weitere entwicklung bedeutsames: die versammlung der verschiedenen kunstsparten unter einer decke, der wechselseitige anregende und fruchtbare kontakt zwischen progressiven künstlern, komponisten und literaten.“ Rühm, 1987, S. 188.

²⁴ Dieses Zitat befindet sich als Punkt 1.a) auf der ‚Hausaufgabenliste‘ der Wiener Gruppe, betitelt als „beschluss bei einer zusammenkunft in achleitners unterkunft in wien 1958“. Es zeugt vom Gruppenbewusstsein sowie vom Gemeinschaftssinn, und dies – wie die folgende Namensliste der 40 internationalen Künstler belegt – über die Grenzen Österreichs hinaus. Vgl. Fetz und Matt, 1998, S. 92.

²⁵ Achleitner, 2009, S. 13.

Eine positive und vor allem breite Aufnahme der Wiener Gruppe in Österreich ließ noch lange auf sich warten und kam erst, wie es für die Nachfolgestaaten der Habsburgischen Monarchie typisch ist, über eine positive Rezeption im Ausland. Jener Teil der experimentellen Literatur, für den sich in den 1950er Jahren die Bezeichnung Konkrete Poesie etabliert hatte, verbreitete sich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur in Europa, sondern auch in den USA oder in Südamerika, vor allem in Brasilien. Zu ihren Zentren in Europa gehörten London, Edinburgh, München, Zürich und seit Anfang der 1960er Jahre auch Prag. Wien war zunächst ein geheimes Zentrum, zumindest in Bezug auf die österreichische Öffentlichkeit; auch die Bezeichnung Wiener Gruppe verdanken die Autoren laut Friedrich Achleitner ihren internationalen Kontakten. Er beansprucht das Urheberrecht für den Namen Wiener Gruppe für sich und Gerhard Rühm²⁶ – er liege nicht bei Dorothea Zeemann, wie Gerhard Rühm behauptet.²⁷ Der Vollständigkeit halber muss ergänzt werden, dass Oswald Wiener diese Bezeichnung retrospektiv nur „für die Freunde Achleitner, Bayer, Rühm und Wiener in der Zeit der engsten Zusammenarbeit 1957–1959“²⁸ verwendet. H. C. Artmann habe sich laut Klaus Kastberger sogar sein ganzes Leben lang gegen diesen Begriff gesträubt und ihn für eine „Erfindung von Rühm“²⁹ gehalten. Der Begriff Wiener Gruppe, der retrospektiv und aus der fernen Sicht, sei es von Basel, Bern, Prag aus oder von der Perspektive der Auslandsgermanistik her, so klare Konturen hat, ist somit von Wien aus nicht so eindeutig. Für meine Fragestellungen ist jedoch die Sicht Friedrich Achleitners ausschlaggebend, zudem auch Oswald Wiener und Gerhard Rühm die hier besprochenen frühen Texte als Produkte der Wiener Gruppe betrachten. Diese sind zugleich in dem Band *die wiener gruppe* von 1967 vertreten, dessen Herausgabe beim Rowohlt Verlag von Friedrich Achleitner als „nachträgliche Taufe“³⁰ der Gruppe bezeichnet wird.

²⁶ Die Namenssuche wurde durch eine Einladung vom Kabarett Fauteuil nach Bern ausgelöst. Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm hätten daraufhin lange diskutiert, bis sie auf Wiener Gruppe gekommen sind. „Die Schriftstellerin Dorothea Zeemann hat uns zwar einmal als ‚Wiener Dichtergruppe‘ beschrieben. Es stimmt aber nicht, dass sie die Bezeichnung der Wiener Gruppe erfunden hat.“ Achleitner, 2006a, S. 80.

²⁷ Laut Rühm hat Dorothea Zeemann die Bezeichnung „wiener dichtergruppe“ in ihrem Zeitungsartikel im Neuen Kurier vom 23.6.1958 verwendet. Vgl. Rühm, 1985, S. 26.

²⁸ Wiener, 1987, S. 59.

²⁹ Kastberger, 2000, S. 12.

³⁰ Achleitner, 2006a, S. 81.

Von Anfang an war die Wiener Gruppe also an Kontakten mit den ausländischen Künstlern interessiert und versuchte diese zu forcieren. Gerhard Rühm erwähnt eine gemeinsame Fahrt im Sommer 1956 mit Friedrich Achleitner, bezeichnenderweise auf seinem Roller, von Salzburg aus nach Ulm, zu Eugen Gomringer. Der Theoretiker der Konkreten Poesie plante um diese Zeit eine Anthologie experimenteller Dichtung, es wurden letztendlich nur einzelne Hefte (Nr. 4: G. Rühm, Nr. 10: F. Achleitner) herausgegeben.³¹ Obwohl die strukturellen Verfahren der Konkreten Poesie wie Montage, Neureihung, Umstellung oder das Serielle für ihr Frühwerk typisch sind, wollten die beiden Freunde nicht auf Konkrete Poesie als „einen katalogisierenden begriff“ eingeschränkt werden, „denn prinzipiell ging es uns seit je um eine auseinandersetzung mit dem gesamten bereich der sprache, die in dieser grundsätzlichen form die einordnung in stilrichtungen oder ismen gegenstandlos macht“.³²

Trotz dieser Weigerung, nur als konkrete Dichter verstanden zu werden, ging der Weg ins Ausland meistens über die Marke ‚Konkrete Poesie‘, denn z. B. Dialektdichtung lässt sich in die meisten Fremdsprachen nur schwer übertragen. Dank der kongenialen Übersetzungen von Bohumila Grögerová und Josef Hiršal wurde die Wiener Gruppe während der Auflockerung der politischen Verhältnisse im Rahmen des ‚Prager Frühlings‘ in den 1960er Jahren auch in der Tschechoslowakei rezipiert und war sogar bekannter als in Österreich. Ihre Übersetzungen erschienen bereits 1966 in der renommierten Literaturzeitschrift *Světová literatura* [Weltliteratur] mit einer Einleitung von Ernst Jandl unter dem Titel „Nové tendence v rakouské poezii“ [„Neue Tendenzen in der österreichischen Lyrik“].³³ In Buchform konnten sie Bohumila Grögerová und Josef Hiršal noch 1967 unter dem Titel *Experimentální poezie* [Experimentelle Poesie] veröffentlichen.³⁴ Gerhard

³¹ Vgl. Rühm, 1985, S. 23f.

³² Ebd., S. 24.

³³ Unter Wiener Gruppe waren „die gute suppe“ [„dobrá polévka“] Friedrich Achleitners, zwei Gedichte H. C. Artmanns, „die birne“ Konrad Bayers sowie „dienstag“ und „bix ohne trompete“ Gerhard Rühms vertreten. Außerdem gab es in der Auswahl „der neuen Poesie aus Österreich“ auch Texte von Ernst Jandl und Gunter Falk. Jandl betont in seinem Kommentar viele Kontakte mit der ganzen Welt und moniert, die Autoren würden in Österreich unter einem Fluch stehen. Vgl. Jandl, 1966, S. 118.

³⁴ Vgl. Hiršal und Grögerová, 1967. Es handelt sich um eine repräsentative Auswahl der experimentellen Poesie aus 20 Ländern. Aus Österreich ist neben den Texten von Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Gunter Falk und Alfred Kolleritsch die ganze Wiener Gruppe vertreten – samt einem Auszug aus der „schwer-schwarz-studie“ Friedrich Achleitners.

Rühm³⁵ und seine Freunde fanden in der tschechischen Literaturszene außer Freundschaft auch eine neue Inspirationsquelle: die Lyrik des Nobelpreisträgers von 1985, Jaroslav Seifert, aus der Zeit des Poetismus. Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Jan Faktor und Peter Weibel übertrugen seine Sammlung *Na vlnách TSF*³⁶ ins Deutsche.

Josef Hiršal und Bohumila Grögerová hatten in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Österreichischen Staatspreis für literarische Übersetzer 1988 als Initiationserlebnis für ihre Beschäftigung mit der zeitgenössischen experimentellen Literatur die Lektüre von *hosn rosn baa* bezeichnet. Sie hätten diesen Gedichtband 1959 während der Ausstellung der österreichischen Bücher in Prag entdeckt und sich die Namen der Autoren – Friedrich Achleitner, H. C. Artmann und Gerhard Rühm – gemerkt. Seit Ende der 1960er Jahre waren sie mit den Protagonisten der Wiener Gruppe auch persönlich befreundet. Obwohl ihre Übersetzungen der Texte H. C. Artmanns und der Wiener Gruppe „durch die politische Entwicklung nach 68“³⁷ nicht mehr erscheinen durften – Josef Hiršal und Bohumila Grögerová hatten schließlich Publikationsverbot –, hätten sie sich bereits in der tschechoslowakischen Kulturlandschaft etabliert. Das tschechische Übersetzer- und Dichterpaar schloss seine Dankesrede zum Österreichischen Staatspreis, dessen Verleihung an bis vor kurzem verbotene Schriftsteller ein wichtiges kulturpolitisches Signal war, mit einer Hommage an die experimentelle Literatur aus Österreich ab:

Die österreichischen Dichter, die wir bei uns in die literarische Szene einführten [...], galten anfänglich, wie es ja oft der Fall ist, als „enfants terribles“ ihrer Literatur. Heutzutage sind sie allerdings ihre lebenden Klassiker. Davon zeugt übrigens auch das Interesse unserer jungen und jüngsten Schriftsteller- und Übersetzergeneration für diese Werke – Werke, die unser Bewusstsein der Zugehörigkeit zum kulturellen Europa stärken.³⁸

³⁵ Neben Ernst Jandl hat Gerhard Rühm die meisten Kontakte zur experimentellen Literatur aus Prag gepflegt. Vgl. Pfeiferová, 2013; Novotný, 2016, S. 150.

³⁶ Vgl. Seifert, 1985.

³⁷ Grögerová und Hiršal, 1989, Bl. 3.

³⁸ Ebd., Bl. 4. Die Laudatio hielt übrigens Ernst Jandl, dessen Werke in der Bibliografie der literarischen Übersetzungen ins Tschechische am häufigsten vertreten sind.

4. „es bestand kein zweifel mehr, er gehörte zu uns.“ Friedrich Achleitner in der Wiener Gruppe

an unseren arbeiten zog ihn vor allem die starke betonung des formalen an, im besonderen die „konstellationen“. er beteiligte sich auch an der dialektdichtung, der er mit seinem oberösterreichischen („obdaennsa“) einen neuen ton abgewann. der trockene humor und die formale prägnanz seiner dialektgedichte machte uns allen grosses vergnügen. es bestand keine zweifel mehr, er gehörte zu uns. ab 1957 verfertigte er auch einige sehr originelle montagen.³⁹

Ein Blick ins Bücherregal, wo neben den sechs Bänden *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert* und anderen Architekturschriften die literarischen Texte ziemlich schmal ausfallen, könnte zur Schlussfolgerung führen, Friedrich Achleitners Schwerpunkt würde in der Architekturtheorie und -kritik liegen. Dabei sei er, so der Autor, nicht nach Wien gekommen, um Architektur zu studieren, sondern um zu schreiben. Er habe zufällig ein Heft mit ganz frühen Gedichten von H. C. Artmann und Gerhard Rühm gelesen und sich angesprochen gefühlt. 1955 hatte er alle – auch Bayer und Wiener – bei einem Fest in Bad Vöslau kennengelernt und bald dazugehört⁴⁰ – zunächst mit seinen Dialektgedichten.

Wie bereits vorweggenommen wurde, zeichnet sich das Schaffen der Wiener Gruppe durch ein weitaus größeres Spektrum an Genres und eine größere sprachliche Vielfalt bezüglich der unterschiedlichen Sprachebenen als die Konkrete Poesie aus, mit der die Wiener Autoren die Akzentuierung der akustischen sowie der visuellen Ebene des Gedichts teilen; der Text wird häufig als Piktogramm gestaltet, oft ergibt sich der Sinn beziehungsweise das Konstruktionsprinzip erst nach einem lauten Vortrag. Ähnlich wie die Dada-Autoren oder die radikalen Expressionisten (wie etwa August Stramm) zerlegten die konkreten Dichter die Sprache bis in die einzelnen Laute und Buchstaben und setzten sie dann neu zusammen. Dadurch wurde zwar grundsätzlich der Sinn verweigert, manchmal entstanden dabei aber auch neue, meist überraschende Bedeutungen. Die Wiener Gruppe bereicherte die Sprachspiele durch die Entdeckung des Dialekts für konstruktivistische Verfahren. Der Dialekt ermöglicht schließlich

³⁹ Rühm, 1985, S. 23.

⁴⁰ Vgl. Achleitner, 2006a, S. 81.

eine Zerlegung der Sprache bis zu den bedeutungstragenden Silben oder Vokalen: So bedeutet z. B. ‚baa‘ ‚bein‘, ‚a‘ ist ‚ein‘. Achleitners, Artmanns und Rühms Sammlung *hosn ros n baa*⁴¹ würde auf Standarddeutsch *Hose, Rose, Bein* heißen. Jedes Wort im Buchtitel bezieht sich verschlüsselt auf die Poetik der einzelnen Autoren: *hosn* weist auf die ländliche Herkunft und starke Bindung Friedrich Achleitners an den Innviertler-Dialekt hin, *rosn* steht für H. C. Artmann und seine Inspiration durch die Barockmetaphorik, *baa* ist mit Gerhard Rühm und dessen Vorliebe für makabre Themen verbunden.⁴²

Der Dialekttitel der Sammlung, die man sich anhören oder laut vortragen sollte, klingt spannend, die Diskrepanz zwischen der standarddeutschen und der Dialekt-Form des geschriebenen oder gesprochenen Gedichts führt zu Überraschungsmomenten und oft zu komischen Effekten. H. C. Artmann oder Gerhard Rühm verwendeten Dialekte aus Wien, Friedrich Achleitner eine der Mundarten Oberösterreichs. Letzterer geht auf die Dialektgedichte seiner Freunde kurz und bündig ein und rechtfertigt seine Entscheidung für den Dialekt seiner ‚Heimat‘ mit dessen für seine Zwecke geeigneter Struktur:

Rühm hat mit dem eher gehobenen, musikalischen Wiener Dialekt unheimliche, böse Sachen geschrieben, H. C. hat mit seinem surrealen und barocken Hintergrund die Pracht des Wiener Dialekts entfaltet. Ich hatte diesen retardierenden oberösterreichischen-altbayrischen Dialekt, mit dem man außergewöhnliche Strukturen bauen kann. Sonst hätte ich nie ein Dialektgedicht geschrieben, wenn nicht diese Möglichkeit im Dialekt angelegt gewesen wäre.⁴³

Im Nachwort zu seiner gesammelten Mundartdichtung *iwahaubbd* (2011) fasst der Autor seine Begeisterung für die Dialektgedichte H. C. Artmanns, Gerhard Rühms (und auch Ernst Keins) wie folgt zusammen: „Hier wurde die Sprache beim Wort genommen, aus ihren eigenen Möglichkeiten und Charakteristiken wurden inhaltliche Themen entwickelt.“⁴⁴

Die Dialektgedichte Friedrich Achleitners unterscheiden sich jedoch von jenen seiner Wiener Freunde nicht nur durch die Lautebene und

⁴¹ Achleitner, Artmann und Rühm, 1959.

⁴² Diese Aufklärung verdanke ich Friedrich Achleitner.

⁴³ Achleitner, 2006a, S. 81f.

⁴⁴ Achleitner, 2011, S. 204.

den Wortschatz, sondern auch durch ihren Umfang. Sie fallen durch ihre Kürze und das knappe Wortmaterial auf und stehen auch dadurch im Gegensatz zur Dialektdichtung H. C. Artmanns und Gerhard Rühms. Schon das erste Gedicht in *hosn rosn baa* kommt nur mit drei Wörtern – „*wos na ge*“⁴⁵ – aus, die in sechs Strophen durchkombiniert werden. Die Reduktion des Formats und der Sprache ist somit von Anfang an ein Markenzeichen der Texte Friedrich Achleitners. Der Dichter selbst schreibt seinen knappen Ausdruck retrospektiv dem Innviertler Dialekt zu, der „eher behauptend, sich rhythmisch wiederholend, überredend, ja bedrängend statt argumentierend“⁴⁶ sei. Durch konzeptuelle Verfahren (Wiederholung, Variation, das Serielle) entstehen trotz Reduktion des Formats und Minimalismus der Sprache neue Zwischenräume, in denen der Sprechakt oder eine aus der Wirklichkeit sich ergebende Situation re-konstruiert werden kann. Auch diese Interpretationsräume seien dem Autor nach seiner Mundart geschuldet: „In den Bauernhöfen gab es so gut wie keinen Wortschatz, um Gefühle auszudrücken. Gesprochen wurde höchstens in Andeutungen mit einer Portion kultivierter Hinterfotzigkeit. Motto: *Vaschdesd mi?*“⁴⁷ Bereits diese ersten ‚Miniaturen‘ Friedrich Achleitners zeichnen sich also durch eine spärliche Dialogizität aus – textimmanent oder rezeptionsästhetisch.

Die Autoren der Wiener Gruppe experimentierten nicht nur mit den Sprachebenen oder den einzelnen Bauelementen der Sprache von den Lauten über die Silben bis zu den Wörtern, Sätzen und Satzgefügen, sondern auch mit den Genres,⁴⁸ Kompositionsverfahren oder mit der Rolle des Autors beziehungsweise der Auffassung der Autorschaft überhaupt. Konrad Bayer verhöhnt etwa im Theaterstück *kasperl am elektrischen stuhl* (1962) buchstäblich mit Galgenhumor die Bedingungen, unter denen der von diversen Institutionen und Medien abhängige Künstler schaffen muss;⁴⁹ H. C. Artmann wiederum kostet in *dracula dracula* (1966), seiner Variation des berühmten Vampirstoffes, traditionelle Narration, Figuren, Motive oder Bildhaftigkeit des klassischen Horrors⁵⁰ aus. Das Aufheben der Grenzen nicht nur

⁴⁵ Achleitner, 1959, S. 9.

⁴⁶ Achleitner, 2011, S. 204.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Zum bewussten Umgang der Wiener Gruppe mit den Genres vgl. Schmidt-Dengler, 2008.

⁴⁹ Vgl. Bayer, 1985.

⁵⁰ Vgl. Artmann, 1975. Alexandra Millner hat nachgewiesen, dass sich dabei Artmann vordergründig nicht an die Romanvorlage Bram Stokers, sondern auf die Verfilmung Murnaus bezieht. Vgl. Millner, 2003.

zwischen dem Literaturkanon und der Trivalliteratur, sondern auch zwischen der Belletristik und der Sachliteratur oder sogar zwischen der Primär- und Sekundärliteratur ist für die Autoren der Wiener Gruppe übrigens typisch. Zu der zuletzt genannten Kategorie gehört auch Friedrich Achleitners *quadratroman* (1973). Dieses Buch hat eine originelle Konzeption: Sein Held und zugleich Format ist das titelgebende Quadrat.⁵¹ Der Text besteht aus Worten, „deren bedeutung eine besondere beziehung zur figur des quadrates herzustellen vermag“⁵². In jedem Quadrat werden verschiedene Prinzipien beim Schreiben eines Romans reflektiert und die Möglichkeiten des Genres auskostet: das (literarische) Format, die Konzeption der Figuren, die Auffassung der Autorschaft, Kompositionsverfahren, stilistische Wendungen, Redefiguren, die Suche nach dem ersten Satz etc. Der *quadratroman* steht für die Affinität der Autoren der Wiener Gruppe zum Experiment, stellt eine typische Selbstreflexion der Sprache und der Literatur dar⁵³ und spiegelt zugleich ein professionelles Interesse an der Form,⁵⁴ dem Friedrich Achleitner als Theoretiker der Architektur auch in seinem Beruf nachgegangen ist.

5. Und Architektur oder Literatur? Produktive Wechselspiele

Ich bin bis heute der Meinung, dass meine literarischen Texte meine wichtigsten sind. Die Architekturschreiberei ist ein Beruf, eine

⁵¹ Vgl. Achleitner, 1995.

⁵² Achleitner, 1987, S. 145. Diese Charakteristik bezieht sich zwar auf die „quadrat-studie“ (1972), eine Vorstufe von *quadratroman*, trifft jedoch auch für das Großformat zu.

⁵³ Christiane Zintzen versteht das Buch als „eine weit ausgefaltete Metapher für den Schreib- und Sprechakt innerhalb einer Situation, für die Kunst und den Rahmen ihrer Bedingungen“. Zintzen, 2000, S. 34.

⁵⁴ Friedrich Achleitner sieht zwar die Konzeptionsweise seiner frühen Texte eher musikalisch als architektonisch verankert, denn „diese arbeiten besitzen nur eine gewisse geometrische ordnung, sind aber im prinzip, vor allem was den zeitlichen ablauf betrifft, eher musikalischen (seriellen) gesetzen verwandt und kaum mit architektonischen strukturen vergleichbar“, greift jedoch als Interpret seiner seriellen Arbeiten auf geometrische Begriffe zurück: „wortfeld oder feld wird hier nicht im linguistischen sinn verwendet (etwa bedeutungsfeld), sondern nur als flächige verteilung verschiedener wörter unterschiedlicher, auch nicht verwandter oder auch gegenläufiger bedeutung. ‚feld‘ also ist im sinne einer geometrischen fläche, auf der wörter nach einem bestimmten system verteilt sind.“ Explizit ‚raumgebunden‘ ist Achleitners Wortwahl bezüglich seiner Studie „schwarz schwarz“ (1960), in der „gegenüber dem feinmaschigen begriffsnetz ein monolithischer bedeutungsblock entsteht“. Achleitner, 1987, S. 149f.

obsessive Beschäftigung. Literarisches Schreiben war für mich immer mit Lust, vielleicht auch Erfinderfreude verbunden.⁵⁵

H. C. Artmann als führende Figur und universales Talent der Wiener Gruppe war der einzige unter den Freunden, der sich sein ganzes Leben lang nur der Literatur widmete. Die anderen drei – Konrad Bayer beging 1964 Selbstmord – übten einen anderen Brotberuf aus, obwohl sie nach wie vor und mehr (Gerhard Rühm) oder weniger (Oswald Wiener) auch literarisch tätig blieben. Friedrich Achleitner studierte Architektur und beschäftigte sich während seiner akademischen Laufbahn mit der Literatur eher am Rande. Nach seinem Hochschulabschluss wirkte er zunächst in Wien als Architekt, in den Jahren 1963 bis 1983 unterrichtete er an der Akademie der bildenden Künste Geschichte der Baukonstruktion und 1983 bis 1998 leitete er den Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Architektur an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst. Zu dieser Zeit war er bereits als führender österreichischer Theoretiker der Architektur etabliert, sein phänomenaler dreiteiliger (und sechsbändiger) Architekturführer *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert* ist ein Ergebnis von 50 Jahren Forschung, der eigenen architektonischen Begabung und der Fähigkeit, sachlich, genau und pointiert zu formulieren. Sollten Sie einmal in Wien vor einem modernen Gebäude lachende TouristInnen mit einem Stadtführer in der Hand sehen, werden diese sicher gerade in einem *Achleitner* nachschlagen.⁵⁶ Der große Kenner und Propagator der Wiener Gruppe, der Germanistikprofessor Wendelin Schmidt-Dengler, plädierte in seinen Lehrveranstaltungen schon immer dafür, die Sprache von Friedrich Achleitners Architekturführern und Architekturkritiken⁵⁷ auf eventuelle Überschneidungen mit seinen literarischen Texten hin zu untersuchen. In Rezensionen seiner Architekturbücher wurde das bereits, zumindest ansatzweise, getan – etwa in folgender Hommage von Eichinger und Knechtl zum 70. Geburtstag des Autors:

⁵⁵ Achleitner, 2006a, S. 82.

⁵⁶ Zu Friedrich Achleitner als Instanz vgl. folgende pointierte Formulierung von Ute Woltron: „Was sagt der Achleitner dazu‘ ist ein architektonischer Stehsatz bei der Eröffnung neuer Gebäude, und ‚Hat wer den Achleitner zur Hand?‘ eine oft gestellte Frage in Architekturbüros. Der ‚Achleitner‘ ist also Mensch, Buch, Instanz in einem.“ Woltron, 2003, A 6.

⁵⁷ Wendelin Schmidt-Dengler sprach 1990 in seiner Laudatio zur Verleihung des Preises der Stadt Wien für Kulturpublizistik von einer Sprache, „die die Kürze zur Kunstform erhebt“. Schmidt-Dengler, 2014, S. 17.

Friedrich Achleitner ist in erster Linie Sprache. [...] Achleitner ist immer Literat und Architekt zugleich, obschon er seine Skepsis, was das Schreiben über Architektur betrifft, nicht verhehlt. [...] Mit seinen Essays und Vorträgen hat der radikale Kommentator Achleitner es geschafft, neue Räume im Architekturverständnis zu beschreiben und diese Räume auch neu zu verknüpfen, durch seine immense Assoziationsbreite und die sprachliche und philosophische Tiefe seiner Texte. Architektur kann einen absoluten Mehrwert zum Existierenden liefern: Räume verwandeln Menschen und ihr Denken. Und deshalb ist auch Achleitners Sprache Architektur. Sprachliche Präzision als Vorbedingung für präzises Bauen.⁵⁸

Obwohl der Autor selbst eine klare Trennlinie zwischen der Architekturtheorie und seinen literarischen Texten zieht,⁵⁹ sind seine sprachskeptischen Kommentare zu seinen Architekturtexten von Bedeutung und lassen an das Unbehagen der Wiener Gruppe hinsichtlich der Beschreibungsliteratur denken:

Natürlich stellt sich gerade bei dem Genre der Beschreibung das „Realismus-Problem“. Und da wir alle Feinde des Realismus waren, werden wir jetzt bestraft [...]. Indem wir jetzt so tun, als würden wir beschreiben! Ich glaube aber, es kann kein Schaden sein, wenn man eine skeptische Haltung zur Sprache behält.⁶⁰

Folgendes Credo hört sich als Abschied von Ludwig Wittgenstein an. Denn auf die Frage, wie man über Architektur schreiben solle, gibt Friedrich Achleitner als Antwort: „Ich darf nicht beschreiben, was ohnehin sichtbar ist, man muss über das schreiben, was man nicht sieht.“⁶¹ Friedrich Achleitners Auffassung der Architekturtheorie ist sowohl für seine Architekturkritiken als auch für sein Verständnis des Kunstbetriebs aufschlussreich. Sie mutet funktionalistisch an und klingt aus dem Mund des führenden Architekturtheoretikers des Landes bescheiden und wohlthuend. In seiner Hervorhebung des primären

⁵⁸ Eichinger und Knechtel, 2000, S. 208. Klaus Kastberger lobt die Schlichtheit der Texte: „Seine Architekturkritiken, hineingestellt in den minimalen Raum, den er seinen Texten gibt, sind von einer Dichte und Präzision, die ihresgleichen sucht. Alles scheint bei Achleitner einfach, aber nichts ist es, denn die Einfachheit bildet hier nicht den Ausgangspunkt, sondern einen Endpunkt von Kunst.“ Kastberger, 2015, S. 29.

⁵⁹ „Ich bin da fast schizophren, Literatur und Architektur waren für mich immer zwei getrennte Bereiche.“ Achleitner, 2009, S. 13.

⁶⁰ Friedrich Achleitner im Gespräch mit Zintzen, 2000, S. 34.

⁶¹ Achleitner, 2009, S. 13.

Werkes, zu dem die Theorie „ein[en] begleitende[n] Kommentar“ bieten soll, könnte sie als Inspiration für die Richtigestellung des Verhältnisses zwischen Literatur und Literaturtheorie dienen:

Für mich ist Architekturtheorie nicht, dass man ein wahnsinniges Gebäude erstellt, das dann hinten und vorne nicht stimmt und das man dann irgendwie hinbiegt, damit es halt passt. Ich glaube eben, dass Architekturtheorie so etwas ist wie ein begleitender Kommentar zu dem, was entsteht.⁶²

Wie verhält sich die Literaturkritik gegenüber seinen neuen literarischen Texten? Alle Rezensionen des Spätwerks erwähnen die Doppelexistenz des Autors sowie seine Zugehörigkeit zur längst kanonisierten Wiener Gruppe. In einigen Buchbesprechungen wird der Einfluss der Architekturtheorie auf seine Literatur in den Raum gestellt, die Vergleiche beschränken sich jedoch auf die semantische Ebene.⁶³ Sich überschneidende strukturelle oder konzeptionelle Verfahren werden selten erwähnt,⁶⁴ geschweige denn analysiert. Somit öffnet sich hier ein Forschungsfreiraum, um zu schauen, was passiert, wenn ein Architekt Sätze baut.

6. Schlicht (.) vielschichtig. einschlafgeschichten und und oder oder und

Diese Texte entstehen en passant, als Erholung von der Architektur-Knochenarbeit. Ich habe in der Architekturschreiberei nie Routine entwickelt, ich fange immer bei null an, beim weißen Blatt. Literarische Texte fallen mir zufällig ein.⁶⁵

⁶² Friedrich Achleitner im Gespräch mit Zintzen, 2000, S. 34.

⁶³ Ute Woltron greift für ihre Charakteristik der „konstruktiven Raffinesse“ der Miniaturen sogar auf rustikale Baumetaphern zurück: „Achleitner wählt seine Worte so bedächtig wie ganz alte Bauern auf dem Land die Steine, aus denen sie Mauern schlichten. Ohne Zement und Meuter, versteht sich. Erfahrungsgemäß halten diese Trockenmauern besonders lang, denn jeder Stein liegt richtig, was bedeutet, dass er zuvor unzählige Male gedreht und gewendet werden musste.“ Woltron, 2003, A 6. Paul Jandl beschreibt die „Statik“ der Form nüchterner, jedoch mit ähnlicher Bildhaftigkeit: „Nicht umsonst ist Friedrich Achleitner auch Architekturtheoretiker. Seine Texte arbeiten bewusst mit der Form, sie haben eine Statik, die sich über sich selbst stets im Klaren ist.“ Jandl, 2006, S. 27.

⁶⁴ Laut Christiane Zintzen sind beide Tätigkeitsbereiche durch die Sprachskepsis des Autors verbunden: „Hier, in der Darstellbarkeit der Wirklichkeit durch Sprache, finden die beiden achleitnerischen Seelen – die architekturtheoretische und die poetische – zusammen.“ Zintzen, 2000, S. 34.

⁶⁵ Achleitner 2006a, S. 80.

Das Multitalent eines Analytikers, eines genauen Beobachters sowie eines avantgardistischen Künstlers schlägt sich auch in den Miniaturen nieder, die der österreichische Schriftsteller seit Anfang des neuen Jahrtausends geschrieben hat: *einschlafgeschichten* (2003), *wiener linien* (2004), *und oder oder und* (2006), *der springende punkt* (2009), *wortgesindel* (2015). Meine Textanalyse bezieht sich auf den ersten und den dritten Prosaband, die ich ins Tschechische übertragen habe.

Bereits im Motto der *einschlafgeschichten* „ich schaue so gern beim machen von geschichten zu“⁶⁶ spiegelt sich die Selbstreflexion des Autors als Beobachter und die Auffassung des Textes als Konstrukt. Die Überschneidungen zwischen dem Beruf eines Architekten und der Rolle des Autors prägen auch die thematische und die strukturelle Ebene seiner Geschichten. Das Motiv der Architektur in der Landschaft, in der Stadt oder im Interieur ist verbunden mit semiotischen Reflexionen zum Verhältnis zwischen dem Bau und dessen Bezeichnung (siehe „*poesia paese*“⁶⁷, „semantischer realismus“) oder mit sprachlichen Reflexionen über die Funktionalität der Architektur („spiegelungen“, „ansicht – aussicht“. Dies ist auch in „traum eines gealterten architekten“ der Fall:

traum eines gealterten architekten

konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent
 konsequent konsequent konsequent⁶⁸

⁶⁶ Achleitner, 2003.

⁶⁷ Paul Jandl versteht diesen Text als „Allegorie auf die landläufige Literatur“. Jandl, 2003, S. 35.

⁶⁸ Achleitner, 2006b, S. 53.

Dieser Text spielt im Dialog zwischen dem Titel und dem Textkorpus, in dem die Form zum Inhalt wird, auf die Vorliebe des Architekturtheoretikers Friedrich Achleitner für den Funktionalismus an. Zugleich evoziert er die literarischen Wurzeln des Autors als konkreter Dichter – es geht schließlich um ein Piktogramm – und Vertreter der einst sprachlich radikalen Wiener Gruppe.

Friedrich Achleitners Interesse an Komposition und Form des Kunstwerks spiegelt sich in der Auffassung des Textes als Konstrukt wider. Viele Miniaturen reflektieren selbstironisch den Schreibprozess von der Suche nach dem Titel bis zur Suche nach der Geschichte, von der Suche nach dem ersten bis zur Suche nach dem letzten Satz („falls am mittwoch...“, „rezept“, „märchen vom märchen“, „erster satz“, „der schönste schluss“, „bumerang zu viert“). Der zuletzt genannte Text mit einem vielversprechenden Titel fängt wie folgt an: „ich habe mir diesen titel gemerkt, aber die dazugehörige geschichte vergessen.“⁶⁹ Des Weiteren wird vom Verhältnis zwischen dem Titel und der Geschichte im Allgemeinen unter dem Motto sinniert, was früher gewesen sei. Die Schlussfolgerung hinterfragt den Sinn der Literatur: „ja, es gibt romane, die nur wegen des titels gekauft, aber nie gelesen werden. ich habe solche viele *nicht* gelesen.“⁷⁰ Auch die Pointe von einer gerade gelesenen Geschichte, die es ja gar nicht gibt, ist ein verschmitzter Wink des homodiegetisch agierenden Ichs an die LeserInnen und zugleich Ausdruck einer poetologischen Skepsis gegenüber narrativen⁷¹ Texten. Denn Friedrich Achleitners Misstrauen gegenüber linearen, realistisch anmutenden Erzählungen verbindet die Miniaturen mit seinem Frühwerk. Auch andere Geschichten rütteln im Einklang mit der Tradition des literarischen Experiments an der Ernsthaftigkeit der Literatur („erster satz“) oder der Autorinstanz („dichterische notdurft“). Da der Mitveranstalter dieser Konferenz der Tschechische Germanistenverband war und diese in Westböhmen stattgefunden hat, gehe ich jetzt auf „böhmisches schloss“ ein, um Achleitners Demontage der literarischen Klischees und eines hiesigen literaturhistorischen Stereotyps genießen zu können.

⁶⁹ Achleitner, 2003, S. 83.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Zum Desinteresse des Autors am Narrativ vgl. Achleitner, 2006a, sowie Hell, 2006, S. 18.

böhmisches schloss

auf einem böhmischen schloss ist immer herbst. auf einem böhmischen schloss regnet es immer. es riecht nach moder und herbst. die alleen sind traurig, weil sie zu einem schloss führen, das immer im regen steht. sie hassen das schloss, den regen, den nebel und die nassen gelben und roten blätter zu ihren füßen. sie hassen ihre nackten nassen zweige. sie hassen den herbst, das schloss und den regen. nur schlechte poeten hoffen, auf einem böhmischen schloss franz kafka zu begegnen.⁷²

Zu dieser Miniatur eine textgenetische Bemerkung meinerseits: Während sich die tschechische Germanistik seit Jahren den Kopf zerbricht, wo sich das ‚reale‘ Schloss Kafkas befindet,⁷³ kenne ich das ‚böhmische Schloss‘ Friedrich Achleitners. Es liegt in Mähren, in der Nähe von Znojmo/Znaim, und heißt Kravsko. Um die Jahrtausendwende fand dort neun Jahre lang im Spätsommer das tschechisch-österreichische Sommerkolleg statt, organisiert von der Südböhmischen Universität Budweis und gefördert von der Aktion Österreich-Tschechische Republik. Im September 2002 hat bei uns Friedrich Achleitner aus *Die Plotteggs kommen* (1995) gelesen. Das prächtige Barockschloss, einst als Sommerresidenz der Äbte des Prämonstratenser Klosters in Bruck/Louka gebaut, mit einem französischen Garten, einem englischen Park und einem eigenen Weinkeller, hat alle KursteilnehmerInnen beeindruckt – bis auf den Dichter.

Nun zurück zu Friedrich Achleitners Miniaturen. Indem die festgefahrene Autorinstanz durch die Position eines Beobachters, Konstrukteurs oder Monteurs,⁷⁴ der sich selbst nicht ernst nimmt („tischkrematorium“), ersetzt wurde, wurden Spiele mit der Sprache, aber auch mit den LeserInnen und deren klaren Vorstellungen von der Gestalt eines künstlerischen Textes möglich. Die Literatursprache verwandelt sich in einen Baukasten, wobei sich die Sprachexperimente aus den einzelnen Sprachebenen ergeben: aus der phonetischen („lustige aktion“), phonologischen (meist dialektalen, z. B. „e und a“),

⁷² Achleitner, 2006b, S. 21.

⁷³ Derzeit liegt Friedland in Führung, was Libuše Moníková in *Die Fassade* (1987) köstlich ausgenutzt hat, indem sie durch Zusammenfügung von zwei Schlossnamen – Friedland und Litomyšl – mehr Raum für Konnotationen aller Art gewonnen hat.

⁷⁴ Gisela Steinlechner schreibt diese Perspektive jener des Architekturhistorikers zu und betont, dass der Autor „von der konstruktivistischen, materialbewussten Literatur“ kommt. Steinlechner, 2005, S. 9.

morphologischen („frage- und rufzeichen“), syntaktischen („gell – oder?“), semantischen („frage und antwort“) oder der Kompositionsebene („falls am mittwoch...“). All diese verschiedenen Sprachebenen sind häufig miteinander verflochten („verwechslung“) und torpedieren die metaphorische Ebene („entschluss“, „heiße luft“), also in der traditionellen Auffassung der Belletristik die literarische Ebene, die Ebene der übertragenen Bedeutung.

Die Sprachkomik, die aus dieser Vermischung von verschiedenen Sprachebenen entsteht, belegt folgende Persiflage eines trivialen Genres. Der Text „romanze“ nutzt die Wortbildungsmechanismen des Deutschen, nimmt die Idiomatik wörtlich und kostet die Gemeinplätze einer Romanze aus: Das Liebespaar – eine Dauerwelle und eine Druckwelle – trifft sich am Strand in Santa Barbara und schaut dem Sonnenuntergang zu. Es geht um Liebe auf den ersten Blick: „die druckwelle fuhr der dauerwelle durchs haar, so sanft sie nur konnte.“ Als sie jedoch über gemeinsame Kinder diskutieren, ist der erste Streit vorprogrammiert, da sie sich nicht einigen können, ob sie zusammen „lauter dauerdruckwellen oder druckdauerwellen“⁷⁵ als Kinder bekommen würden.

Die Bauart der „romanze“ zeigt: Das Grundelement eines literarischen Textes von Friedrich Achleitner ist nicht die Metapher, sondern das Wort, das wiederum zersetzt oder zusammengesetzt werden kann, beziehungsweise der Satz und dessen Umfeld. Wir professionelle DeuterInnen sind es gewohnt, nach Metaphern zu suchen und die Handlungen der Figuren zu interpretieren. Es ist erfrischend, wenn der Prozess der Literarisierung auf den Kopf gestellt wird, die Grenzen zwischen Form und Inhalt (Struktur und Geschichte) aufgehoben werden und die Bauelemente in Bewegung kommen, wie es auch in „sätze“ der Fall ist.

sätze

der satz *ich gehe in den wald* traf zufällig den satz *ich gehe ins wirtshaus*. da fragte der wirtshaussatz den waldsatz, sag freund, bist du ein jäger? nein, warum fragst du, sagte der waldsatz. ja nur, weil alle jäger im wirtshaus sitzen.⁷⁶

⁷⁵ Achleitner, 2003, S. 44.

⁷⁶ Ebd., S. 91.

Auch „sätze“ repräsentiert Friedrich Achleitners ästhetisches Konzept der schlichten Vielschichtigkeit. Konstruiert ist dieses typische Produkt des „Meister[s] der (sprach)philosophischen, leichthändigen Groteske“⁷⁷ wie eine mathematische Gleichung, wo das ‚x‘, d. h. das Wort „satz“, in unserem Kopf durch ‚klassische‘ Sätze (Subjekt und Prädikat als Bedeutungsträger) ersetzt werden kann. Der dadurch entstehende Dialog würde eine konventionelle Situation oder eine kommunikative Einheit und deren einzelne Sprechakte beschreiben. Der zum Minimalismus tendierende Autor probiert erfolgreich aus, wie sparsam man mit Sprache umgehen kann, wenn man notorisch bekannte Situationen und ihre sprachliche Manifestation auf das Wichtigste beziehungsweise Elementare reduziert. Poetologisch gesehen bezieht sich die verspielte Miniatur auf die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins und dessen Bestimmung der Bedeutung des Wortes durch dessen Sprachgebrauch. Bereits Oswald Wiener, der Wittgenstein-Experte der Wiener Gruppe, äußerte seine Zweifel an der Gültigkeit von Wittgensteins Theorie: „man mußte bei der einschätzung von ‚Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache‘ den vorbehalt beachten, daß das nicht für alle fälle gelten sollte. die ausnahmen sind gerade die interessanten und ungeklärten fälle.“⁷⁸ Friedrich Achleitner geht in „sätze“ noch weiter, denn er nimmt Wittgenstein nicht ernst, sondern wortwörtlich,⁷⁹ und hinterfragt damit auch dessen Bedeutung für das eigene Werk.⁸⁰

Auch im DaF-Unterricht können Friedrich Achleitners Miniaturen wunderbar eingesetzt werden. „blöder tag“ eignet sich etwa zur Einübung der Eigenschaftswörter, da diese im Text leicht zu finden sind. Und dafür bin ich dem Autor besonders dankbar. Ich leide ja seit Jahren darunter, dass man in tschechischen Schulen den Literaturunterricht auf die Einübung des Präteritums anhand der Texte Kafkas reduziert. Also: Achleitner statt Kafka, und außerdem machen Sie sich so bei den TeenagerInnen beliebt:

⁷⁷ Radisch, 2006, S. 48.

⁷⁸ Wiener, 1987, S. 56. Vgl. auch Vogel, 2008, S. 36.

⁷⁹ Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung in Bezug auf *einschlafgeschichten* kommt auch Cornelius Hell: „Doch nie herrscht hier der avantgardistische Ernst sprachkritischer Exerzitien, sondern unverhohlene Spielfreude wuchert und treibt ihre Blüten.“ Hell, 2003, S. 19.

⁸⁰ In seinem Statement zum Begriff der Avantgarde bezeichnet der Autor seine Lektüre des österreichischen Sprachphilosophen als naiv. Vgl. Achleitner, 2000, S. 136.

blöder tag

ein blöder mensch führte seinen blöden hund durch eine blöde wiener gasse. die blöden nachbarn glotzten aus ihren blöden häusern. von den blöden menschen, die ihm begegneten, kannte er blöderweise niemanden, nur der blöde briefträger grinste ihm ins gesicht. der blöde rauchfangkehrer war nicht zu sehen. die blöden kinder waren in der blöden schule und die blöden pensionisten auf der blöden donauinsel: ein richtig blöder blöder tag.⁸¹

Werkgenetisch bezieht sich diese Miniatur auf Friedrich Achleitners bekannte Textmontage „die gute suppe“ aus den 1950er Jahren, die Oswald Wiener als „eines der stärksten werke der wiener gruppe überhaupt“⁸² bezeichnet hat. Dieser Text ist durch Variationen der Sprachübungen aus einem Lehrbuch⁸³ entstanden und endet mit dem tautologischen Satz „die gute suppe ist gut.“⁸⁴

Alle Texte in *einschlafgeschichten* und in *und oder oder und* zeichnen sich durch Spaß am Spiel aus, zumindest auf der Rezeptionsebene, und durch die Kritik der erstarrten Schreib- und Denkweisen und der Literaturklischees aus der Position des Spielermachers, also des Textarchitekten. Dieser kommt auf verspielte Art auch auf ernsthafte Themen, wie Kritik an Neonazis („dänengasse“) oder am Nationalsozialismus („milchtrinker“). Da hören die Scherze allerdings auf, es bleibt nur ein starkes Gefühl der Irritation durch die Banalität des Bösen zurück. Auch dies ist ein Überraschungseffekt, diesmal von der Komposition des Buches ausgehend. Wir sind durch die Lektüre zum Spaß aufgelegt – und plötzlich fröstelt es uns.

⁸¹ Achleitner, 2006b, S. 38.

⁸² Wiener, 1985, S. 407. Oswald Wiener hat „die gute suppe“ bei der Verabschiedung von Friedrich Achleitner am 10.4.2019 als Trauerrede gewählt. Als Hommage an seinen Freund und zugleich Demonstration der Unzulänglichkeit der Sprache zur Beschreibung eines ungeheuerlichen Ereignisses.

⁸³ „Die Quelle war hier ein Sprachlehrbuch, das von amerikanischen Besatzungssoldaten verwendet wurde; laut Auskunft des Autors handelte es sich um den Band *German through Pictures*, dessen Übungssätze mit schematischen Illustrationen versehen waren.“ Steinglechner, 2008, S. 183.

⁸⁴ Achleitner, 1985, S. 65.

7. Zum radikalen Rollenwechsel. Statt einer Zusammenfassung

Friedrich Achleitners Entrée in die österreichische Literatur war ziemlich rasant. Auf seinem Roller, symptomatisch mit Gerhard Rühm im Rücken, fuhr er ins PORRhaus (ein), um ein Klavier zu zertrümmern. Oder bis nach Ulm zu Eugen Gomringer, um eine Anthologie der Konkreten Poesie zu planen. Und in die Schweiz, um den Gruppennamen zu finden. (Oder ging es nur um eine einzige Reise und der Name der Wiener Gruppe hängt direkt mit Eugen Gomringer zusammen?) Auf jeden Fall ist der Klavier- und Sprachzertrümmerer von einst längst eine Instanz im österreichischen Kulturleben geworden. Neben seinem monumentalen Werk im Bereich der Architekturtheorie und -geschichte muten Friedrich Achleitners Miniaturen zunächst minimalistisch an. Durch konstruktivistische Verfahren, das Misstrauen gegen narrative Texte und die Erklärung des Wortes – nicht der Metapher – zum Grundbauelement der Literatur knüpft sein Spätwerk an die Arbeiten aus den Zeiten der Wiener Gruppe an. Der omnipräsente Sprachwitz, die Selbstironie sowie die radikale Reduktion des Formats gehen jedoch über die Texte der (Neo-)Avantgarde hinaus. Wurde im Frühwerk vor allem ‚die Sprache beim Wort genommen‘, gewinnen im Spätwerk auch die Bedeutungsebene und trotz der Sprachskepsis des Autors auch die ‚Inhaltsebene‘ – wenn die Texte etwa den (Neo-)Nazismus kritisieren – an Bedeutung. Seine Poetik der schlichten Vielschichtigkeit und Originalität der Sprachexperimente sind auch in Tschechien – sowohl bei den Lesungen als auch bei den Rezensionen – gut angekommen.⁸⁵ Obwohl von vornherein klar war, dass eine Begegnung mit Franz Kafka ausbleiben würde.

Literaturverzeichnis

- ACHLEITNER, friedrich, 2017. *historky před spaním* [einschlafgeschichten]. Übers. v. Dana Pfeiferová. Zlín: Archa. ISBN 9788087545539
- ACHLEITNER, friedrich, 2011. Nachwort. In: friedrich ACHLEITNER. *iwahaubbd*. Wien: Paul Zsolnay, S. 203–206. ISBN 9783552055469

⁸⁵ So stellt etwa Jana Dušek Pražáková einen maximalen Effekt auf einem minimalen Raum fest, denn einige Miniaturen im Umfang von zwei Zeilen würden Anfang wie Ende, Pointe wie Witz, Kritik und Spiel in einem beinhalten. Vgl. Dušek Pražáková, 2018.

- ACHLEITNER, Friedrich, 2009. Literatur ist Freiraum. Interview mit Anton Thuswaldner. In: *Salzburger Nachrichten*. 28.03.2009, S. 13.
- ACHLEITNER, Friedrich, 2006a. „Märchenonkel werde ich sicher keiner.“ Interview mit Wolfgang Paterno. In: *Profil*. 06.02.2006, Nr. 6, S. 80–82.
- ACHLEITNER, Friedrich, 2006b. *und oder oder und*. Wien: Paul Zsolnay. ISBN 103552053697
- ACHLEITNER, Friedrich, 2003. *einschlafgeschichten*. Wien: Paul Zsolnay. ISBN 3552052259
- ACHLEITNER, Friedrich, 2000. Avantgarde heute: Eine Umfrage. In: Thomas EDER und Klaus KASTBERGER, Hrsg. *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 3(5), S. 136. ISBN 3552049665
- ACHLEITNER, Friedrich, 1998. büsten oder konfektionsfiguren. In: Wolfgang FETZ und Gerald MATT, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Katalog der Kunsthalle Wien*. Wien: Kunsthalle, S. 132. ISBN 103852470188
- ACHLEITNER, Friedrich, 1995. *quadratroman*. Salzburg: Residenz. ISBN 3701709211
- ACHLEITNER, Friedrich, 1987. werkstattbericht. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Walter-Buchebner-Literaturprojekt: Die Wiener Gruppe*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 145–186. ISBN 3205050894
- ACHLEITNER, Friedrich, 1985. die gute suppe. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 62–65. ISBN 3498073001
- ACHLEITNER, Friedrich, 1959. obdaennsa. In: Friedrich ACHLEITNER, H. C. ARTMANN und Gerhard RÜHM. *hosn rosn baa*. Mit einem Nachwort v. Heimito von Doderer. Wien: Wilhelm Frick, S. 7–45.
- ARTMANN, H. C., 1975. Dracula Dracula: Ein transsylvanisches Abenteuer. In: H. C. ARTMANN. *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. v. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, S. 300–310. ISBN 3518367757
- BAYER, Konrad, 1985. kasperl am elektrischen stuhl. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 261–278. ISBN 3704710008
- DOPPLER, Alfred, 1987. Die „Wiener Gruppe“ und die literarische Tradition. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Walter-Buchebner-Literaturprojekt: Die Wiener Gruppe*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 60–68. ISBN 3205050894
- DUŠEK PRAŽÁKOVÁ, Jana, 2018. Recenze. Achleitner, Friedrich: *historky před spaním*. In: *iLiteratura.cz* [online]. 23.02.2018 [Zugriff am: 08.05.2019]. Verfügbar unter: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/39487/achleitner-friedrich-historiky-pred-spanim>

- EDER, Thomas und Klaus KASTBERGER, Hrsg., 2000. *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 3(5). ISBN 3552049665
- EDER, Thomas und Juliane VOGEL, Hrsg., 2008. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15). ISBN 9783552054448
- EICHINGER und KNECHTL, 2000. Die Sprache der Architektur. Hommage. Eichinger oder Knechtl über den großen österreichischen Architekten, Raumdenker und Theoretiker Friedrich Achleitner. In: *Profil*. 15.05.2000, Nr. 20, S. 208.
- FETZ Wolfgang und Gerald MATT, Hrsg., 1998. *Die Wiener Gruppe: Katalog der Kunsthalle Wien*. Wien: Kunsthalle. ISBN 103852470188
- GRÖGEROVÁ, Bohumila und Josef HIRŠAL, 1989. Dankesrede zur Verleihung des Österreichischen Staatspreises für literarische Übersetzer 1988, gehalten am 17. Mai 1989. In: ÖNB, LIT, Nachlass Ernst Jandl.
- HELL, Cornelius, 2006. „Servus und!“ Friedrich Achleitners neue Prosa: ein Feuerwerk von ironischem Sprachwitz. In: *Die Furche*. 06.04.2006, Nr. 14, S. 18.
- HELL, Cornelius. Nonsensprosa. Friedrich Achleitner überrascht mit neuen Texten. In: *Die Furche*. 02.10.2003, Nr. 40, S. 19.
- HIRŠAL, Josef und Bohumila GRÖGEROVÁ, 1967. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon. 0114667
- INNERHOFER, Roland, 2008. Simm-Bruch: Akustische Inszenierungen der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 99–118. ISBN 9783552054448
- JANDL, Ernst, 1966. Nové tendence v rakouské poezii [Neue Tendenzen in der österreichischen Lyrik]. In: *Světová literatura*. 11(4), S. 118–124.
- JANDL, Paul, 2006. Die Bürde der Würdenträger. Friedrich Achleitners Prosa-miniaturen. In: *Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe*. 06.07.2006, S. 27.
- JANDL, Paul, 2003. Der bekennende Nasenbohrer. Friedrich Achleitners *Einschlafgeschichten*. In: *Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe*. 29.03.2003, S. 35.
- KASTBERGER, Klaus, 2015. „Wir hören dir zu, wenn du die Wortklinge führst“: Schriftsteller und Architekten gratulieren Friedrich Achleitner. In: *Falter*. 20.05.2015, Nr. 21/15, S. 28–29.
- KASTBERGER, Klaus, 2000. Wien 50 / 60: Eine einzige österreichische Avantgarde. In: Thomas EDER und Klaus KASTBERGER, Hrsg., 2000. *Schluß mit*

- dem Abendland! *Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 3(5), S. 5–26. ISBN 3552049665
- LERNET-HOLENIA, Alexander, 2000. Gruß des Dichters. In: Gerald LEITNER, Hrsg. *Über Österreich zu schreiben ist schwer: Österreichische Schriftsteller über Literatur, Heimat, Politik*. Salzburg, Wien: Residenz, S. 17–18. ISBN 9783701712212
- MILLNER, Alexandra, 2003. Dracula in der Nussschale. In: Sonja KAAR, Kristian MILLECKER und Alexandra MILLNER: *Donauweibchen, Dracula und Pocahontas. H. C. Artmanns Mythenspiele*. Wien: Edition Praesens, S. 73–110. ISBN 9783706901598
- NOVOTNÝ, Pavel, 2016. „Semester des experimentellen Schaffens“: Zur tschechischen auditiven Poesie der 1960er-Jahre im internationalen Kontext. In: Klaus SCHENK, Anne HULTSCH und Alice STAŠKOVÁ, Hrsg. *Experimentelle Poesie in Mitteleuropa: Texte – Kontexte – Material – Raum*. O.O.: V & R unipress, S. 137–154. ISBN 103847103644
- PFEIFEROVÁ, Dana, 2013. „Wenn ich beten könnte, würde ich für Gorbatschow beten.“ Geschichte einer Freundschaft zwischen Prag und Wien im Kontext der politischen Verhältnisse: Bohumila Grögerová, Josef Hiršal und Ernst Jandl. In: Hannes SCHWEIGER und Hajnalka NAGY, Hrsg. *Wir Jandl! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 79–97. ISBN 9783706551267
- RADISCH, Iris, 2006. [Besprechung über und oder oder und]. In: *Die Zeit*. 27.07.2006, Nr. 31, S. 48.
- RÜHM, gerhard, 1987. zu gemeinschaftsarbeiten der wiener gruppe. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Walter-Buchebner-Literaturprojekt: Die Wiener Gruppe*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 187–208. ISBN 3205050894
- RÜHM, gerhard, 1985. vorwort. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 7–36. ISBN 3498073001
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2014. „Das Unsagbare bleibt auch ungesagt.“ Hrsg. v. Helmut Neundlinger. Wien: Klever. ISBN 9783902665836
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2008. Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 210–223. ISBN 9783552054448
- SEIFERT, Jaroslav, 1985. *Auf den Wellen von TSF*. Übers. v. Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Jan Faktor und Peter Weibel. Wien: Hora.

- STEINLECHNER, Gisela, 2008. kämme mich, – etwas behutsam. Aus der Lehrmittelkammer der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 174–191. ISBN 9783552054448
- STEINLECHNER, Gisela, 2005. Produktive Umtriebigkeit. Der Schriftsteller Friedrich Achleitner wird 75 Jahre alt. In: *Wiener Zeitung*. 20.05.2005, Beil. extra, S. 9.
- STRIGL, Daniela, 2008. Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 9–28. ISBN 9783552054448
- VOGEL, Juliane, 2008. Auftritte, Vortritte, Rücktritte: Konrad Bayers theatrale Anthropologie. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf: Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 11(15), S. 29–38. ISBN 9783552054448
- WIENER, Oswald, 1987. Wittgensteins Einfluß auf die „Wiener Gruppe“. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Walter-Buchebner-Literaturprojekt: Die Wiener Gruppe*. Wien: Walter-Buchebner-Ges., S. 46–59. ISBN 3205050894
- WIENER, oswald, 1985. das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 401–418. ISBN 3498073001
- WOLTRON, Ute, 2003. Alte Bauern bauen die besten Mauern. Friedrich Achleitners einschlafgeschichten sind wachhaltende Gutenachtzuckerl. In: *Der Standard*. 12.04.2003, ALBUM, S. A 6.
- ZINTZEN, Christiane, 2000. „konkret ist hier viel los“. Friedrich Achleitner zwischen Poesie und Architektur. In: *Neue Zürcher Zeitung, Internationale Ausgabe*. 23.05.2000, S. 34.

Abstract

Friedrich Achleitner's literary miniatures *einschlafgeschichten* (2003) and *und oder oder und* (2006) show the author as a multi-talented analyzer, astute observer and (neo-)avant garde artist. The concurrent professions of architectural critic and theoretician and his role as author shape also both the thematic and structural level of his texts. In accordance with the poetics of the Vienna Group, the basic element of the language "toolbox" is the word, not the metaphor. The greatly reduced text format, a stretch in linguistic experimentation on every level of language and intentional blending, leave the constructivist diligence and austerity of Concrete Poetry behind.

Keywords

Friedrich Achleitner, Vienna Group, linguistic experiment, *einschlafgeschichten*, *und oder oder und*, author as constructor, linguistic scepticism, minimalism

Experimentelle Dichtung: Ernst Jandl

Eleonora Ringler-Pascu

Abstract

In dieser Studie wird Ernst Jandls experimentelle Dichtung unter Einbeziehung seiner komplexen Sprachwelt und verschiedener Interpretationsansätze beschrieben. Um seine poetologischen Überlegungen und Schreibverfahren zu erfassen, werden einige zum Kanon gehörende Texte vorgeführt. Dabei wird von den selbstreferenziellen Positionen des Autors und den diversen Untersuchungen aus der Sekundärliteratur ausgegangen, die vordergründig die innovatorischen Qualitäten der Dichtungen hervorheben.

Schlüsselwörter

Ernst Jandl, experimentelle Dichtung, Sprechgedicht, Konkrete Poesie, Performativität

1. Ernst Jandls Weg zum Experiment

Ernst Jandl verfasste anfangs eher konventionelle lyrische Texte, vor allem unter dem Einfluss von Bertolt Brecht, und erst nachträglich widmete er sich der experimentellen Dichtung. Während experimentelle Formen im konservativen Nachkriegsösterreich von einem breiten Publikum als zu radikal und irritierend abgelehnt wurden, war Jandls Dichtung jenen, die sich selbst als experimentelle Künstler begriffen, nicht radikal genug.¹ Vanessa Hannesschläger bemerkt zu Jandls Außenseiterposition: „Nachdem er daran gescheitert war, sich den Vertretern der österreichischen Avantgarde, der wiener gruppe, enger zu verbinden, wandte sich Jandl ihren Kontakten außerhalb Österreichs.“² So nahm er Verbindung zu den internationalen AutorInnen auf, die eine ‚neue‘ poetische Richtung ‚erproben‘, nämlich die Konkrete Poesie. Obwohl er sich weigerte, sich mit dieser Benennung zu identifizieren, stand er der ihr zugrundeliegenden Auffassung von Poesie sehr nahe. 1965, auf einer für seine „Positionierung im Konkreten Netzwerk bedeutsamen England-Reise“, ereignete sich Jandls „legendärer Auftritt in der *Royal Albert Hall* [...], bei dem er die Bühne

¹ Vgl. Hannesschläger, 2017.

² Ebd.

vor allem mit der Beat-Strömung zuzuzählenden Poeten teilte“³, u. a. George MacBeth, Michael Horovitz, Allen Ginsberg sowie William S. Burroughs.⁴

In der Tradition der Performantisierung der 1950/1960er Jahre war der österreichische Autor stets bemüht, Literatur ‚emphatisch‘ als Aufführung zu realisieren – was er auch weiterhin durch seine Dichterlesungen und in seinen Vorträgen, begleitet von Musik, im Sinne der *spoken poetry*, konsequent unternahm:

Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, die Zuhörer involviert sind.⁵

Als einer der wichtigsten Vertreter der experimentellen Dichtung erreichte Jandl erst mit dem inzwischen zu den ‚Klassikern‘ zählenden Gedichtband *Laut und Luise* (1966) den Durchbruch in der Literaturszene. Seine Experimente mit Sprachregister und Kompositionsformen führten zu verschiedenen Wahrnehmungsformen auf auditiver und visueller Ebene – Wahrnehmungsformen, die über die Performativität der neuartigen Texte, in einer „heruntergekommenen Sprache“⁶ verfasst und durch den Dichter selbst vorgetragen, eine andere Dimension erreichten. Lyrik ist in der Auffassung von Jandl eine ‚theatralische Gattung‘, die laut gelesen werden muss, da er als Dichter stets die Performativität einschloss. Wendelin Schmidt-Dengler verweist auf die Vielschichtigkeit des Phänomens, das sich als Tendenz durch das Gesamtwerk des österreichischen Autors zieht, ein Aspekt, der eingehend von Michael Hammerschmid und Helmut Neundlinger⁷ untersucht wird.

Der Aufsatz „Mein Gedicht und sein Autor“ (1967) eröffnet Wege zu seiner „nicht-normativen“⁸ Poetik und zu seinen Verfahrensweisen, die in Bezug zum Expressionismus, Dadaismus und zur Wiener Gruppe

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Fischer-Lichte, 2004, S. 29.

⁶ Schmidt-Dengler, 2008, S. 7–8.

⁷ Vgl. Hammerschmid und Neundlinger, 2008.

⁸ Schmidt-Dengler, 1994, S. 116.

stehen, nebst anderen wichtigen literarischen Einflüssen, die sein facettenreiches Werk prägen: „Bei aller Leidenschaft für die Klarlegung einer Position ist Jandls Poetik nie in dem Sinne normativ, daß damit einzuhaltende Standards beschrieben würden.“⁹ Bezogen auf die Entstehungszeit des Gedichtbandes *Laut und Luise* outet sich Jandl bezüglich der Einflüsse:

Damals war meine Arbeit, wenn man vereinfacht, an Expressionismus, Dada und Gertrude Stein orientiert, Joycens „Ulysses“ hatte ich eben gelesen, Gomringers „konstellationen“ für mich entdeckt, René Artmanns absurde Verse und Kurzszenen klangen mir im Ohr, von Friedericke Mayröcker erhielt ich pausenlos Anregungen, und schließlich gab es da die kurze, glückliche Zeit wütenden Wetteiferns mit Artmann und Rühm, jenen beiden Exponenten der ‚Wiener Gruppe‘, die mich am stärksten beeindruckten.¹⁰

Eine besondere Rolle spielte Jandls Lebensgefährtin Friederike Mayröcker, die ab 1954 seine unterschiedlichsten Schaffensphasen begleitete, ohne aber ihre eigene schriftstellerische Individualität einzubüßen.

Nebst diesen Orientierungspunkten, die der Dichter in Bezug auf seine poetologische Einstellung und den beeinflussenden literarischen Bewegungen beziehungsweise Personen und Kooperationen mit KünstlerInnen anmerkt, gibt es noch eine Reihe von Künstlern, die auf sein Schaffens einwirkten – um nur einige aufzuzählen: Kurt Schwitters, Hugo Ball, Ezra Pound, John Cage, Robert Rauschenberg, Edward Estlin Cummings, Jiří Kolář, Constantin Brâncuși, die Musiker Dieter Glawischnig und Ewald Oberleitner u. a. Dazu ist auch das umfangreiche Netzwerk Jandls, mit seinen KorrespondenzpartnerInnen zu erwähnen: die tschechischen DichterInnen Josef Hiršal, Bohumila Grögerová und Ladislav Novák, in Brasilien Augusto und Haroldo de Campos, Décio Pignatari, in Großbritannien Ian Hamilton Finlay,¹¹ John Furnival, Dom Sylvester Houédard und Edwin Morgan.

Seine experimentellen Sprechgedichte faszinieren heute noch durch das intendierte Sinnspiel, durch die vielfältigen Assoziationsmöglichkeiten. „[I]n den frühen 1960er Jahren legte er dabei einen besonderen

⁹ Ebd.

¹⁰ Jandl, 1999d, S. 35.

¹¹ Vgl. Jandl und Finlay, 2017.

Fokus auf die Konkrete Poesie, obwohl er sich dieser speziellen Form nicht exklusiv verschreiben wollte: „even though some of my poems may belong to that class, I should rather not call myself a concrete poet.“¹² Das programmatische Gedicht „i love concrete“ (1969)¹³ erläutert, witzig formuliert, Jandls dichterische Position in seinen deutschen Übersetzungen¹⁴ und beweist zugleich auf Basis der Mehrdeutigkeit des Lexems „concrete“, wie sich seine Texte verwandeln:

i love concrete	ich liebe Beton	ich liebe Konkrete Poesie
i love pottery	ich liebe das Töpferhandwerk	ich liebe das Töpferhandwerk
but i'm not	aber ich bin kein	aber ich bin kein
a concrete pot	Betonkopf	konkreter Topf ¹⁵

Die lakonischen Bemerkungen zur Konkreten Poesie sind in der dopselsinnigen Übersetzung erkennbar, die eine zwiespältige Haltung enthalten – einerseits Bekenntnis und andererseits Distanz und sogar Ablehnung.¹⁶

Eine weitere Version der Parallelschöpfung offenbart seine poetologische Position:

ich liebe Konkrete Poesie
ich liebe Dichtung
aber ich bin kein
konkreter Dichter¹⁷

Das ‚konkrete‘ Gedicht setzte für Jandl eine „intellektuelle Rechtfertigung“¹⁸ voraus, und dieser Aspekt wird von seinem Freund Reinhard Döhl in seiner Untersuchung des Gedichts „i love concrete“ hervorgehoben, wobei dies in der Aussage „i'm not / a concrete pot“ ersichtlich ist. Damit wendet sich der Dichter „gegen eine Poesie, die den Aspekt des (Kunst)handwerklichen zu sehr betont.“¹⁹ Das sprachliche

¹² Hannesschläger, 2017. Hervorhebung von der Verfasserin.

¹³ Jandl, 1997b, S. 92.

¹⁴ Vgl. Jandl, 1999f, S. 119–120.

¹⁵ Jandl 1997b, S. 92, 119.

¹⁶ Vgl. Römer, 2012, S. 29–31.

¹⁷ Jandl, 1999f, S. 120.

¹⁸ Hannesschläger, 2017.

¹⁹ Döhl, 2012.

Wechselspiel des Vierzeilers erschließt sich erst dann, „wenn man ihn in seinen Mehrdeutigkeiten verstanden, seine verschiedenen Lese-schichten erkannt und miteinander in Beziehung gesetzt hat“²⁰.

Vanessa Hannessschläger bemerkt in ihrer Untersuchung Jandls Zurückhaltung gegenüber „Begrifflichkeiten“²¹, die der Autor nur mit gewissem Vorbehalt übernimmt, die eingeführten Begriffe in Bezug auf die experimentelle Dichtung zwar akzeptiert, aber seinerseits der Versuch besteht, ‚neue‘ Bezeichnungen zu generieren:

So fand und erprobte man die Namen „konkrete Poesie“, „Konstellation“, „visueller Text“ und andere, oder spricht ganz allgemein von „experimenteller Dichtung“. Ich übernehme solche Namen, sobald ich mit ihnen umgehen kann, gerne [...]. Mir selbst gelang es nur einmal – 1957 – für eine Reihe eigener Texte einen wenig originellen Namen – „Sprechgedichte“ – zu finden.²²

2. Poetologische Überlegungen und Schreibverfahren

Ausgehend von den selbstreferenziellen Positionen des Autors und den diversen Untersuchungen aus der Sekundärliteratur, die vordergründig die innovatorischen Qualitäten der Dichtungen hervorheben, werden im Folgenden einige zum Kanon gehörende Texte vorgeführt, um die poetologischen Überlegungen und Schreibverfahren Jandls zu erfassen. Als Ausgangspunkt für die poetologischen Überlegungen soll Jandls Position zum Verhältnis von „experiment“ und „traditioneller Lyrik“ erwähnt werden:

meine experimente nahmen oft züge der traditionellen lyrik auf, was durch die gleichzeitige konfrontation von bekannten mit unbekannten elementen stärkere reaktionen hervorrief, eine aggressive tendenz zu beginn verlor für mich in dem maß an bedeutung, als meine freude an der manipulation mit dem sprachmaterial und den daraus resultierenden entdeckungen wuchs. meine neigung zur groteske findet in einer sprachbehandlung, die keiner konvention zu gehorchen braucht, neue möglichkeiten. so kann der experimentelle text vollziehen, was das gedicht in konventionell verwendeter sprache nur berichten kann.²³

²⁰ Ebd.

²¹ Hannessschläger, 2017.

²² Jandl, 1999c.

²³ Jandl, 1999b.

Jandl experimentierte mit den unterschiedlichsten literarischen und bildnerischen Ausdrucksformen. Dabei überschritt er die Grenzen zwischen den Sprachen wie auch jene zwischen den Künsten und war an Austauschprozessen ebenso interessiert wie an Versuchen einer Verschränkung unterschiedlicher Kunstformen. Die Auflösung der Genre Grenzen und der Grenzen zwischen Prosa und Lyrik führt zu Kompositionen, die dem Laut beziehungsweise dem Buchstaben Priorität einräumen und innovativ eingefasste Sprachproduktionen/Spiele mit Minimaleinheiten generieren. Diesbezüglich sind Beispiele aus dem Band *Sprechblasen* (1968) relevant, denn einzelne Buchstaben des Alphabets werden zu sinntragenden Einheiten, die in Verbindung mit einem Wort neue Assoziationsmöglichkeiten aufkommen lassen. Das so oft zitierte Gedicht „leben eines q-hirten“²⁴ produziert durch das Wiederholen ein und desselben Basiswortes „euter“, systematisch das umgekehrte Alphabet durchexerzierend, spontane Assoziationen einzelner Kombinationen. Imelda Rohrbacher verweist zugleich auf die deutliche Hinführung des Textes zur Selbstreflexion über den Schreib- und Rezeptionsprozess (d-euter).²⁵

Die Mischform zwischen Laut- und Wortgedicht beziehungsweise Sinnspiel ergibt in der Auffassung von Jandl das „Spechgedicht“ – wobei in diesem Fall das Wort als Bezugspunkt gilt und die dominante Komponente des Gebildes ausmacht:

Das Sprechgedicht wird erst durch lautes Lesen wirksam. Länge und Intensität der Laute sind durch die Schreibung fixiert. Spannung entsteht durch das Aufeinanderfolgen kurzer und langgezogener Laute [...], Verhärtung des Wortes durch Entzug der Vokale [...], Zerlegung des Wortes und Zusammenfügen seiner Elemente zu neuen, ausdrucksstarken Lautgruppen [...], variierte Wiederholungen mit thematisch begründeter Zufuhr neuer Worte bis zur explosiven Schlußpointe.²⁶

Als Paradebeispiel für das sprachliche Experiment gilt das Gedicht „chanson“²⁷, das sämtliche Sprachgrenzen – Deutsch, Französisch, Englisch – überschreitet und paradigmatisch für das Gesamtwerk

²⁴ Jandl, 1979, S. 84.

²⁵ Vgl. Rohrbacher, 2011.

²⁶ Jandl, 1999a, S. 8.

²⁷ Jandl, 1976, S. 6.

Jandls ist. Dies erklärt sich durch die dichterische Methode, die über Zerlegung, Isolierung, Reduktion, Umformung, Wiederholung, Vertauschung, Auslassung und Permutation von Lauten, Buchstaben, Worten und Sätzen neue Kompositionen generiert.²⁸ Das sprachliche Material, bestehend aus den Worten „l'amour“, „die tür“, „the chair“, „der bauch“, vermischt sich in drei Phasen über zwölf Strophen in jambischen Vierzeilern. Innerhalb der Dynamik der Verse lösen sich die Artikel von ihren zugehörigen Substantiven, und die Laute vermischen sich untereinander – dies entspricht der besonderen Ästhetisierung von lyrischer Sprache als einem aus kleinsten Einheiten wie Lauten und Buchstaben bestehenden Material. Dazu Jandl:

Ein Gedicht, ein Ganzes, das aus Teilen besteht, den Wörtern, die jedes für sich ein Ganzes sind, das aus Teilen besteht, den Buchstaben und Lauten, die jeder für sich ein Ganzes sind, hergestellt aus zwei völlig verschiedenen Materialien, die zusammen Sprache heißen, oder getrennt, Sprache und Schrift, Sprechen und Schrift.²⁹

Jandl wird als genialer Sprachkünstler und geistvoller Entertainer wahrgenommen, und dabei wird oft übersehen, dass Fragen von Gewalt, Krieg und Frieden in seinem Werk zu finden sind. Die Gedichte „schtzngrmm“³⁰ oder „wien: heldenplatz“³¹ stellen auf eine subtile Weise die Frage nach der Verantwortung und nach den Widerstandsmöglichkeiten des Einzelnen im Krieg. Im Sprechgedicht „schtzngrmm“ werden dem Basiswort ‚Schützengraben‘ die Vokale entzogen, beziehungsweise wird durch Zerlegung, Doppelung und Kürzung das Geräusch des Krieges ‚hörbar‘; eine Ausnahme ist die letzte Zeile, die mit dem Wort ‚tot‘ (geschrieben „t-tt“³²) eine Art Schlusspointe markieren sollte. Erst durch das laute Vorlesen wird die Thematik wahrnehmbar und die intendierte erschütternde Kriegs Atmosphäre hergestellt.

Ein anderes Verfahren besteht in der Aussparung des Gegenständlichen beziehungsweise dem Entzug des Themas. Dazu Jandls poetologisches Statement:

²⁸ Vgl. Stuckatz, 2016, S. 242.

²⁹ Jandl, 1999f, S. 159.

³⁰ Jandl, 1976, S. 38.

³¹ Ebd., S. 37.

³² Ebd., S. 38.

Dichtung kann mit ihren eigenen Mitteln Dinge, Sachverhalte, Zustände, Vorgänge, Gespräche und Gedanken abbilden, und zwar tatsächliche ebenso wie vorgestellte, wobei die vorgestellten wiederum in zwei Kategorien auseinanderfallen, nämlich mögliche und unmögliche, oder realistische und phantastische. Dichtung kann sich aber auch einer Abbildung enthalten, nichts darstellend außer sich selbst. Sie zeigt dann jeweils eine bestimmte Auswahl von Material in einer bestimmten Anordnung.³³

Ein Beispiel für ein Experiment, das durch Entzug des Themas sich selbst darstellt, ist Jandls „sonett 2“³⁴, das die Struktur der klassischen Gedichtform von zwei Quartetten gefolgt von drei Terzetten wiedergibt, wobei wegen der Präsenz des einzigen Wortes ‚Sonett‘ die typische These-Antithese-Synthese-Einteilung entfällt. Somit entsteht eine Selbstbeschreibung auf linguistisch-sprachlicher und visueller Ebene mit besonderer Hervorhebung der spezifischen poetischen Form des Sonetts.³⁵

Die Reduplikationsmethode beschreibt der österreichische Dichter bezogen auf die Arbeitsweise an seinem Gedicht „die zeit vergeht“ folgendermaßen:

„die zeit vergeht“ war kein Thema, sondern wurde ein Titel. Es gab kein Thema, sondern nur eine bestimmte Art der Beschäftigung mit einzelnen Wörtern, genauer jeweils mit einem einzigen. Dieses mußte sich in seiner Mitte, wobei diese durch die Hälfte seiner Buchstabenzahl bestimmt war, so daß nur Wörter mit einer geraden Buchstabenzahl in Frage kamen, so teilen lassen, daß zwei sprechbare, reduplizierbare Einheiten entstanden. [...] So wurde das Wort „lustig“, das sich in die beiden Bestandteile „lus“ und „tig“ symmetrisch teilen ließ, ein Adverb zum Satz „die zeit vergeht“, der nun hieß „die zeit vergeht lustig“, wobei die sich an ihn anschließende kleine Sprechmaschine in ihrer einen Hälfte das Ticken einer Uhr vorführte, in ihrer anderen eine weniger deutliche, weniger deutbare, Beziehung zu etwas herstellte, das vielleicht an Wörter des Hörens, wie „losen“ oder das englische „listen“, imperativisch erinnerte, und warum, wenn Sprachgrenzen verwischt werden dürfen, nicht auch ans englische „lose“, verlieren.³⁶

³³ Zit. n. Stuckatz, 2016, S. 209.

³⁴ Jandl, 2016c, S. 91.

³⁵ Vgl. Stuckatz, 2016, S. 211–212.

³⁶ Jandl, 1999e, S. 47.

Das visuelle Gedicht bildet ein Kaligramm in Form einer Pyramide, die zugleich einer halben Klepsydra ähnelt, beide auf das Vergehen der Zeit hindeutend, wobei das sich wiederholende Wort „lustig“ den Gedanken auf der auditiven Ebene weiterführt.

die zeit vergeht
 lustig
 luslustig
 lusluslustig
 lusluslustigtig
 lusluslustigtigtig
 lusluslustigtigtigtig
 lusluslustigtigtigtigtig
 lusluslustigtigtigtigtigtig
 lusluslustigtigtigtigtigtigtig
 lusluslustigtigtigtigtigtigtigtig³⁷

Mit Selbstironie untermalt der Dichter den Schreibprozess seiner poetischen Schöpfungen, das Szenario seines performativen Denkprozesses.

Die Reduplikationsmethode bedingt zugleich die Assoziationsmethode, die Jandl immer wieder einsetzt, ausbaut und somit ein Sprachengeflecht generiert. Dazu folgt ein treffendes Beispiel, eine Hommage an William Wordsworth, wobei die Konkordanz zwischen Natur und Lebenslauf des amerikanischen Poeten in der witzig verfassten linguistisch-phonetischen Variante des österreichischen Autors auffällt:

oberflächenübersetzung

my heart leaps up when i behold

a rainbow in the sky

so was it when my life began

so is it now i am a man

so be it when i shall be old

or let me die!

the child is father of the man

and i could wish my days to be

mai hart lieb zapfen eibe
 hold

er renn bohr in sees kai

so was sieht wenn mai
 läuft begehen

so es sieht nahe emma
 mähen

so biet wenn ärschel grollt

ohr leckt mit ei!

seht steil dies fader rosse
 mähen

in teig kurt wischt mai
 desto bier

³⁷ Jandl, 1979, S. 69.

bound each to each by natural piety baum deutsche deutsch
bajonett schur alp eiertier
(william wordsworth)³⁸

Wendelin Schmidt-Dengler beschreibt Jandls Haltung zur Natur als eine der Konservierung und der impliziten Reduktion des Natureindrucks.³⁹ Die extreme Reduktion tritt in dem miniaturhaft wirkenden Text „naturgedicht“, das auf die Essenz verweist, deutlich zutage:

naturgedicht
heu
see⁴⁰

Ebenfalls ein Beispiel für eine extreme Reduktion ist das Gedicht „a love-story, dringend“; das mittels mehrerer Segmente eine minimale Geschichte erzählt:

a love-story, dringend
d dr dri drin ring inge ngen gend end nd d⁴¹

Das Interesse an Deformation, Abweichung, Variation des Sprechens, das sämtliche soziale, psychische und weltanschauliche Schichten der Gesellschaft sedimentiert, ist in Jandls Gedichten wiederzufinden, die eine Art tragi-komische Zuspitzung von Sprechzwängen festschreiben. Aufkommende Fehler der Alltagssprache generieren neue Kompositionen, die ausgehend von ‚Störungen‘ und ‚Zerstörungen‘ beziehungsweise Fehlern zum Kunstmittel mutieren. Dazu zählen die Verwendung der Kindersprache, der Umgangssprache, des Gastarbeiterdeutsch, wenn die Selbstlaute durcheinander geraten, die Mitlaute sich verselbständigen, Bedeutungen ähnlich klingender Wörter verwechselt werden. Auffallendes Merkmal ist das „widerspenstige Gegen-die-herkömmliche-Grammatik-Formulieren“⁴². Leerstellen und Fehlleistungen implizieren Sprachkritik und bringen zugleich witzige Sprachspiele hervor – so das Szenario eines scheinbaren Selbstgesprächs im viel zitierten „peter und die kuh“⁴³.

³⁸ Ebd., S. 45.

³⁹ Vgl. Schmidt-Dengler, 1986, S. 91–120.

⁴⁰ Jandl, 1979, S. 28.

⁴¹ Ebd., S. 48.

⁴² Riha, 1995.

⁴³ Jandl, 2016a, S. 307.

Visuelle Ästhetisierung erscheint in dem Gedicht „film“⁴⁴, einer Komposition aus kleinsten Partikeln der Sprache; die Buchstaben ‚i‘ und ‚l‘ agieren wie zwei Schauspieler innerhalb des Basiswortes „film“: vertauschen ihre Rollen/Positionen, verschwinden, tauchen wieder auf. Der Mechanismus einer Filmprojektion scheint beschrieben zu werden: „In seiner Gesamtheit erscheint das Gedicht wie eine aufgespannte Filmrolle, deren einzelne Bilder vertikal nacheinander betrachtet/gelesen werden müssen, um so dem sukzessiven Handlungsablauf gewahr zu werden.“⁴⁵

In der Frankfurter Vorlesung *Das Öffnen und Schließen des Mundes* insistiert der Dichter u. a. auf der Notwendigkeit der lautlichen Wahrnehmung der sprachlichen Komposition, denn erst durch lautes Lesen entsteht die performative Gleichzeitigkeit von Aussage und Ausgesagtem: „[E]in Erlebnis haben wir, und es uns, wir müssen darin sein; ein Erlebnis wird mitgeteilt, heißt: wir sind nicht darin.“⁴⁶ Diese Aussage bezieht sich eigentlich auf alle Produktionen, denn erst durch die Inszenierung ihrer Performativität erlangen sie die intendierte Wirkung, denn das Grundprinzip heißt: Sprache muss gesprochen werden.

Gestik spielt in Jandls Kompositionsverfahren ebenfalls eine wichtige Rolle. Als Beispiele dafür sind die Gedichte „winken“⁴⁷, „zwei hände“⁴⁸ beziehungsweise „ein motiv aus georg büchners ‚woyzeck‘“⁴⁹ relevant. Diese Texte bezeugen eine wichtige Tendenz seiner poetologischen Position, nämlich das Einbeziehen obligatorischer mimischer und gestischer Elemente in die Poesie. Eigentlich sind sie eine Art handschriftlicher Zeichnung, ähnlich einer Regieanleitung für die Inszenierung der Gedichte.

Jandls Minidrama „parasitäres stück“⁵⁰ steht

formell in der Tradition seiner Lautgedichte, inhaltlich wiederum eine metatheatrale Aussage, eine Mini-Poetik bzw. Parodie auf die aristotelische Dramenkonzeption. Schon der Titel signalisiert, dass sich

⁴⁴ Jandl, 1979, S. 86.

⁴⁵ Stuckatz, 2016, S. 246.

⁴⁶ Jandl, 2010, S. 144.

⁴⁷ Jandl, 1997a, S. 181.

⁴⁸ Jandl, 2016b, S. 27.

⁴⁹ Jandl, 1997a, S. 181.

⁵⁰ Jandl, 1987, S. 78–79.

dieser dramatische Text von einem anderen „nährt“, nämlich von einem klassischen Sprechstück. Diese Angabe wird dann konsequent durchgeführt, indem alle dramatischen Kategorien des ‚parasitären‘ Textes erwähnt werden, stets im Vergleich zu dem vorhergehenden „klassischen“ Text⁵¹

– wobei das Prinzip der Reduktion regiert.

Dem zum Sprechen vorgesehenen Text des parasitären Stücks wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt, mit dem expliziten Hinweis, dass die letzten 10 Minuten oder sogar weniger des vorangegangenen Sprechstückes ersetzt werden. Die Aussage thematisiert die Reduktion des Ausgangsdramas auf das Minimale, rein formell betrachtet. Dieser dramatische Text wiederum zerfällt in Laute, konkret in eine Art ‚Exhalationsstrom‘ kurze I-Laute: I-I-I-I-I, und verändert sich schließlich radikal, indem er sich in ein inhaltsloses Geblabber verwandelt. Die Möglichkeit des Sprechens, als Kommunikation verstanden, wird in dem ‚parasitären‘ Sprechstück bis an die Grenze der Selbstauflösung geführt.⁵²

Hannes Schweiger und Hajnalka Nagy merken in ihrem Vorwort zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Wir jandln* an: „Jandls Grenzgänge sind nicht nur rein sprachlicher Natur, sondern erkunden auch das intermediale Terrain. So ist es ebenfalls einleuchtend, dass seine Texte diversen künstlerischen Adaptionen im Bereich der Bildenden Kunst oder der Musik zugrunde liegen.“⁵³ Eine Adaptation dieser Art stellt die Komposition „BRANCUSI“ (1962) von Jiří Kolář dar.

⁵¹ Ringler-Pascu, 2009, S. 28.

⁵² Ebd., S. 29.

⁵³ Schweiger und Nagy, 2013, S. 15.

BRANCUSI



⁵⁴ Kolář, 2010, S. 74.

Jiří Kolářs visuelles Gedicht „BRANCUSI“, das die Umriss der Skulptur *Vogel im Raum* (Măiastra, 1910–1918)⁵⁵ des berühmten rumänischen Bildhauers wiedergibt, inspiriert Jandl zu seinem visuellen Gedicht „„vogel im raum““⁵⁶ und zu seiner mit den Schreibmaschinenbuchstaben b, r, a, n, c, u, s und i verfassten Komposition „hommage à brancusi (1)“:

r
an
b/a
an
r/n
an
a/c
an
n/u
an
c/s
an u/i
an s

hommage à brancusi (1)⁵⁷

r an b/a an r/n an a/c an n/u an c/s an u/i an s

Jandls Sammelband *der gelbe hund* (1980) enthält in programmatischer Hinsicht erneut eine Parallelschöpfung, einen in deutscher und englischer Sprache verfassten Text, „inhalt“ beziehungsweise „contents“, der als eine Art literarisches Credo des Dichters gilt:

inhalt	contents
um ein gedicht zu machen	for the making of a poem
habe ich nichts	i have nothing
eine ganze sprache	a whole language
ein ganzes leben	a whole life
ein ganzes denken	a whole thinking
ein ganzes erinnern	a whole remembering

⁵⁵ *Vogel im Raum* ist eine Reihe von Skulpturen mit dem mythischen Vogel-Thema in Marmor und Bronze.

⁵⁶ Jandl, 2016a, S. 28.

⁵⁷ Ebd., S. 26.

um ein gedicht zu machen
habe ich nichts.

for the making of a poem
i have nothing.⁵⁸

Die „Verknüpfung von Schweigen und Laut, von Nichts und Etwas“,⁵⁹ wie es John Cage in seinem Vortrag *Silence* (1961) formuliert, von Jandl ins Deutsche übersetzt, ist für die Spracharbeit des österreichischen Dichters ebenfalls bezeichnend. Die spiegelbildlich verfassten Gedichte reflektieren die Situation des Dichters, den eigentlichen Schreibprozess als „Wechselspiel von Nichts-Etwas-Nichts“⁶⁰, wie es Katja Stuckatz vorbildlich in ihrer Untersuchung zum Ausdruck bringt.

3. Schlussfolgerung

Was als Spielen und Experimentieren mit Sprache und Schrift begann, verwandelte sich bei Jandl allmählich in eine ‚Weltanschauung‘ der Poesie. Eine Vielfalt experimenteller Methoden und Verfahren ist in der Tendenz zu erkennen, das Komische, das Irritierende, das Ernsthafte in der Sprache und den Szenarien des alltäglichen Daseins, der Wirklichkeit aufzuspüren und daraus lebendige Dichtung zu gestalten. Jandl gilt als einer der wichtigsten deutschsprachigen Lyriker und ist eine der wichtigen Stimmen der experimentellen Literatur im 20. Jahrhundert. Er experimentierte mit den unterschiedlichsten Ausdrucksformen und war ständig auf der Suche nach neuen Möglichkeiten, sich künstlerisch zu äußern. Das Dichten in mehreren Sprachen ist als Konstante zu verzeichnen, wobei sich bei ihm „alle Formen der literarischen Zwei- oder Mehrsprachigkeit wiederfinden: das Schreiben in einer erworbenen Sprache, das Kontaminieren, das Parodieren und die Selbstübersetzung“⁶¹.

⁵⁸ Jandl, 1997c, S. 7–8.

⁵⁹ Stuckatz, 2016, S. 215.

⁶⁰ Ebd., S.216.

⁶¹ Reitani, 2013, S. 54.

Literaturverzeichnis

- DÖHL, Reinhard, 2012. Wie konkret sind Ernst Jandls Texte oder Ernst Jandl und Stuttgart. In: Reinhard DÖHL, Johannes AUER und Friedrich W. BLOCK, Hrsg. *Als Stuttgart Schule machte* [online]. *Ein Internet-Reader*. [Zugriff am: 18.03.2018]. Verfügbar unter: <https://www.stuttgarter-schule.de/jandlstu.htm>
- FETZ, Bernhard, Hrsg., 2005. *Ernst Jandl. Musik, Rhythmus, Radikale Dichtung*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 8(12). ISBN 3552053557
- FETZ, Bernhard und Hannes SCHWEIGER, Hrsg. *Die Ernst Jandl Show*. Wien, St. Pölten, Salzburg: Wien-Museum, Residenz. ISBN 9783701715572
- HAMMERSCHMID, Michael und Helmut NEUNDLINGER, 2008. „von einen sprachen“. *Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*. Innsbruck: StudienVerlag. ISBN 9783706544115
- HANNESSCHLÄGER, Vanessa, 2017. „l’amour / die tür / the chair / der bauch“: Konkrete Poesie als Europäisches Projekt. In: *Textpraxis* [online]. (13/1) [Zugriff am: 12.04.2018]. ISSN 21918236. Verfügbar unter: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/vanessa-hannesschlaeger-konkrete-poesie>
- JANDL, Ernst, 2016a. *Werke in 6 Bänden. der künstliche baum*. Bd. 2. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630874821
- JANDL, Ernst, 2016b. *Werke in 6 Bänden. die bearbeitung der mütze*. Bd. 3. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630874838
- JANDL, Ernst, 2016c. *Werke in 6 Bänden. Mein Gedicht und sein Autor*. Bd. 6. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630874869
- JANDL, Ernst, 2010. *Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetikvorlesungen 1984/1985*. DVD und Booklet. Hrsg. v. Johannes Ullmaier. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518135174
- JANDL, Ernst, 1999a. Das Sprechgedicht. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 8. ISBN 9783630870304
- JANDL, Ernst, 1999b. Der Dichter, der uns angeht. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 9. ISBN 9783630870304
- JANDL, Ernst, 1999c. Orientierung. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 10. ISBN 9783630870304
- JANDL, Ernst, 1999d. Mein Gedicht und sein Autor. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden*. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 34–41. ISBN 9783630870304

- JANDL, Ernst, 1999e. Voraussetzungen, Beispiele, und Ziele einer poetischen Arbeitsweise. Ein Vortrag. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 44–53. ISBN 9783630870304
- JANDL, Ernst, 1999f. Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. In: Ernst JANDL. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden. Bd. 11. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand, S. 105–163. ISBN 9783630870304
- JANDL, Ernst, 1997a. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *sprechblasen. verstreute gedichte*. Bd. 3. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630869223
- JANDL, Ernst, 1997b. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *der künstliche baum. flöda und der schwan*. Bd. 4. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630869230
- JANDL, Ernst, 1997c. *poetische werke in 10 bänden* [11 Bände]. *Der gelbe Hund*. Bd. 8. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand. ISBN 9783630869278
- JANDL, Ernst, 1987. *parasitäres stück*. In: Karlheinz BRAUN, Hrsg. *MiniDrama*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 78–79. ISBN 3886610829
- JANDL, Ernst, 1979. *Sprechblasen*. Stuttgart: Reclam. ISBN 9783150099407
- JANDL, Ernst, 1976. *Laut und Luise*. Stuttgart: Reclam. ISBN 9783150098233
- JANDL, Ernst und Ian Hamilton FINLAY, 2017. *not / a concrete pot. Briefwechsel 1964–1985*. Ausgewählt und hrsg. v. Vanessa Hanneschläger. Übers. v. Barbara Sternthäl unter Mitarbeit v. Vanessa Hanneschläger. Hrsg. in Zusammenarbeit mit dem Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, Bozen: Folio. ISBN 9783852567020
- KOLÁŘ, Jiří, 2010. BRANCUSI. In: Bernhard FETZ und Hannes SCHWEIGER, Hrsg. *Die Ernst Jandl Show*. Wien, St. Pölten, Salzburg: Wien-Museum, Residenz, S. 74. ISBN 9783701715572
- REITANI, Luigi, 2013. Zwischen (und unter) den Sprachen unterwegs. Ernst Jandls Poetik der Mehrsprachigkeit. In: Hannes SCHWEIGER und Hajnalka NAGY, Hrsg. *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag, S. 52–60. ISBN 9783706551267
- RIHA, Karl, 1995. „als ich anderschdehn mange lanquidsch“. – Ernst Jandl: siebzig Jahr. In: *neue deutsche literatur*. (502). ISSN 00283150. [online]. [Zugriff am: 18.03.2018]. Verfügbar unter: <http://www.planetlyrik.de/wp-content/uploads/2014/08/Ernst-Jandl-Siebziger-Geburtstag.pdf>
- RINGLER-PASCU, Eleonora, 2009. *Kurzdrama – Minidrama*. Timișoara: Editura Excelsior Art, S. 28–29. ISBN 9789735922320

- ROHRBACHER, Imelda, 2011. „die rache der sprache ist das gedicht“. Kleine Einführung in Ernst Jandls Zufallsmethodik. In: Johann Georg LUGHOFFER, Hrsg. *Ernst Jandl. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierung*. Wien: Edition Praesens, S. 22–26. ISBN 9783706906494
- RÖMER, Veronika, 2012. *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*. Berlin: LIT. ISBN 9783643500274
- SCHWEIGER Hannes und Hajnalka NAGY, Hrsg., 2013. *Wir Jandln! Didaktische und wissenschaftliche Wege zu Ernst Jandl*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien-Verlag. ISBN 9783706551267
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2008. Vorwort. In: Michael HAMMERSCHMID und Helmuth NEUNDINGLER, Hrsg. „von einen sprachen“. *Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studien-Verlag, S. 7–8. ISBN 9783706544115
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1994. Poesie und Lebenszweck. Ernst Jandl, „Das Öffnen und Schließen des Mundes“ (1985). In: Paul Michael LÜTZELER, Hrsg. *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 114–128. ISBN 3596113873
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1986. Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke – Destruktion, Reduktion, Restauration. Anmerkungen zum Naturbegriff der drei Autoren. In: Wendelin SCHMIDT-DENGLER. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, S. 91–120. ISBN 9783854490135
- SIBLEWSKI, Klaus, 2000. *a komma punkt. Ernst Jandl: Ein Leben in Texten und Bildern*. München: Luchterhand. ISBN 3630868746
- STUCKATZ, Katja. 2016. *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*. Berlin: Walter de Gruyter. ISBN 9783110472189

Abstract

This study describes Ernst Jandl's experimental poetry and takes into account his complex linguistic world and variety of interpretative approaches. In order to comprehend his poetological reflections and writing methods we present some of his texts belonging to the literary canon, beginning with the author's self-referential position and diverse studies of the secondary literature which emphasize the innovative qualities of his poetry.

Keywords

Ernst Jandl, experimental poetry, spoken poem, Concrete Poetry, performativity

III. Zwischen Tradition und Experiment

„Ich zwi und zwi / im Nienienie“. Paul Celans poetische Narrenmaske

Laura Cheie

Abstract

Paul Celans Beziehung zur Avantgarde, genauer zur experimentellen Poesie, war ambivalent. Sie gehörte einerseits deutlich zu seiner dichterischen Entwicklung und Herausbildung seiner eigenen poetischen Sprache bis hin zu seiner Spätdichtung; andererseits genügte ihr reiner Ausdruck nicht seinen hohen ethisch-humanistischen Ansprüchen. Doch das, was oft auch in Celans Gelegenheitsdichtung als bloßes, harmloses, ja humorvolles Sprachspiel aussah, wird in seiner ‚gültigen‘ Dichtung zu einem ernstesten Instrument der Provokation und Warnung, das eine komplexe poetische Narrenmaske entstehen lässt. Der Beitrag versucht Celans Beziehung zur experimentellen Lyrik aufgrund der Vielschichtigkeit eben dieser dichterischen Narrenmaske zu durchleuchten.

Schlüsselwörter

Paul Celan, experimentelle Poesie, Narrenmaske, Nonsensdichtung, Wahn

1. Gegen das „Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial“

Im Jahre 1960 schreibt Paul Celan in einem Brief an den Schriftsteller Hans Bender:

Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. Man komme uns hier nicht mit ‚poiein‘ und dergleichen. [...] Gewiß, es gibt Exerzitien – im geistigen Sinne, lieber Hans Bender! Und daneben gibt es eben, an jeder lyrischen Straßenecke, das Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial.¹

Die deutlich abwertende Bemerkung Paul Celans gilt selbstverständlich der Konkreten Poesie, die er vor dem österreichischen Lyriker Hugo Huppert sechs Jahre später sogar noch schärfer zurückweisen

¹ Celan, 2000, S. 177.

wird. Laut Huppert meint Celan während eines Besuchs in Paris unter anderem: „Was aber die vorgegaukelte ‚poésie concrète‘ betrifft, so betrachte ich sie als eindeutige Scharlatanerie, als sinn-entleerten Schwindel.“² 1969 wird diese Evaluierung der experimentellen Lyrik vor der damaligen Dissertantin Esther Cameron nochmals entschieden bestätigt. Celan wendet sich in dem Gespräch mit Cameron dieses Mal offensichtlich gegen die serielle Poesie von Max Bense mit den Worten: „Jedes Gedicht ist der Anti-Computer.“³ Als Cameron dann später auf kritische Betrachtungen seines Bandes *Fadensonnen* (1968) bezüglich eines Mangels an ästhetischer Konstruktion hinweist, erwidert Celan irritiert: „Aber ich schere mich zum Teufel um die ästhetische Konstruktion!“ Und, so Cameron weiter: „Mit *Fadensonnen* hätte er etwas Kontrabandes, ‚einen Widerstand‘, ein ‚du‘ [sic!] schaffen wollen.“⁴

Tatsächlich stoßen hier zwei unterschiedliche Auffassungen von Wesen und Funktion der Dichtung aufeinander. Celan geht vom „wahren“⁵ Gedicht als Ausdruck einer tiefgreifenden Aufrichtigkeit, als poetische Zeugenschaft und Rebellion aus, die sich sowohl auf individuell als auch auf kollektiv Erfahrenes beziehen. In seiner *Meridian*-Rede verdichtet er dies in den Stichworten ‚Schicksal‘, ‚Richtung‘ und ‚Atemwende‘. Hingegen definieren konkrete Dichter wie Max Bense und Reinhard Döhl die neue Dichtung als eine rein ästhetische ohne jeglichen ethischen Anspruch:

poesie [ist] heute kein transportmittel mehr für zumeist fragliche ethische inhalte, kein rechtfertigungsvehikel mehr für weltanschaulichen unfug [...]. zwar bleibt auch dieser autor, als intellektuelles

² Huppert, 1988, S. 321.

³ Cameron, 1988, S. 339.

⁴ Ebd.

⁵ Im Jahre 1958 bemerkt Celan in der Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker in Paris: „Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein.“ Celan, 2000, S. 167. Kurz vor seinem Tod formuliert dies Celan noch vehementer, in Israel, vor dem dortigen Hebräischen Schriftstellerverband, wenn er meint, dass große Dichtung einem Wahrheitszwang unterliege: „Und ich finde hier, in dieser äußeren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit großer Poesie.“ Ebd., S. 203.

individuum einer zivilisation und ihrer gesellschaft, ebendieser gesellschaft verpflichtet: aber an stelle der ethischen verpflichtung tritt die ästhetische moral, an stelle des kategorischen imperativs zählt die ästhetische auseinandersetzung (mit der sprache des unmenschen etwa), an stelle der mitgeteilten fabel gilt das ästhetische spiel.⁶

Celans vehement ablehnende Haltung gegenüber der experimentellen Dichtung ist allerdings nicht neu. Sie bildet sich nicht erst während seiner mittleren und späten Schaffensperiode heraus, denn schon früh, in seiner Bukarester Zeit, scheint sich Celan von radikalen dichterischen Experimenten wie jenen des Dada oder Lettrismus nicht angezogen zu fühlen. Der befreundete rumänische Dichter Petre Solomon bemerkt diesbezüglich: „Paul Celan hatte keine besondere Bewunderung für Aragon oder für Tzara: Von den Dichtern der surrealistischen Strömung fühlte er sich Paul Eluard am nächsten.“⁷ Als Solomon seinen Dichterfreund Celan 1966 in Paris besucht und ihm seinen Wunsch mitteilt, den Begründer des Lettrismus, Isidore Isou,⁸ begegnen zu wollen, meint Celan: „Geh nicht zu ihm, er ist ein Scharlatan.“⁹ Solomon stimmt schließlich Celans Ablehnung zu und deutet sie folgenderweise: „Seine Reaktion auf den ‚Lettrismus‘ erschien mir als symptomatisch. Sie muss [...] als eine völlig begründete Ablehnung des exzessiven Experimentalismus, eine die wahren Neuerungen bedrohende Übertreibung, angesehen werden.“¹⁰ Celan gehörte auch nie einer literarischen Gruppierung an, auch jenen der rumänischen oder französischen Surrealisten nicht, und dies trotz seiner Sympathie für diese Bewegung und der deutlichen surrealistischen Spuren vor allem in seinem Frühwerk.¹¹ Denn, so Solomon:

Celan nimmt vom Surrealismus das, was ihm passt, genauer das Poetische. Den Traum, die Nacht, das Wundersame. Und das Spielerische, den Sprachwitz, die Freiheit der Imagination. Kurz gesagt

⁶ Bense und Döhl, 2001, S. 167.

⁷ Solomon, 1987, S. 44. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

⁸ Isidore Isou, eigentlich Ioan-Isidor Goldstein, aus der südlichen Bukowina stammend, war ein französischer Schriftsteller, Künstler und Philosoph. 1945 siedelte er sich in Paris an, wo er den Lettrismus oder die Kunst der autonomen Buchstaben, Zeichen und Laute begründete. Vgl. zum Lettrismus den synthetisierenden Beitrag von Andreas Puff-Trojan in: Puff-Trojan, 2009, S. 191–192.

⁹ Solomon, 1987, S. 158.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. diesbezüglich Wiedemann-Wolf, 1985, S. 121–153.

wurde Celan – der einsame Partisan der Avantgarde, der sich durch nichts vereinnahmen ließ –, nicht von der eigentlichen Bewegung des Surrealismus angezogen, sondern von ihrem Geist.¹²

Zu diesem „Geist“ aber gehörten ebenfalls die Revolte und der „schwarze Humor“¹³. Barbara Wiedemann-Wolf bemerkt diesbezüglich richtig, dass der Surrealismus mit der Freiheit der Sprache und der Imagination auch eine soziale und ideologische Freiheit verbindet und seine Dichtung „als ‚art engagé‘ versteht, aber nie als ‚art de propagande‘“¹⁴, was für die rumänischen Surrealisten in einem in den 1940er und 1950er Jahren stalinistisch regierten Land zunehmend schwierig wird.

Für Celan selber ist die Revolte im Namen der Opfer und gegen die TäterInnen und ihre MitläuferInnen ein tragender Gedanke seiner gesamten Lyrik und das Gedicht das radikale „Dokument einer Krise“, wie er in einem Brief an Ingeborg Bachmann aus dem Jahr 1963 bekennt.¹⁵ Diese künstlerische Radikalität ist allerdings bei Celan von einem, man könnte sagen, klassischen Ernst, denn sie bezieht sich dabei nicht nur auf den sprachlichen Ausdruck, sondern im mindestens gleichen Maße auf ein kompromissloses Engagement für die Verteidigung der Wahrheit und der menschlichen Würde. In seiner Büchner-Preis-Rede, der bereits erwähnten *Meridian*-Rede, ortet Celan authentische und befreiende Dichtung im Gegenwartswort, „das den ‚Draht‘ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradedäulen der Geschichte‘ bückt“¹⁶. In radikaler Weise gelingt das, so Celan, durch das *ad absurdum* geführte Gegenwartswort. Denn die „Majestät des Absurden“ zeuge „für die Gegenwart des Menschlichen“, so Celan weiter.¹⁷ Sie zeuge aber auch, wie Marlies Janz richtig hervorhebt, von einer als absurd empfundenen Realität „und erhebt zugleich Einspruch gegen sie“.¹⁸ Celans Ernst schließt aber den dunklen, spielerischen, bitteren, subversiven Scherz nicht aus. Denn eine andere Verbindung Celans zum surrealistischen ‚Geist‘ war der ‚schwarze Humor‘, dem

¹² Solomon, 1987, S. 100.

¹³ Wiedemann-Wolf, 1985, S. 121.

¹⁴ Ebd., S. 115.

¹⁵ Bachmann und Celan, 2016, S. 159: „Das Dokument einer Krise, wenn Du willst – aber was wäre Dichtung, wenn sie nicht auch das wäre, und zwar radikal?“

¹⁶ Celan, 2000, S. 189.

¹⁷ Ebd., S. 190.

¹⁸ Janz, 1984, S. 113.

rumänische Surrealisten wie Gellu Naum und Virgil Teodorescu eine Ventilfunktion, und zwar jene, den individuellen Schmerz erträglicher zu machen, zuschreiben.¹⁹ „Diese Art von Humor bleibt Celan, als Rettungsanker gewissermaßen, aber nur als provisorischer, erhalten.“²⁰ Und laut Hans-Peter Bayerdörfer wird sich dieser Humor immer deutlicher in Sarkasmus verwandeln.²¹

2. Spielerische Lust am Experiment in der Gelegenheitslyrik

Allerdings integriert Celans lyrischer Humor sehr wohl auch sprachliche Techniken der experimentellen Poesie, wie zunächst seine Gelegenheitslyrik deutlich zeigt. Gedichte wie „Abzählreime“, „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“, „ST“ oder „Ein- und Ausfahrt freihalten! Gedicht!“²² nähern sich dem spielerischen Nonsense dadaistischer und konkreter Laut- und Visualgedichte. Monika Schmitz-Emans zeigt in ihrer detaillierten Analyse, dass trotz der schroffen Distanzierung Celans von der Konkreten Poesie, die gesamte Lyrik des Dichters aus der Bukowina sehr wohl kontextuell, über ihre fundamentale Sprachskepsis und Sprachreflexion, aber auch artistisch, über den Segmentationsprozess einer gestammelten, gestotterten, ja zum Nonsense verformten Sprache, über die „Partikularisierung des Wortes“ und die „atomisierende[] Lettristik“

¹⁹ Vgl. Wiedemann-Wolf, 1985, S. 120–121.

²⁰ Ebd., S. 121. Barbara Wiedemann-Wolf verweist zugleich auf Celans Erlebnisdifferenz zu den französischen Surrealisten, die vom Krieg nicht so betroffen waren wie der Dichter aus der Bukowina, sieht aber zugleich eine ganz andere diesbezügliche Nähe zu den rumänischen Symbolisten, die „den Krieg unter der faschistischen Regierung und als deren erklärte Gegner erlebt haben“ (ebd., S. 125), und in deren Dichtung, z. B. bei Paul Păun oder Virgil Teodorescu, Kriegseindrücke und das Thema Tod sehr wohl präsent sind. In Celans Werk entwickelt sich der ‚schwarze Humor‘ allerdings zu einer immer bittereren Ironie, die wie Burkhard Meyer-Sickendiek in seiner umfassenden Studie zum literarischen Sarkasmus erläutert, vor allem bei jüdischen AutorInnen und Holocaust-ZeugInnen als Schutz vor einer Retraumatisierung durch die Erinnerung an schmerzliche Erfahrungen fungiert. Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek, 2009.

²¹ Hans-Peter Bayerdörfer sieht darin sogar das definitorische Merkmal von Celans späten Dichtung. Vgl. Bayerdörfer, 1977, S. 42–54 passim.

²² Bei diesen Gedichten handelt es sich um verstreute Publikationen aus dem Zeitraum der Gedichtbände *Sprachgitter* („Abzählreime“, in: Celan 2003, S. 121), *Die Niemandrose* („Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“, ebd., S. 171) und *Fadenonnen* („ST“, ebd., S. 272). Das Gedicht „Ein- und Ausfahrt freihalten! Gedicht!“ entsteht in Zusammenarbeit mit Kurt Leonhard, dem Mitherausgeber und Mitübersetzer der Dichtungen Henri Michaux (ebd., S. 557, vgl. Wiedemanns Erläuterungen dazu in: ebd., S. 986).

mancher Verszeile (z. B. im Gedicht „Keine Sandkunst mehr“), über kindisch-spielerischen Humor oder verfremdende Textstrategien der Aussparung und Verdichtung einen nachweisbaren Bezug zur experimentellen Dichtung hat.²³ Schmitz-Emans erkennt dabei jedoch einen von Celan oft zur Sprache gebrachten Grundanspruch seiner Poesie, ein Zeugnis von den Opfern und der Wahrheit abzulegen, wenn sie meint, dass das Celan'sche Nonsense-Gedicht „auf Wahrheit nicht mehr verpflichtbar“²⁴ beziehungsweise dass Wirklichkeit nur „gesucht“ und „entworfen“ sei.²⁵ Und auch mit Amy Colins Interpretation des spielerischen Nonsense als Teil einer sprachmagischen Hermetik in seiner Poesie²⁶ sei der Dichter nicht gänzlich einverstanden gewesen, nachdem er sich 1958 ganz entschieden gegen eine Dichtung des „Wohlklangs“ und für eine, die dem „Schönen mißtraut“ und nur versucht, in einer „graueren“, aber genaueren Sprache „wahr zu sein“, ausgesprochen hatte.²⁷ Es stimmt aber, dass Celan in seiner Gelegenheitsdichtung mit Stilmitteln der experimentellen Lyrik exerziert, die zum sprachlichen Habitus des Dada, des Lettrismus oder der Konkreten Poesie gehören. Sie bezeugen zunächst seine Lust zum Kalauern,²⁸ wie das 1967 entstandene Gedicht „ST Ein Vau“ zeigt. Es ist Celans Beitrag für eine Festschrift zum 70. Geburtstag von V. O. (Victor Otto) Stomps, dem Herausgeber der *streit-zeit-schrift*, in welcher auch experimentelle und konkrete Texte erschienen waren:

ST
Ein Vau, pf, in der That,
schlägt, mps,

²³ Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 181–236 passim.

²⁴ Ebd., S. 210. Sie argumentiert mit den Gedichten „Abzählreime“ und „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“. Wie schon in der Forschung erkannt, gibt es zumindest in „Abzählreime“ dennoch eine lesbare Botschaft, die sich auf die Rivalität der Großmächte des Kalten Krieges, der USA und der UdSSR, „die sich in den Bemühungen um eine ‚Eroberung‘ des Weltraums zeigt“, bezieht. Vgl. Zymner, 2009, S. 170. Vgl. auch Barnert, 2007, S. 191: „Vers 12 vollzieht das politisch-militärische Spannungs- und Kräfteverhältnis zwischen den beiden Großmächten Rußland und Amerika während des Kalten Krieges konkret am Wortmaterial nach.“

²⁵ Schmitz-Emans, 1993, S. 231.

²⁶ Vgl. Colin, 1980.

²⁷ Celan, 2000, S. 167.

²⁸ Solomon führt Celans Freude am Kalauern auf den surrealistischen Geist der Bukarester Zeit zurück, „cette belle saison des calembours“, wie er Celan selbst zitiert (Solomon, 1987, S. 79). Gleichzeitig verweist er auf eine rumänische literarische Tradition des Kalauers, so wie sie bei Urmuz oder Arghezi zu finden sei (vgl. ebd., S. 85). Diese wurde von den rumänischen Surrealisten und Dadaisten weiterentwickelt.

ein Sieben-Rad:

O

OO

OOO

O²⁹

In diesem Gedicht wird der Name des Gefeierten, beziehungsweise sein Pseudonym Vauo,³⁰ zum ‚konkreten‘ Spielball. Er wird spielerisch in einem ‚Pfaunenrad‘ von Buchstaben aufgefächert und durchgemischt, so dass sich der Text zum humorvollen Suchbild des Namens entwickelt. Das „Sieben-Rad“, das vom Buchstaben ‚o‘ dabei geschlagen wird, erinnert zum einen an die ‚Augen‘ der Pfaunefedern, zum anderen verweist es auf das runde Alter von V. O. Stomps, wenn man bedenkt, dass das „O“ auch als Null, also Teil der Zahl Zehn gelesen werden kann. Damit bewegt sich das O-Rad konkret zwischen Bild, Buchstabe und Zahl³¹ und arbeitet somit mit einer Mehrfachkodierung, die sowohl dem ‚lyrischen Gedicht‘³² wie auch der experimentellen Dichtung eigen ist. In diesem Sinne entsteht eine Art ‚buchstabenkonstellation‘, über die Franz Mon schreibt: „in den buchstaben wird die sprache zum zweiten mal erfunden [...] ein einzelner buchstabe von bestimmter gröÙe an einer bestimmten stelle auf einer fläche von bestimmter gröÙe kann ein text sein“³³, wobei sich der neue Sinn des typografischen Bild-Textes ebenfalls aus dem Bezug der einzelnen Buchstaben zum Leerraum ergibt, denn „das auge lernt in jeder richtung zu lesen das positive zeichen in einheit mit dem negativen leerraum zu sehen ihren möglichen beziehungen nachzugehen und in der einfachsten anordnung die vielfalt der bezüge zu erkennen“³⁴. Hier

²⁹ Celan, 2003, S. 272.

³⁰ Vgl. den Titel des Almanachs *guten morgen vauo – ein buch für den weißen raben* v. o. stomps (Fuchs und Pross, 1962).

³¹ Schmitz-Emans interpretiert den Text auch als Visualgedicht und „Ideogramm“. Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 235–236. Zymner sieht darin ein Figurengedicht in der Tradition Christian Morgensterns. Vgl. Zymner, 2009, S. 175.

³² Borgstedt, 2009, S. 47. Borgstedt veranschaulicht das überzeugend anhand von Morgensterns Gedicht „Fisches Nachtgesang“ und schreibt als Fazit dazu: „Damit macht es den intermediären Charakter der Literatur zwischen Schriftcode, Graphé oder Bildcode, Sprech- und Gesangscode zum Thema und führt genau das vor, was die Definition des lyrischen Gedichts als Versrede zu negieren sucht. Gattungstheoretisch zeigt dies sehr anschaulich, dass sogar eine Gattung, die so eindeutig auf Rede festgelegt zu sein scheint, wie das lyrische Gedicht, zum Codewechsel fähig ist [...].“

³³ Mon, 2001, S. 175.

³⁴ Ebd., S. 175–176.

scheint der sich steigernde ‚Pfauenschweif‘ dieser unkonventionellen Hommage gleichsam diskret und anschaulich auf eine vielfache Gestik von Lachen, Verwunderung und Anerkennung zu deuten.

Ein anderes Gedicht, das Celan im Almanach *guten morgen vauo – ein buch für den weißen raben v. o. stomps*,³⁵ herausgegeben im Herbst 1962 von Günter Bruno Fuchs und Harry Pross, drucken ließ, ist „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“:

In der R-Mitage,
da hängt ein blauer Page.
Da hängt er, im Lasso:
er stammt von Pik-As(so?)
Wer hängt ihn ab?
Das Papperlapapp.
Wo tut es ihn hin?
Nach Neuruppin.
In den Kuchen.
Da könnt ihr ihn suchen.
Da könnt ihr ihn finden,
bei den Korinthen
aus der époque bleue,
links von der Kö,
rechts von der Düsseldorf,
in einer blauen Schüssel.
Er hockt auf der Kante
und schwört aufs Blümerante.³⁶

Der Text steht, wie bereits in der Forschung erkannt, in seiner kindlich anmutenden Sprechweise dem klassischen poetischen Nonsense³⁷

³⁵ Mit dem „weißen raben“ wird auf Stomps als Gründer des Verlags Rabenpresse in Berlin und die dortige Herausgabe der Literaturzeitschrift *Der weiße Rabe* (1932–1934) angespielt.

³⁶ Celan, 2003, S. 171.

³⁷ Vgl. Schmitz-Emans, 1993, S. 211. Die klassische Unsinnsdichtung fasst Peter Christian Lang unter anderem als eine Vorform der Avantgarde auf. Er spricht nicht nur von „der Begründung des literarischen Unsinn als voravantgardistischem Phänomen“ (Lang, 1982, S. 9), sondern betrachtet sie auch „als unbewußte Antizipation der Avantgarde und teilweise sogar der Post- und Neoavantgarde“ (ebd., S. 12). Denn Nonsense antizipiere, so Lang, die Integration des Disparaten in die Werke der Avantgarde und sei eine „Voraussetzung für eine weitergehende Sprachverfremdung“ (ebd., S. 113). Sowohl der literarische Nonsense als auch die Avantgarden, vor allem Dada, reagierten laut Lang auf eine Sprachkrise, die Avantgarde überwinde jedoch den literarischen Nonsense durch ihre in der Unsinnsdichtung nicht anzutreffende vehemente Selbstkritik der Institution Kunst beziehungsweise Literatur. Vgl. ebd.

näher, was auch seine Aufnahme in die Anthologie *Die Meisengeige. Zeitgenössische Nonsensverse, mit einer Zwischengeige in zehn Zeichnungen von Ali Schindehütte*, herausgegeben von Günter Bruno Fuchs im Jahre 1964, bestätigt.³⁸ Das rätselhafte Bild, das dieses Gedicht dominiert, ist jenes des „blaue[n] Page[n]“, das von Picasso, wie es deutlich im Erstdruck des Textes stand,³⁹ genauer aus seiner ‚Blauen Periode‘, der ‚époque bleue‘, die im Werk Picassos mit Sterben und Tod verbunden ist,⁴⁰ stammen soll. Die Tatsache, dass kein derartiges Gemälde in der Malerei von Picasso entdeckt wurde, veranlasste die Kritik, von einer ‚verrückten‘ Parodie auf Picasso, von dem Celan 1954 brotberuflich ein Theaterstück mit beigegebenen Gedichten übersetzte,⁴¹ oder von einem reinen nonsensikalischen Wortspiel zu sprechen.⁴² Allerdings ist ein Protagonist der Malerei Picassos zwar nicht der Page, sehr wohl aber der Harlekin, der zugleich unter dem Namen Jolly eine Figur des französischen Kartenspiels ist,⁴³ auf das das Spiel mit dem Namen Picasso im Gedicht verweist. Der Harlekin ist eine Gestalt, die leitmotivisch bereits in Picassos ‚Blauer Periode‘ erscheint und zum Hauptdarsteller seiner nachfolgenden ‚Rosa Periode‘ wird. Wie sehr der Maler sich mit dieser professionellen Maske des Narren als Symbol des frei agierenden, absoluten Künstlers identifizierte,⁴⁴ zeigt das 1905 entstandene Bild *Au Lapin Agile*, auf dem sich Picasso selbst als Harlekin zusammen mit seiner damaligen Geliebten Germaine Gargallo porträtierte. Später (1924) wird er auch seinen drei Jahre alten Sohn Paul als Harlekin darstellen. In neoklassizistischem Stil gemalt, trägt auf diesem Bild das Kind ein blau-gelb kariertes Kostüm, dessen Blau an den „blaue[n] Page[n]“ erinnern könnte. Auch

³⁸ Vgl. Celan, 2003, S. 717.

³⁹ Vgl. die Erläuterungen Wiedemanns in: Celan, 2003, S. 717.

⁴⁰ Die frühe ‚Blaue Periode‘ der Malerei Picassos (1901–1904), in welcher der Künstler vorwiegend in Blautönen malte, entfaltete sich nach dem Selbstmord seines Freundes Carlos Casagemas. ProtagonistInnen seiner Bilder in dieser Periode waren vor allem schwermütige Gestalten wie BettlerInnen, Obdachlose, KünstlerInnen, einsame Frauen und Kinder.

⁴¹ Vgl. Pöggeler, 1998, S. 16–17. Im Gedicht Picassos „lausche der Stunde“ spricht der Maler von Augen, die er „très bleu“ nennt und die Celan mit „blaublau“ übersetzt. Vgl. ebd., S. 16; Celan, 2003, S. 717.

⁴² Vgl. Zymner, 2009, S. 172–173.

⁴³ Auch die Spielkarten sind ein Thema der Malerei Picassos z. B. in Gemälden wie: *Die Spielkarten* (1912), *Spielkarten, Tabak, Flasche und Glas* (1914), *Spielkarte, Glas und Flasche auf einem Tisch* (1916).

⁴⁴ Hans Belting interpretiert den Harlekin als ambivalente Maske des absoluten Künstlers im „Theater der Malerei“, eine quasi mythische Gestalt auch in der Bildkunst der Moderne. Vgl. Belting, 2001, S. 400–402.

Celans Gedicht übernimmt die kindliche Perspektive und scheint das Kindlich-Sprachspielerische mit dem Nonsense und punktuell mit der kubistischen Ästhetik der Zersplitterung des Bildsujets bei Picasso zu verbinden.⁴⁵ Diese nonsensikalische Zerschlagung der semantischen Zentralperspektive des Textes in der Sprachmaske des Narren geschieht sehr wohl im Geiste der Avantgarde. Als „Narrenspiel“ wird Dada beispielsweise von Hugo Ball in seinem Tagebuch definiert:

Was wir Dada nennen, ist ein Narrenspiel aus dem Nichts, in das alle höheren Fragen verwickelt sind; eine Gladiatorenengeste; ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln; eine Hinrichtung der posierten Moralität und Fülle. // Der Dadaist liebt das Außergewöhnliche, ja das Absurde. [...] Jede Art Maske ist ihm darum willkommen.⁴⁶

3. In der komisch-ernsten Maske des (Sprach-)Narren

Celan selbst hat ein konstantes dichterisches Interesse an der Maske des Narren, doch nicht aus rein spielerischem Gehabe, sondern vielmehr als radikale Kippfigur des Sinns und der Revolte. Im frühen Gedicht „Puppenspiel“, wahrscheinlich 1942 entstanden,⁴⁷ erscheint der Harlekin, „das tolle Kasperl“, in dem sich wie in allen Puppen „seltsam weh der Puppenstolz / gegen den Draht und gegen seinen Meister“⁴⁸ bäumt. In einigen Gedichten des Bandes *Die Niemandsrose* (1963) schlüpft der Dichter sprachlich in die Maske des Wahns, wobei gerade das Maskenhafte durch Zitat und Überzeichnung hervorgehoben wird. So in „Tübingen, Jänner“,⁴⁹ in dem er die geistige Umnachtung Hölderlins als die närrische Larve eines ‚Aussteigers‘ zu interpretieren scheint. Oder in Gedichten wie „Eine Gauner- und Ganovenweise“⁵⁰ und „Huhediblu“⁵¹, in welchen er in der Sprachmaske des Narren ein

⁴⁵ Die Zerschlagung der Zentralperspektive im analytischen Kubismus ist, wie Werner Hofmann bemerkt, auf Picasso zurückzuführen: „Diese Tendenz zur zerklüfteten Form, der es schwerfällt, sich kontinuierlich der gesamten Bildfläche zu bemächtigen – sie ist besonders für die sogenannte analytische Phase des Kubismus charakteristisch – dürfte auf Picasso zurückgehen.“ Hofmann, 1987, S. 279.

⁴⁶ Zit. n. Liede, 1992, S. 220.

⁴⁷ Der Text ist ein Manuskript aus der Bukowiner Zeit, der von Celan keinem Band einverleibt wurde. Vgl. Wiedemanns Erläuterungen in: Celan, 2003, S. 891.

⁴⁸ Celan, 2003, S. 395–396, hier S. 396.

⁴⁹ Ebd., S. 133.

⁵⁰ Ebd., S. 135–136.

⁵¹ Ebd., S. 156–157.

dichterisches Zeugnis für die Opfer und gegen die Täter der Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung ablegt. Die Maske des Narren hält sich bis in die späte Dichtung in Texten wie „Schief“ aus dem Band *Fadensonnen* (1968) und „Zeitlücke“, entstanden im Zeitraum des Bandes *Fadensonnen*, „Allmählich clowngesichtig“ aus dem Band *Lichtzwang* (1970) und „Holzgesichtiger“ aus dem Band *Schneepart* (1971).⁵² Es ist somit nicht befremdend, dass auch im Zeitraum der späten Dichtung Gedichte entstehen, die dieser sprachlichen Verkleidung entsprechen wie „Zwitscher-Hymnus am hyperuranischen Ort“:

Ich zwi und zwi
im Nienienie,
aus Vür mach finf,
aus finf mach mü,
aus mü mach mi⁵³

Der Text erinnert an Jandls permutatives Wortspiel im Gedicht „lichtung“ (1966), aber auch an Goethes Hexeneinmaleins in *Faust*.⁵⁴ Im jiddisch gefärbten⁵⁵ lautlichen Unsinn scheint sich jedoch Sinnvolles zu verbergen, wenn man bedenkt, dass der altgriechische Buchstabe Mü, der im modernen Griechisch zu Mi wird und im antiken milesischen Zahlensystem, aber auch in der hebräischen Zahlenschrift den Zahlenwert 40 hat, möglicherweise laut Peter Horn „auf das schicksalhafte Jahr 1960, in dem Celan 40 Jahre alt wurde“⁵⁶, verweist und somit an die Rufmordkampagne erinnert, die – von der Witwe Yvan Golls gegen ihn wegen des vermeintlichen Plagiats losgetreten – 1960 ihren Höhepunkt erreichte. In diesem Sinne ließe sich das Zwitschern: „ich zwi und zwi / im Nienienie“ als einsamer und vergeblicher Ruf in die unendliche Leere lesen. Diese Lesart scheint ein am 8. Oktober 1967 entstandener expliziter Text, der das Zwitschern deutlich als Ausdruck der Leidenserfahrung eines Ausgestoßenen erkennen lässt, zu bestätigen:

(Er hatte in der Stadt Paris
den Spatzeneid geschworn,

⁵² Ebd., S. 244; 490; 298; 323.

⁵³ Ebd., S. 497–498. Der Text entstand im Zeitraum des Bandes *Fadensonnen*.

⁵⁴ Vgl. Horn, 2011, S. 146.

⁵⁵ „Finf“ ist die jiddische Bezeichnung des Zahlwortes „fünf“.

⁵⁶ Horn, 2011, S. 146.

kein Giftkorn blieb unaufgepickt,
kein Dorn ging je verlor.
Er hatte in der Stadt Paris
getschilpt vor jedem Tor.
Was sich nie auftat, fliegt jetzt auf,
tschilpt ihm das Jenseits vor.)⁵⁷

Das Spiel mit Zahlen und Buchstaben könnte aber auch in eine andere Richtung weisen, denn einer der Textzeugen dieses Gedichts trägt mit 8. Dezember 1966 das Datum jenes Tages, an dem Chanukkah,⁵⁸ das jüdische Lichterfest, beginnt. Während des Festes spielen Kinder mit dem Dreidel, einem Kreisel mit vier Seiten, auf welchen je ein hebräischer Buchstabe (Nun, Gimel, He, Schin oder Pe) geschrieben steht. Die Buchstaben stehen für die Initialen des Satzes: „Nes gadol haja sham“ / „Ein großes Wunder geschah dort“ oder „Nes gadol haja po“ / „Ein großes Wunder geschah hier“.⁵⁹ Möglicherweise unterschwellig darauf bezogen und zugleich *ad absurdum* geführt, also in Celan'scher Auffassung in radikaler Weise ausgedrückt, scheint sich das hiesige Zwitschern im Leeren nach einem ‚großen Wunder‘ zu sehnen, das durch einen unsinnig-lakonischen „Hymnus“ wie durch ein kindliches Spiel mit Buchstaben oder einen magischen Abzählreim hervorgerufen werden soll. Dabei spielt die Lautgestalt des Textes eine entscheidende Rolle, die ebenfalls an Konkrete Poesie erinnert. Denn die Verzweiflung des Zwitscherns wie auch die sprachspielerisch ersehnte Wandlung werden durch ein akustisches Bild von dramatischen Zisch- und Reibelauten (z, ch) und der Dominanz des extrem hohen und geschlossenen Kardinalvokals ‚i‘ getragen.

Von einem Übergang vom Zwitschern zum Wahn scheint das am 25. Januar 1968 entstandene Gedicht „Zrtsch“ zu sprechen:

Zrtsch
Zahniger Zorn,
ich zätsche,
zundere,

⁵⁷ Celan, 2003, S. 502.

⁵⁸ Vgl. Wiedemanns Erläuterungen in: Celan, 2003, S. 947.

⁵⁹ Gemeint ist das Wunder des geweihten Öls, das bei der Wiedereinweihung des zweiten jüdischen Tempels in Jerusalem acht Tage lang brannte, obwohl es nur für einen Tag hätte reichen sollen, und so die Menora, den siebenarmigen Leuchter im Tempel, vor dem Erlöschen rettete.

zaibe.
Es änn
hinterm Hirn,
es gegittert.
E-e-g! E-e-g!
Ich haare, ich härsche.
Öötschst, Heringst.⁶⁰

In den 1960er Jahren muss sich Celan mehrmals im Wahnzustand mit Halluzinationen und Aggressionen gegenüber seiner Frau und nach einem missglückten Selbstmordversuch in verschiedene Pariser Kliniken einweisen und dort behandeln lassen. Ein Teil seiner späten Lyrik entsteht unter diesen dramatischen Umständen an der Grenze von Sinn und Wahnsinn und bezieht sich unter anderem auf Celans Kampf mit der Psychose, aber auch mit der Psychiatrie und ihren Behandlungsmethoden.⁶¹ Das Gedicht „Zrtsch“ entsteht in der relativ kurzen Zwischenzeit zwischen dem Ende des Aufenthalts in der Psychiatrischen Universitätsklinik Saint-Anne (13. Februar – 17. Oktober 1967) und der Einweisung in das Psychiatrische Krankenhaus Vaucluse in Épinay-sur-Orge (15. November 1968 – 3. Februar 1969).⁶² Der Titel verweist bereits auf die im eigentlichen Sinne des Wortes tonangegebende Bedeutung der Laute in diesem Text. Lautmalerisch reproduziert das erfundene Wort in der Überschrift ein knirschendes Geräusch. Der schon im „Zwitscher-Hymnus“ dominante Zischlaut der Verzweiflung ‚z‘ – phonetisch eine Verbindung zwischen einem Explosivlaut und einem Reibelaut – lässt hier einen „zahnige[n] Zorn“ hörbar werden.

⁶⁰ Celan, 2003, S. 524. Der Text gehört zu Celans verstreuten Gedichten, die später aus dem Nachlass veröffentlicht wurden.

⁶¹ Vgl. Horn, 2011, S. 219–220: „In teils ironischer, teils sarkastischer Tonart macht sich Celan über ‚Kreuzkoblde‘, ‚Gottschlucker‘ und ‚Betfrösche‘ lustig, sieht sich aber auch selbst als ‚Zündholzschachtelg’sicht‘; als der von der Polizei ‚Perlustrierte‘ und von der Manie ‚Illuminierte‘ wehrt er sich verzweifelt gegen seine eigene Krankheit, gegen die Versteinigung durch seine Schmerzerfahrung, das steinerne Dunkel der Depression, gegen die Einsperrung in der psychiatrischen Klinik und ‚Durchleuchtung‘ durch die Ärzte in der Klinik, gegen die hohle, ungenaue, unzuverlässige Sprache der Psychiater, sucht paranoisch Ursachen und Zusammenhänge, vor allem in dem von ihm so verstandenen Femegericht und den Verleumdungen der Literaturkritik, aber spielt auch bewusst als ‚Illuminierte‘ mit dem Bild des Verrückten und der verrückten Sprache.“

⁶² Wiedemann gibt den 25. Januar 1968 als Entstehungsdatum des Gedichts an. Vgl. Wiedemann in: Celan, 2003, S. 970. Zu Celans Aufenthalten in psychiatrischen Kliniken vgl. Horn, 2011, passim.

Dieser explodiert regelrecht in den alliterierenden Nonsensverben „zätsche“, „zundere“, „zaibe“, die entfernt an das aggressive Zähne fletschen, das Zündeln und an das Schreiben erinnern, so als versuche ein sprachgestörtes Ich, durch das Festhalten an den Initiallaut des Zorns seine Ohnmacht zu überwinden und der Artikulationsnot eine Richtung zu geben. Denn trotz der Sprachstörung wird die Angst vor dem gähnenden Abgrund hinter dem Hirn und das ‚Gewittern‘ darin wie auch die Furcht vor den einschränkenden ‚Gittern‘ des Denkens in der zweiten Strophe deutlich. Es ist belegt, dass Celan zur Behandlung seiner Wahnzustände Antidepressiva und Neuroleptika verschrieben wurden. Über den damit verbundenen Gedächtnisverlust soll der Dichter höchst beunruhigt gewesen sein.⁶³ Folgerichtig erscheint im Gedicht die Abkürzung der wohl traumatischen Ableitung und Aufzeichnung der Hirnströme durch das Elektroenzephalogramm (EEG). Anschließend scheinen die weiteren Nonsensverben vage einen Widerstand anzudeuten, auf die Bereitschaft des Ichs, auszuharren und die Situation zu beherrschen. Die unverständliche letzte Zeile scheint auf Superlative zu verweisen, die nur noch anhand der Endungen kategorial zu erfassen sind⁶⁴ und wahrscheinlich einen Höhepunkt der schmerzlichen Erfahrung andeuten.

Was hier durch die Lautstruktur konkret erfahrbar wird, ist eine kaum aussprechbare, zerstörerische Angst vor dem Gedankenvakuum des Wahnsinns, von dem die entgleiste Sprache eine Spur legt und ein Zeugnis gibt. Es scheint so, als würde sich nun die Maske in den Narren zurückverwandeln und das Experimentieren mit der Sprachstörung in den genuinen Ausdruck des Wahns. Dabei kann man hier nicht mehr von einer reinen „Lust am Kalauern“⁶⁵, einem reinen ästhetischen Spiel mit den sprachlichen Bausteinen des Unsinn sprechen, wie das

⁶³ Vgl. Horn, 2011, S. 148.

⁶⁴ Dieter Baacke meint: „Nonsense bleibt, solange er an Sprache gebunden ist, immer mit Spuren von Sinn behaftet“ und funktioniert durchaus in analysierbaren grammatischen Strukturen oder in jenen der formalen Logik: „Der sinnlose Satz: ‚Die wenten Krapetten ponteten radital.‘ enthält offenbar ein Adjektiv (wenten), ein Substantiv im Plural (Krapetten), ein Verb in der 1. Vergangenheit (ponteten) und ein Adverb (radital). Die Form dieses Satzes, der inhaltlich unverständlich, unsinnig ist, würde, ins Französische übertragen, lauten: ‚Les crapêts ventieux pontaient raditalement‘, und im Englischen etwa: ‚The ventious crepets pounted raditally.‘“ Baacke, 2001, S. 369. Nonsense ist auch als Syllogismus möglich: „Alle Wudeln sind Schnurden. Dieser Gaboge ist ein Wudel. Also ist er eine Schnurde.“ Ebd. S. 364.

⁶⁵ Horn, 2011, S. 146.

in den Gedichten „ST Ein Vau“ oder „Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz“ noch deutlich der Fall war. Es wird auch keine verfremdete Sprachkritik intendiert. Wohl zeigt die entgleiste Sprache jedoch den extremen Ausdruck eines in Verzweiflung und Angst vor der Auslöschung des Ichs *ad absurdum* geführten Gegenwortes und erreicht so, auch über das Experimentieren mit dem sprachlichen Material, die komplexe Ortlosigkeit, die schwebende ‚hyperuranische‘ U-topie der Dichtung, die in seiner poetologischen *Meridian*-Rede 1960 zu seiner literarischen Leitvorstellung wird: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern *ad absurdum* geführt werden wollen [...]: im Lichte der U-topie.“⁶⁶

Literaturverzeichnis

- BACHMANN, Ingeborg und Paul CELAN, 2016. *Herzzeit. Briefwechsel*. 5. Aufl. Hrsg. u. komm. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518461150
- CELAN, Paul, 2003. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518413902
- CELAN, Paul, 2000. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Gedichte III. Prosa. Reden*. Bd. 3. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung v. Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518065983
- CELAN, Paul, 1999. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmulz unter Mitarbeit v. Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518410066
- BAACKE, Dieter, 2001. *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense*. In: Klaus Peter DENCKER, Hrsg. *Deutsche Unsinnspoesie*. Stuttgart: Reclam, S. 355–378. ISBN 3150098904
- BARNERT, Arno, 2007. *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld. ISBN 3878774699
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 1977. *Poetischer Sarkasmus. „Fadensonnen“ und die Wende zum Spätwerk*. In: *Text + Kritik*. (53/54), S. 42–54. ISBN 3921402395
- BELTING, Hans, 2001. *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: C. H. Beck. ISBN 3406481779

⁶⁶ Celan, 1999, S. 10. Deutlicher heißt es noch in einer Variante: „Toposforschung? Gewiß, aber im Lichte des zu Erforschenden, Ortlosen, im Lichte der U-topie.“ Ebd., S. 38.

- BENSE, Max und Reinhard DÖHL, 2001. zur lage. In: Eugen GOMRINGER, Hrsg. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. Anthologie*. Stuttgart: Reclam, S. 167–168. ISBN 3150093503
- BORSTEDT, Thomas, 2009. *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Max Niemeyer [Frühe Neuzeit: Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 138]. ISBN 9783484970946
- CAMERON, Esther, 1988. Erinnerung an Paul Celan. In: Werner HAMACHER und Winfried MENNINGHAUS, Hrsg. *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 338–342. ISBN 3518385836
- COLIN, Amy, 1980. Nonsensgedichte und hermetische Poesie. Ein Vergleich am Beispiel der Gedichte Paul Celans. In: *Literatur und Kritik*. XV(141), S. 90–97. ISSN 0024466X
- FUCHS, Günter Bruno und Harry PROSS, Hrsg., 1962. *guten morgen vaou – ein buch für den weißen raben v. o. stomps*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- HOFMANN, Werner, 1987. *Die Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. 3. Aufl. Stuttgart: Kröner. ISBN 3520355035
- HORN, Peter, 2011. *Die Garne der Fischer der Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen: Athena. ISBN 9783898964203
- HUPPERT, Hugo, 1988. „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Werner HAMACHER und Winfried MENNINGHAUS, Hrsg. *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 319–324. ISBN 3518385836
- JANZ, Marlies, 1984. *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Königstein im Taunus: Athenäum. ISBN 376108305X
- LANG, Peter Christian, 1982. *Literarischer Unsinn im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Systematische Begründung und historische Rekonstruktion*. Frankfurt am Main, Bern: Peter Lang. ISBN 9783820471601
- LIEDE, Alfred, 1992. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. ISBN 311012923X
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard, 2009. *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. München: Fink. ISBN 9783770544110
- PÖGGELER, Otto, 1998. *Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände*. Opladen: Westdeutscher Verlag. ISBN 3531073540
- PUFF-TROJAN, Andreas, 2009. Lettrismus. In: Hubert van den BERG und Walter FÄHNDELS, Hrsg. *Avantgarde. Metzler Lexikon*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 191–192. ISBN 9783476018663
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 1993. *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg: Winter. ISBN 9783825345891

SOLOMON, Petre, 1987. *Paul Celan. Dimensiunea românească*. București: Kriterion.

WIEDEMANN-WOLF, Barbara, 1985. *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen: Niemeyer. ISBN 9783484180864

ZYMNER, Rüdiger, 2009. Scherz und Ernst in Celans Lyrik. In: Susanne GRAMATZKI und Rüdiger ZYMNER, Hrsg. *Figuren der Ordnung. Beiträge zur Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. Festschrift für Ulrich Ernst*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 163–187. ISBN 9783412203559

Abstract

Paul Celan's relationship to the avant garde and more precisely to experimental poetry was ambivalent. It contributed to his literary development, shaping his poetic voice until finding form in his late poetry. However, the pure expression of experimental poetry could not meet Celan's high ethical and humanistic ideals. Nevertheless, the seemingly harmless and humorous word play in Celan's light verses became a serious instrument of provocation and warning in his 'serious' poetry and gave birth to a complex poetic fool's mask. The chapter attempts to analyze Celan's relationship to experimental lyric poetry on the basis of the complexity of this poetic fool's mask.

Keywords

Paul Celan, experimental poetry, the fool's mask, nonsense poetry, madness

Vom Dialog zum Großmonolog. Das Verschwinden ‚Gottes‘ im Frühwerk von Thomas Bernhard

Ádám András Szinger

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Motivation des Wechsels von der Lyrik zur Prosa im Frühwerk von Thomas Bernhard und bemüht sich zu zeigen, wie sich die ‚neue‘ Gattung als Experimentierraum sprachlicher Konstruierbarkeit einer literarischen Wirklichkeit und die Existenzialphilosophie als neues Ausdrucksmittel des leidenden Subjekts erweist. Beide bilden die Voraussetzungen für den neuen Bernhard’schen Ton, der sich im Roman *Frost* (1963) zum ersten Mal zeigt. Das Experimentelle im Romanerstling Bernhards ist soziologisch motiviert und äußert sich sowohl erzähltechnisch als auch konzeptuell in der ‚experimentellen Sprache‘ des Malers Strauch.

Schlüsselwörter

Thomas Bernhard, Ferdinand Ebner, Psalmen, *Frost*, christliche Weltsicht, Existenzialismus, Rollenprosa, zitierte Rede

1. Einleitung

Ein Segment des Lebenswerks in seiner Prozessualität, mit all seinen Entwicklungen und Veränderungen in Stil und Weltsicht eines Autors zu erforschen, ist immer eine reizende, ja schwierige Aufgabe für alle, die sich mit wissenschaftlichen Methoden dem Schaffen eines Schriftstellers/einer Schriftstellerin annähern wollen. „Es gibt keine Aussage“, so Gadamer, „die man allein auf den Inhalt hin, den sie vorlegt, auf-fassen kann [...]. Jede Aussage ist motiviert. Jede Aussage hat Vor-aussetzungen, die sie nicht aussagt.“¹ Der Gedanke von Gadamer gibt in zweierlei Hinsichten Anlass zum Nachdenken: Einerseits hat jedes Schweigen, ob gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst, einen Grund. Wie im Folgenden gezeigt wird, kann man im Falle von Thomas Bernhards früher Prosa und ganz konkret im Roman *Frost* von

¹ Gadamer, 1967, S. 54.

einem bewussten Schweigen über Gott – Thema und Adressat seiner frühen Lyrik – ausgehen. Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass dieses Schweigen, insbesondere vor dem Hintergrund der frühen Lyrik, etwas über die metaphysische Kondition und die zu beantwortenden Fragen des Autors aussagt. Andererseits ist es naheliegend, dass die Antwort auf die Frage nach den metaphysischen Konditionen des Menschen, als deren Antwort der Roman zu verstehen ist, ergründet werden kann. Die bisherige Forschung neigt dazu, das Werk in einen philosophischen, ja metaphysischen Kontext zu stellen, und tut dies nicht ohne Grund: Das Werk ist metaphysisch motiviert, indem die Krise, die Einsamkeit und die Verzweiflung der Existenz in einer modernen Welt (modern in dem Sinne, dass alle Evidenzen erneut in Frage gestellt werden müssen) dargestellt werden. Eine solche Fragestellung bezieht sich immer auf den letzten Grund unseres Daseins und in einem religiösen Kontext auf Gott. Und hier wird die Sache mit Bernhard kompliziert. In Bezug auf seine frühe Lyrik ist festzustellen, „daß Gott für die hier bezeugte Wirklichkeit einen Wahrheitswert besitzt“². Doch diese sinnstiftende Entität scheint in seinem ersten Roman verlorengegangen zu sein; was zurückbleibt, lässt sich höchstens als etwas zu Erahnendes bezeichnen. Verschiedene Fragen werden im Roman implizit aufgeworfen: Wie sieht ein Leben ohne Gott aus? Wie kann man den Verlust dieser sinnstiftenden Entität ertragen? Wie kann man ohne sie in der Welt zurechtkommen? Und schließlich: *Wie kann der moderne Mensch existieren?*

Die Neuheit des Romans *Frost* lässt sich auf verschiedenen Ebenen erklären. Die erste, die hier nur kurz erwähnt wird, ist die der Thematik. Der Roman (wie die nachfolgenden Werke von Bernhard) wird gerne dem Genre der ‚Anti-Heimatliteratur‘ zugeordnet. Dass Bernhard in der apolitischen Stimmung der Nachkriegszeit in Österreich anfängt, politische und gesellschaftskritische Texte zu schreiben und – um zu provozieren – sie stets mit negativem Vorzeichen zu versehen, zeigt schon die Kühnheit eines Autors, der konsequent bis zum Extremsten geht, um Möglichkeiten und Mittel zu schaffen, die Grenzen des Gewohnten, Bekannten und Vertrauten zu überschreiten. Das Experimentelle ist hier rein soziologischer Natur.

Die zweite Ebene betrifft die unverborgene Künstlichkeit seiner Werke – auch seiner ‚autobiografischen‘ Pentalogie –, die trotz allem so oft

² Schmidinger, 1999, S. 185.

nicht als fiktionale Texte gelesen wurden. Möge die Kunstauffassung des Autors noch so klar sein, geriet man doch lange Zeit (oder: immer wieder) bei der Interpretation vor allem deswegen in Schwierigkeiten, weil die Mischung von Fiktionalem und Referenziellem nicht nur die LeserInnen seiner Autobiografie, sondern auch die seiner fiktionalen Texte verunsichern. Das Ineinanderfließen von Fiktionalem und Referenziellem im Roman *Frost* motiviert die Frage, ob es sich hier um eine Art Selbstreflexion innerhalb eines Rollenspiels handeln könnte. Doch lautet die Antwort des Autors: „In meinen Büchern ist alles künstlich, das heißt, alle Figuren, Ereignisse, Vorkommnisse spielen sich auf einer Bühne ab, und der Bühnenraum ist total finster [...]“³.

Von der Multiperspektivität der realen und fiktiven Welt lassen sich auch die Veränderungen in Bernhards Sprache ablesen: Die dritte Ebene des Experimentellen manifestiert sich in der Multiperspektivität der Sprachebenen. Verschiedene sprachliche Ebenen werden verschiedenen Subjekten zugewiesen, und Bernhard lässt seine Hauptfiguren nur durch exzessiv verwendete zitierte Rede zu Wort kommen. Infolgedessen wird der Konjunktiv – ins Extreme getrieben – ein Konstruktionselement des Romans, wodurch auch die LeserInnen extrem belastet werden. Das Verstehen wird durch den besonderen Satzbau weiter erschwert, die überstrapazierte Syntax geht oft auf Kosten der Semantik. Experimentell ist diese Art des Schreibens insofern zu nennen, als vor Bernhard der Konjunktiv als Konstruktionselement eher vermieden wurde, da er als ungeschmeidig und schwierig galt. Insofern ist das Experimentelle im Bernhards Frühwerk als Erzählmodus vertreten.

Es gibt aber eine noch tiefere Ebene im Roman, die vierte, die als Ganzes geschlossen, unzugänglich und enigmatisch bleibt: Es ist die experimentelle Sprache des Malers Strauch.

„Ich arbeite mit meinen Begriffen, die ich dem Chaotischen abgehandelt habe, ganz aus mir.“ Man muß wissen, was bei ihm „Verbitterung“ heißt, was „grundsätzlich“ und was „Licht“ und „Schatten“ und „Armut überhaupt“. Man weiß es nicht. Trotzdem spürt man, was das ist, worin er sich bewegt.⁴

³ Bernhard, 1971a, S. 150f.

⁴ Bernhard, 1983, S. 19.

Die Worte des Malers haben im konventionellen Sinn keine bezeichnende Funktion mehr, sondern sind durch eigene Erfahrungen geprägt und modifiziert. So entsteht ein hermeneutisch geschlossenes System eines Sprechers, ein Spielraum, worin das Experimentelle wiederum ins Extreme getrieben wird.

Die vorliegende Werkanalyse basiert größtenteils auf der Studie „Gott‘ im Werk von Thomas Bernhard“ von Heinrich Schmidinger. Im Gegensatz zu Schmidinger will diese Arbeit aber nicht die Musikalität als umfassendes Konstruktionsmittel von Thomas Bernhards Gesamtwerk in den Mittelpunkt der Analyse stellen, deswegen wird hier der Argumentation seines Aufsatzes nur bis zu einem bestimmten Punkt gefolgt – die aus der Analyse genommenen Beispiele werden in eine andere Richtung weisen. Zusätzlich wird Ferdinand Ebners Werk *Das Wort und die geistigen Realitäten* miteinbezogen. Die Arbeit geht davon aus, dass dem Gattungswechsel ein Wandel der philosophischen Ansichten des Autors vorangeht; daher wird als wichtig erachtet, welche Philosophie in der frühen Schaffensperiode von Bernhard vorzufinden ist. Die Analyse bezieht sich auf das Frühwerk bis 1963 und erhebt keinen Anspruch auf eine einheitliche Forschungsperspektive. Um mit einer Vielfalt an Aspekten weitere Annäherungsmöglichkeiten an das Werk Frost zu bieten, wird auf einen abgeklärten theoretischen Rahmen bewusst verzichtet. Obwohl die Arbeit auf eine tiefgehende philosophische Analyse verzichten muss, möchte sie durch Heranziehen des Dialogizitätsprinzips von Ferdinand Ebner eine theologisch-philosophische Perspektive miteinzubeziehen, die mit dem Existenzialismus im Werk Frost parallel gesetzt beziehungsweise diesem gegenübergestellt wird. Eine weitere Zielsetzung der Arbeit besteht darin, dem philosophischen Wechsel anhand der Analyse erzähltechnischer Experimente nachzugehen und den Übergang von der christlichen Weltsicht zum Existenzialismus zu beschreiben.

2. Die Lyrik von Thomas Bernhard

Von den ersten Publikationen im *Salzburger Volksblatt* am 19. Juni 1950 bis zum Erscheinen des Romans *Frost* im Jahr 1963 wurden neben einzelnen Gedichten die drei Gedichtbände *Auf der Erde und in der Hölle* (1957), *In hora mortis* (1958) und *Unter dem Eisen des Mondes* (1958) publiziert. Während in Letzterem „die religiöse oder metaphysische

Dimension mehr oder weniger ausgeklammert“⁵ ist – der Band wird daher im Rahmen der vorliegenden Analyse nicht berücksichtigt –, wird das Gottes-Thema im Buch *In hora mortis* beziehungsweise in einigen Gedichten aus dem Band *Auf der Erde und in der Hölle* explizit angesprochen. Allgemein lässt sich behaupten, dass in diesen Gedichten Gott die sinnstiftende Entität der Welt ist. Gott ist das Du, das Angesprochene, an welches das Ich seine Rede, seine Bitternis, sein Gebet, seine Forderung, seine Hoffnung und sein Versprechen sowie seine Ängste vor dem Tod richtet. Und Gott ist es auch, bei dem es den Schmerz seiner Existenz beklagt. Die Themenwahl dieser Gedichte ist also auf christlich-religiösem Boden zu verorten. Es ist auch weithin bekannt, dass Bernhard in dieser Phase bereits einen „Großteil der späteren Motive wie Krankheit, Verfall, Einsamkeit, Selbstbezüglichungen und Zweifel“ versammelt, dies jedoch „im Rahmen traditioneller Muster“ tut.⁶ Ein Vorrat an Metaphern ist bereits vorhanden, auf den Bernhard auch später zurückgreifen wird, indem er die Bildersprache in seine Prosa hinüberrettet.

Symbole, Metaphern und Vergleiche sind im Emotionalen überbewertet, ohne daß diese Gefühlsredundanz ihr Gegengewicht in einer der Form immanenten Rationalität fände, wie dies in der späteren Prosa der Fall ist. Ein kurzer Überblick über einige Motive in diesen Gedichten Bernhards zeigt, daß Wörter wie Hölle, Tod, Vernichtung, Finsternis, Kälte usw. noch keineswegs als Chiffren fungieren, als Zeichen in einem nach außer-rationalen und alogischen Regeln vollzogenen poetischen Sprachspiel, sondern als mimetische Assoziationen für Gefühle, Gedanken und Vorstellungen zu verstehen sind, „Versinnbildlichung“ von Empfindungszuständen.⁷

Eine Art Musikalität und ein natürliches Pulsieren der Zeilen gehören auch zum Charakteristikum Bernhard'scher Gedichte. Über die Wichtigkeit der Formenwahl (Gedichtform, u. a. Psalmen), gibt Heinrich Schmidingers Analyse ein sehr klares Bild: Es gibt „eine grundsätzliche Vermutung, dass Gott im literarischen Werk ebenso mit der Form wie mit dem Inhalt zu tun hat“⁸. Die Aufgabe der Musikalität besteht also darin, setzt er mit Wittgensteins Worten fort, dass sie „das Unsagbare

⁵ Schmidinger, 1999, S. 187.

⁶ Klug, 1991, S. 8.

⁷ Mixner, 1981, S. 72f.

⁸ Schmidinger, 1999, S. 188.

bedeute[t], indem sie das Sagbare klar darstellt“⁹. An dieser Stelle folgt die Argumentation der vorliegenden Arbeit Schmidingers These über den Zusammenhang von Musikalität, Form, Thematik und der Dichotomie des Sagbaren und Unsagbaren, um den Schluss zu ziehen, dass sich bei einem Wechsel der Gattung nicht nur die jeweiligen Perspektiven und Ausdrucksmittel verändern werden, sondern auch die Möglichkeiten des Denkens über Sachverhalte. Mit höchster Relevanz hallt die folgende, im Weiteren noch zu beantwortende Frage Schmidingers in dieser Arbeit wider: „wie [äußert sich] das Verschwinden, bzw. das Anwesendsein Gottes auf der Ebene der Form“¹⁰?

3. Die Rollenprosa

Mit dem Roman *Frost* beginnt eine neue Schaffensperiode in Thomas Bernhards Werk. Obwohl es nicht der erste Versuch war, sich der Gattung Prosa zu nähern, vermochten es die frühen Erzählungen nicht, die gewünschte Anerkennung zu bringen. Die Abwendung von der Lyrik hatte eine Veränderung zur Folge, die sich nicht nur in der Form, sondern auch in den Ausdrucksmitteln zeigt, indem z. B. die Ironie als neues Stilmittel eingesetzt wird. Bernhard arbeitete eine experimentelle Prosasprache aus, die als Rollenprosa bezeichnet werden kann. Manfred Mittermayer schreibt über dieses Phänomen wie folgt:

Schon früh hat Thomas Bernhard seine Leser mit der eigentümlichen Grenzverwischung zwischen Fiktionalität und Authentizität in seinen Texten irritiert. Während die fiktionalen Arbeiten deutliche autor-biographische Markierungen aufweisen, lassen sich zugleich auch an den als autobiographisch deklarierten Texten Merkmale fiktionaler Stilisierungen erkennen.¹¹

Der Begriff Rollenprosa wurde bereits vor Mittermayer zum Charakterisieren der Prosaschriften Bernhards verwendet:

Die Rollenprosa (richtiger wäre wohl die Bezeichnung Rollenerzählung) garantiert ihm die Identität von Erzählen und Erzähltem –

⁹ Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, Nr. 4.115. Zit. n. Schmidinger, 1999, S. 202. Schmidinger verwendet hierbei Wittgensteins Behauptung, wonach diese Aufgabe, nämlich das Unsagbare zu bedeuten, indem man das Sagbare klar darstellt, die Philosophie trägt.

¹⁰ Schmidinger, 1999, S. 189.

¹¹ Mittermayer, 1995, S. 6.

wobei zunächst offenbleibt, ob und inwieweit diese Identität den Autor miteinbezieht. Bernhards distanziert und zugleich subjektiv gestimmtes Erzählen verdankt seinen Wahrheitsanspruch [...] dem poetologischen Faktum der *fingierten Wirklichkeitsaussage* (Käte Hamburger), die ihm freilich mehr als nur formales Stilmittel ist. Sie verleiht seinen Aussagen den Charakter von Authentizität.¹²

Mit einem Wechsel zur Rollenprosa wird das Subjekt, das sich in den Gedichten noch unverhüllt zeigt, immer mehr in den Hintergrund geschoben. Mit dieser Distanzierung gehen eine Objektivierung des Ichs sowie eine Versachlichung des eigenen Betroffenseins einher, und das Subjekt zieht sich immer mehr hinter die Schanzen der Sprache zurück. Mit diesem Rückzug wird dasjenige Subjekt, dessen Bekenntnis, Glaube, Gebet und Rede an Gott in den Gedichten unmittelbar dargestellt ist, nun indirekt erscheinen. Daher ist es zu erahnen, dass es sich in der Rollenprosa um denselben Sachverhalt handelt wie in den Gedichten. Einfacher gesagt: Das Problem, nämlich das existenzielle und metaphysische, ist bei den Protagonisten in Bernhards Prosa stets dasselbe, das in den Gedichten noch explizit zur Sprache kommt.

Man kann behaupten, dass hier eine perspektivische Verschiebung vor sich geht und dass man dadurch außerhalb des jeweiligen Betroffenseins gerät. Das Leiden wird nicht mehr erlebt, sondern erzählt. Es ist ferner auch ein Zeichen dafür, wie Thomas Bernhard die Gattung Lyrik beiseite legt: Die Protagonisten verkörpern das einstige Ich in den Gedichten und leiden an denselben Problemen wie das Ich in der Lyrik es getan hatte, doch der Erzähler scheint nicht mehr betroffen zu sein und entfernt sich sprachlich von dem Leid.

3.1 Die Rollenprosa als Stilmittel

Vor allem muss festgehalten werden, dass der Autor, der Erzähler und der Protagonist nicht miteinander verwechselt werden dürfen.¹³ Als Stilmittel wird die Rollenprosa zur Steigerung der Spannung verwendet. „Objektivierung und subjektive Ich-Aussage, Identifikation und Distanz stehen in dauerndem Spannungs- und Wechselverhältnis.“¹⁴ Das Grundmodell der Bernhard'schen Erzähltechnik ist im

¹² Schweikert, 1974, S. 2.

¹³ Vgl. Mittermayer, 1995, S. 7.

¹⁴ Schweikert, 1974, S. 2.

kommenden Fluss seiner Prosa- und Dramentexten ungebrochen, und – wie Attila Bombitz bemerkt – trotz aller augenfälligen poetischen und thematischen Modifikationen hat sich die Sprache Bernhards vom Anfang der 1970er Jahre kaum noch verändert.¹⁵ Oft und besonders bei den frühen Prosawerken, wenn der Erzähler auch selbst handelt und beschreibt, kann es vorkommen, dass von Anfang an mindestens zwei Bezugspunkte, zwei Weltsichten vorhanden sind. Die eine kommt durch Großmonologe der ‚Geistesmenschen‘ zur Geltung, jedoch sind diese Monologe die eines in den Wahnsinn getriebenen Menschen, dessen Wahrheitsaussagen verschlüsselt sind und dessen Gedanken sich als unzugänglich erweisen. So wird die Identifikation mit dem Protagonisten schwierig. Schwierig wird weiters auch die Identifikation mit dem homodiegetischen Erzähler, dessen Persönlichkeit (wenn man überhaupt von einer Persönlichkeit hinsichtlich des Erzählers reden kann) sich im Hintergrund versteckt und durch seine Charakter- und Merkmallosigkeit absolut gewichtlos bleibt. Der Erzähler (besser wäre es, ihn den Berichterstatter zu nennen) ist ein zum Zuhören gezwungener Mensch, der den Protagonisten im Stil eines aus der Rechtssprache wohl bekannten Berichtens beschreibt und ihn mit sachlicher Genauigkeit zitiert. Die Identifikation mit ihm wird also aus dem Grund problematisch, weil er im Werk durch die eigene Stimme am wenigsten präsent ist. Es sei hier erwähnt, dass es in Bernhards Prosatexten immer um mindestens zwei sprachliche Ebenen geht, die zumindest am Anfang ganz zu unterscheiden und die Repräsentationen zweier heterogener Sprachen sind, diese zwei Ebenen sich jedoch im Laufe der Erzählung immer stärker annähern, um am Ende ganz ineinanderzufließen. Die Rollenprosa kann also als eine „Selbstreflexion im *Rollenspiel*“¹⁶ aufgefasst werden, und damit als „Spiel in der Kunst“¹⁷, jedoch mit der Erweiterung, dass es hier nicht nur um das ‚Spiel‘ der Selbstreflexion geht, sondern auch ein Spiel mit der Identifikation der LeserInnen mitgedacht wird.

¹⁵ Vgl. Bombitz, 2001, S. 105.

¹⁶ Huntemann, 1990, S. 14.

¹⁷ Thorpe, Kathleen Elizabeth, 1981. *Die schon verlorenen Spiele Thomas Bernhards*. Diss. (masch.), University of Witwatersrand, Johannesburg. S. 174f. Zit. n. Mittermayer, 1995, S. 7.

4. Distanzierung

Es ist augenscheinlich und an seinen autobiografischen Werken nachvollziehbar, dass Bernhard, auch wenn er über sich selbst spricht, oft verzerrt und stilisiert, sich also als literarische Figur in gewissem Maße objektiviert. Dazu kommt noch die oft exzessiv verwendete zitierte Rede, die auch distanzierend wirkt. „Erst Selbstdistanz und die Objektivierung des eigenen Leids“, steht bei Christian Klug, „schaffen die Voraussetzungen dafür, einen Prosatext wie *Frost* zu schreiben.“¹⁸

Ein Gattungswechsel bedeutet, wie im Folgenden gezeigt wird, ebenso einen Wechsel in der jeweiligen Perspektive. Es ist aber nicht zu leugnen, dass der durch die erwähnten Mittel gesicherte Versuch, das eigene Betroffensein zu verbergen, in starkem Kontrast zu der frühen lyrischen Perspektive steht, was auch damit zu erklären ist, dass dem Gattungswechsel ein Wechsel der Weltanschauung vorangeht, der Wechsel demnach auch philosophisch motiviert ist. In der Lyrik geht es um den Ausdruck des jeweiligen Ichs, die Aussage ist eine Meinung, und die Weltanschauung drückt immer eine Art Subjektivität, also eine indirekte Erscheinung des Ichs, aus. Mit einem Wechsel zur Prosa wird also diese Betonung des subjektiven Ichs in den Hintergrund gerückt, und das geschieht, wie auch sonst Einiges bei Bernhard, nicht ohne Extremismus. Daher stellt sich die Frage, warum der Autor das Betroffensein in den Hintergrund stellen will (im Hinblick auf die frühe Lyrik muss die Frage noch kritischer untersucht werden) und wie man an der Veränderung der Form eine Veränderung der Weltanschauung nachvollziehen kann?

Im Allgemeinen ist festzustellen, dass die Distanzierung vom Selbst theoretisch die Möglichkeit bietet, das Selbst und das eigene Leid aus einer bestimmten Entfernung zu beobachten, denn die Objektivierung macht eine (Selbst-)Analyse möglich. Es ist aber fraglich, ob man aus diesem Distanzierungsprozess wirklich ohne Schaden herauskommen kann, ob der Entfernungsprozess nicht zum Entfremdungsprozess und schließlich zum Zwiespalt wird. Die Methode erweist sich jedoch in einer tiefen biografischen und künstlerischen Krise,¹⁹ wovon im Fall von Bernhard am Anfang seiner Schaffensperiode (mit besonderem

¹⁸ Klug, 1991, S. 9.

¹⁹ Huntemann, 1991, S. 47.

Akzent auf die Periode vor dem Roman *Frost*) die Rede sein kann, als existenzielle Voraussetzung:

Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wirklichkeit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben.²⁰

Genauso verhält es sich mit den Protagonisten von Bernhard: Die Frage der Distanzierung wird auch bei ihnen eine Frage der Existenz. Sie distanzieren sich nicht nur von der Welt und den Menschen, sondern auch von sich selbst. Ihre Aussagen geben keine Anhaltspunkte bezüglich ihrer Erkenntnis, weshalb auch nicht klar ist, wie sie zur Frage der eigenen Identität stehen. Ihre verwirrte Rede, ihre widerspruchsvollen Äußerungen lassen darauf schließen, dass die Protagonisten z. T. infolge dieser Distanzierung oft nicht identisch mit sich selbst sind. Die Entfernung von der eigenen Identität bringt sie dazu, dass sie auch die Orientierung in der Welt verlieren, besser gesagt verlören, wenn sie durch das ständige Reden nicht eine Selbstbestimmung zu finden glaubten. Einerseits droht durch diese Distanzierung die Verlorenheit der Protagonisten, andererseits gibt sie ihnen die notwendige Möglichkeit und Methode für die Selbstanalyse, ohne die sie das Wesen des eigenen Leides und des eigenen existenziellen Problems nicht wirklich verstünden. Ferner ist es jedoch nicht zu leugnen, dass dies, von Bernhards Protagonisten ausgehend, nicht ohne Gefahr ist. Willi Huntemann spricht z. B. von einem dialektischen Selbst²¹ bei Thomas Bernhard und von einem *alter ego*²² bezüglich seiner Charaktere. Es ist auch erwähnenswert, dass die Forschung die erzählerische Schreibtechnik von Bernhard in *Frost* für eine Rollenprosa innerhalb der Rollenprosa hält und von einer perspektivischen Verdoppelung spricht.²³

5. Das Modell des Selbstverstehens

Die Rollenprosa bietet aber nicht nur eine Möglichkeit der Selbstanalyse, sondern ist auch ein Modell des Selbstverstehens.

²⁰ Bernhard, 1976, 153f.

²¹ Huntemann, 1991, S. 47.

²² Ebd., S. 51.

²³ Schweikert, 1974, S. 3.

Erzählelemente wie die Multiperspektivität, die exzessiv verwendete Form der indirekten Rede, die weitgehende Ausschaltung von ‚innerem Monolog‘ und ‚erlebter Rede‘ weisen darauf hin, dass die Thematik die Omnipotenz eines sich selbst zum Maßstab machenden Bewusstseins verbietet, und erfordern eine präzise-objektivierende Tatbestandsanalyse als Erzählhaltung.²⁴ Man ist also allein gelassen und hineingeworfen in eine Welt, die feindlich erscheint, sich dem Menschen gegenüber sogar zerstörerisch verhält. Diese Arbeit muss auf eine tiefgehende Analyse der philosophischen Thesen in Bernhard’schen Texten verzichten, es wird hier im Zusammenhang mit dem Roman *Frost* nur ein kleines Segment, und nicht einmal das evidenteste, berücksichtigt: nämlich die Gegensätzlichkeit einer theologischen Weltsicht in einem Großteil der Gedichte und des im Roman *Frost* zum Konstruktionselement gewordenen Existenzialismus.

Heidegger will das Dasein aus dem eigenen Sein heraus verstehen und deuten,²⁵ d. h. bei ihm sind der Fragende und der ‚Angesprochene‘ identisch. Damit setzt er die Tradition einer existenziellen Philosophie im 20. Jahrhundert fort. Anders als in dieser philosophischen Richtung wird das Sein in einem religiösen Kontext mithilfe der Theologie erklärt. Das heißt, dass man das Wesen der eigenen Existenz in Gott zu suchen versucht, also der ‚Angesprochene‘ Gott ist. Diese zwei Denkrichtungen prägen die zwei Gattungen bei Thomas Bernhard, deswegen lässt sich die Gattung Prosa von der Gattung Lyrik aufgrund der Metaphysik auch deutlich abgrenzen. Die Metaphysik, die den Denker der Gedichte dazu brachte, seine existenziellen Fragen an Gott zu richten, ist durch die christlichen Lehren motiviert. Wie sehr Bernhards Texte von der Philosophie von Søren Kierkegaard durchdrungen sind, wurde erstmals von Christian Klug gründlich nachgewiesen. Die vorliegende Arbeit will aber einen Denker namens Ferdinand Ebner einbeziehen, dessen Thesen bei der weiteren Analyse als Bezugspunkt zu einer philosophisch-theologischen Auslegung der Gedichte herangezogen werden. Ebner wird in der Folge von Bernhard erwähnt.²⁶ Auch Wendelin Schmidt-Dengler weist darauf hin, dass die Berücksichtigung von Ebners Philosophie für die Deutung von Bernhards Texten fruchtbar gemacht werden könnte:

²⁴ Bohnen, 1974, S. 10.

²⁵ Vgl. Heidegger, 2001.

²⁶ Vgl. Bernhard, 1971b, S. 83, 100.

Im übrigen gibt es viele Hinweise Bernhards, die bislang nicht berücksichtigt wurden und zugunsten nachhaltiger Spekulationen über die Standardfälle Montaigne, Novalis, Schopenhauer und Wittgenstein immer wieder zitiert wurden. Während Wittgenstein, auf den nicht nur im *Gehen* so deutlich verwiesen wird, immer wieder herangezogen wird, vergißt man Ferdinand Ebner [...].²⁷

Ferdinand Ebner schreibt in seinem Werk *Das Wort und die geistigen Realitäten* (1921) über das Verhältnis des *Ichs* zu dem jeweiligen *Du* und stellt es in einen christlichen Kontext. Diese Analyse geht von der Prämisse aus, dass das *Ich* in einem Gedicht der wesentlichste Anhaltspunkt ist, der die jeweilige Perspektive bestimmt, und dass das *Du* auch ein integrierter Teil des Gedichts ist, auch wenn es manches Mal nicht explizit benannt wird. In den Gebeten und Psalmen Bernhards, die später in die Analyse einbezogen werden, ist dies deutlich erkennbar. Deswegen ist es wichtig, das jeweilige Verhältnis des *Ichs* zum *Du* bei der Untersuchung auch zu berücksichtigen. Ebner schreibt über dieses Thema wie folgt:

Was für eine Bewandnis aber hat es nun mit dem eigentlichen *Ich*? Die Sache ist sehr einfach: dessen Existenz liegt nicht in seinem Bezo-gensein auf sich selbst, sondern – und das ist der Umstand, auf den alles Gewicht fällt – in seinem Verhältnis zum *Du*. Die *Icheinsamkeit* des Pascalschen *moi* ist demnach nicht als eine absolute aufzufassen, sondern als relative im Verhältnis des *Ichs* zum *Du*, und ein *Ich* außerhalb dieses Verhältnisses gibt es überhaupt nicht. Die *Icheinsamkeit* ist nichts Ursprüngliches im *Ich*, sondern das Ergebnis eines geistigen Aktes in ihm, einer Tat des *Ichs*, nämlich seiner Abschließung von dem *Du*.²⁸

Demgemäß kann man das *Ich* als solches nur im Verhältnis erklären, und immer in einem Verhältnis, dessen Bezugspunkt das *Du* ist. Bei Ebner (in einem christlichen Kontext) ist das *Du* mit Gott identisch. Etwas später wird die These folgendermaßen fortgesetzt:

Das nun macht das Wesen der Sprache – des Wortes – in ihrer Geis-tigkeit aus, daß sie etwas ist, das sich zwischen dem *Ich* und dem *Du* zuträgt [...]; etwas, das also das Verhältnis des *Ichs* zum *Du* einerseits voraussetzt, andererseits herstellt. Was aber das weitaus

²⁷ Schmidt-Dengler, 2002, S. 13.

²⁸ Ebner, 1980, S. 14.

wichtigste und bedeutsamste ist (und zugleich ein letztes Licht auf das Wesen des Wortes wirft): in der Form dieses Verhältnisses findet die Beziehung des Menschen zu Gott ihren Ausdruck.²⁹

Folglich kann man, da es in diesen Gebeten ein Ich und ein Du gibt, von einem bestimmten Dialogizitätsprinzip ausgehen, auch wenn die Kommunikation einseitig bleibt. Es wird ein Angesprochenes gefordert und auf eine Antwort gewartet, und diese Aufstellung setzt ein Weltbild voraus, das abgesehen davon, dass die verwendete Sprache längst eine zugleich verzweifelte und klagende ist, auf dem Boden des Christentums bleibt und aus derselben Quelle schöpft wie der christliche Denker Ferdinand Ebner.

Bernhard vermag es nicht, seine Sprache in den Gedichten zu finden. Die in den Gebeten und Psalmen verwendeten rhetorischen Muster sowie die ‚Anredestrategien‘ erweisen sich als nutzlose und machtlose Mittel in der Situation des ‚modernen‘ Menschen. Sie sind nutzlos in Bezug auf das Selbstverstehen, denn der Angesprochene steht, wie gesagt, in einer unüberbrückbaren Distanz; und sie sind machtlos, denn die jeweilige Situation des ‚modernen‘ Menschen, die durch existenzielle Erschütterung und Sprachkrise geprägt ist,³⁰ ist auf dem Grund einer christlichen Tradition nicht mehr zu verstehen. Der moderne Mensch, dessen Vertrauen in die eigene Existenz (besser gesagt in die Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz) eher schon schwankt, schafft nicht nur eine unüberbrückbare Distanz zu Gott, sondern verliert auch die sichere, verlässliche Form des Verhältnisses zwischen sich und Gott, zwischen dem Ich und dem Du. Folglich kann man zu Recht behaupten, dass „seine Lyrik eine Sackgasse“³¹ war. Dennoch bleibt eine Frage offen, nämlich jene, ob Bernhard diese „Sackgasse“ an Strauch zeigen will und ob Strauch mit dem lyrischen Ich, das in den Gedichten betet, Übereinstimmungen aufweist. Im Vergleich zur Lyrik bietet die Prosa demnach eine ganz andere Ausdrucksmöglichkeit, womit auch ein Perspektivenwechsel einhergeht.

²⁹ Ebd., S. 16.

³⁰ Vgl. dazu u. a. Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873), Martin Heidegger: *Sein und Zeit* (1927) oder Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus* (1921).

³¹ Donnenberg, 1997, S. 20.

6. Der Übergang von der Lyrik zur Prosa: eine Werkanalyse

Thomas Bernhard findet seinen Ton und schafft damit den Durchbruch, indem er sich von der Gattung Lyrik ab- und sich der Prosa zuwendet. Die Form, die Weltanschauung, die Perspektive, das Betroffensein und der Gott zugesprochene Wahrheitswert für die bezeugte Wirklichkeit sind wesentlich verändert beziehungsweise reduziert oder zumindest in den Hintergrund gedrängt. Es wird erzählt und nicht mehr erlebt. Vom Wechsel der Form lassen sich im Großen und Ganzen auch die anderen Veränderungen ableiten, mit Ausnahme der Weltanschauung, die mit ihr aber notwendigerweise einhergeht. Die neue Weltsicht von Thomas Bernhard ist existenzialistisch, orientierungslos und erschüttert. Es lässt sich feststellen, dass Bernhard in der Prosa zwar mit der alten Weltanschauung ironisch umgeht, in der neuen Philosophie seine Antworten jedoch auch nicht findet. Während der Angesprochene in seinen Gedichten noch Gott, also das sinnstiftende Wesen war, trifft man in der Welt des Romans *Frost* auf keine sinnstiftende Instanz, obwohl verzweifelt danach gesucht wird. Weder der Ton der *Neun Psalmen* noch die Gebetform der Gedichte in dem Band *In hora mortis* sind hier aufzufinden.

Als erstes Beispiel kann man sich auf den dritten Psalm berufen. Der Ton wie das Verhältnis zwischen dem Ich und dem Du sind in diesem Gedicht innig, auf der jahrtausendealten christlichen Tradition beruhend. Gott ist es, dem die Ernte versprochen wird und der ein Anrecht auf die Hände und die Stimme hat. Bei diesem Gedicht ist hervorzuheben, dass es ein Psalm ist, ein religiöses Lied, in dem sich der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt deutlich zeigt und das Gottes-Thema mit der Musikalität in Beziehung tritt. Bemerkenswert ist, dass der Ton hier beinahe ‚prophetisch‘ wird: „werde ich eine neue Heimat gründen“³², so eine Zeile aus dem Psalm. An dieser unglaublichen Ambition und diesem großen Wollen, die auch für die späteren Protagonisten Bernhards charakteristisch sind, leidet das Ich in dem Gedicht. Diese Ambition und dieses Wollen scheinen mit dem Wechsel zur Prosa auch irgendwie zusammenzuhängen. Ein solches Berufungsbewusstsein kann aber nur objektiviert und mittelbar sein. Es kann nur aus einer ironischen Distanz geschrieben werden, denn es kann im Gegensatz

³² Bernhard, 1991, S. 74f.

zum offenen und ‚ehrlichen‘ Ton der Gedichte gekünstelt wirken. Die Ironie wird auch aus dieser Sicht ein wichtiges Konstruktionsmittel der späteren Texte.

Das andere Gedicht zur Analyse der Gebetform von Bernhard befindet sich unter dem Titel „Ich weiß keine Straße mehr...“ im Band *In hora mortis* (1958). Anhand des Gedichts kann man verfolgen, wie die Benennung Gottes und seine Hervorhebung, also die Anredeform, dem Gedicht eine Innerlichkeit verleiht: „Ich weiß keine Straße mehr die hinaus führt, / [...] / Herr / mein Gott / ich bin den Vögeln ausgesetzt / dem Schlag der Uhr berstend / meine Seele kränkt / und mir mein Fleisch verbrennt / o Herr in meinem Wort ist Finsternis [...]“.“³³

Im Gegensatz dazu steht in Frost das ‚verkehrte Vaterunser‘:

„Vater unser, der du bist in der Hölle, geheiligt werde kein Name. Zukomme uns kein Reich. Kein Wille geschehe. Wie in der Hölle, also auch auf Erden. Unser tägliches Brot verwehre uns. Und vergib uns keine Schuld. Wie auch wir vergeben keinen Schuldigern. Führe uns in Versuchung und erlöse uns von keinem Übel. Amen. So geht es ja auch“, sagte er.³⁴

Im Vergleich zu den Gedichten lässt sich sofort erkennen, dass das verkehrte Vaterunser in Frost nur eine Art Ironie sein kann. Es mangelt hier sowohl an der Innerlichkeit als auch am innigen Ton. Das Gebet hat im Vergleich zu den Gedichten auch keinen Inhalt, zumindest keinen, weswegen man zu beten pflegt. Es bleibt nur ein Spiel mit leeren Formeln.³⁵ Überhaupt ist im Gesamtwerk von Bernhard eine gewisse Entleerung des Begriffs Gottes festzustellen, aus der sich folgern lässt, wie das innerliche Verhältnis zu einem sinnstiftenden

³³ Ebd., S. 129.

³⁴ Bernhard, 1983, S. 235.

³⁵ Wendelin Schmidt-Dengler hebt anhand dieser Textstelle die Priorität einer Sprachanalyse gegenüber einer symbolistischen Interpretation hervor. Das Negationsprinzip Bernhards zeichne sich dadurch aus, dass die Wörter nicht durch deren Gegensätze getilgt, sondern ‚rückgängig‘ gemacht würden: „Im ‚Antigottesvers‘ ist Gott, im ‚Entschöpfungstag‘ die Schöpfung enthalten. Die Geschichte, die Schöpfung soll rückgängig gemacht werden; sie ist im Wort aufgehoben. Der Prozeß der Negation gerinnt in diesen Komposita zur sprachlichen Form, und es ist der Maler, der diesen Vorgang demonstriert. [...] In seinen glücklichen Momenten scheint sich der Maler zum Sprachschöpfer aufzuschwingen (vgl. 68), in seinen unglücklichen ist er nur noch ganz Sprachfigur: ‚Wortfetzen und verschobene Satzgefüge war er dann nur noch.‘ (214)“ Schmidt-Dengler, 1997, S. 185f.

Herrn sich zu einem mechanischen, ja sogar feindlichen Verhältnis zu einem Götzenbild wandelt.³⁶ Folglich muss hier statt von der Negation Gottes eher von einer Anprangerung des Katholizismus die Rede sein. Statt einer Ablehnung bleibt also nur eine starke existenzielle Unge-
wissheit zurück. Es gibt keinen traditionellen Adressaten mehr für die Fragen, Bitten, Gebete, Klagen, Versprechen, Hingabe usw., und es gibt langsam keinen mehr, dem sich der Maler Strauch zuwenden könnte: Der Maler isoliert sich. „Ein Fenster nach dem anderen mauert er zu. Bald hat er sich eingemauert.“³⁷ Die Motivwelt ist auf zwei bis drei Hauptmotive – den Tod³⁸, die Angst und die Qual – reduziert, die permanent wiederholt und variiert werden. Nach den hinter der sinnlich erfassbaren Welt steckenden letzten Gründen wird nur indirekt gefragt, und es ist auch fraglich, ob überhaupt etwas hinter der sinnlich erfahrbaren Welt steckt: Die Gewissheit, die nur aus dem Glauben herrühren kann, fehlt ihm.

Die Rolle des jeweiligen Dus wird, da es mit der perspektivischen Veränderung verlorenggeht, aufgehoben, an die Stelle des Prinzips der Dialogizität treten die Großmonologe. Das Werk wird durch das willkürliche Monologisieren des jeweiligen Protagonisten strukturiert, diese Großmonologe herrschen im Text vor und werden oft zum Selbstzweck. Im konkreten Fall basiert das Werk auf den Monologen des Malers Strauch, der entweder alles auf einmal mitteilen will oder nichts mehr mitteilen kann. Es fehlt ihm die Sprache dazu. Ohne auf die Tradition der vor allem von Wittgenstein geprägten Sprachskepsis, die von Bernhard weitergeschrieben wurde, gründlicher einzugehen, muss darauf hingewiesen werden, dass der größte Teil der Unverständlichkeit der Sprache des Malers der Tatsache entspringt, dass sie experimentell ist. Wie er durch das immer tiefere Eindringen in das Reich des Eises die Grenzen der Existenz sucht, so will er im Bereich der Sprache immer näher an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucks- und Benennungsmöglichkeiten gehen. Er arbeitet eine neue Sprache aus und verwendet seine eigene Terminologie, um Dinge zu benennen. Eine Decodierung wird jedoch durch überbelastete Satzkonstruktionen erschwert. Er ist zwar unzugänglich, aber man

³⁶ Vgl. Schmidinger, 1999.

³⁷ Bernhard, 1983, S. 19.

³⁸ Zu den Todesbildern bei Bernhard im Kontext der österreichischen Anti-Heimatliteratur, insbesondere als Kritik des Katholizismus und der Geschichtslüge, vgl. Pfeiferová, 2007, S. 69–134.

spürt trotzdem, was er sagen will. Seiner Sprache gelingt es letztlich, das sinnlich Nichterfahrbare nachempfindbar zu machen.

Mit dem Formenwechsel von der betroffenen Rede der Lyrik zum Großmonolog der Prosa rückt die Sprache Bernhards auch der gesprochenen Sprache näher. Eine existenzialistische – mit Heideggers Worten fundamentalontologische – Metaphysik setzt voraus, dass der Seiende aus dem eigenen Dasein heraus das Sein zu verstehen vermag. Joachim Ritter nennt deswegen diese Metaphysik sogar anthropologisch,³⁹ denn die Analyse des Daseins wird zum Ausgangspunkt für das Verstehen des Seins. Die neue Philosophie, die neue Weltanschauung, die bei den Bernhard'schen Figuren zum weltorganisierenden Prinzip wird, ist das Prinzip einer Subjektivität, die sich als Maßstab der Welt zu setzen und diese durch die Befragung des Selbst zu verstehen versucht. Daher wird eine Weltdeutung aus christlicher Tradition auch in Klammern gesetzt, und das Thema, worauf der Maler Strauch immer wieder zurückkehrt, ist seine eigene Existenz.

Mit dem Formenwechsel zum Monolog wird auch die Textstruktur verändert. Wegen der Eigenartigkeit des Prosastils Bernhards ist das formale Ich (es ist nur in seinem Wortlaut mit dem ehemaligen Ich der Gedichte identisch, ansonsten ist es formalisiert und entleert) nicht mehr die zentrale Gestalt des Geschehens, es wird zur Nebenfigur, und damit wird das ‚eigene‘ Betroffensein, das man aus den Gedichten wohl kennt, durch eine Umstrukturierung in den Hintergrund gedrängt, wodurch auch das ehemalige Ich der Gedichte umfunktioniert beziehungsweise mit einer verkomplizierten Satzstruktur verwischt wird. Das ‚ehemalige‘ Ich bleibt in Thomas Bernhards Prosa immer in der Figur des Protagonisten wiedererkennbar. Mit der Umstrukturierung der Verhältnisse geht das ehemalige Du sowohl formal als auch funktional unrettbar und für immer verloren. Es wird weder benannt, noch wahrgenommen, ja es wird sogar in vielen Fällen ignoriert. Eine solche Distanzierung, die ihre Notwendigkeit aus dem Verschwinden Gottes – allerdings auf thematischer Ebene – gewinnt (d. h. man müsste sich selbst anstelle Gottes setzen, um ein Gegenüber zu haben), führt zur Selbstisolierung und zur Verschlossenheit, ja zur Vereinsamung. Eine Entziehung des Ichs ist auch perspektivisch verdoppelt.

³⁹ Vgl. Ritter, 2007, S. 15ff.

Ferner ist zu beobachten, was Thomas Bernhard aus seiner frühen Phase behält. Seine Thematik bleibt z. B. unverändert, es geht in seiner Prosa weiterhin um die eigene Existenz sowie um das Leiden und dessen Beklagen, die Furcht und Angst vor der Vernichtung sowie um Ärger und Einsamkeit. Sprachliche Ausdrucksmittel wie die in seiner Kunst bereits vorhandenen Metaphern und die Bildersprache sowie die Musikalität werden ebenfalls beibehalten.

Es wird hier nicht beabsichtigt, auf all diese werkkonstruierenden Ausdrucksformen einzugehen. Allerdings sei ein Gedicht erwähnt, dessen Thema in der weiteren Analyse einen neuen Aspekt zu liefern vermag. Das Gedicht mit dem Titel „Der Tag der Gesichter“⁴⁰ thematisiert, wie Heinrich Schmidinger in seinem Aufsatz ausführt,⁴¹ einen ganz neuen Sachverhalt in Bezug auf das Gottes-Thema. „Warum muß ich die Hölle sehen? Gibt es keinen anderen Weg / zu Gott? / Eine Stimme: Es gibt keinen anderen Weg!“⁴² Es ist auch augenfällig, dass der Angesprochene in diesem Gedicht nicht mehr explizit benannt wird, ob es Gott ist, wird nur erahnbar. Unser Denken in der abendländischen Kultur organisiert sich um gegensätzliche Begriffspaare, daher ist es undenkbar, sich das Oben ohne das Unten, das Gute ohne das Böse, Gott ohne den Teufel sowie die Hölle ohne den Himmel vorzustellen. Diese Dialektik setzt voraus, dass man Gott auch dann in sein Denken einbezieht, wenn man ausschließlich von der Hölle spricht und Gott auf sprachlich-thematischer Ebene ignoriert. Die Hervorhebung der Erde als Hölle sowie deren Darstellung im Roman *Frost* können daher auch als Schweigen über Gott verstanden werden.

Er ging auf den Berg zu: „Die Leute sagen immer: der Berg grenzt an den Himmel. Nie sagen sie: der Berg grenzt an die Hölle. Warum?“ Er sagte: „Alles ist die Hölle. Himmel und Erde und Erde und Himmel sind die Hölle. Verstehen Sie? Oben und Unten sind hier die Hölle! Aber es grenzt naturgemäß nichts an etwas. Verstehen Sie? Es gibt keine Grenze.“⁴³

Vom Gedanken, dass die Berge an den Himmel grenzten, gelangt Strauch mit einem Bocksprung zur These, dass es keine Grenze gebe

⁴⁰ Erstveröffentlicht im Gedichtband *Auf der Erde und in der Hölle* (1957).

⁴¹ Schmidinger, 1999, S. 185.

⁴² Bernhard, 1991, S. 11.

⁴³ Bernhard, 1983, S. 185.

und dass alles die Hölle sei. Die vorhergehenden Ansichten gelten für diesen Text zwar auch, aber nur mit einer Ergänzung. Es mag sich wie eine Negation Gottes anhören, doch wenn man die Figur Strauchs und deren Motivationen analysiert, stellt man fest, dass dieser Mensch sowohl gedanklich als auch physisch an die Grenze geht, bis er sie überschreitet und im Schnee verschwindet. Die ständige Suche nach den Grenzen setzt aber die Vermutung voraus, dass etwas jenseits der Grenzen doch gesucht werden kann. Dies knüpft thematisch an die Vorstellung des Gedichts an, dass der einzige Weg zu Gott durch die Hölle geht. So kann die Suche nach den Grenzen auch als eine Suche nach Gott aufgefasst werden. Folglich bleibt zumindest zu bedenken, ob Thomas Bernhard, auch wenn er auf eine explizite Benennung Gottes verzichtet und die Erde als Hölle beschreibt, Gott doch mit-einbezieht. Schmidinger weist darauf hin, dass das Gottes-Thema bei Bernhard dort zu suchen ist, „wo er die Musik zur Gestaltung seiner Werke heranzieht“⁴⁴. Das heißt, Gott ist auch in der Form bewahrt.

7. Zusammenfassung

In der Prosa fand Bernhard seine eigene Stimme. Zu den schon vorhandenen Stilmitteln kamen neue, wie vor allem die sich aus der Distanz ergebende und zugleich zur Distanzierung beitragende Ironie sowie die konstruierten Satzkomplexe, Sprachebenen, die in- und aufeinander gebaut sind, zitierte und erlebte Rede, alte und neue Themen, wie die der existenziellen Verzweiflung und der sich zurück- und entziehenden Figur des Ichs, die sowohl für die Prosa charakteristisch ist, als auch, wenn man die Schreibweise eines Kafka, Musil oder Herman Broch betrachtet, in die österreichische Tradition passt.⁴⁵ Neu ist weiters die gründliche Ausarbeitung der Metaphern und Symbole, die sich durch das ganze Werk ziehen und dem Bernhard'schen Stil seinen unverkennbaren Charakter verleihen. Die Motivik des Ver- und Zerfalls ist in *Frost* am ehesten präsent. Nicht nur der Protagonist ringt mit dem Todesgedanken und zieht den Erzähler mit hinein (wodurch auch das Motiv des Todestanzes ins Spiel kommt), sondern er manifestiert sich auch in der Sprache des Malers, dessen Sätze, während sie eine syntaktische Überstrukturiertheit aufzeigen, semantisch

⁴⁴ Ebd., 1999, S. 205.

⁴⁵ Vgl. Bor, 1974, S. 349f.

zerfallen, durch gegensätzliche Bedeutungsinhalte gesprengt werden. Auch seine Bildersprache bleibt nicht kohärent und überschreitet häufig die Grenzen der genauen Verständlichkeit. Die Distanzierung von ‚Gott‘, die sich bereits auf der Motivebene, in der Weltanschauung des Malers, manifestierte, wird somit auch auf der Strukturebene erkennbar.

Literaturverzeichnis

- BERNHARD, Thomas, 1991. *Gesammelte Gedichte*. Hrsg. v. Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518403222
- BERNHARD, Thomas, 1983. *Frost*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3458141235
- BERNHARD, Thomas, 1976. *Der Keller*. Salzburg: Residenz. ISBN 3701701571
- BERNHARD, Thomas, 1971a. *Drei Tage*. In: Thomas BERNHARD. *Der Italiener*. Salzburg: Residenz. ISBN 370170012X
- BERNHARD, Thomas, 1971b. *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518365053
- BOHNEN, Klaus, 1974. Allegorien des Verstandes: Versuch über Thomas Bernhards Prosa. In: *Text und Kontext*. 2(2), S. 3–27. ISSN 01057065
- BOMBITZ, Attila, 2001. *Mindenkori utolsó világok [Jeweilige letzte Welten]*. Pozsony: Kalligram. ISBN 8071494291
- BOR, Ambrus, 1974. *Thomas Bernhard, vagy a humanizmus sarkvidéke [Thomas Bernhard oder die Polargegend des Humanismus. Nachwort]*. In: Thomas BERNHARD. *Fagy [Frost]*. Budapest: Európa. ISBN 9630702576
- DONNENBERG, Josef, 1997. *Thomas Bernhard (und Österreich): Studien zum Werk und Wirkung 1970–1989*. Stuttgart: Heinz. ISBN 9783880993570
- EBNER, Ferdinand, 1980. *Das Wort und die geistigen Realitäten: Pneumatologische Fragmente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518016893
- GADAMER, Hans Georg, 1967. *Kleine Schriften I: Philosophie. Hermeneutik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Stiebeck). ISBN 3168393924
- HEIDEGGER, Martin, 2001. *Sein und Zeit*. 18. Aufl. Tübingen: Niemeyer. ISBN 3484701226
- HUNTEMANN, Willi, 1990. *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann [Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 53]. ISBN 3884794787
- KLUG, Christian, 1991. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler. ISBN 347600780

- MITTERMAYER, Manfred, 1995. *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler. ISBN 3476102912
- MIXNER, Manfred, 1981. *Vom Leben zum Tode*. In: Manfred JURGENSEN, Hrsg. *Thomas Bernhard: Annäherungen*. München: Francke. S. 65–99. ISBN 3772015212
- PFEIFEROVÁ, Dana, 2007. *Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr*. Wien: Edition Praesens. ISBN 9783706903530
- RITTER, Joachim, 2007. *Szubjektivitás: Válogatott tanulmányok [Subjektivität: Ausgewählte Studien]*. Budapest: Atlantisz. ISBN 9789639777019
- SCHMIDINGER, Heinrich, 1999. „Gott“ im Werk von Thomas Bernhard. In: Reto SORG, Stefan Bodo WÜRFEL, Hrsg. *Gott und Götze in der Literatur der Moderne*. München: Fink, S. 183–205. ISBN 3770534395
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2002. „Absolute Hilflosigkeit (des Denkens)“: Zur Typologie der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Thomas Bernhard. In: Martin HUBER, Wendelin SCHMIDT-DENGLER, Hrsg. *Wissenschaft als Finsternis?* Wien: Böhlau, S. 9–19. ISBN 320599454 X
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 1997. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. 3., erweiterte Aufl. Wien: Sonderzahl. ISBN 3854490135
- SCHWEIKERT, Uwe, 1974. „Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert.“ Zum Problem der Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Thomas Bernhard*. 43(2), S. 1–8. ISBN 3415004090

Abstract

This study analyzes the motivation behind the change from poetry to prose in the early work of Thomas Bernhard. It attempts to establish the ‘new’ form as an experimental space for linguistic constructability of a literary reality and existential philosophy and as a new means of expression of the suffering subject. Both are prerequisites for the new tone in Bernhard’s work, which first becomes apparent in the novel *Frost* (1963). The sociologically motivated experimental form in Bernhard’s first novel manifests itself in terms of narrative technique and concept in the ‘experimental language’ of the protagonist “Maler Strauch”.

Keywords

Thomas Bernhard, Ferdinand Ebner, Psalms, Frost, Christian worldview, existential philosophy, ‘Rollenprosa’, reported speech

Annäherungen an ein Lebensverlaufen – das System Jonke

Edit Király

Abstract

Der Aufsatz stellt die Frage nach dem Zusammenhang von Topografien und experimentellen sprachlichen Verfahren bei Gert Jonke mit Blick auf seine Textsammlung *Himmelstraße – Erdburstplatz oder das System Wien* (1990) und interpretiert die Topografie Wiens beziehungsweise die Raumsemantiken, wie sie in dem aus Fragmenten eines Wien-Romans entstandenen Band Jonkes auftauchen, als Modelle. Die Topografie und der Raum haben, so die These, für Jonkes eigentümliche Bedeutungserweiterungen, -verschiebungen und Gegenüberstellungen eine modellierende Funktion und geben seine semantischen ‚Experimente‘ gleichsam methodisch genau vor. Anhand verschiedener Begriffe von ‚experimenteller Literatur‘ wird gezeigt, dass Jonkes Texte sich trotz ihrer widersprüchlichen Zuordnungen zur (post-)experimentellen Literatur mit Fragmenten einer wissenschaftlichen Sprache und Denkweise auseinandersetzen.

Schlüsselwörter

experimentelle Literatur, postexperimentelle Literatur, Repoetisierung der Avantgarde, Poetik des Wissens, Topografie als Modell, Wien, Wiener Gruppe, Grazer Gruppe, Parodie, rhetorische Figuren

Wenn man glaubt, dass an den
wissenschaftlichen Instituten der Universitäten
wirklich Wissenschaft betrieben wird,
unterliegt man einem bedauerlichen Irrtum.¹

Wissenschaft bedeutet Methode, Methode wiederum den systematisierbaren Weg oder Gang einer Untersuchung. Das Beschreiten von Wegen ist denn auch Gegenstand wie Verfahren von Gert Jonkes Band *Himmelstraße – Erdburstplatz oder Das System Wien* (1999). Die kurzen Texte, die der Band umfasst, beschreiben mit Vorliebe Fahrtrouten von Straßen- und Stadtbahnen,² selbst dort, wo „gar keine Straßenbahnen

¹ Jonke, 1999, S. 30.

² Ebd., S. 14, 23.

fahren“³, einen Gang „durch das verwirrende und unüberschaubare Treppen- und Korridorsystem“ der „Opernabteilung der Musikakademie“ in Wien,⁴ Spaziergänge im Freien⁵ oder die Überquerungen einer Brücke.⁶ Ob es um die Schilderung eines Mistkübeltransports vom Linzer Hauptbahnhof bis in die Blumengasse in Wien Hernals⁷ oder um die der „Umwege [der] Befehlsvermittlungen und Anweisungsweitergaben“⁸ geht, die genaue Aufzeichnung der Wege und Umwege scheint hier einen deutlich größeren Platz einzunehmen als die Beschreibung von deren Zielen. Man hat, scheint es, in diesem Bändchen immer wieder mit Wegbeschreibungen zu tun. Mal sind es umständliche Ableitungen, mal Bilder der Ratlosigkeit. Während die in den Texten aufscheinende subjektive Biografie als ein „[S]tehengebliebenheit“⁹, als „ein einziges stundenlang endloses Aufundabgehen im Raum“¹⁰ oder als ein Durchtaumeln der Tage und zielloses Umherirren in den Nächten¹¹ auf den Punkt gebracht ist, werden Erfahrungen und Überlegungen als ein systematisches Verfolgen von Wegen und Gedankengängen in Bilder gefasst. Bemerkenswert ist der Kontrast zwischen persönlicher Ratlosigkeit des erzählenden Ichs und der peniblen Ausführung von Denkverfahren, dem Witz von lang ausgeführten Gedankenketten und kurz aufblitzenden Schlüssen. Doch während Verfahren der Wissenschaft auf Gegenstände der Wissenschaft bezogen sind, ist Jonkes Verfahren auf die Sprache selbst gerichtet: Wie verschränken sich Bedeutungen, wenn ein Vokabular aus dem Textuniversum der Wissenschaft in durchaus als nicht ‚wissenschaftlich‘ einstuftbaren Kontexten verwendet wird?¹² Oder wenn Verfahren der wissenschaftlichen Argumentation auf Bilder, auf subjektive Befindlichkeiten oder einfach auf kleine Formen adaptiert werden?

Dies zeigt etwa das schrittweise Vorgehen einer wissenschaftlichen Argumentation, der Verallgemeinerung von Lebensumständen (etwa von dem Wohnort in Wien Hernals) und einschlägigen Befindlichkeiten,

³ Ebd., S. 7.

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ Vgl. ebd., S. 29, 34.

⁶ Vgl. ebd., S. 81.

⁷ Vgl. ebd., S. 64.

⁸ Ebd., S. 39.

⁹ Ebd., S. 26.

¹⁰ Ebd., S. 46.

¹¹ Vgl. ebd., S. 80–81.

¹² Vgl. ebd., S. 5, 91.

wie es im kurzen Text „Hernalser Wirtschaftsphilosophie“¹³ vollzogen wird:

Von Zeit zu Zeit beziehe ich die braunen Fensterrahmen und schmutzigen Hauswände nicht nur auf Hernals, sondern auch auf Ottakring oder Favoriten.

Und manchmal beziehe ich die Hernalser Kennzeichen auch auf ganz Wien, Niederösterreich oder die Steiermark.

Und des öfteren passiert es mir, daß ich ganz Österreich und Europa als Hernals empfinde, als ein einziges Hernals.

Dann habe ich das Gefühl, daß die Erde nicht Erde genannt werden darf, sondern Hernals genannt werden muß, eine um die Sonne kreisende „Hernalser Kugel“.¹⁴

Was man kurzerhand als Ausweitung und Übertragung des Bedeutungsumfangs von ‚Hernal‘ auf immer weitere Wiener Bezirke, österreichische Bundesländer, auf Europa und die Erde beschreiben könnte, endet in der paradoxen Wortverbindung ‚Hernalser Kugel‘, in der Hernals die Stelle der Erde einnimmt und als phantastisches Endergebnis auch die schrittweise Logik der Bedeutungserweiterung umkehrt. Denn statt einer Erweiterung klingt es letztlich nach einem maßlosen Zusammenschrumpfen der Erdkugel.

Der Textausschnitt verwendet das schrittweise Verfahren der wissenschaftlichen Argumentation und die entsprechenden argumentativen Formeln als ein im weitesten Sinne verstandenes sprachliches Material und reflektiert dadurch auf dessen Wirkungsweise. Durch die Applikation dieses Verfahrens auf einen unpassenden Gegenstand lässt sich der Hernals-Text aber auch als eine Parodie lesen. Schließlich führt er aber auch eindrucksvoll vor Augen, wie durch poetische Effekte der Verfremdung ein eigenes Textuniversum – mit der ‚Hernalser Kugel‘ als Mittelpunkt – hergestellt werden kann. Damit wirft er zugleich die Frage auf, wo diese Textsammlung zwischen den Polen von Experiment, Parodie und Sprachmagie positioniert werden kann.

¹³ Ebd., S. 59–64.

¹⁴ Ebd., S. 61.

1. Experiment in Wissenschaft und Kunst

Obwohl der Ausdruck ‚experimentelle Literatur‘ oft einfach in Bezug auf sämtliche Avantgarden der Nachkriegszeit verwendet wurde und wird, bekam die Verbindung von Literatur und Experiment durch die Fragestellungen einer Poetik des Wissens in den letzten Jahrzehnten eine neue Tragweite.¹⁵ Diese Fragestellungen führen die wissenschaftliche (und literarische) Neuorientierung am Versuch auf jenes neue Konzept des Wissens zurück, das noch am Anfang der Frühen Neuzeit aufkam und vor allem mit dem Namen von Francis Bacon verbunden ist. Denn Bacon war der Erste, der die Wissenschaft nicht als einen abschließbaren Kanon von Wissen verstand, sondern eher als ein offenes, kollektives, auf Innovation hin orientiertes System. Diese ‚Logik des Erfindens‘ propagierte er in seinem Werk *Neues Organon* (1620).¹⁶ Dabei wählte Bacon zur Verbreitung seines neuen Wissenschaftsverständnisses selbst eine Form, die sich der Vorstellung von einem abgeschlossenen System widersetzt, nämlich den Aphorismus. In seinem Werk *Essays or Counsels, Civill and Morall* (1625) griff er zur Form des Essays. „Im Medium der Fiktion, eben in einer Utopie, rekapituliert Bacon das Programm einer Forschung, die sich in besonderer Weise weder mit vergangenen noch gegenwärtigen, sondern ‚möglichen‘ und damit immer auch fiktionalen und zukünftigen Dingen beschäftigt“¹⁷, meint Michael Gamper in seinem Aufsatz „‚Dichtung‘ als ‚Versuch‘“ (2007). Gerade der Zusammenhang von Essay, Experiment und Utopie, der sich auf das Wissenschaftsverständnis der Frühen Neuzeit zurückführen lässt, bekommt für eine Poetik des Wissens Relevanz.

Diese Logik wird aber, so Gamper, auch auf die Kunst ausgedehnt. Insofern trägt bis zu einem gewissen Grad die ganze moderne Literatur experimentelle Züge, indem sie, wie Michael Gamper sagt, „sich nicht mehr um die Nachahmung des Bestehenden, sondern um die Erfindung eines Möglichen kümmert“¹⁸. Das zeigt einerseits etwa das Aufkommen des Genres des Essays als einer Form, die abgeschlossene Wissenssysteme verneint und Erkenntnis im Laufe eines Prozesses gewinnt und schon durch seine offene Form und seinen prozesshaften

¹⁵ Vgl. Borgards u. a., 2013.

¹⁶ Bacon, 1990.

¹⁷ Gamper, 2007, S. 598.

¹⁸ Ebd., S. 603.

Charakter „eine Praxis der tätigen Erfahrung“¹⁹ vorexerziert, andererseits aber auch die Anlehnung der Kunst an Verfahren, die unter „gesicherten und kontrollierten Bedingungen ablaufen“, um zur neuen Erkenntnis zu gelangen.²⁰

Experiment und Essay sind die beiden Formen der Literatur, die Gamper zufolge dieser Logik des Erfindens folgen. Allerdings sei

in der Literatur die Sprache Gegenstand, Instrument und Medium der Versuche. In ihr wird Sprache einer experimentellen Überprüfung ausgesetzt, in ihr werden mittels Sprache experimentelle Sachverhalte dargestellt und durchgespielt, und in ihr werden durch Sprache Elemente von Experimentalsystemen kritisch reflektiert. Die sensible, ergebnisoffene Handhabung der Sprache führt in der Literatur zur Überprüfung von deren materieller Substanz und deren semantischen Möglichkeiten und Grenzen. Dabei hat die Literatur die Tendenz, Ergebnisse zu verunklaren, den notwendigen Realitätscharakter von Tatsachen zu bestreiten und die Möglichkeiten von Sachverhalten zu vervielfältigen.²¹

Ein wichtiger Gewährsmann für den Zusammenhang zwischen der Kunst des Versuchs und dem wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn ist in Gampers komplexen Ausführungen im 20. Jahrhundert etwa Max Bense, der sein Textverständnis an den Naturwissenschaften modellierte und damit auch zu den Begründern der Konkreten Poesie zählte. Für Max Bense ist die ‚Kunst des Versuchs‘ „eine aktive Kategorie des menschlichen Geistes überhaupt“, die ‚im Akt unermüdlicher Variation des Ausgangsprodukts‘ seine Gegenstände hervorbringt – und zwar in der Physik wie in der Schriftstellerei“²².

Ein in diesem Sinne ‚experimentelles‘ Verhalten ist freilich auch für die Avantgarde der Nachkriegszeit oder auch für die Konkrete Poesie bestimmend, zumal sie „die Sprache zum Gegenstand, Instrument und Medium der Versuche“ macht und „im Akt unermüdlicher Variation des Ausgangsprodukts“ ihre Gegenstände hervorbrachte beziehungsweise hervorbringt.²³

¹⁹ Ebd., S. 595.

²⁰ Ebd., S. 594.

²¹ Ebd., S. 605.

²² Bense, 1947, S. 415. Zit. n. Gamper, 2007, S. 611.

²³ Gamper, 2007, S. 606.

2. Die „Repoetisierung der Avantgarde“²⁴

Ausgehend von den theoretischen Reflexionen im Umfeld der Wiener und der Grazer Gruppe – in theoretischen Texten von Reinhard Priessnitz, Mechthild Rausch und Gunter Falk – strebt Thomas Eder in seinem Buch *Unterschiedenes ist / gut* (2003) eine möglichst genaue Definition des Begriffes ‚Experiment‘ für die Literatur an. Experiment bedeutet vorerst „den Anspruch auf rationale Nachvollziehbarkeit der Entstehungsbedingungen von Kunstwerken [...] und ihrer Wirkungsweise“²⁵. Konkret zählt Gunter Falks im Nachlass gefundenes Typoskript „Experimentelle Literatur“ bestimmte, für das literarische Experiment typische Verfahren auf:

Planmäßige Isolierung, Kombination und Variation: Man geht rational vor, nach einem Plan, das Material wird ausgesucht, isoliert und wird irgendwelchen, schon vorher geplanten Einflüssen oder Variationen unterworfen. Dieses Verfahren ist in der Literatur sehr wohl denkbar; die Permutation eines Textes wäre ein Beispiel.²⁶

Allerdings lässt sich die Frage nach dem Zweck des literarischen Experiments nicht mit der Auflistung von Verfahren beantworten. Gerade deswegen kommt Gunter Falk zu dem Schluss, dass das Experiment nach einer Hypothese verlangt, die in einer Theorie begründet ist: „Wir sehen als Zeichen von Rationalität die Entstehung des Textes aus einer Hypothese, Theorie an, bzw. im Akt der Analyse: die Möglichkeit einer Rückführung in die Hypothese, bzw. einer Erklärung durch die Hypothese.“²⁷

Auch Priessnitz und Rausch geben in ihrem Aufsatz „tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur“ (1975) eine strenge Definition des literarischen Experiments. Auch für sie sind „experimentelle praktiken mit herkömmlichen literarischen zielsetzungen nicht kompatibel“ und lassen sich nicht „sistieren“, sondern sie müssen „auf der basis der gewonnenen verfahren ständig neue entwickeln“.²⁸ Doch bleibt der Unterschied, so Eder, zwischen dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen Verständnis des Experiments unüberbrückbar,

²⁴ Eder, 2003.

²⁵ Ebd., S. 271.

²⁶ ÖLA 38/W107. Zit. n. Eder, 2003, S. 273.

²⁷ Ebd. Zit. n. ebd.

²⁸ Priessnitz und Rausch, 1975, S. 146.

denn „Erleben und Gegenstand“ bleiben in der Dichtung nicht unterscheidbar,²⁹ und der Anspruch auf eine strenge Trennung von „Fragen nach der ‚Materialität‘ und ‚Medialität‘ von jenen „nach immaterieller ‚Vorstellung‘ und ‚Konzept‘“ lässt sich teils mit der experimentellen Praxis der AutorInnen selbst widerlegen.³⁰ Eder weist anhand von Priessnitz' Gedichtpaar „wurf eines entwurfs“ und „entwurf eines wurfs“ die „Resubjektivierung“ und „biografisierung“ des Gedichts nach.³¹

3. Gert Jonke – zwischen „Tradition und Moderne“³²

Obwohl Gert Jonkes Schreiben viele Anknüpfungspunkte an die österreichische Avantgarde-Szene der 1960er und 1970er Jahre aufweist, scheint seine Einordnung in literaturhistorische Kategorien durchaus nicht einfach zu sein. Seine „experimentellen Anfänge“³³ sind Stefan Schwarzs Darstellung zufolge der Wiener Gruppe geschuldet, die am Ende der 1960er Jahre „selbst zur Tradition geworden war und deren Anknüpfen an die ästhetischen Konzepte der sogenannten ‚historischen Avantgarde‘ das Selbstverständnis einer ganzen Schriftstellergeneration nachhaltig beeinflusste“³⁴. Jonke wird als Mitglied der Grazer Gruppe geführt, auch wenn er nicht aus Graz stammte und nie in Graz gelebt hat. Immerhin veröffentlichte er in der Literaturzeitschrift *manuskripte*, allerdings erst, als er schon bekannt war.³⁵ Was nach Ansicht von Stefan Schwarz „eine breitere Rezeption“ von Jonkes Arbeiten, insbesondere der früheren, „aber auch der späteren, möglicherweise bereits im Keim erstickt“ habe, sei gerade das Etikett „experimentell“, und dies, obwohl die späteren Werke „nach den rein experimentellen Anfängen“ „das vorher Erprobte [...] in einen größeren epischen Zusammenhang“ stellten.³⁶

Ganz anders schätzen die ZeitgenossInnen Reinhard Priessnitz und Mechthild Rausch Jonkes Zugehörigkeit zur experimentellen Literatur ein. In ihrem Text „tribut an die tradition“ (1975) bescheinigen sie der

²⁹ Eder, 2003, S. 26.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Schwarz, 2000.

³³ Ebd., S. 177.

³⁴ Ebd., S. 178.

³⁵ Vgl. Beckermann, 1975, S. 200.

³⁶ Schwarz, 2000, S. 177.

gesamten Grazer Gruppe mit Ausnahme von Gunter Falk eine Vorgehensweise, welche „die eigenart experimenteller schreibweisen [...] verfälscht und zerstört“³⁷ habe. Denn während sich die experimentelle Literatur (der Wiener Gruppe) Verfahren bediene, die hauptsächlich „in der manipulation sprachlicher strukturen und in der verwendung vorgeformten sprachmaterials“³⁸ beständen, zudem auf die „etablierten großformen oder gattungen in der regel“³⁹ verzichteten, sei die „postexperimentelle“⁴⁰ Literatur der Grazer immer bereit, Techniken der experimentellen Literatur in tradierte Formen zu integrieren: „der irrthum der postexperimentellen literatur liegt darin, dass sie die ergebnisse der experimentellen literatur als blosse vorarbeiten, fingerübungen für die eigentlichen (tradierten) literarischen aufgaben (gedicht, roman, schauspiel) verkannte.“⁴¹ Jonkes *geometrischer heimatroman* (1969) biete laut ihrer Analyse zwar eine Vielfalt von experimentellen Verfahren an – Sprachzitate, visuelle Anordnung des Sprachmaterials, Beteiligung der LeserInnen an der Textproduktion, Konfrontation von Bild und Beschreibung und vieles mehr –, aber „eine naive fabulierlust [pfuscht] ihm immer wieder ins sprachanalytische konzept“⁴². Gerade wegen der Überfülle der Ideen „konventionalis[iert]“⁴³ er die experimentellen Verfahren.

Was im Rückblick als eine Tradition des Experimentierens gelten kann, ist am Maßstab der ZeitgenossInnen gemessen letztlich kein Experiment mehr. Alles in allem scheint die Schwierigkeit, die der Rezeption von Jonkes Werk im Wege steht, nicht das Etikett ‚experimentell‘ zu sein, sondern gerade die Uneinordenbarkeit dieser Texte.

4. Selbstbestimmung des Schriftstellers

Eine der Schwierigkeiten von Gert Jonkes Texten ist denn tatsächlich ihr poetischer Status. Denn Jonke bringt in einem Akt unermüdlicher Variation komplexe Modelle hervor. Mal sind ihre Elemente sprachliches Material, mal Metapher, und sie entwickeln entsprechend

³⁷ Priessnitz und Rausch, 1975, S. 119.

³⁸ Ebd., S. 122.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 120.

⁴¹ Ebd., S. 146. Vgl. auch Eder, 2003, S. 271.

⁴² Priessnitz und Rausch, 1975, S. 133.

⁴³ Ebd., S. 134.

unterschiedliche Bedeutungen. Für die Selbstbestimmung des Schriftstellers entfaltet daher die Metapher des Seiltänzers eine eigene Bedeutung. Denn wie jener muss er sich und auch seine Gegenstände in der Schwebelage halten. Auch Urs Widmer hat in einer Besprechung in der Zeitschrift *Die Zeit* Jonkes Kunst mit dem Begriff „Verlust der Schwerkraft“ charakterisiert.⁴⁴

In Jonkes Gedicht „Ich bin Schriftsteller“ wird die Überquerung einer „flughahn“ „zwischen zwei Himmelshälften gespannt“ ein Modell für dieses ‚Kunststück‘, die Vielfalt des Bedeuten in der Schwebelage zu halten:

Ich verwende meine Füllfeder als Aussichtsturm
den Aussichtsturm als Schiffsmast
den Schiffsmast aber als Uhrzeiger welcher
auch der zu Stein fossilisierte Speer eines
Schwertfisches sein soll den man zwischen zwei
flügelartigen Himmelshälften gespannt hat um
mit deren Hilfe ordentlich diesen Tag zu
überqueren und hernach im Gasthaus zu verschwinden!
Am Scheitel dieser gebogenen Flughahn
kletterte ich einen Morgen weiter.⁴⁵

Das Gedicht nennt eine Reihe von Gegenständen, die sich in einem phantastischen Vertretungsprogramm gegenseitig ersetzen können (Zeile 1–5), schließlich soll der Uhrzeiger auch „der zu Stein fossilisierte Speer eines / Schwertfisches sein“, eine Beschreibung, die nicht mehr die beliebige Einsatzbarkeit der Füllfeder, sondern die verstörende Gleichsetzung eines Uhrzeigers mit dem „zu Stein fossilisierte[n] Speer eines Schwertfisches“ vor Augen führt und die Einheit ihrer Elemente lediglich durch den Gleichklang der mit ‚Sch‘ anlautenden Wörter vermittelt. Sie deuten eine einzigartige zeitliche Bandbreite an, die von dem Sekunden, Minuten oder Stunden zählenden Uhrzeiger bis zum fossilisierten Speer eines Schwertfisches reicht. Der Widerspruch findet seinen Ausdruck im Bild des „zwischen zwei flügelartigen Himmelshälften gespannt[en]“ Speers, wobei nicht nur die Himmelshälften, sondern auch die Laute und Lautkombinationen f-f, h-h und zw-zw an der Verdoppelung (und Zweiteilung) teilhaben. Als Ganzes lässt das

⁴⁴ Widmer, 1977.

⁴⁵ Jonke, 2010, S. 9.

Bild durch die Elemente „Himmelshälften“ und „gespannt“ das Seil des Seiltänzers und seine Überquerung des Abgrunds assoziieren: Mit deren Hilfe gelingt es, „ordentlich diesen Tag zu überqueren und hernach im Gasthaus zu verschwinden!“

Doch das Seil, das schon einmal Füllfeder, Aussichtsturm, Schiffsmast, Uhrzeiger und der Speer eines Schwertfisches war, kann auch noch anderes werden, nämlich Flugbahn: „Am Scheitel dieser gebogenen Flugbahn / kletterte ich einen Morgen weiter.“ Diese Schlussverse implizieren, dass der Weg hinauf wie hinunter führen kann. Die Position des Schriftstellers (in anderen Jonke-Texten des Artisten und Gauklers) wird auch als ein räumliches ‚Dazwischensein‘ modelliert.⁴⁶ Ganz im Sinne dieses Bildes nennt Jonke in der Textsammlung *Stoffgewitter* (1996) Sprache ein „poetisches Forschungstransportmittel, [das] eigentlich Unsagbares zum Ausdruck zu bringen versucht“⁴⁷.

5. Himmelstraße – Erdbrustplatz oder das System von Wien

Das System von Wien gilt als Gert Jonkes erster und nie vollendeter Erzählversuch aus den Jahren 1965/66, der Zeit nach seiner Übersiedlung nach Wien. Es hätte ein Roman über die große Stadt werden sollen, denn – so Jonke im Rückblick:

Das System der Straßenbahnlinien von Wien hatte mich von Anfang an fasziniert, und genau die Strecken der einzelnen Tramways entlang gedachte ich die Handlungsfäden des erträumten Buches zu spannen, in denen sich bald schon genug Geschichten verfangen würden und dann auch tatsächlich verfangen.⁴⁸

Doch wie er Günter Eichberger gegenüber erklärte: „das war eine Nummer zu groß [...]“⁴⁹ Insgesamt habe er „[i]m System von Wien, diesem ersten Romanversuch, [...] Wiener Geschichten, die [er] erlebt [hatte], erlogen, weil erlebt [hatte er] eigentlich nichts Richtiges“⁵⁰.

⁴⁶ Im Werk *Geometrischer Heimatroman* ist ein Kapitelchen dem Seiltänzer gewidmet, der als Künstler, Artist und als Gaukler bezeichnet wird. Es ist einleuchtenderweise mit „Intermezzo“ überschrieben. Vgl. Jonke, 2016, S. 18–26.

⁴⁷ Jonke, 1996, S. 7.

⁴⁸ Jonke, 1999, Klappentext.

⁴⁹ Eichberger, 1996, S. 12.

⁵⁰ Ebd., S. 11.

Von den dazu geschriebenen Skizzen erschienen einige 1970 unter dem Titel *Beginn einer Verzweiflung*⁵¹ beziehungsweise *Musikgeschichte*.⁵² Der Text „Karyatiden und Atlanten – die ersten Gastarbeiter von Wien“ wie auch der Text „Reichsbrücke“ wurden ‚zur Rahmenhandlung‘ der Erzählung *Erwachen zum großen Schlafkrieg*⁵³ „ausgebaut“.⁵⁴ Die Textsammlung *Himmelstraße – Erdbrustplatz oder das System von Wien* erschien 1999 und bedeutet eine Neufiguration der frühen Texte.

6. Orte, Wege, Modelle

Die Texte, die der Band *Himmelstraße – Erdbrustplatz oder das System von Wien* versammelt, sind dem Titel zufolge zwischen Himmel und Erde situiert und bestimmen damit auch ihre Lage als ein Dazwischen, als irgendwo zwischen zwei Endstationen unterwegs. Diese räumliche Metapher impliziert zugleich auch jene merkwürdige Art, wie diese Texte Bedeutungen in der Schwebelage halten, von wo aus sie sowohl an konkreter als auch an übertragener Bedeutung gewinnen können.

Manche Straßennamen wirken wie experimentelle Wortschöpfungen: Himmelstraße und Erdbrustplatz sind zugleich aber auch ‚einfach‘ nur Wiener Straßennamen. Die *Himmelstraße* im 19. Bezirk hat ihren Namen von der am Pfaffenberg gelegenen Gastwirtschaft „Am Himmel“, zu der sie hinführt, erhalten, während der *Erdbrustplatz* im 16. Bezirk sich von Erdbrust im Sinne von Erderhöhung, d. h. Hügel, ableiten lässt, da die Erdbrustgasse auf den Wilhelminenberg hinaufführt. Sie kommen allerdings im Band nur im Text „Flüchtige Orientierung“ vor und zwar im Zusammenhang mit Straßenbahnen, deren „Endhaltestellenschleife[n]“ sie „umwickel[n]“.⁵⁵ Himmel und Erde könnte aber letztlich auch auf den Anspruch verweisen, alles zu umfassen! Tatsächlich ist das Bändchen aber keine Enzyklopädie und wurde auch nie als solche angelegt, sondern das Dokument der eigenen Unvollendetheit.

Das Romanfragment, dessen Splitter letztlich als Sammlung einzelner betitelter Texte herausgegeben wurde, folgt einerseits einer

⁵¹ Jonke, 1970a.

⁵² Jonke, 1970b.

⁵³ Jonke, 2011.

⁵⁴ Jonke, 1999, S. 107.

⁵⁵ Ebd., S. 104.

biografischen, andererseits einer räumlichen Ordnung. Biografisch, indem am Anfang der Textsammlung die Erzählung über die Umstände der Geburt steht, der die Erzählung eines Sommers aus der Kindheit folgt, der wiederum Geschichten aus der Zeit des Studiums mit weiteren Texten aus Wien nachgestellt wurden. Auch manche Titel deuten auf die ursprünglich biografische Ordnung des Textes hin: „Anfangen in einer kleinen südösterreichischen Stadt“, „Entwurf eines Lebensverlaufens – von Neuwaldegg zum Schottentor“. Bezeichnend sind hier die nominalisierten Infinitive „Anfangen“ beziehungsweise „Lebensverlaufens“, weil Ersterer neben der Geschichte auch das Erzählen als Handlung beziehungsweise als Vorgang mitreflektiert, Letzterer hingegen über den Lebenslauf beziehungsweise Lebensverlauf hinaus auch das ‚Sich Verlaufen‘ meint. Andere Titel sind als Ortsangaben oder als eine Verbindung von Ortsangaben und Figuren formuliert: „Der Markensammler im Wienerwald“, „Großfischhändler am Donaukanal“ oder „Opernseminar – Metternichgasse“, „Reichsbrücke“.

Die Biografie entfaltet sich entlang topografischer Punkte im Raum, umgekehrt erhalten diese Orte ihren Modellcharakter gerade in Verbindung mit der Biografie.

7. Selbstinszenierung im Selbstmord

In einem nach eigener Datierung um 1980⁵⁶ entstandenen Text der Sammlung wird die an einem Frühmorgen im August 1976 eingestürzte Reichsbrücke⁵⁷ zu einem Modell, das Bilder des Raums, Ereignisse und die Reflexion der eigenen Sprache miteinander verschränkt. Die einstürzende Brücke wird zum Ort eines verhinderten Selbstmordversuches:

[...] aber diesmal, und dessen bin ich mir auch heute noch ganz sicher, hätte ich nicht mehr „pars pro toto“ in den Fluß gespuckt, sondern mich selbst in meiner Gesamtheit endlich auf alle Fälle nach der gelungenen Überkletterung des Brückengeländers hinunter fallen lassen in den Strom [...].⁵⁸

⁵⁶ Vgl. ebd., 1999, S. 107.

⁵⁷ Jonke nimmt auf die Wiener Reichsbrücke Bezug, die ab 1870 dreimal nacheinander erbaut wurde. Die zweite, 1937 eröffnete Brücke stürzte 1976 in die Donau, diese Katastrophe referiert der Text „Reichsbrücke“. Vgl. Jonke, 1999, S. 80–83.

⁵⁸ Ebd., S. 81.

Die Vorbereitung zur Tat ist eine täglich wiederholte Überquerung der Brücke, bei der Gelegenheit das erzählende Ich über die Brücke geht und „eine Zeit ans Geländer gelehnt“ verbleibt, „den darunter vorübertreibenden Augen des Flusses“ zuschaut und „dann noch vor der Fortsetzung der Stromüberquerung ins Wasser“ hinunterspuckt.⁵⁹ Das Spucken wird als eine stellvertretende Handlung (oder auch: als Experiment) erklärt: „als eine Art Ersatz dafür, daß ich mich nicht in der Gesamtheit meiner Körperausmaße vom Geländer des Himmels gewölbes hinunterspuckte“⁶⁰.

Die Spucke ist auch nicht nur Spucke, sondern „vom vielen Schweigen verflüssigte unaussprechbar zerronnene Worte oder Sätze“, und diese stehen „stellvertretend für mich“, während das Geländer der Brücke im Augenblick des Entschlusses durch den Ausdruck „Geländer des Himmels gewölbes“ ersetzt wird.⁶¹ Auch die täglich wiederholte Flussüberquerung wird „als eine Art von ‚Grenzüberschreitung‘“⁶² ausgelegt. Während er sonst die Brücke immer überquerte und zurückkehrte, sei es diesmal „bei einer nur einseitigen Grenzüberschreitung hinüber geblieben“⁶³. Mit dieser Verschiebung der Ausdrucksweise verwandelt sich die Brücke in ein räumliches Modell einer existenziellen Gefährdung und eines sprachlichen Seiltanzes wie schon im Gedicht „Ich bin Schriftsteller“ und im Roman *Geometrischer Heimatroman*. Doch durch das Prinzip der Vertretung wird eine pathetische Lösung der kleinen Geschichte verhindert, der Selbstmord wird stellvertretend von der Brücke begangen, die plötzlich einstürzt. Als Kontrast dieser Geschichte der Stellvertreter wird anschließend auf den Selbstmordversuch Robert Schumanns hingewiesen, „mit dessen Leben und Musik ich mich damals, so intensiv es mir meine inneren Zustände erlaubten, durchaus wissenschaftlich genau auseinandersetzte“⁶⁴, denn die Rheinbrücke in Düsseldorf, von der sich Schumann in den Fluss stürzte, steht heute noch. Damit wird die Brücke beziehungsweise ihr Einstürzen auch zu einem Raummodell für den Unterschied zwischen dem Musikergenie und dem sich mit ihm beschäftigenden Wissenschaftler. Allerdings wird der

⁵⁹ Ebd., S. 80.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 81.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., S. 82.

reichlich komische Schluss der Schumann-Geschichte, nämlich dass Schumann trotz seiner Proteste von Fischern gerettet und heil nach Hause gebracht wurde, von Jonke nicht erzählt.⁶⁵

In Jonkes „Reichsbrücke“ werden nicht nur romantische Künstlervorstellungen reflektiert, sondern auch Akzente verschoben; Nebensächliches wird zur Hauptsache, Hauptsache zur Nebensache gemacht. In der Wiederholung derselben Geschichte und derselben Bewegung des Fallens und Stürzens werden konkrete Ereignisse zu Modellen. Zugleich wird die Wiederholung hier wie bei so vielen Texten von Jonke zu einer parodistischen Reflexion jener Textverfahren, die die experimentelle Dichtung so gern und so oft vorexerziert hat.

Literaturverzeichnis

- BACON, Francis, 1990. *Neues Organon*. Hrsg. v. Wolfgang Krohn. Hamburg: Felix Meiner. ISBN 9783787307579
- BECKERMANN, Thomas, 1975. Kalkül und Melancholie oder Die Vorstellung und die Wirklichkeit. Über Gert Jonke. In: Jörg DREWS und Peter LAEMMLE, Hrsg. *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischen Autoren*. München: edition text + kritik, S. 200–220. ISBN 9783921402047
- BENSE, Max, 1947. Über den Essay und seine Prosa. In: *Merkur*. 1(3), S. 414–424. ISSN 00260096
- BORGARDS, Roland, Harald NEUMEYER, Nicolas PETHES und Yvonne WÜBBEN, 2013. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler. ISBN 9783476005953
- EDER, Thomas, 2003. *Unterschiedenes ist / gut. Reinhart Priessnitz und die Re-poetisierung der Avantgarde*. München: Wilhelm Fink. ISBN 9783770538133
- EICHBERGER, Günter, 1996. Die Phantasie als Sinnesorgan. Gert Jonkes Antworten auf nicht gestellte Fragen: Eine Mitschrift. In: Daniela BARTENS und Paul PECHMANN, Hrsg. *Gert Jonke*. Graz: Literaturverlag Droschl [DOSSIER Bd. 11], S. 9–18. ISBN 9783854204343

⁶⁵ Wie Ulrich Schönherr in Bezug auf eine ähnliche Szene in der Jonke-Erzählung „Erwachen zum großen Schlafkrieg“ (1982) schreibt: „zahlreiche Musikerfiguren der [...] Literatur [mussten] mit dem Selbstopfer ihres Lebens bezahlen. [...] Leidensmetaphysik und musikalische Erlösungsfunktion [hat jedoch] bei Jonke ausgedient. [...] Die Brücke scheint in dieser Passage nicht allein die Flucht vor dem Musiker zu ergreifen, sondern auch vor den ästhetischen Erzählstrategien der Tradition [...]. Das Todesurteil [...] ist einzig die Verdammung zum Leben, welches kein richtiges ist.“ Schönherr, 1994, S. 142.

- GAMPER, Michael, 2007. Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 17(3), S. 593–611. ISSN 03237982
- JONKE, Gert, 2016. *Geometrischer Heimatroman*. Salzburg: Jung und Jung. ISBN 9783990270103
- JONKE, Gert, 2011. *Erwachen zum großen Schlafkrieg*. Salzburg: Jung und Jung. ISBN 9783902497857
- JONKE, Gert, 2010. *Alle Gedichte*. Salzburg: Jung und Jung. ISBN 9783902497659
- JONKE, Gert, 1999. *Himmelstraße – Erdburstplatz oder Das System von Wien*. Salzburg, Wien: Residenz. ISBN 3701711720
- JONKE, Gert, 1996. *Stoffgewitter*. Salzburg, Wien: Residenz. ISBN 9783701710348
- JONKE, Gert, 1979. *Im Inland und im Ausland auch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518366561
- JONKE, Gert, 1970a. *Beginn einer Verzweiflung. Epiloge*. Salzburg: Residenz.
- JONKE, Gert, 1970b. *Musikgeschichte*. Berlin: Musikalisches Colloquium. ISBN 9783920392042
- PRIESSNITZ, Rainer und Mechthild RAUSCH, 1975. tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur. In: Jörg DREWS und Peter LAEMMLE, Hrsg. *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischen Autoren*. München: edition text + kritik, S.119–149. ISBN 9783921402047
- SCHÖNHERR, Ulrich, 1994. *Das unendliche Altern der Moderne. Untersuchungen zur Romantrilogie Gert Jonkes*. Wien: Passagen. ISBN 9783851651102
- SCHWAR, Stefan, 2000. Textinsekten mit Überschall. Tradition und Moderne bei Gert Jonke. In: Kurt BARTSCH, Hrsg. *Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne?* Innsbruck: Studien-Verlag [Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde, Bd. 11], S. 177–195. ISBN 9783706514576
- WIDMER, Urs, 1977. Meisterschaft der Geläufigkeit. In: *Die Zeit*. 01.04.1977, S. 5. ISSN 00442070

Abstract

The essay examines the relationship between topographies and experimental linguistic processes in Gert Jonke's text compilation *Himmelstraße – Erdburstplatz oder das System Wien* (1990) and interprets the topography of Vienna and its spatial semantics, and how they emerge from the fragments of a Vienna novel to act as models. According to the essay's hypothesis, topography and space have a molding effect on the peculiar expansions, shifts and juxtapositions of meaning that are characteristic of Jonke's work and define his semantic 'experiments'

in a methodically precise manner. By quoting various definitions of the term ‘experimental literature’, the essay also aims at showing that Jonke’s texts, despite their contradictory classification in experimental and postexperimental literature, deal specifically with fragments of a scientific language and way of thinking.

Keywords

experimental literature, postexperimental literature, repoetization of the avant garde, poetics of knowledge, topography as a model, Vienna, Vienna Group, Graz Group, parody, rhetoric figures

IV. Neue Medien – Transmedialität

Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn bei Brigitta Falkner

Konstanze Fliedl

Abstract

Das Palindrom, ein seit der Antike geübtes anagrammatisches Buchstabenspiel, galt einerseits als magische und numinose Praxis, andererseits, vor allem in der Moderne, als bloßes *l'art pour l'art*. Wie die Form als hintersinniges experimentelles Genre genützt werden kann, zeigt Brigitta Falkners Band *TobrevierSCHreiverbot* (1996): Hier erweist sie sich als ironisches, satirisches und (sprach-)philosophisches Bild-Text-Medium mit inhärenter autoreflexiver Bedeutung.

Schlüsselwörter

Brigitta Falkner, *TobrevierSCHreiverbot*, Palindrom, Bild-Text-Bezug, Poetologie

1. Poesie im Rückwärtsgang

Als „RETROWORTER“ hat sich der Schweizer Schriftsteller und Bildkünstler André Thomkins (1930–1985) einmal bezeichnet¹ und damit auch performativ jenen Teil seines Werks vorgestellt, der einer Sonderform des Anagramms gewidmet war. Die Polyphem-Episode der Odyssee, in der Odysseus sich dem Zyklopen gegenüber als ‚Niemand‘ bezeichnet, erscheint bei ihm etwa in äußerster Verkürzung und Verdichtung als die Wendung: „MIT NIEMAND NAME INTIM“. Dem Sänger Orpheus wiederum gilt folgende poetische Erklärung: „EDLE MELODIE – IDOLE MELDE“². Thomkins nimmt hier ein uraltes Buchstabenspiel auf, nämlich das Palindrom.³ Laut Felix Philipp Ingold, der Thomkins einen überaus aufschlussreichen Aufsatz gewidmet hat, handelt es sich beim Palindrom (altgriechisch palindromos = zurücklaufend) um

¹ Ingold, 2004, S. 294.

² Ebd.

³ Im Deutschen ist diese Form auch „Krebsgedicht“, „Rückling“ oder „Pendelwort“ genannt worden. Vgl. Liede, 1992, S. 105; Weis, 1941, S. 31; Stengel, 2004, S. 10.

ein Verfahren der Texterzeugung, welches auf der rekurrenten Anordnung von Buchstaben oder Wörtern beruht, so daß der Lektürevorgang sowohl progressiv wie regressiv gerichtet sein kann, wobei sich entweder gleichlautende (Otto :: Otto) oder aber voneinander abweichende Lesarten (Regen :: Neger) ergeben.⁴

Thomkins' verblüffende Praxis wirft nun theoretische Fragen auf, die auch bei Ingold nicht ganz widerspruchsfrei beantwortet werden: Handelt es sich beim Palindrom um eine Manipulation mit dem grafischen beziehungsweise graphematischen Material, das sich von jeder semantischen Bindung befreit und als reines Spiel mit dem Buchstaben zu verstehen ist – oder aber: sucht gerade das Palindrom nach Sinn, sogar nach einem tieferen Sinn, der zuletzt auf das Metaphysische, auf das Numinose zielt? Will das Sprachexperiment auf bloße Effekte hinaus, auf das Stupende einer möglichst langen Sequenz, die einfach ‚umgedreht‘ werden kann – oder ist es ihm um die philosophischen, hermeneutischen und narrativen Implikationen des Verfahrens zu tun? Worin besteht die Sinnhaftigkeit des ‚Rücklaufs‘ – funktioniert er autoreflexiv, temporal oder ideologisch? Bei vielen AutorInnen, die sich mit dieser Form beschäftigt haben – in der deutschsprachigen Literatur sind das zum Beispiel Oskar Pastior oder Unica Zürn – tauchen diese Aspekte auf. Hier soll ihnen anhand von Brigitta Falkners 1996 erschienenem Band *TobrevierSCHreiverbot* nachgegangen werden.⁵

2. Palindromatische Spielarten

Als Frontispiz von *Tobrevierschreiberbot* fungiert das Foto zweier Fußballer in Dressen mit der Aufschrift „UHU“ (Abb. 1).⁶ In der Tat war die Klebstoff-Firma UHU zwischen 1980 und 1983 Sponsor der Mannschaft Borussia Dortmund gewesen; die beiden Spieler tragen das damals gängige Auswärtstrikot (es handelt sich also nicht um eine Fotomontage). Nun ist das Wort



Abb. 1

⁴ Ingold, 2004, S. 292.

⁵ Falkner, 1996.

⁶ Ebd., S. 7. Bei den Spielern handelt es sich um Siegfried („Sigg“) Held und Lothar Emmerich; sie galten wegen ihres harmonischen Zusammenspiels als ‚Terrible Twins‘.

‚Uhu‘ in den meisten einschlägigen Abhandlungen das Beispiel für ein einfaches Palindrom mit identischer Bedeutung. Etymologisch ist ‚Uhu‘ eine onomatopoetische Bezeichnung für die Eulenart *Bubo bubo*, deren Ruf damit nachgebildet wurde; die Klebstoff-Firma übernahm diesen Namen, weil es Anfang des 20. Jahrhunderts in der Schreibwarenbranche üblich war, die Produkte nach Vögeln zu benennen (so existieren heute noch die Firmen Pelikan oder Adler). Der Witz des Fotos ergibt sich nicht nur daraus, dass die zwei Spieler – die, und zwar tagsüber, ihre Positionen so schnell wie möglich zu wechseln haben –, als nachtaktive Standvögel bezeichnet sind, sondern eben auch in der Doppelung der Aufschriften: Da sie von links *und* rechts gelesen werden können, ist ihre Position, etwa als Links- oder Rechtsaußen, hinfällig. Es geht also um eine komplexe Verschränkung von akustischer und optischer, biologischer, sportlicher und firmengeschichtlicher Information. Die poetische Pointe besteht eben darin, diese Diskurse in einem palindromatischen Standbild zu bezeichnen und zugleich zu ironisieren.

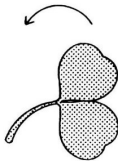


Fig 1

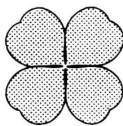


Fig 2

Abb. 2

Auf eine sehr hintersinnige Weise veranschaulicht der Band auch das Funktionieren eines Palindroms überhaupt. So zeigt etwa eine Grafik ein halbes Kleeblatt, das, aufgeklappt, zum vierblättrigen wird (Abb. 2).⁷ Dies kann als visuelle Erläuterung der sogenannten ‚Symmetriemitte‘ des Palindroms gelten: Die zwei Leserichtungen laufen ja auf eine Spiegelachse zu, die entweder durch einen Buchstaben („MARK|T|KRAM“) oder durch eine Leerstelle („REIT|TIER“) verläuft. Diese ‚Mitte‘ ist gleichsam der ‚Treff-Punkt‘ der beiden möglichen Lesarten. Dass als Illustration der Palindrom-Achse nicht irgendein symmetrisches Rorschach-Bild, sondern der ja zweifach verspiegelte Vierklee gewählt wurde, deutet

nicht nur auf die mögliche doppelte Komplexität des Lesevorgangs, sondern vielleicht auch auf das Glück des Palindromatikers über seine Funde.

⁷ Ebd., S. 13.

Dass ein Palindrom nicht nur eine rückläufige Lesemöglichkeit bietet, sondern sehr viel komplexere Effekte erzielen kann, zeigt schon der Titel von Brigitta Falkners Buch. Das Wort „TobrevierSCHrei-verbot“ setzt zwei distinkte Zonen: Zum einen ist das das ‚Austoben‘, das in einem bestimmten ‚Revier‘ erlaubt ist; im angrenzenden Raum ist das ‚Geschrei‘ aber verboten. Durch die rekurrente Lesart ist das Silentium der rechten Seite aber ohnehin immer schon durchbrochen. In der

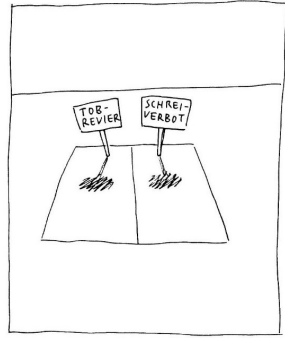


Abb. 3

Symmetriemitte, also der Spiegelachse des Palindroms, steht dann ein nur mehr ironisches ruheheischendes „SCH“. Der gegenläufige Sinn ist also ein subversiver: Er hebt die sprachliche Distinktion von Räumen und die Opposition von Stille und Geräusch auf. – Damit nicht genug: „Tobrevier“ steht dann innerhalb des Buches als Titel über einem längeren palindromatischen Text; hier geht es um eine figurenreiche Gesellschaft, die an einer Meeresküste dem Alkohol zuspricht.⁸ Die Symmetriemitte wird vielsagend durch das Einwort-Palindrom „LESE/ESEL“ gebildet. Denn Namen wie „Michael“ und „Golo“ und topografische Marker wie „Lagune“ fordern freilich zur Assoziation mit Thomas Manns *Tod in Venedig* auf. Die dazugehörige Zeichnung (Abb. 3)⁹ – eine Doppelfläche an einer Horizontlinie, die etwa den Strand markiert – überbietet dann noch einmal das Titelpalindrom: Sieht man in den nebeneinanderliegenden Rechtecken zwei Grabstätten, so wäre die Durchdringung von Lärm und Stille in der ewigen Ruhe des Todes aufgehoben.

Wie ersichtlich, arbeitet Brigitta Falkner – wie schon Thomkins – mit einer Kombination von Wort und Bild, und wie bei ihm könnte man sagen, dass beide „wie ein Palindrompaar wechselseitig aufeinander bezogen“ sind.¹⁰ Das Material besteht aus Fotos beziehungsweise Fotomontagen, Grafiken, ‚Zitaten‘ aus Hollywoodfilmen und popkulturellen Bildergeschichten; dazu kommen die eigenen Zeichnungen in einem unverwechselbaren, kunstvoll ‚naiven‘ Comic-Stil.¹¹ Neben den

⁸ Ebd., S. 28f.

⁹ Ebd., S. 29.

¹⁰ Ingold, 2004, S. 304.

¹¹ Vgl. Scuderi, 2018, S. 11.

,intermedialen‘ Palindromen gibt es aber auch solche, die nur aus Text bestehen oder lediglich durch eine Zeichnung oder durch als Marginalien platzierte Icons illustriert sind, wie etwa die „Minidramen I–VI“¹² oder das Marathon-Palindrom „Aha Poesie“.¹³ Auf die zahlenspielerische Seite des Palindroms¹⁴ geht dann etwa der „Neujahrsgruss 1991“ ein.¹⁵ Die Texte selbst halten sich strikt an das Verfahren der Gleichlautung; Beispiele für einen abweichenden Sinn im Rückwärtsgang finden sich nicht, obwohl das Wort „Nebel“ (: Leben) einmal ausdrücklich als „Retrowort!“ bezeichnet wird.¹⁶ Die poetische Maxime von Falkners Palindromen zielt also auf die Identität der rekurrenten Lektüre; deren Hintersinn besteht dann in den Implikationen einer so selbst-reflektierenden Lesart.

3. Der Tod

Ein Beispiel für Comic-Techniken ist „Tote Sau“ (Abb. 4).¹⁷ Der erste Leseverlauf bietet synchron einen in Einzelbildern dargestellten immer detaillierteren Blick auf einen offenbar leblosen Körper; liest man dann in der Gegenrichtung, entfernt sich das Bildsujet wieder. Dem palindromatischen Pendel entspricht hier das Zoom-in und Zoom-out der begleitenden Panels. Ihre Symmetriemitte liegt zwischen den Seiten; die des Textes aber, etwas verschoben, wiederum beim Ruhe gebietenden ‚sch‘.



Abb. 4

Stärker miteinander verbunden sind Text und Bild in der Sequenz „O DU!“ (Abb. 5).¹⁸ Der Ausruf – in der Sprechblase – und der dann ins Panel integrierte ‚Abschiedsbrief‘ rahmen die dazwischenliegenden

¹² Falkner, 1996, S. 101, 112, 118, 120, 135f.

¹³ Ebd., 86–97.

¹⁴ Vgl. Kröber, 2003.

¹⁵ Falkner, 1996, S. 12.

¹⁶ Ebd., S. 36.

¹⁷ Ebd., S. 42f.

¹⁸ Ebd., S. 98.



Abb. 5

wodurch dieser Imperativ zur Moral der Geschichte aufrückt.

Als ‚Nachruf‘ inszeniert sich das Palindrom „Ach, tot ...“ (Abb. 6).¹⁹ Setting ist ein Kaffeehaus, in dem vier Personen – Maria, Anna, Isa und Otto – aus der Zeitung vom Tod des Freundes Fred erfahren. Die Regieanweisung „furch“ deutet zunächst auf eine nicht ganz ausgesprochene Furcht, wird durch das untere Panel rechts aber auch als Imperativ (man furch die Stirn) lesbar. Während Anna mit „Grad er! Fair?“ die kürzeste Variante der Totenklage um einen zu früh aus dem Leben Gerissenen präsentiert, lobt Otto den Verstorbenen als „Titan“ – also als einen Giganten, der aber, gemäß der mythologischen Erzählung, in die Unterwelt verschwinden muss. Die rückläufige Lesart hebt, anders als bei „O DU!“, den Tod nicht mehr auf, wie denn auch die zwei Panels ein Umspringbild zwischen Text und Rezeption liefern, aber keine umkehrbare Sequenz.

Ach, tot ...

(Cafe)

„Du – da!“

Jene bat: „O nein!“

„Rasch, les!“

„Maria ... Fred ... arg, Anna!“

„Der – ??“ fragt Isa.

WANTED ... ANGEBOT ... TOT ... (furch!).

„Anna – ?“

„Titan ...“ nachruft Otto, „begnadet ...“

„Na? Was ist gar?“

„... Fred!“

Anna: „Grad er! Fair?“

Amselschar: „Nie!“

„Notabene ...“

„Ja, du ...“

„De facto ...“

„Tcha.“



Abb. 6

¹⁹ Ebd., S. 130.

Dass Falkners Palindrome so oft mit dem Sterben oder mit Sterbensarten zu tun haben, ist kein Zufall. Die Unumkehrbarkeit des Todes stellt für das rekurrente Genre offenbar eine besondere Herausforderung dar: Das, was nicht mehr rückgängig zu machen ist, wird im Modus einer möglichen sprachlichen Aufhebbarkeit umspielt. Darüber hinaus hängt die Affinität des Palindroms zum (gewaltsamen) Tod aber offenbar auch mit der Form selbst zusammen. Tatsächlich hat die Slawistin Erika Greber der Gattung so etwas wie eine inhärente Gewaltbereitschaft zugesprochen: „Das Genre des Palindroms, verspielt und spielerisch wie es ist, impliziert dennoch zu einem hohen Grad Gewalt.“²⁰ Behandle man die deutsche Bezeichnung zum Beispiel selbst palindromisch, so komme ‚Mordnilap‘ heraus, die Gewalttat sei also schon im Namen – und im Mechanismus – verborgen. Der Grund für diesen Zusammenhang liege in der Analogie zwischen der gewaltsamen Behandlung von Opfern und Wörtern:

Das Vertauschen der Buchstaben ist ein Vorgang, der voraussetzt, dass das gesamte Wort in seine Einzelteile zerlegt wird, es ist eine Operation im chirurgischen Sinn. Und die Zerstückelung des Wortes ist [...] im sakralen Akt der Zerstückelung des Opfertiers durch den Priester vorgezeichnet. Durch die anagrammatische Zerstückelung und Verteilung der (des) heiligen Namen(s) in die Laute und Lettern poetischen Sprechens imitierte der Priester-Poet und urzeitliche Grammatiker die Zerstückelung des Körpers und die Wiederaussetzung der Teile auf dem Opferaltar auf symbolischer Ebene.²¹

Dergleichen Zerstückelungen nehmen Falkners Palindrome oft genug vor; so ist beispielsweise ein „Ilschen“ rekurrent in „Ute ger|ne schli|tzte“ zerlegt.²² Diese Todes-Opfer rufen dann natürlich die Frage nach dem Jenseits auf.

4. Himmel und Hölle

Seit seinen Anfängen steht das Buchstabenspiel unter einem solchen Horizont des Numinosen. Ein immer wieder zitiertes antikes Beispiel dafür ist das sogenannte ‚Sator-Quadrat‘, das ins erste nachchristliche

²⁰ Greber, 1998. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von Alexandra Millner.

²¹ Ebd. Vgl. auch Greber 2001, S. 23–50.

²² Falkner, 1996, S. 113.

Jahrhundert zurückgeht.²³ Es besteht aus den horizontal und vertikal, vorwärts und rückwärts lesbaren Wörtern „SATOR“ (Sämann), „AREPO“ (ein Name?), „TENET“ (hält), „OPERA“ (die Werke / mit Mühe) und „ROTAS“ (Räder). Eine mögliche Übersetzung wäre also: Der Sämann Arepo hält mit Mühe die Räder (in der Furche o. ä.). Der unbekannte Name ‚AREPO‘ wurde aber folgendermaßen gedeutet: Der erste und der letzte Buchstabe, A und O, entsprechen dem griechischen Alpha und Omega. Was bleibt, ist REP, die Abkürzung für REX ET PATER, König und Vater. Ist der ‚Sämann‘ ein Äquivalent für den Schöpfer, der immer wieder die Dinge ins Werden bringt, so könnte übersetzt werden: Gott Schöpfer, der König und Vater, unterzieht sich der Mühe, die Welt in Gang zu halten. Diese Lektüre wurde bestätigt durch den Umstand, dass aus dem Buchstabenmaterial ein Kreuz mit der Inschrift ‚PATERNOSTER‘ gebildet werden kann, umgeben von einem doppelten ‚A‘ und ‚O‘ für den Anfang und das Ende der Zeiten. Hier erscheint das Palindrom als eine fromme Übung zur Heiligung des göttlichen Namens.²⁴

Dem ‚gegenläufigen‘ Sinn des Palindroms entsprechend, kann solche Heiligmäßigkeit auch in ihr Gegenteil umschlagen: Dann kommt eine satanische Kehrseite ins Spiel. Im Volksglauben galt das Palindrom denn auch als böse Zauberformel. Zauber-



Abb. 7

sprüche konnten ja widerrufen werden, wenn man sie von hinten nach vorne las; das Palindrom, weil schon selbst rücklaufend, war dagegen immun und stellte eine nicht wieder gut zu machende Verwünschung dar. Unter diesem Gesichtspunkt erscheint die rekurrente Lesart nun plötzlich als ‚versus diabolicus‘.²⁵ Auch dafür gibt es bei Falkner ein vielsagendes Beispiel (Abb. 7).²⁶ Hier geht es um die Todesart durch Gift; aus dem Nebel tritt der ‚Figaro des Satans‘ hervor. Nachdem

²³ Vgl. Regin, 2015, Sp. 796–802.

²⁴ Dass das Sator-Quadrat spätestens ab dem Mittelalter aber auch für magische Praktiken in den Dienst genommen wurde, erwähnt Grümmer, 1990, S. 63.

²⁵ Vgl. Regin, 2015, Sp. 791. – Zur Bedeutung des Palindroms in Zauberei, Magie und Aberglaube vgl. auch Preisendanz, 1983, Sp. 133–139.

²⁶ Falkner, 1996, S. 132f.

selbst Mozarts Figaro „die Teufel im Leib“ („i diavoli nel corpo“) hat,²⁷ kann der geschneigte Barbier mit seiner hörnerartigen Haartracht durchaus diesen mephistophelischen Sinn vertreten.

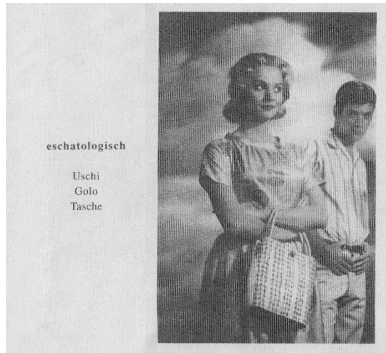


Abb. 8

Das Palindrom fragt daher nicht nur nach Sinn und Bedeutung, sondern sogar nach den letzten Dingen: Tod, Himmel und Hölle. Bei Falkner kann aber sogar dieser ‚eschatologische‘ Anspruch noch einmal ironisiert werden (Abb. 8):²⁸ Das komplizierte Dreieck Mann – Frau – Damentasche wirft wieder neue, psychoanalytische oder gendertheoretische, Aspekte auf.

5. Zeit und Philosophie

Neben den spirituellen hat das Palindrom auch noch philosophische beziehungsweise zeittheoretische Dimensionen. Sein Verhältnis zum Tempus erweist sich an seiner Mittelachse:

Wenn das Palindrom von seinem Ausgangspunkt A zu seinem Endpunkt Z fortschreitet, wenn Z aber gleichzeitig ein (mit A identischer) Ausgangspunkt A' ist und zu seinem Zielpunkt Z' fort/rückschreitet (der wieder mit A identisch ist, usw.), dann kann die eine Leserichtung als Bewegung in die Zukunft gedeutet werden, die andere als Rückkehr in die Vergangenheit – und jeweils umgekehrt; der Mittelpunkt des Palindroms wäre dann der Punkt, an dem sich beide Bewegungsrichtungen nicht nur berühren – das wäre ja das übliche Konzept von Zeit, d. h. die Gegenwart als Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft –, sondern regelrecht kreuzen, sodass der Endpunkt der Zukunft mit dem Endpunkt der Vergangenheit zusammenfällt.²⁹

Damit bezeichnet die Mitte des Palindroms auch einen Moment der Zeitlosigkeit:

²⁷ Mozart, 1990, S. 162f.

²⁸ Falkner, 1996, S. 138f.

²⁹ Poier-Bernhard, 2012, S. 145f.

Das Palindrom läuft als literarische, also sprachliche Form auf diesen Punkt zu, umkreist ihn, umspielt ihn, entfernt sich von ihm, je größer das Palindrom wird, und doch ist jede ‚Entfernung‘ eine doppelte, eine, in der wieder Vergangenheit und Zukunft ineinandergeklappt werden.³⁰

Mit der Umkehrbarkeit des Zeitablaufs ist aber auch eine Kehrtwendung der Geschichte denkbar:

Da im P.[alindrom] die Linearität der Sprachhandlung virtuell durchkreuzbar ist, bietet es sich als Denkbild für die Reversibilität von Zeit an, es erlaubt Geschehenes symbolisch rückgängig zu machen und die Umkehrbarkeit von Historie zu imaginieren. Das P.[alindrom] erweist sich als jenes künstlerische Genre, das metaphorologisch am engsten mit der Idee der Revision assoziiert ist und sich somit als eine symbolische Form für ‚Wende‘ [...] verstehen lässt [...].³¹

Dieser Effekt des Palindroms sorgt im poetischen Experiment für eine ‚Kehre‘; bei Brigitta Falkner wird sie zu einer Auseinandersetzung mit dem Urheber des betreffenden philosophischen Begriffs. Dem Text – er heißt „Eine Gehung“ (Abb. 9)³² – ist ein inzwischen ikonisches Foto zugeordnet, das Martin Heidegger und den SPIEGEL-Herausgeber Rudolf Augstein gehend im Gespräch zeigt, aufgenommen 1966 in Todtnauberg von Digne Meller Marcovicz. Das Foto ist allerdings bearbeitet, und zwar so, dass die Figuren, bei gleichzeitiger Ausblendung der Umgebung, in einem unscharfen Fokus stehen, so, als würde ein Fernrohr auf sie gerichtet, die Bildunterschrift gibt ironisch eine Leserichtung („v. l. n. r.“), aber auch eine ideologische Positionierung vor. Präsentiert wird ein Dialog der beiden Protagonisten, unterbrochen durch zwei Regieanweisungen, nämlich „(Echo)“ und „(Nebel)“. Der Text erweist sich als eine wunderbare Satire auf den ‚Jargon der Eigentlichkeit‘, indem Zentralbegriffe (wie ‚Sorge‘) und Neologismen aus Heideggers Philosophie als Schlagworte geäußert werden, während der als „Rudi“ apostrophierte Gesprächspartner fragend und bewundernd repliziert und dem „Ego“ – das ist der am häufigsten, nämlich sechsmal, genannte Terminus – des Philosophen huldigt. Die Symmetriemitte wird gebildet durch den Buchstaben ‚r‘, mit dem

³⁰ Ebd., S. 146.

³¹ Greber, 2003, Sp. 486.

³² Falkner, 1996, S. 26f.

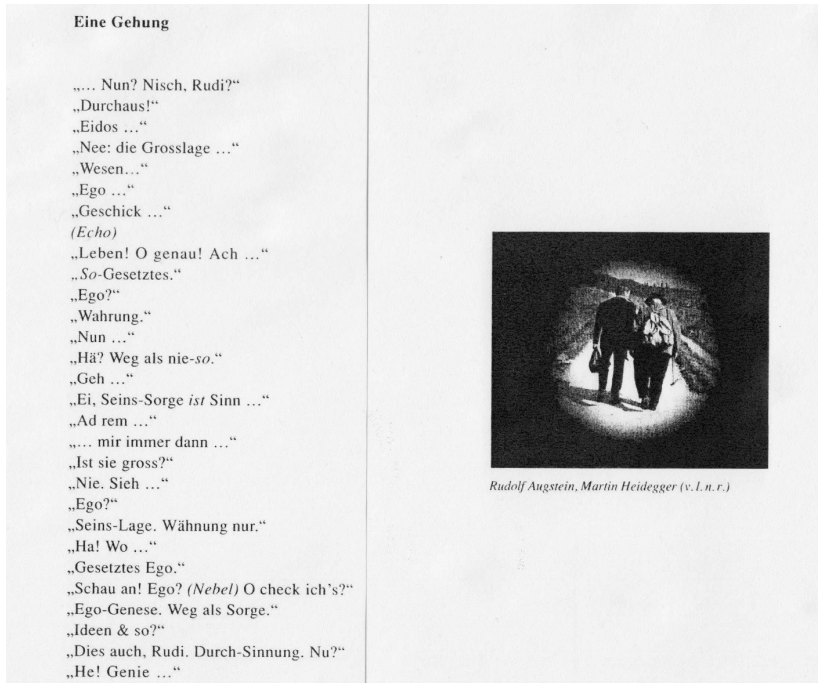


Abb. 9

Augsteins Vorname beginnt und der Zuname des Philosophen endet, so dass sie in dieser Initiale chiastisch zusammenkommen. Die palindromatische Lesart vollzieht nicht nur performativ die von Heidegger nach *Sein und Zeit* unternommene ‚Kehre‘. Sie stellt offensichtlich eine seiner Grundthesen selbst infrage, nämlich: dass sich das Sein (zum Tod) nur ‚vorlaufend‘, also als gerichteter Prozess, erschließe. Mit der in der Form des Palindroms selbst gefassten Idee der Reversibilität von Zeit scheinen die Koordinaten von Heideggers Denken ironisch demontiert zu werden. Umgekehrt könnte man aber die Art, wie Heidegger Zukunft und Vergangenheit in der ‚Zeitlichkeit‘ aufeinander zulaufen lässt, selbst als palindromatisch bezeichnen.³³ Dann wäre Brigitta Falkners Palindrom nicht nur Satire, sondern auch ironische

³³ In Hinblick auf die ‚öffentliche‘ Zeit heißt es in *Sein und Zeit*: „Die vulgäre Auslegung bestimmt den Zeitfluß als ein *nichtumkehrbares* Nacheinander. Warum läßt sich die Zeit nicht umkehren? An sich ist, und gerade im ausschließlichen Blick auf den Jetztfluß, nicht einzusehen, warum die Abfolge der Jetzt sich nicht einmal wieder in der umgekehrten Richtung einstellen soll.“ Heidegger, 1977, S. 562.

Reverenz vor einem großen ‚Ego‘ der Philosophiegeschichte, dem zuletzt apostrophierten „Genie“.

6. Poetik und Reflexion

Das rekurrente Verfahren wird von Falkner zuletzt auch poetologisch eingesetzt. Sie nützt die Spiegelbildlichkeit des Genres ganz konsequent als Modell seiner Autoreflexion: Die palindromatischen Verfahren werden selbst thematisiert und vorgeführt. In dem verblüffenden Comic „Amor“ (Abb. 10)³⁴ beispielsweise liefert der Titelbalken eine Anleitung: „Dreh’s um, sag Roma“. Mit musikalischen ‚Ausdrucksbezeichnungen‘ versehen, steigert sich die ‚Arie‘ des Protagonisten zu einem expressiven Finale mit sexuellem Höhepunkt. In seiner gegenläufigen Pendelbewegung überholt das Palindrom auf grandiose Weise die Langeweile der Pornografie, die zwangsläufig immer neue Wiederholungen produzieren muss; demgegenüber suggeriert es ein hintersinniges und der Form immanentes ‚a tergo‘.



Abb. 10

³⁴ Falkner, 1996, S. 121.

Autoreflexive und erotische Momente verbindet auch das zwanzigteilige Palindrom *Aha, Poesie*:³⁵

„Aha, Poesie.“ – „Lies! *Andersrum!* Haha!“ – „Sauerei, Toni?“ – „Da.“
– „Aha, dieses seine, Golos –“ redete der Otto – „genitale Getue?“
Hans: „Wende um! So. Lies!“ (*Rückenlage*).³⁶

Das Ende holt den Anfang folgendermaßen ein:

„[...] egal ...“ Necke Urs: „Ei, los! Müd? News!“ / „Na, heute *Gelatine*?
...“ (Gott! O redete der!) „... *Solo? Geniess es ...*“ / „Ei, da!“ – „Ha! Adi,
notiere ...“ – „Aus?“ / „Aha, hm ...“ – „Urs! Red, na?“ – „Sei leise, Opa,
ha!“³⁷

Sowohl der autoreflexive als auch der libidinöse Impetus des Beginns scheinen hier zur Ruhe zu kommen; die rekurrente Lektüre setzt aber nicht nur beides wieder ein, sondern landet in der Mitte bei einem poetologischen Signalwort: Die Symmetrieachse dieses Palindroms bildet, nach fünf Seiten, der Wortteil „Ana(gramm)“³⁸.

Zuletzt thematisiert die Text-Bild-Kombination „Retro II“ (Abb. 11)³⁹ die palindromatische Kunst: Nicht nur sind „Nebel“ und „Rentner“, zwei der berühmtesten deutschen Wortpalindrome, als „Retrowort!“ markiert, sondern auch „Ei, als Laie“ und, mit Fragezeichen, „Brabbel“. Mit den Stichwörtern „Rentnermovie“ und „Leseklub“ stellt der Text darüber hinaus eine Beziehung zum letzten Panel her, welches das legendäre ‚Literarische Quartett‘ abbildet: Sigrid Löffler, ein anonymer Gast, Marcel Reich-Ranicki und Hellmuth Karasek sind „v. l. n. r.“ dargestellt, welche Reihung sich möglicherweise auch auf die literaturkritische Position der Genannten bezieht. Satirisch ist hier aber auch die Grundhaltung des ‚Quartetts‘ mitgemeint, das – wie andere öffentliche Formen der Literaturkritik auch – sich medienimmanent vorwiegend mit nacherzählbaren, quasi-realistischen Büchern auseinandersetzt und daher für experimentelle Formen wenig übrighat. Aus der Sicht der Avantgarde ist diese Sparte daher immer „Retro“

³⁵ Ebd., S. 86–97.

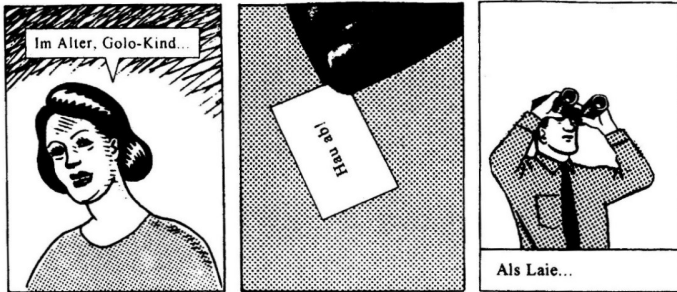
³⁶ Ebd., S. 86.

³⁷ Ebd., S. 97.

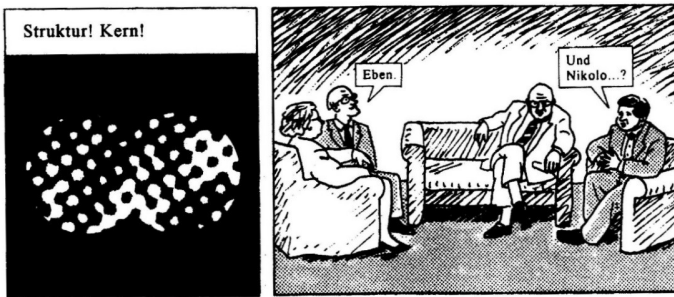
³⁸ Ebd., S. 91.

³⁹ Ebd., S. 36f.

Retro II



„Hurra! Wann – Anna?“ Diese log: „Im Alter, Golo-Kind ...“ Nun eben. – Rekrut Kurt strahlt; erglüht im Nebel (Retrowort!). Er: „Rentner? Ei, du ...“ (*Hau ab!*). Ulk? Eselei vom Rentner? Ei, als Laie ... (Retrowort, erlebbar): Beschaulich im Retrowahn ihrem mineral-klaren (immerhin, ha!) Wort er, Michi, lausche. (*Brabbel ...*) Retrowort? Er: „Ei, als Laie ...“ (Rentnermovie, Leseklub): „Aua! Hu!“ – die Rentner (Retrowort!) erleben mit – „Heul!“ Gretl, hart: „Struktur! Kern!“ – „Eben.“ – „Und Nikolo, Gretl ...?“ (*Amigo, les!*). – „Ei, dann, Anna – war Ruh.“



Sigrid Löffler, N.N., Marcel Reich-Ranicki, Hellmuth Karasek (v. l. n. r.)

Abb. 11

und kommt, von vorne oder hinten gelesen, jeweils bei der „Ruh“ an, die über den Gipfeln der hochgelobten Werke ist. Damit positioniert sich dieses Palindrom wie auch der ganze Band Falkners selbst als ‚gegenläufig‘ zur gängigen und vermarktbaren literarischen Prosa. Die bestechende kleine Form zeigt sich daher nicht nur als offen für metaphysische, philosophische und autoreflexive Inhalte. In Brigitta Falkners Variationen bringt sie auch noch einen ironischen Witz auf, mit dem sie ihre eigene Kehrtwendung gegenüber ausgetretenen literarischen ‚Gehungen‘ markiert.

Literaturverzeichnis

- FALKNER, Brigitta, 1996. *TobrevierSCHreiverbot. Palindrome*. Klagenfurt: Ritter. ISBN 9783854151888
- GREBER, Erika, 2003. Palindrom. In: Gert UEDING, Hrsg. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6. Tübingen: Niemeyer, Sp. 484–488. ISBN 9783110941296
- GREBER, Erika, 2001. Bildwörter, Wortbilder: Palindrom und Ambigramm als minimalistische Kunstformen. In: Mirjam GOLLER und Georg WITTE, Hrsg. *Minimalismus – zwischen Leere und Exzess. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, S. 23–50. ISBN 9783876908108
- GREBER, Erika, 1998. A Chronotope of Revolution. The Palindrome from the Perspective of Cultural Semiotics. In: *The Palindromist*. 6. Zit. n.: <http://www.realchange.org/pal/semiotic.htm> [Zugriff am: 04.03.2019]
- GRÜMMER, Gerhard, 1990. *Palindrome*. Rostock: Warnow-Verlag. ISBN 3861650053
- HEIDEGGER, Martin, 1977. *Sein und Zeit*. Gesamtausgabe I, 2. Hrsg. v. Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 9783465012146
- INGOLD, Felix Philipp, 2004. Die Kunst des Retroworters. Zu André Thomkins. In: Felix Philipp INGOLD. *Im Namen des Autors*. München: Fink, S. 265–304. ISBN 9783770539840
- KRÖBER, Karl Günter, 2003. *Ein Esel lese nie. Mathematik der Palindrome*. Reinbek bei Hamburg: rororo science. ISBN 9783499615762
- LIEDE, Alfred, 1992. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache* [1962]. 2 Bde. in einem Bd. Bd. 2. 2. Aufl. Hrsg. v. Walter Pape. Berlin: de Gruyter. ISBN 9783110859959
- MOZART, Wolfgang Amadeus, 1990. *Le nozze de Figaro / Die Hochzeit des Figaro*. Libretto v. Lorenzo da Ponte. Übersetzung u. Nachwort v. Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam. ISBN 9783150074534
- POIER-BERNHARD, Astrid, 2012. *Texte nach Bauplan. Studien zur zeitgenössischen jüdisch-methodischen Literatur in Frankreich und Italien*. Heidelberg: Winter. ISBN 9783825359720
- PREISENDANZ, Karl, 1983. Palindrom. In: Konrat ZIEGLER, Hrsg. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft [...]*. Bd. 18,3. München: Alfred Deckenmüller, Sp. 133–139. ISBN 3760890385

- REXIN, Gerhard, 2015. Palindrom. In: Georg SCHÖLLGEN u. a., Hrsg. *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*. Bd. 26. Stuttgart: Anton Hiersemann, Sp. 785–803. ISBN 9783777215099
- SCUDERI, Vincenza, 2018. *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner*. Catania: Villaggio Maori Edizioni. ISBN 9788894898354
- STENGEL, Hansgeorg, 2004. *Annasusanna. Ein Pendelbuch für Rechts- und Linksleser*. Berlin: Eulenspiegel Verlag. ISBN 9783359014843
- WEIS, Hans, 1941. *Deutsche Sprachspielereien*. München: R. Oldenbourg.

Abstract

The palindrome, an anagrammatical letter game practiced since ancient times, has been considered either a form of magical or numinous practice or even more so in modern times, purely *l'art pour l'art*. Brigitta Falkner's *TobrevierSCHreiverbot* (1996) reveals how this form may be used as a subtle and experimental genre: In her work it proves to be an ironic, satiric and philosophical medium of text and imagery with inherent self-reflective meaning.

Keywords

Brigitta Falkner, *TobrevierSCHreiverbot*, palindrome, interrelation between image and text, poeology

Literarische Grenzüberschreitungen: (un-)exakte Wissenschaften bei Brigitta Falkner

Vincenza Scuderi

Abstract

Das Werk der österreichischen Autorin Brigitta Falkner beruht auf einem unerschöpflichen Prozess der Grenzüberschreitung und der Hybridisierung. Daraus folgt u. a. eine Erweiterung der Grenzen des Literarischen: Biologie, Mathematik, Physik und andere Wissenschaften werden überraschende Akteurinnen in der neuen ‚Ordnung der Dinge‘, die Falkner in ihren Produktionen verwirklicht.

Schlüsselwörter

Brigitta Falkner, Hybridisierung, Grenzüberschreitung, Naturwissenschaften, Mathematik, Performance, Kunstformen

1. Brigitta Falkner zwischen Grenzüberschreitung und Hybridisierung

Das Werk der Österreicherin Brigitta Falkner beruht auf einem unerschöpflichen Prozess der ‚Grenzüberschreitung‘ und der ‚Hybridisierung‘. Beide Begriffe können als Schlüsselwörter für diese literarische Produktion verstanden werden; sie beziehen sich auf Techniken und Strukturen, die diese Werke ausmachen, ebenso wie auf die thematische Ebene. So lassen sich, zusammenfassend, Hybridisierung und Grenzüberschreitung nicht nur zwischen den Genres, zwischen Literatur und Comics, zwischen Sprache und Metasprache, zwischen Poesie und Poetologie, zwischen analogen und digitalen Produktionen¹ feststellen, sondern es werden auch viele überraschende und unerwartete Themen aus den unterschiedlichsten Bereichen grenzüberschreitend und hybridisierend zur Sache der Literatur: Neben

¹ D. h. zwischen Werken, die für das traditionelle Medium Buch stehen, und Werken, die digital als Videos entstehen. Die Autorin stellt außerdem ihre digitale Produktion über einen eigenen Vimeo-Kanal zur Verfügung.

Hinweisen auf Linguistik, Literaturtheorie, Sprachphilosophie, die in einem literarischen Werk nicht so unerwartet wären, finden sich aber u. a. auch Bezüge zur Mathematik, Geometrie, Physik oder Naturwissenschaften, mit einer Vorliebe für die Geschichte beziehungsweise Anekdote all dieser Wissenschaften. Das ist eine der Methoden zur Erweiterung der Grenzen des Literarischen, die Falkner einsetzt: All diese Fächer werden überraschende Akteure in der neuen ‚Ordnung der Dinge‘, die die Autorin in ihren Werken verwirklicht.

Der Ausdruck ‚Ordnung der Dinge‘ ist in diesem Zusammenhang etwas anderes als nur eine Anspielung auf Foucault, denn der erste Teil des Werks dieser Autorin basiert auf einer strukturierenden Modalität, mathematische Ordnung in der (Literatur-)Welt wiederzugeben, und zwar unter der Anwendung von Techniken der Kombinatorik (d. h. Anagramm, Palindrom und Lipogramm).² Allerdings heißt Mathematik bei Falkner nicht unbedingt, die Welt als cartesianische klare und deutliche Erscheinung zu betrachten, denn in diesem Kosmos zeigt sich „die Vorliebe für die Mathematik“ nicht „als Ordnungsprinzip“, sondern vielmehr als „Unordnungsprinzip“ der bestehenden Ordnung“,³ d. h. in erster Linie der Erwartungen der Leserschaft, die mit leichter Hand und größter Kunst verblüfft wird; dazu trägt auch die Tatsache bei, dass die von Falkner vorgegebenen Regeln immer wieder ‚verbogen‘ werden, denn Brigitta Falkner „entwickelt Strategien zur Vermeidung von Regelverletzungen (‚Etwas zu verbiegen ist komischer als etwas zu zerbrechen‘ W. C. Fields).“⁴

Die letzten zwei Bücher Falkners unterscheiden sich von den vorigen nicht nur darin, dass sie nicht mehr auf streng formalen Kriterien beruhen, sondern auch dass sie von Anfang an als ‚multimodale‘ Werke entstanden sind: zugleich als Buch und als digitaler Film und natürlich auch als Kunstaussstellung – typisch für eine Autorin, die hohen Wert auf die Materialität des literarischen Objekts legt. Beide Bände beruhen, jeder auf seine eigene Art und Weise, thematisch auf nichthumanistischen Wissenschaften. Es handelt sich dabei um *Populäre Panoramen I* (2010), eine der vielen Variationen über das Thema des Storyboards, die regelmäßig in Falkners Werken

² Über das Genre Palindrom vgl. Fliedl, „Experiment Palindrom. Vom rückwärts laufenden Sinn bei Brigitta Falkner“, supra.

³ Scuderi, 2018, S. 21. Wenn nicht anders angegeben, Übersetzung von der Verfasserin.

⁴ Falkner, 2003, S. 30.

vorkommen,⁵ und um *Strategien der Wertsfindung* (2017), ein höchst hybrides Werk zwischen Literatur und *Graphic Novel*.

2. Kleins Hegel: Schnittstelle Mathematik

Bevor wir hier auf *Populäre Panoramen I* und *Strategie der Wertsfindung* eingehen, möchte ich ein Werk Falkners analysieren, das in keinem ihrer Bände enthalten ist, *Kleins Hegel. Oder die Mathematisierung der Philosophie*, zuerst 2004 in dem Band *Die Dichter und das Denken* erschienen und dann in einer bildlich bereicherten Version als Kurzfilm im Vimeo-Falkner-Kanal (mit Stimmbegleitung durch die Autorin).⁶ Dieses Werk stellt eine Schnittstelle zwischen der früheren und der aktuellen Produktion Falkners dar. Es handelt sich um einen Bild-Text, der keine Strukturen der Kombinatorik mehr aufweist, und trotzdem poetologische Implikationen jener Welt aufzeigt. Dank des Bild-Textes erfahren wir, dass die Arbeit des deutschen Mathematikers Felix Klein und des norwegischen Sophus Lie über „die Haupttangentialkurven der Kummerschen Fläche vierten Grades mit 16 Knotenpunkten“ (Abb. 1)⁷ die Vorlage für ein Ballkleid der Verlobten Kleins war, und zwar ein Ballkleid für Anna Hegel, eine Enkelin des Philosophen (Abb. 2).⁸

Die Figur, die aus diesen Haupttangentialkurven entsteht, wird sowohl in der Version für den Band als auch in dem Kurzfilm in Form einer Skizze von Klein dargestellt. Falkner arbeitet hier wie üblich nach dem Prinzip des *objet trouvé*: In dem ‚kleinen‘ Werk wird die Anekdote umfunktioniert und zum literarischen Kunstwerk gemacht. In diesem Fall handelt es sich aber bereits um ein Zitat eines Kunstwerkes, nicht nur weil dieses Kleid an sich ein mathematisches Kunstobjekt ist, sondern auch weil 2004 dem Kleid eine Installation im Rahmen der Berliner Ausstellung *10 + 5 = Gott. Die Macht der Zeichen*⁹ gewidmet wurde: Auf

⁵ Das Werk, in dem die Autorin öffentlich auf das Genre des Storyboards hinweist, ist *Prinzip i. Storyboard*, in: Falkner, 2001, S. 123–210. Über Storyboards Variationen bei Falkner vgl. Scuderi, 2018.

⁶ In der Video-Version wurden die Fotos der Hauptfiguren dieser Geschichte ergänzt, vgl. Falkner, 2004 und 2012a.

⁷ Falkner, 2012a.

⁸ Ebd.

⁹ Diese Ausstellung des Jüdischen Museums Berlin in Zusammenarbeit mit Hürlimann + Lepp Ausstellungen fand von 25. Februar bis 1. August 2004 im Jüdischen Museum Berlin statt. Vgl. Tyradellis und Friedlander, 2004.

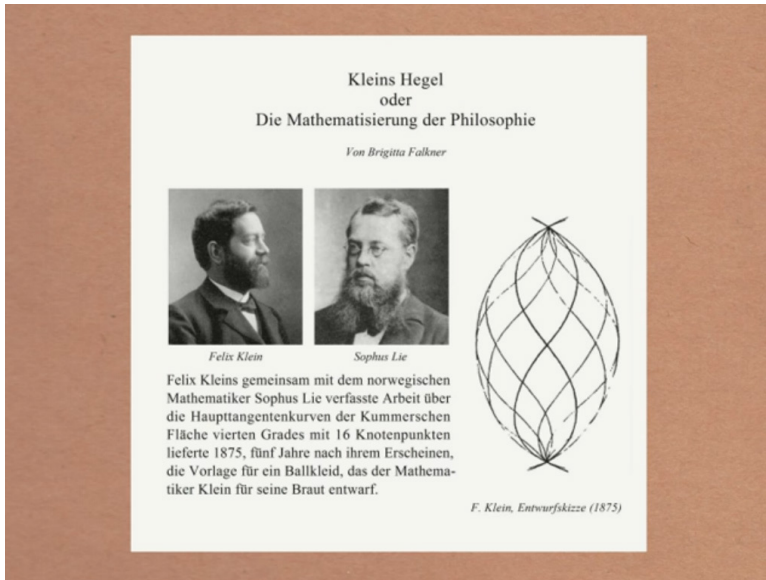


Abb. 1

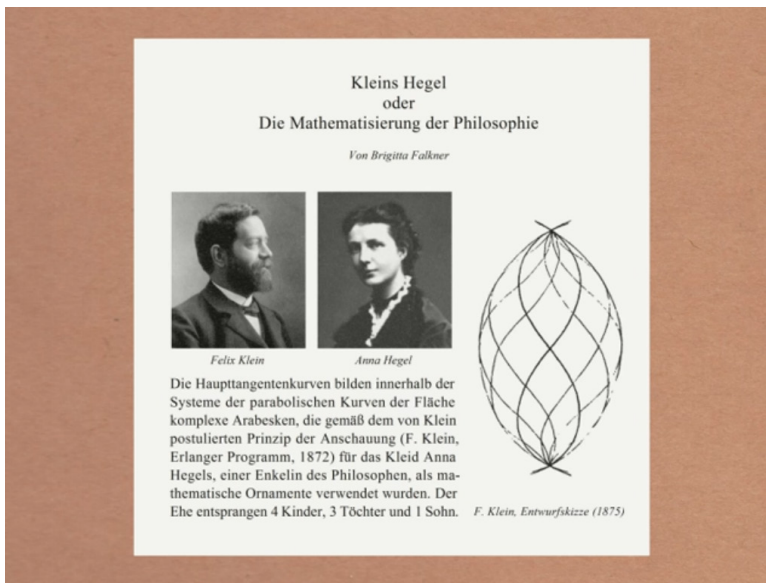


Abb. 2

einem Ballkleid waren die obengenannten Haupttangentialkurven als Lichtstrahl projiziert, um das bestickte Ornament wiederzugeben.¹⁰

Mehr als um ein *objet trouvé* handelt es sich deshalb um ein *objet trouvé artistique*. Was auf den ersten Blick einfach als nette und vielleicht ein bisschen müßige Anekdote erscheinen könnte, lässt sich hingegen hinsichtlich unterschiedlicher Anspielungen deuten: einerseits im Sinne des Spiels mit Überraschungseffekten, denn im Laufe des Werks erfahren wir, dass mit dem Titel *Kleins Hegel* nicht der Philosoph gemeint ist, sondern dessen Enkelin; andererseits klingt die Bezeichnung „Kleins Hegel“ beinahe wie eine mathematische Definition.¹¹ Die Pointe im Titel *Kleins Hegel* entdecken LeserInnen beziehungsweise ZuschauerInnen erst *nach* der Lektüre beziehungsweise Vorführung. Diese Verwechslungsmöglichkeit spielt jedenfalls auch beim Untertitel *Die Mathematisierung der Philosophie* eindeutig eine Rolle. So steht im Titel Friedrich Hegel stellvertretend für den Begriff Philosophie schlechthin, während er sich danach zugunsten der Referenz auf die Enkelin zurückziehen wird. *Mathematisierung der Philosophie* heißt dann in der Tat ‚Mathematisierung von Anna Hegel‘ – die ein mathematisches Kleid trägt und später als Frau Klein vier Kinder bekommen wird –, das ist zugleich aber auch eine Anspielung auf den Titel eines bedeutenden Vortrags Kleins aus dem Jahre 1895: *Die Arithmetisierung der Mathematik*. Dazu kommt, dass ‚Mathematisierung der Philosophie‘ ein berühmter Ausdruck ist, der in der Regel auf Leibniz und Descartes bezogen wird. Es handelt sich um einen Ausdruck, der ausschlaggebend für die philosophisch-mathematischen Theorien von Max Bense ist – vielleicht dem konsequentesten Vertreter eines Weges zur Mathematisierung der Ästhetik im 20. Jahrhundert sowie einem begeisterten Verteidiger der permutationellen Dichtung. Bense erwähnt Hegel im Rahmen der Mathematisierung der Philosophie in *Konturen einer*

¹⁰ Es geht um die Installation *Ballkleid mit Kummerscher Fläche* von Stella My, Diaprojektor auf Papierkleid, vgl. Tyradellis und Friedlander, 2004, S. 171, 304. Falkners Text ist jedenfalls zum Teil eine Variation einiger Zeilen aus einem Buch, das mit Mathematik oder Kunst wenig zu tun hat: Es geht um einen Band über den Göttinger Stadtfriedhof und die Persönlichkeiten, die dort ruhen, wie Felix Klein, vgl. Frank, 2017, S. 106.

¹¹ Wie z. B. die in der Tat existierende Bezeichnung ‚Kleinsche Flasche‘, eine von Klein 1882 beschriebene Fläche. Die ‚Kleinsche Flasche‘ besitzt „kein Inneres und kein Äußeres“ (Walz, 2016, S. 116), die Figur wird von Falkner selber (in der Variante ‚Klein’sche Flasche‘) in *Strategien der Wertsfindung* erwähnt, um ein vergleichbares Bild mit der Hölle von Dante zu finden, vgl. Falkner, 2017, S. 26.

Geistesgeschichte der Mathematik (1946, 1949) als einen Philosophen, der zu früh ‚aufgibt‘:

Allerdings begründet Hegel seine Forderung, daß Philosophie wesentlich System sei, nicht aus einem übergeordneten Prinzip. Wir finden dieses Prinzip in der leibnizischen Reduktion des Geistes auf Form, das die formalisierte Sprache bzw. die formalisierte Mathematik einsetzt.¹²

Im Zentrum der Überlegungen Benses ist die sogenannte ‚Mathesis universalis‘, quasi eine Wissenschaft, die alle Wissenschaften enthalten kann: „Wenn wir von Mathematisierung sprechen, dann sprechen wir ausdrücklich, im Sinne der Mathesis universalis, auch von Wissenschaften nicht mathematischer Gegenstände.“¹³ Die Auffassung Benses wird daraufhin noch radikaler:

Zu sagen hatten wir, daß das 17. und 18. Jahrhundert mit seinem Gedanken an eine Mathesis universalis, mit seinem Gedanken an eine generalisierte Mathematik nichtmathematischer Gegenstände das Bewußtsein der modernen Welt geprägt hat, also das mathematische Bewußtsein, und nur im Hinblick auf dieses können wir überhaupt von einem einheitlichen oder vereinbaren abendländischen Geist sprechen.¹⁴

Die Epoche der Mathesis universalis war auch die Blütezeit der kombinatorischen Literatur in der Moderne, wobei die Kombinatorik nicht nur Anwendung beim Schreiben fand, sondern auch bei der Auslegung der ganzen Welt. In *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik* betrachtet Bense Klein „als einen der letzten Universalisten der Mathematik“¹⁵; außerdem darf man nicht vergessen, dass Klein und Bense durch den Begriff ‚Gruppentheorie‘ eng miteinander verbunden sind: Denn Klein „erhob erstmals die Gruppentheorie zu einem Ordnungsprinzip der Geometrie“¹⁶ – in dem *Erlanger Programm* (1872), einem Werk, das Falkner ausdrücklich im zweiten Teil ihres Bild-Textes erwähnt; während Bense in seiner Informationsästhetik

¹² Bense, 1998, S. 164.

¹³ Ebd., S. 191.

¹⁴ Ebd., S. 231.

¹⁵ Thiele, 2011, S. 6.

¹⁶ Allmendinger, 2014, S. 13.

„die Gruppentheorie zu einer Satzgruppentheorie erweitern“¹⁷ will, und zwar als Weg zur Mathesis universalis.

Wenn Bense in einem früheren Werk Falkners¹⁸ zur Figur in einer Art Anagramm-Dramolett geworden war, ist er jetzt *inkognito*, unter dem Namen von Klein – quasi als Prinzip Bense – da. *Kleins Hegel* kann als Übergangswerk verstanden werden, quasi als ein Abschied Falkners von ihren früheren Produktionen hin zu den aktuellen.

3. Populäre Panoramen I: multiple epistemologische Referenzrahmen

Wie schon angedeutet, ist *Populäre Panoramen I* (2010) eine besondere Art von Storyboard: Eine Erzählung in der ersten Person wird von verschiedenen Bildern kontrapunktiert, sodass in dem aufgeschlagenen Buch auf der linken Seite jedes Mal ein Teil der geschriebenen Geschichte und auf der rechten ein Bild zu sehen ist, das in irgendeiner Verbindung zu dem Text steht und das zusammen mit den anderen Abbildungen eine Geschichte in Bildern erzählt. Die Bilder sind als Mischtechnik im Stil von Stop-Motion-Filmen realisiert, quasi eine fotografische Dokumentation eines Films, der aber nicht gedreht wurde. Derselben zweiteiligen Text-Bild-Struktur folgen auch die Video-Versionen von *Populäre Panoramen I*¹⁹, sie werden außerdem von der Stimme der Autorin begleitet, die den Text einliest.

Der narrative Auslöser ist eine Zugfahrt: Eine homodiegetische Erzählinstanz sitzt im Zug, reflektiert, beschreibt die Welt um sich und unterhält sich teilweise mit den anderen PassagierInnen. Die Gedanken der Figur vermischen sich ständig mit Überlegungen, die aus dem „epistemologischen Referenzrahmen“²⁰ unterschiedlicher Bereiche stammen, wobei hier eine gewisse Vorliebe für die Betrachtung der Welt durch die Brille verschiedener nichthumanistischer Wissenschaften, deren Erkenntnis durch Experimentieren gewonnen wird, wie Physik und Biologie, ebenso festzustellen ist wie für Anekdoten über diese Wissenschaftsbereiche. Dem Buch wird durch eine besondere Vorstellung ein Takt verliehen:

¹⁷ Ledebur, 2014, S. 54.

¹⁸ Kein sterbenswörtchen, in: Falkner, 1992, S. 27–46.

¹⁹ Vgl. die lange Version des Videos, Falkner, 2012b.

²⁰ Falkner, 2010, S. 20.

Angenommen, ich würde allmählich schrumpfen, wie der Typ in dem Film, der bei einer Bootsfahrt in einen radioaktiven Nebel gerät, *The incredible shrinking man*, der unaufhaltsam schrumpft, und wäre, derweil ich hier sitze und die vorbeifahrenden Züge zähle, auf die Größe einer Stubenfliege geschrumpft, mit einer vierzigtausendfach verkleinerten, für einen Warmblüter indes – im Verhältnis zum achtmillionenfach verkleinerten Volumen – geradezu riesigen Körperoberfläche, so dass ich, um die konstante Körpertemperatur aufrecht zu erhalten, fortwährend riesige Essensmengen in meine winzige Mundöffnung stopfen müsste [...].²¹

Diese Überlegungen entwickeln sich im Sinne der möglichen Wirkung der Verwandlung auf die Erzählfigur weiter, die dadurch eine völlig andere Wahrnehmung der Welt haben könnte (Abb. 3):²² „Erst bei näherer Betrachtung das gelbe Ding am Boden als Banane identifizieren oder den Mann neben mir als den Mann von vorhin wieder erkennen, die Bemerkung über den epistemologischen Referenzrahmen indes schon nicht mehr verstehen würde [...].“²³

Auf den Begriff „epistemologischen Referenzrahmen“ wird hier mittels einer Verschiebung eingegangen, die den Ausdruck „Referenzrahmen“ in eine Metapher verwandelt, so dass er in Form eines konkreten Bildrahmens verbildlicht wird. Hier und da kann man noch metapoetische Aussagen entdecken, die sich auf die Konstruktion des Werks selber beziehen, wie z. B. die schlichte Bemerkung, die auf die Struktur durch Bilder hinweist: „Der Himmel schiebt sich ins Bild.“²⁴

Auf jeder Seite gibt es Hinweise, die Welt sei nichts anderes als eine Erscheinung unterschiedlicher Phänomene:

Noch mehr Elektronen werden freigesetzt, wenn man verschiedene Synthetikfasern aneinander reibt, wie es der Mann gerade tut, indem er mit dem Hemdrücken gegen den fein gerippten Stoffbezug scheuert, der im schummrigen Halbdunkel metallisch-blau schimmert, wie die Flügel eines südamerikanischen Morpho-Falters, nur dezenter.²⁵

²¹ Ebd., S. 8, 10.

²² Ebd., S. 19.

²³ Ebd., S. 18, 20.

²⁴ Ebd., S. 54.

²⁵ Ebd., S. 40.

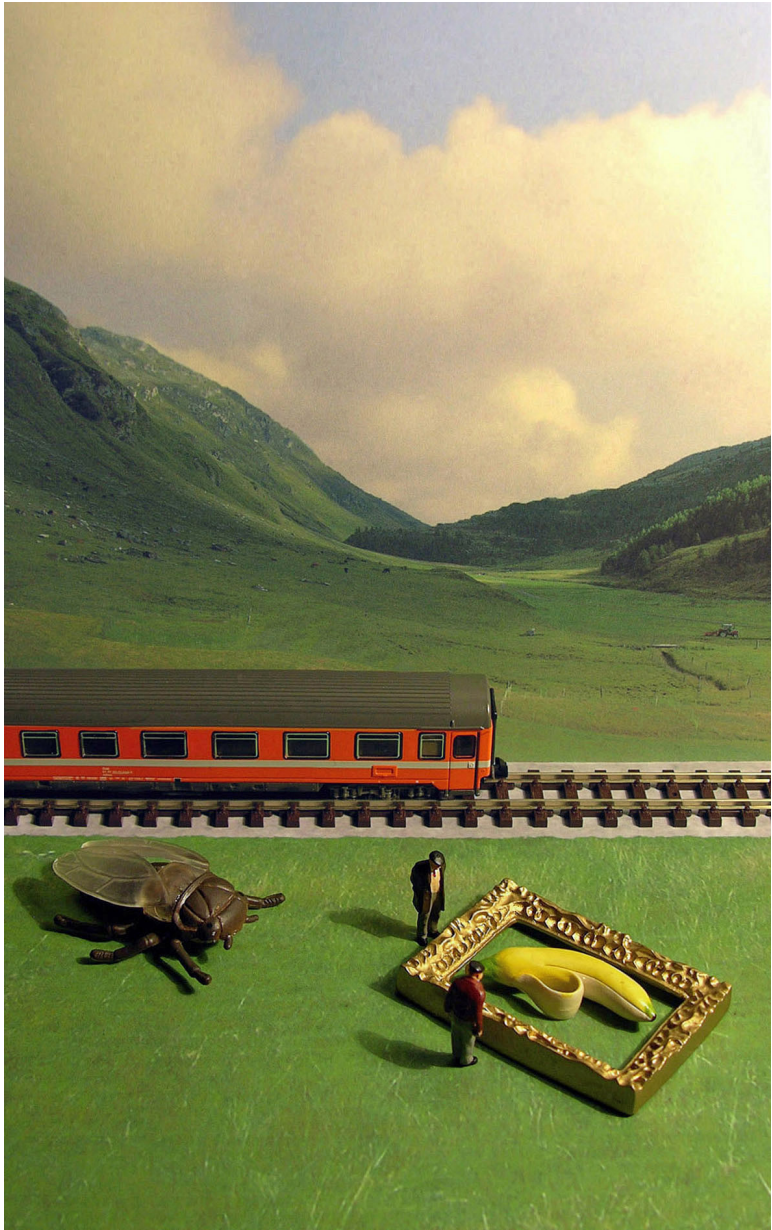


Abb. 3

Die Selbstverständlichkeit solcher Behauptungen und Vergleiche lässt einen subtilen Humor entstehen. Quasi im Sinne einer ‚Archäologie des Wissens‘ gräbt Falkner in der Geschichte der Episteme und entmythisiert die Wissenschaft selber sowie deren Vertreter. So zitiert sie mehrmals aus der Autobiografie von Charles Babbage, einem britischen Mathematiker, Computerpionier, und anscheinend – wie wir uns dank der Zitate in Falkners Buch vorstellen können – einer „pedantische[n] Nervensäge“²⁶, und einem ziemlich originellen Typ: „Eines Tages kam mir eine Idee, wie man mittels einer einfachen Vorrichtung auf dem Wasser gehen könne.“²⁷ So bereitet er das nötige Material vor: „Für mein Experiment nahm ich ein paar Stiefel, schnitt einige alte, nutzlose Bücher mit einem festen, dicken Einband auf und verband hernach die Buchdeckel durch Gelenkbänder miteinander.“²⁸

Das Zitat stammt aus dem Kapitel „Wassererfahrungen“²⁹ in Babbages Autobiografie und bezieht sich eigentlich auf den Mathematiker im Alter von zirka 16 Jahren. Wie gewöhnlich überspringt oder ändert Falkner einige Stellen der Passage. Ein paar Zeilen, die sie da übersprungen hat, bezeugen, dass der junge Babbage sich auch mit weniger begnügt hätte, obwohl das genauso unmöglich gewesen wäre, wie auf dem Wasser zu gehen: „oder zumindest eine senkrechte Position zu halten und Kopf, Schultern und Arme über Wasser zu haben.“³⁰ Man braucht nicht zu ergänzen, dass das Experiment scheiterte – darüber berichtet Falkner nicht.

Auch die Gottheit der deutschsprachigen Literatur *par excellence* und Gelehrter in allen Wissenschaften kommt vor: „‚Wäre nicht das Auge sonnenhaft, die Sonne könnt es nie erblicken‘ behauptet Goethe noch. Dichter dürfen das.“³¹ Während die Erzählfigur mit ihrer ironischen Bemerkung die Aussage von Goethe kommentiert, ist der Erzählinstanz ihrerseits bewusst, dass sie auch eine Dichterin ist und dass sie ‚das‘ tun darf: Zwar löst sie in ihrer LeserInnen Schwindelgefühle aus, denn die auf den Seiten von *Populäre Panoramen I* enthaltenen Informationen und Hinweise sind so dicht und apodiktisch, dass eine nicht kundige Leserschaft ihr schwer widersprechen könnte, auch wenn sie falsch

²⁶ Von Randow, 1997.

²⁷ Falkner, 2010, 72.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Babbage, 1864, S. 205–212.

³⁰ Ebd., S. 206.

³¹ Falkner, 2010, S. 126, 128.

wären: Kunst kann und darf sich extra-literarischer Daten bedienen, muss aber nicht beweisen, dass sie stimmen.

Das Zitat von Goethe stammt aus einem vierzeiligen Gedicht aus der Sammlung *Xenien* (1796):

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?³²

Das ist die spätere Fassung einiger Verse, die in der Einleitung zu einem seiner – für unser heutiges Gefühl mehr oder weniger – wissenschaftlichen Werke enthalten sind, der *Farbenlehre* (1810). Die Bemerkung von Goethe bezieht sich in erster Linie auf Plotin, jedenfalls unterscheidet sich das Anliegen von Goethe „im Ansatzpunkt von dem der exakten Naturwissenschaften. Er erwartet von der Farbe als Naturerscheinung Aufschluß über ihre Anwendungsmöglichkeit als Kunstmittel.“³³ Goethe „strebt bewußt nach Wiederherstellung der ursprünglichen Einheit von *Wissenschaft und Poesie*“³⁴, quasi im Sinne von Empedokles und Lucretius. Falkner vereinigt in ihrer eigenen postmodernen Art und Weise Dichtung und Wissenschaft, jongliert mit den entfremdenden Vergleichen, die diese neuen Verbindungen ermöglichen: Es ist eine ganz andere Art, die Wissenschaft in der Kunst zu finden, als das, was Bense mit seiner *Mathesis universalis* darunter verstand.

4. Strategien der Wirtsfindung: Natur und Kultur

Hauptthema des jüngeren Buchs Falkners, *Strategien der Wirtsfindung*, sind Milben (Abb. 4)³⁵ und jede Art von Parasiten. Der Titel stammt aus der Fachsprache der Naturwissenschaften, denn ‚Wirt‘ ist das Wesen, das Parasiten beherbergt. Die Erzählungen, die aus den Leben und Merkmalen von den unterschiedlichsten Tieren entstehen (trotz des Titels geht es nicht nur um Parasiten), spielen sich in der Welt der

³² Goethe, 2000a, S. 367.

³³ Wankmüller, 2000, S. 625. Darauf werde ich in dem Abschnitt über *Strategien der Wirtsfindung* bald eingehen.

³⁴ Ebd., S. 626. Hervorhebung im Original.

³⁵ Falkner, 2017, S. 193. Bilder aus *Strategien der Wirtsfindung* © 2019 MSB Matthes & Seitz Berlin Verlagsgesellschaft mbH.

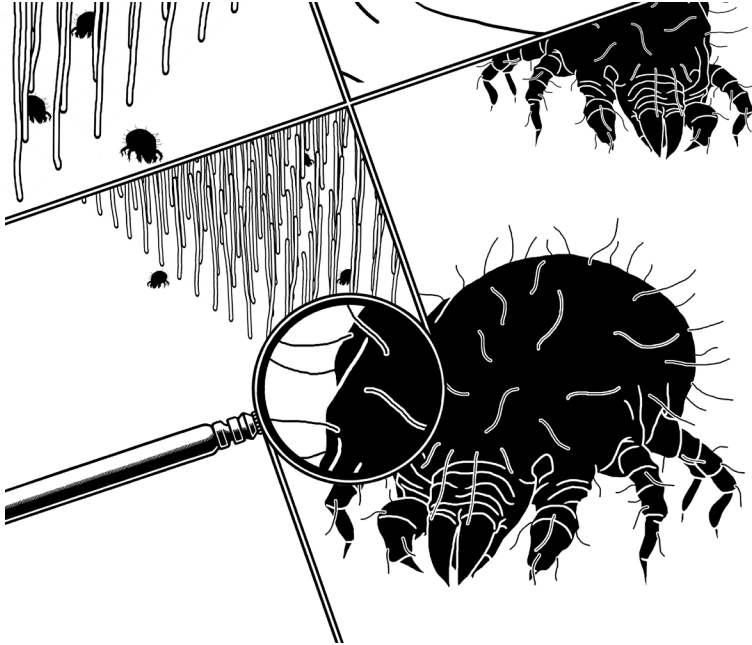


Abb. 4

Naturwissenschaft ab. Es handelt sich nicht um ein Sachbuch, das sich des Mediums Comics bedient, sondern um ein im höchsten Sinne hybrides Bild-Text-Buch, das auf das Medium Comic zurückgreift und das Genre *Graphic Novel* – eine „[n]ichtserialisierte [...] Erzählung“ mit „experimentelle[m] Einsatz von Schrift-Bild-Verknüpfungen“ – evoziert.³⁶ Dieses unklassifizierbare Buch ist nicht mit wissenschaftlichen Büchern zu verwechseln, obwohl dies wegen seiner wissenschaftlichen Exaktheit anscheinend bereits passiert ist,³⁷ denn die Grenze zwischen wissenschaftlichen Büchern und Kunstbüchern ist immer fließender geworden, wie Monika Schmitz-Emans bemerkt:

Die Konsequenz ist eine gewollte Entdifferenzierung zwischen Kunst- und Lehrbuch, welche (über obsolet werdende Gattungsnormierungen

³⁶ Eder, 2016, S. 157. Vgl. Ditschke, Kroucheva und Stein, 2009, wie auch Hochreiter und Klingeböck, 2014, und Abel und Klein, 2016.

³⁷ So erzählt die Autorin mit einer gewissen Verwunderung.

hinausgehend) sogar konventionelle Differenzierungen zwischen ästhetischen und zweckbezogenen Artefakten unterläuft.³⁸

Parasiten und andere Tiere werden hier zum Thema der Literatur. Aber um welche Tiere geht es? Sind sie Stellvertreter für etwas anderes? Während es bei einem Comic wie *Maus* (1978–1991) von Art Spiegelmann eindeutig ist, dass Katzen und Mäuse Nazis und verfolgte Jüdinnen und Juden darstellen, handelt es sich in *Strategien der Wirtsfindung* nicht um Metaphern oder Allegorien.³⁹ Falkner selber spielt metapoetisch mit der Tatsache, dass sie sich jeglicher traditionellen Darstellung der literarischen Tiere entzieht:

Weiterführende Lektüre
(hätte ich mich nicht festgesaugt):
Affektlehre im Barock,
*Tiere als Charaktere.*⁴⁰

Was das Buch realisiert, ist eine Inszenierung („Performance“) des Lebens von Parasiten und anderen oft von den Menschen als unangenehm empfundenen Lebewesen (unangenehme Tiere sicher nicht in diesem Buch, wo übliche Wahrnehmungen solchen Tieren gegenüber total ausgeblendet werden), die zu Protagonisten verschiedener Narrationen werden, teilweise in Prosa, teilweise in Versen und teilweise sogar als Endnoten wie in einem wissenschaftlichen Buch. Hybrid ist das Buch, das sie enthält, hybrid sind die Lebewesen, die es bewohnen, so dass sich dieses Werk auch neuen Perspektiven der Literaturtheorie entzieht, die versuchen, Ordnung im Bereich der literarischen Tiere zu schaffen, wie die folgende Definition von Roland Borgards beweist:

Tiere können in literarischen Texten also auf zwei sehr verschiedene Weisen vorkommen, in Anlehnung an eine narratologische Begrifflichkeit: als ‚diegetische‘ und als ‚non-diegetische‘ bzw. ‚semiotische Tiere‘. [...] Diegetische Tiere sind also Tiere, die als Lebewesen in einem ‚diegetischen Universum‘ ihren Platz haben.⁴¹

Und ja, die Tiere von Falkner verfügen über eine Autonomie in einer diegetischen Welt und verkörpern keine menschlichen Merkmale

³⁸ Schmitz-Emans, 2012, S. 111.

³⁹ Vgl. Scuderi, 2018, S. 55.

⁴⁰ Falkner, 2017, S. 175. Hervorhebung im Original.

⁴¹ Borgards, 2015, S. 226.

im Sinne der semiotischen Tiere (zumindest nicht programmatisch, wie oben gezeigt wurde), aber trotzdem bleibt bei ihnen etwas von einer rhetorischen Modalität, die sie nicht zu eigenständigen Figuren macht, denn die Namen der Gattung oder Art (wissenschaftlich oder umgangssprachlich) dieser Tiere sind hier Namen *tout-court*.⁴² Denken wir an die Beschreibung der Paarung bei der Milbe *Acarophenax tribolii*, die an eine Art makabre Elisabethanische Tragödie erinnern kann, jedoch nichts anderes ist, als das normale Verhalten dieses Tieres, allerdings durch die Wortwahl in zugespitzter Weise anthropomorphisiert:

Ehe die weibliche Brut,
 ein gutes Dutzend,
 den Leib als Futter nutzend –
 sich durch die leibliche Mutter,
 deren die Milben schützend
 umwölbenden Rest,
 den Weg ins Freie frisst,
 wird durch den
 männlichen Nachwuchs
 der ACAROPHENAX TRIBOLII
 (der seinerseits nie
 jenseits der Schicht,
 die Innen und Außen
 voneinander trennt,
 das Licht der Welt erblickt)
 der Erhalt des Erbguts
 bereits diesseits der Schicht
 im Sekundentakt
 sichergestellt,
 indem der einzige Sohn
 in der Leiche der Mutter
 deren Töchter fickt.⁴³

Eine Bemerkung Borgards ist jedoch in unserem besonderen Fall ziemlich treffend: „An literarischen Texten lässt sich also ablesen, wie in bestimmten Zeiten mit Tieren umgegangen wurde und was ihnen zugetraut wurde.“⁴⁴ In einer Zeit, die so oft den Namen ‚Parasit‘

⁴² Über Falkners Tiere vgl. Scuderi, 2018, S. 55–58.

⁴³ Falkner, 2017, S. 26.

⁴⁴ Borgards, 2012, S. 107.

metaphorisch für sprachliche, kulturelle und literarische Phänomene verwendet – man denke z. B. an die positive Wertigkeit, die Derrida und J. H. Miller der Literatur als parasitäres Phänomen zuschreiben, und auf der anderen Seite an das Schaudern, womit Austin und Peirce diese Position aufnehmen⁴⁵ –, ist solchen Tieren mit Recht ein Werk gewidmet, wo sich Bild und Text gegenseitig parasitieren und wo die literarische Sprache eine Fachsprache und eine Fachsprache die literarische parasitiert.

Das Werk zeugt von einer der größten Revolutionen in den Naturwissenschaften, und zwar von der Erfindung und Perfektionierung des Mikroskops. Im Buch selber wird sowohl implizit als auch explizit die Rolle des Mikroskops thematisiert, sodass zwischen den zitierten Werken eine klare Trennlinie ausgemacht werden kann, und zwar zwischen Büchern und AutorInnen vor und nach der Erfindung dieses Gerätes. Denn wenn das Buch ein Florieren von Tieren jeder Sorte ist, so ist es auch ein Wimmeln von Zitaten. Akteure und Akteurinnen als autonome Subjekte sind in diesem Werk die dutzenden menschlichen Figuren, die dank einer Vernetzung von Zitaten jeglicher Art aus allen Epochen und aus allen Wissensbereichen vorkommen. Fast entfremdend ist aus heutiger Sicht die Figur des Schweizer Johann Jacob Scheuchzer, der 1726 das Fossil einer Schwanzlurche für das Beingerüst eines in der Sintflut verstorbenen Menschen hielt,⁴⁶ oder Johann Bartholomäus Adam Beringer, Medizinprofessor an der Universität Würzburg, der auch 1726 in einer Abhandlung über die von ihm gefundenen Fossilien berichtet. – Leider handelt es sich dabei um Fälschungen, so dass sie als Lügensteine in die Geschichte eingegangen sind.⁴⁷

In der Sektion über Fossilien findet sich eine der zwei einzigen zitierten oder erwähnten Frauen, Annette von Droste-Hülshoff,⁴⁸ die eigentlich, was Fossilien anbelangt, bessere Intuitionen hatte als viele Wissenschaftler ihrer Zeit. Die zweite Frau, die im Buch Erwähnung findet, ist die Naturwissenschaftlerin und Künstlerin Maria Sibylla

⁴⁵ Vgl. Scuderi, 2018, S. 61–63.

⁴⁶ Vgl. Falkner, S. 147, 152.

⁴⁷ Falkner berichtet über die ganze Affäre, vgl. Falkner, 2017, S. 198. Auf S. 199 ist außerdem ein Lügenstein abgebildet, den Falkner selber erfasst hat: Der Abdruck im Stein ist derjenige von Donald Duck.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 152, 198.

Merian:⁴⁹ Unauffällig wird sie auch bildlich zitiert, indem Falkner eines der Insekten (die *Fulgora laternaria*) aus dem berühmten Bilderbuch *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1705) Merians abbildet.⁵⁰

Auch Darwin gehört zu der Überfülle an menschlichen Figuren in *Strategien der Wirtsfindung*. Es könnte auch nicht anders sein, und zwar in erster Linie deshalb, weil die Haltung der Erzählinstanz in diesem Buch mit der von Darwin übereinstimmt. So ein Kommentator über *On the Origin of Species* (1859):

In einem Text, in dem die skandalöse Verwandtschaft des Menschen mit dem Tier ständig verschwiegen wird, wird sie auch konstant und implizit durch den Subtext bekräftigt, der ununterbrochen die Leserschaft auffordert, sich vor einen Wunderspiegel zu stellen, der ihr eine (tierische) Identität wiedergibt, eine negierte und unmögliche Identität. Und wenn die erste Lektüre eine distanzierende Haltung suggeriert: Sie sind wie wir, führt die zweite zu einer überraschenden Wende: Wir sind wie sie.⁵¹

Ausschlaggebend dafür sei die Sprache, der sich Darwin bedient:

*Das Tier wird zuerst durch die gewählte Sprache vermenschlicht, damit anschließend der Mensch in seinen Gemütsbewegungen und seinem Ausdrucksverhalten (zumindest im Kern) wieder vertierlicht, also als eines tierischen Erbes teilhaftig beschrieben werden kann.*⁵²

Darwin ist in *Strategien der Wirtsfindung* durch ein Objekt vertreten, das er selber abgebildet hat, und zwar durch eine Koralle. Dank der Betrachtung dieser Koralle hat der Wissenschaftler angefangen, sich von dem Bild der Evolution als Baum mit dem menschlichen Wesen auf dem Gipfel zu verabschieden. Darüber hat Horst Bredekamp ein mittlerweile berühmtes Buch verfasst: *Darwins Koralle* (2005). An einer Stelle bemerkt Bredekamp: „Sobald die Naturdinge vom Menschen erfaßt werden, bewegen sie sich grenzüberschreitend in der Trennzone zwischen Naturgebilde und Kunstwerk.“⁵³ So bildet Falkner Darwins Koralle weiter ab (Abb. 5),⁵⁴ in der klaren Absicht, die Kunstwerdung

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 132.

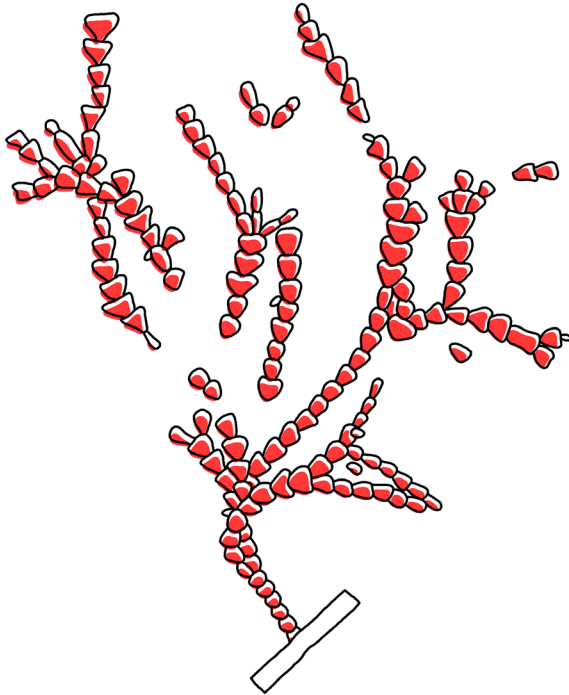
⁵⁰ Vgl. ebd., S. 131f.

⁵¹ Brugnolo, 2000, S. 180.

⁵² Janich, 2010, S. 68. Hervorhebung im Original.

⁵³ Bredekamp, 2005, S. 11.

⁵⁴ Falkner, 2017, S. 62.



»The tree of life should perhaps be called the coral of life«.

Charles Darwin, *Notebook B*, 1838

Abb. 5

der Naturgebilde metapoetisch widerzuspiegeln, wobei klar ist, dass derselbe Prozess, der bei Darwin erkannt wird, dementsprechend auch für das Werk Falkners gilt, mit dem Unterschied, dass sie *bewusst* nach diesem Prinzip arbeitet.

Deshalb sind all die Tiere, die in ihren *Strategien der Wirtsfindung* vorkommen, *objets trouvée*, die einer genauen kompositorischen Strategie folgen – einer Strategie, die Falkner auch metanarrativ verrät, wie im Unterkapitel „Mimetismus“ bei der Beschreibung der Nestbaumethode der männlichen Exemplare des *Ptilonorhynchus violaceus* (Seidenlaubenvogel), der *Chlamydera maculata* (Fleckenlaubenvogel) und des *Ptilonorhynchus nuchalis* (Graulaubenvogel):

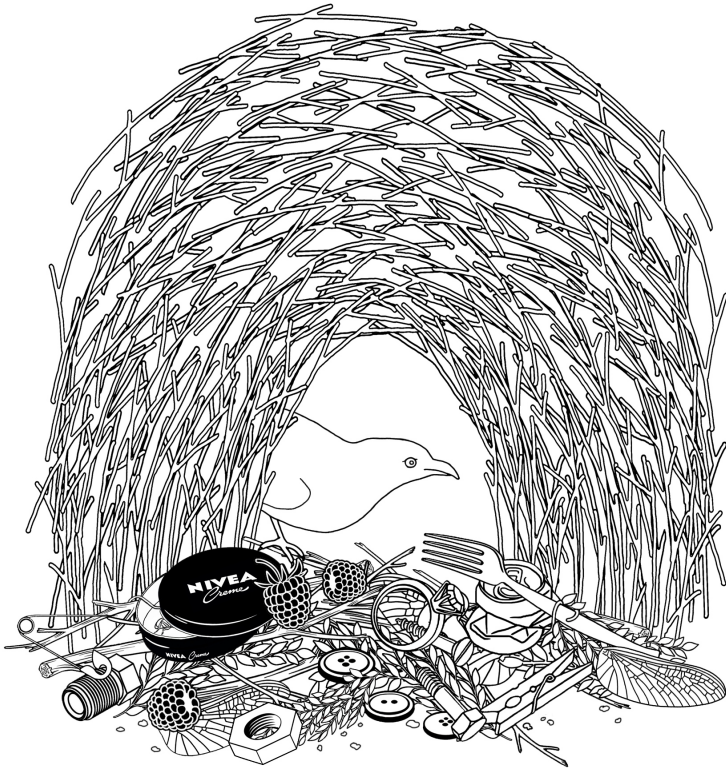
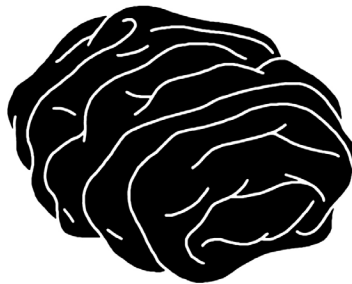


Abb. 6

„Sie bauen Gänge aus Zweigen, dekorieren diese mit Steinchen, Knochen und anderen ‚Objets trouvés‘ und machen sich dabei eine optische Täuschung zunutze.“⁵⁵ Diese Tiere gestalten das eigene Nest wie eine Bühne, und all die gefundenen Objekte dienen als Requisiten (Abb. 6).⁵⁶

Wie immer bei Falkner finden auch in diesem Buch Erscheinungen der Pop-Kultur ihren eigenen Platz. Damit meine ich vor allem die Bärtierchen, die mittlerweile eine große mediale Aufmerksamkeit erhalten haben. Unter den verschiedenen Bärtierchen-Abbildungen halte ich als besonderes repräsentativ für die Methode Falkners, künstlerisch auch im Sinne der Comic-Kunst mit Elementen der Naturwelt umzugehen, das Bild eines Bärtierchens mit der Beschriftung „Temporär tot“ (Abb. 7)⁵⁷ versehen: Es handelt sich um eine Anspielung auf die Stadien der Kryptobiose und der Kryobiose,⁵⁸ eine Art Scheintod, aus dem Bärtierchen ‚auferstehen‘ können.

Goethe findet auch in diesem Werk seinen Platz; zuerst wird er bildlich zitiert, bequem auf einem Sofa liegend abgebildet (in derselben Haltung wie in dem berühmten Gemälde von Tischbein),⁵⁹ dann textuell,



Bärtierchen, temporär tot

Abb. 7

⁵⁵ Ebd., S. 123.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 161.

⁵⁸ Vgl. Schetsche und Anton, 2018, S. 56.

⁵⁹ Vgl. Falkner, 2017, S. 11.

mittels einer anderen Stelle aus der *Farbenlehre*, an der er erzählt, wie er sich dessen bewusst wurde, dass Rot und Grün komplementär sind. An das Zitat wird der Bild-Text *Errötendes Mädchen*⁶⁰ gekoppelt, das in anderen Formen schon in vorigen Werken Falkners erschien,⁶¹ und das die Beschreibung eines einfachen Experiments enthält: „Legen Sie den Hintergrund im linken Bild mit einem roten Farbstift an. Fixieren Sie nun das linke Bild und zählen Sie bis dreißig. Blicken Sie jetzt auf das rechte Bild, so erscheint ein deutliches Nachbild in der Komplementärfarbe Grün, während das Gesicht des Mädchens leicht errötet“ (Abb. 8).⁶²



Abb. 8

Der metaphorische Name des Kuchens ‚Errötendes Mädchen‘ wird resemantisiert und erinnert dadurch an das „Mädchen mit blendend weißem Gesicht, schwarzen Haaren und einem scharlachroten Mieder“⁶³, dessen Erscheinung im Wirtshaus Goethe geholfen hat, die Komplementarität zwischen Grün und Rot zu entdecken. Der Unterschied ist diesmal, dass eine Haarpartie (vermutlich) des Mädchens auf der nächsten Seite wie durch ein Mikroskop vergrößert wird: Zwei Läuse halten ihre Beinchen an den Haaren fest (Abb. 9).⁶⁴

Brigitta Falkner parodiert die eigene Parodie der Goethe’schen Stelle, indem sie ihren Bild-Text ‚im Detail‘ zur Schau stellt, in einer Art

⁶⁰ Ebd., S. 176.

⁶¹ Vgl. Falkner, 1992, S. 15, Falkner, 2012c, Falkner, 2015.

⁶² Falkner, 2017, S. 176.

⁶³ Goethe, 2000b, S. 341.

⁶⁴ Falkner, 2017, S. 177.



Abb. 9

humorvolle *Mise en abyme*. Es handelt sich letztendlich um ein „explorative[s] Experiment“, worüber im Sinne von Francis Bacon – aber in diesem Fall mit einem leichten ironischen Ton – behauptet wurde: „Im experimentellen Arrangement sollten die Gegenstände zum Sprechen gebracht werden und damit zu neuen Erkenntnissen führen.“⁶⁵ Wie zum Schluss die Entdeckung der Läuse.

⁶⁵ Blätter, 2010, S. 243.

5. Schlussfolgerungen

Brigitta Falkner arbeitet hybrid nicht nur im Sinne der Form, sondern auch der Inhalte, und jongliert mit Verknüpfungen und Anspielungen jeglicher Art und aus allen Wissensbereichen. In solchen hochkomplexen aus heterogenen Materialien entstandenen Systemen trägt die Unterschiedlichkeit der multiplen Mosaiksteine keineswegs zur Verschlüsselung bei. Aufgeschlossenheit der Leserschaft gegenüber ist quasi ein Motto für dieses Werk: Die witzige, und teilweise ironische und selbstironische Haltung der Erzählinstanz geht Hand in Hand mit einer ikonischen Darstellung, die auf Pop-Kultur-Erscheinungen zurückgreift, in erster Linie auf den Comic, und die das Interesse des Publikums sofort erweckt. Die Art der Mehrschichtigkeit dieser Werke, sowohl formal als auch thematisch, erlaubt außerdem LeserInnen, den Humor und die Überraschungseffekte zu genießen, ohne sich dafür verpflichtet zu fühlen, alle im Text enthaltenen Implikationen zu dechiffrieren. Trotzdem findet dadurch ein Prozess der Erkenntnis durch Literatur statt.

Literaturverzeichnis

- ABEL, Julia und Christian KLEIN, Hrsg., 2016. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler. ISBN 9783476025531
- ALLMENDINGER, Henrike, 2014. *Felix Kleins Elementarmathematik vom höheren Standpunkte aus. Eine Analyse aus historischer und mathematikdidaktischer Sicht. Siegener Beiträge zur Geschichte und Philosophie der Mathematik*. Bd. 3. Siegen: universi – Universitätsverlag Siegen. ISSN 21975590
- BABBAGE, Charles, 1864. *Passages from the Life of a Philosopher*. London: Longman & Co.
- BENSE, Max, 1998. *Ausgewählte Schriften. Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaft und Technik*. Bd 2. Hrsg. v. Elisabeth Walther. Stuttgart, Weimar: Metzler. PDF e-Book. ISBN 9783476037152
- BLÄTTER, Christine, 2010. Demonstration und Exploration. Aspekte der Darstellung im wissenschaftlichen und literarischen Experiment. In: Michael GAMPER, Hrsg. *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen: Wallstein, S. 236–251. ISBN 9783835307469
- BORGARDS, Roland, 2015. Tiere und Literatur. In: Roland BORGARDS, Hrsg. *Tiere. Ein kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart: Springer, S. 225–244. ISBN 9783476053725

- BORGARDS, Roland, 2012. Tiere in der Literatur – Eine methodische Standortbestimmung. In: Herwig GRIMM und Carola OTTERSTEDT, Hrsg. *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen, Bristol: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 87–118. ISBN 9783525404478
- BREDEKAMP, Horst, 2005. *Darwins Koralle. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*. Berlin: Wagenbach. ISBN 9783803151735
- BRUGNOLO, Stefano, 2000. Darwin e l'elemento fluttuante come fattore narrativo. In: Stefano BRUGNOLO. *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurativi e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*. Roma: Bulzoni, S. 153–196. ISBN 9788883195495
- DITSCHKE, Stephan, Katerina KROUCHEVA und Daniel STEIN, Hrsg., 2009. *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript. ISBN 9783837611199
- EDER, Barbara, 2016. Graphic Novels. In: Julia ABEL und Christian KLEIN, Hrsg. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler, S. 156–168. ISBN 9783476025531
- FALKNER, Brigitta. Vimeo-Kanal: <https://vimeo.com/user1841861> [Zugriff am: 31.07.2019]
- FALKNER, Brigitta, 2017. *Strategien der Wertsfindung*. Berlin: Matthes & Seitz. ISBN 9783957574022
- FALKNER, Brigitta, 2015. *flugschrift. Literatur als Kunstform und Theorie*. (12). Hrsg. v. Dieter SPERL. ISBN 9783900467982
- FALKNER, Brigitta, 2012a. *Kleins Hegel. Hegels Ferien. Blumen für Wittgenstein* [online]. [Zugriff am: 27.05.2019]. Verfügbar unter: <https://vimeo.com/34945323>
- FALKNER, Brigitta, 2012b. *Populäre Panoramen* [online]. [Zugriff am: 27.05.2019]. Verfügbar unter: <https://vimeo.com/34965899>
- FALKNER, Brigitta, 2012c. *Errötendes Mädchen* [online]. [Zugriff am: 27.05.2019]. Verfügbar unter: <https://vimeo.com/35402629>
- FALKNER, Brigitta, 2010. *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever. ISBN 9783902665218
- FALKNER, Brigitta, 2004. Kleins Hegel oder Die Mathematisierung der Philosophie. In: Klaus KASTBERGER und Konrad Paul LIESSMAN, Hrsg. *Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe Profile, 7(11), S. 203. ISBN 9783552053220
- [FALKNER, Brigitta], 2003. Begleittext zur Uraufführung von „Bunte Tuben“. Performance mit Musik nach dem gleichnamigen Buch. In: *Projektzyklus 2004–2007. „Camouflage: A N G S T“*. Szenen im Zeitalter von TERROR & COOLNESS, ein VIERJAHRESPROJEKT in vier Modulen. Wien: ProjektTheater Studio, S. 30–34.

- FALKNER, Brigitta, 2001. *Fabula rasa. Oder die methodische Schraube*. Klagenfurt, Wien: Ritter. ISBN 9783854153078
- FALKNER, Brigitta, 1992. *ABC. Anagramme. Bildtexte. Comics*. Wien: das fröhliche wohnzimmer. ISBN 9783900956127
- FRANK, Heidemarie, 2017. *Der Göttinger Stadtfriedhof: ein biografischer Spaziergang*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 9783525301821
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 2000a. *Werke. Gedichte und Epen I*. Bd. 1. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchg. und komm. v. Erich Trunz. München: dtv. ISBN 9783423590389
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 2000b. *Werke. Naturwissenschaftliche Schriften I*. Bd. 13. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchg. und komm. v. Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Mit einem Essay v. Carl Friedrich von Weizsäcker. München: dtv. ISBN 9783423590389
- HOCHREITER, Susanne und Ursula KLINGENBÖCK, Hrsg., 2014. *Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: transcript. ISBN 9783837626360
- JANICH, Peter, 2010. *Der Mensch und andere Tiere. Das zweideutige Erbe Darwins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, edition unseld. ISBN 9783518260357
- LEDEBUR, Benedikt, 2014. Zum Verhältnis von Dichtung und Mathematik. Ansätze und Reflexionen. In: Benedikt LEDEBUR. *Ein Fall für die Philosophie. Über Dichtung, Rhetorik und Mathematik*. Wien: Klever, S. 27–65. ISBN 9783902665843
- RANDOW, Gero von, 1997. *Die pedantische Nervensäge. Über die Lebenserinnerungen von Charles Babbage*. In: *Die Zeit* [online]. 19.09.1997, Nr. 39 [Zugriff am: 27.05.2019]. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1997/39/rezibabbge.txt.19970919.xml/seite-2>
- SCHETSCHKE, Michael und Andreas ANTON, 2018. *Die Gesellschaft der Außerirdischen: Einführung in die Exosozio-logie*. Wiesbaden: Springer. ISBN 9783658218645
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2012. Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. In: Liebrand KOHNS und Claudia LIEBRAND, Hrsg. *Gattungen und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Bielefeld: transcript, S. 79–102. ISBN 9783837613599
- SCUDERI, Vincenza, 2018. *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner*. Catania: Villaggio Maori Edizioni. ISBN 9788894898354
- THIELE, Rüdiger, 2011. *Felix Klein in Leipzig. Mit F. Kleins Antrittsrede, Leipzig 1880*. Leipzig: Edition am Gutenbergplatz. ISBN 9783937219479

- TYRADELLIS, Daniel und Michal S. FRIEDLANDER, Hrsg., 2004. *10 + 5 = Gott. Die Macht der Zeichen*. Berlin: Dumont, Jüdisches Museum Berlin. ISBN 9783980864633
- WALZ, Guido, Hrsg., 2016. *Lexikon der Mathematik: Inp bis Mon*. Bd. 3. Berlin, Heidelberg: Springer Spektrum. ISBN 9783662535028
- WANKMÜLLER, Rike, 2000. Nachwort zur Farbenlehre. In: Johann Wolfgang von GOETHE. *Werke. Naturwissenschaftliche Schriften I*. Bd. 13. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchg. und komm. v. Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Mit einem Essay v. Carl Friedrich von Weizsäcker. München: dtv, S. 613–640. ISBN 9783423590389

Abstract

The work of the Austrian author Brigitta Falkner is based on an infinite process of crossing borders and hybridization. The limits of literary work are thus extended by the inclusion of the scientific fields of biology, mathematics or physics, which become actors in the new ‘order of things’ present in Falkner’s works of art.

Keywords

Brigitta Falkner, hybridization, border crossing, natural sciences, mathematics, performance, artistic forms

Laborsituationen, Sinnbewegungen: Poetologie des Experiments bei Ann Cotten und Oswald Egger

Kalina Kupczynska

Abstract

Der Beitrag ist eine Annäherung an die Poetologie des Experiments im Werk von Ann Cotten und Oswald Egger. Drei Aspekte der Poetologie – Definition von Dichtung, Anschaulichkeit des Gedichteten, Ich-Verdichtung – stehen dabei im Vordergrund; die Analyse wird durch Bezüge zu poetologischen Aussagen von Ernst Jandl, Monika Rinck und Ferdinand Schmatz begleitet.

Schlüsselwörter

Ann Cotten, Oswald Egger, Poetologie, Selbst-Verdichtung, Zeichnung versus Text

Das Buch *aufSätze! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst* (2016) von Ferdinand Schmatz hat einen weißen Schutzumschlag. Schutzumschläge schützen, aber sie stören auch (beim Lesen, Umblättern, Halten). Pult man das Buch aus dem Schutzumschlag heraus, entdeckt man am unteren Rand links eine kleine handgeschriebene Notiz: „schauen statt blick / begreifen statt begriff“¹. Eine Notiz wie eine Flaschenpost – ist es eine geheime Botschaft für diejenigen, die im Gegenstand Buch wie im Nicht-Gegenstand Text einen zweiten Boden suchen, ein verstecktes Motto? Schmatz schreibt: „Im Schreiben, in der Dichtung, liegt das, was dieses Schreiben, die Dichtung konstituiert, vor – in der Sprache vor allem, aber: Es liegt nicht fest. Nein, es bewegt sich.“² Eine poetologische Marke finden hieße demnach, sich auf eine Sprachbewegung einzulassen, die in der Dichtung selbst liegt, oder auch: sich die Lektüre als Verfolgung eines Prozesses vorstellen, der nicht offensichtlich ist, sondern erst nachvollzogen werden will. „begreifen statt begriff“ will womöglich bedeuten, dass ein Aufschub dessen, was sich Erkenntnis nennt, begrüßt wird. Aber:

¹ Schmatz, 2016.

² Ebd., S. 11.

Ist nicht gerade dieser Aufschub das Merkmal der experimentellen Dichtung? Ist also das, was eine Poetologie des Experiments zum Experiment selbst sagt, nicht eine tautologische oder gar narzisstische Selbstbespiegelung?

Ernst Jandl hat es einmal so erklärt:

Darin besteht sein [des Schriftstellers] Theoretisches, daß er davon schreibt oder spricht, nicht was sein Werk ist, denn dieses ist was es ist, sondern was er selbst ist, indem er davon schreibt oder spricht, was er denkt, daß er denkt, während er es schreibt, und was er denkt, wenn es geschrieben und sein Werk ist.³

Seine eigene dichterische Praxis hat Jandl in *Mitteilungen aus der literarischen Praxis*⁴ (1973) anhand von zwei Typen von Gedichten dargelegt, er ging an die Sache also reduktionistisch heran. Dass seine poetologischen Gedichte viel aufschlussreicher sind, muss hier nicht näher ausgeführt werden.⁵ In dem offensichtlich didaktisch angelegten Vortrag formuliert Jandl aber einen Gedanken, den ich für die Poetologie des Experiments übernehmen möchte – dass nämlich der Dichter „davon schreibt, was er selbst ist“, scheint genauso offensichtlich wie kryptisch.⁶ Ich möchte im Folgenden drei Aspekte der Poetologie des Experiments thematisieren: 1. Was Dichtung ist, 2. wie das eigens Gedichtete anschaulich machen, 3. Experiment und Ich-Verdichtung. In den Fokus nehme ich poetologische Ausführungen von Oswald Egger und Ann Cotten, zuweilen auch von Ferdinand Schmatz und Monika Rinck.

1. Was Dichtung ist / Was Sprache ist

Der hat vom Leben einen Körper, der ist Sprache.
Der schaut hinter die Sprache. Dort ist wieder die Sprache.
Der schaut hinter diese Sprache. Dort ist wieder die Sprache.
Das ist der Hintersinn.⁷

³ Jandl, 1995b, S. 94.

⁴ Vgl. Jandl, 1995a.

⁵ Zu Jandls Poetologie explizit vgl. Hammerschmid und Neundlinger, 2008.

⁶ Über den Zusammenhang zwischen Poetologie und Autobiografie schreibt Carola Hilmes: „Poetologie darf als zentrales Merkmal einer Dichterbiografie gelten.“ Hilmes, 2019, S. 333.

⁷ Czurda, 1990, S. 45.

So Elfriede Czurda in „Ernst Jandl – eine Begrüßung“. Entfernt erinnert die hier in Szene gesetzte Aufhebung der Sprachschichten an die Aussage Oswald Wieners über die Vorgehensweise Hermann Nitschs,⁸ was hier deswegen von Bedeutung ist, weil die Sprachskepsis der verspäteten Avantgarde teilweise dieselben Wurzeln hatte. Sprachreflexion – „kritik und analyse von sprache als ein [...] konstituens der wirklichkeit“ – war, in den Worten von Priessnitz, „refugium wie stützpunkt“, „von wo aus es erlaubt war, [...] einen neuen beginn innerhalb des künstlerischen erkenntnisprozesses zu setzen“.⁹ Die Geste der Aufdeckung institutionalisierter Sprachschichten verliert schon bei Schmatz an Relevanz, wo „die semantische Grenze des Wortes erstreckt wird, bis zur Bedeutungs-Grenze ausgedehnt und ausgeschöpft“¹⁰, und zwar „Mithilfe des Rhythmus als mitgestaltendes Prinzip auf der Gesamtebene des Gedichts“.¹¹ Der Anspruch, jenseits der vorgesetzten, festgefahrenen Sprach- und Sprechmuster zu gelangen wird ersetzt beziehungsweise ergänzt durch eine in der räumlichen Metapher der Erstreckung und Ausdehnung sichtbare Zerlegung: „Die Bewegung dieses Ausschöpfens reicht von [...] dem Phonem, über das Wort bis zum Vers oder Satz und dem ganzen Gedicht, dem Vers- oder Satzverband.“¹²

„Erstreckt sich das Wissen des Gedichts, sofern es, mit einem Wort, den Terminus punktum berührt, auf Unendliches? Erstreckt sich das Wissen des Gedichts, zwischen versteckteren Grenzen, in sich verstreubend?“¹³ – fragt Oswald Egger in der *Berliner Rede zur Poesie* (2016), in der der fragende Gestus seiner Poetologie leitmotivisch wiederkehrt. Der springende Punkt scheint hier die Grenze zu sein, die des Gedichts, die in einer Paradoxie verharren muss, denn so räumlich abgesteckt die sprachliche Struktur des Gedichts auch ist, sie müsste dennoch qua Termini, die es herbeiruft, über jede Einschränkung hinweg können. Das Wissen des Gedichts müsste sich auch über jede ‚semantische‘ Einschränkung hinwegsetzen können, die ja in Eggers Sprache durch

⁸ „Nitsch hebt zwar die steine, um die asseln zu erblicken, aber dann hebt er die asseln, weil sie den boden bedecken, dann hebt er die grube aus, weil die erde den blick behindert.“ Wiener, 1969, S. 21.

⁹ Priessnitz, 1993, S. 41f.

¹⁰ Schmatz, 1998, S. 180.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Egger, 2016, S. 6.

Verfremdungen erstrebt (beziehungsweise verstrebt) wird. Auch hier hält die räumliche Aus- und Überdehnung nach: „ich müsste die Wortgrenzen einsilbig fällen, den ganzen Wald aus Intervallen *selbandern Schlag*, damit die Grenzen auseinanderkindern, Wegnetze breschend wie ein Flächenblitz von Rissen *in der Iris* [...]“¹⁴

Die Bewegung über die Grenze des Wissens des Gedichts hinaus ist in der poetologischen Rede Eggers eigentlich spiralenartig – das Bewusstsein des Schreibenden ist in der Reflexion „fast spielerisch verzwiebelt“, exemplarisch in der Frage pointiert: „[...] was macht meine Vorstellung von einem Wort für Wort zu einer Vorstellung von einem Wort für Wort?“¹⁵

Kann experimentelle Poesie auch *empowering* sein, wie es Ann Cotten gern hätte?¹⁶ Egger schreibt: „Jede Wortergreifung ist auch ein einsilbiges Greifen in die Ohnmacht.“ „Oder – ist das zuviel gesagt?“¹⁷, fügt er hinzu, womit er die Zweifel noch vermehrt. Monika Rinck beschwört „die berühmten drei Rs der Avantgarde: Radikalität, Risikobereitschaft und Rücksichtslosigkeit [...]“; steht die Kunst nicht „zu ihren asozialen Anteilen“, ¹⁸ so wird sie suspekt. Cottens Verständnis von Poesie, das sich in der sich genremäßig zerfransenden und dennoch höchst konzentrierten Poesiepraxis zeigt, bedeutet insofern *empowering*, als es vor keiner Idiosynkrasie zurückschreckt.¹⁹ Risikobereitschaft kann die Dichtung lehren, indem sie Grenzen des *common sense* überspringt, und zwar mühelos, Lebendigkeit versprühend, denn: „Es gibt ein nicht zu tilgendes muffiges Element in der Liebe zu Büchern. Mit dem ist umzugehen.“ Wie? „Du kannst sowieso nicht so viel auf einmal lesen, geh doch raus! Geh raus!“²⁰ „Schlechteste Werkzeuge“ heißt der Text, aus dem ich zitiere, er besteht aus

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 12.

¹⁶ Vgl. Ann Cotten im Interview: „Ich möchte die Dinge auf eine Weise beschreiben, die mich und den Leser aus einer illusorischen Ohnmacht befreit. Ich will so schreiben, dass es *empowering* ist; offen, anregend, erfrischend.“ Cotten, 2015.

¹⁷ Egger, 2016, S. 41.

¹⁸ Rinck, 2017, S. 19.

¹⁹ Explizit heißt es bei Cotten: „Ich selbst: Ich mache den Versuch, weil er mir am aussichtsreichsten erscheint, meinen Instinkt zu verfeinern, der keinen kategorischen Unterschied macht zwischen Literatur, Öffentlichkeit und Privatraum [...]. Für mich geht es dabei um Erkenntnis, für mich in Bezug auf die Gesellschaft darum, mich sinnvoll nicht nur für mich einzubringen, und für die Gesellschaft bin ich vermutlich nützlich, um alternative Modelle und mögliche Sackgassen auszuprobieren.“ Cotten, 2008, S. 172f.

²⁰ Cotten, 2011, S. 225f.

losen, assoziativ zusammengestellten kurzen Abschnitten und kraligen Zeichnungen. Er erschien in *Helm aus Phlox* (2011) und ist als eine Kollektivarbeit u. a. mit Monika Rinck und Steffen Popp nicht auf „implizite Regeln“²¹ der poetischen Praxis ausgerichtet, sondern auf „Sensibilitäten. Bewusstseinslagen und allgemein Lebensformen“.²² Die Selbstabgrenzung von ‚Erlebnisliteratur‘ erscheint der Autorin Cotten notwendig, wohl weil die Heterogenität der von ihr gewählten Zugänge zur Poesie (und also: zur Poetik) eine Unklarheit darüber erzeugen mag, was Priorität hat. Priorität hat „Begriffsarbeit“²³, „Wühlen in Welt“, „Durchleuchtung der Welt mit unerhörten Mitteln“.²⁴

2. Das eigens Gedichtete anschaulich machen

Ist eine Zeichnung, als Ausdehnung der poetologischen Rede auf ein Zusammenspiel der Linien, ein ‚unerhörtes‘ Mittel? Im bereits zitierten Text „Schlechteste Werkzeuge“ steht am Ende des Abschnitts „Muskel“ folgende Zeichnung (Abb.1),²⁵ der handgeschriebene Text behauptet:

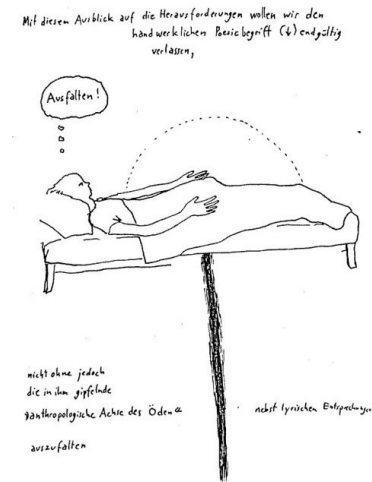


Abb. 1

²¹ Ebd., S. 7.

²² Ebd.

²³ Cotten, 2008, S. 173.

²⁴ Cotten, 2016, S. 14.

²⁵ Cotten, 2011, S. 232.

Mit diesem Ausblick auf die Herausforderungen wollen wir den handwerklichen Poesiebegriff (↓) endgültig verlassen,
nicht ohne jedoch
die in ihm gipfelnde
„anthropologische Achse des Öden“ nebst lyrischen Entsprechungen auszufalten.²⁶

In „Muskel“ ist die Rede von Anstrengung, von Stemmen; es wird über die Natur der Muskel spekuliert, das Bild liest sich wie ein ironischer Kommentar dazu – die schlaaffe Figur im Bett, im Ausfalten begriffen, aufgespießt auf der dick aufgetragenen „Achse des Öden“. Der Stil der Zeichnung – gewollt krakelig – lässt sich als Repräsentationskritik verstehen, inhaltlich gegen das erwähnte Muffige der Liebe zu Büchern, auch gegen „den handwerklichen Poesiebegriff“ gerichtet. Wenn man die Grundkonstellation der Zeichnung betrachtet, die eine diagrammatische Struktur imitiert, selbst wenn wir wissen, dass Diagramme „als Kulturtechniken alltäglich und zumeist unspektakulär eingesetzt (werden)“²⁷, ist die Ironie nicht zu übersehen. Sie liegt in der Inkommensurabilität des Anspruchs auf Verdeutlichung – den das Diagramm als Zitat evoziert – und des Stils der Zeichnung.

Auch bei Egger findet sich eine Struktur, etwa in der erwähnten *Berliner Rede zur Poesie*, wo „ein Haus für Poesie“ vor- und dargestellt wird (Abb. 2).²⁸ Hier entfaltet sich die Eigenlogik der Form entlang des poetologischen Duktus – *per se* „illustriert (ein Diagramm) nichts“, „es eröffnet einen visuellen wie taktilen Operationsraum zum Umgang mit sichtbar gemachten abstrakten, unräumlichen Entitäten.“²⁹

Eggers Dichtung ist eine solche ‚unräumliche Entität‘, die ins Räumliche übertragen beziehungsweise verschoben wird – diskursiv und nichtdiskursiv. Im Text unterhalb des Bildes liest man in der Folge – Fragen:

Sondern Ebenbilder sind zu sehen, nicht Umgebungen, kein Interieur?
Zig fast unsichtbar kleine Türchen zu Schilderungen aus dem Bild-ge-
raumen Binnen? Wort-für-Wort getrennt, der Schnitt inzwischen ist

²⁶ Ebd.

²⁷ Krämer, 2010, S. 187.

²⁸ Egger, 2016, S. 27.

²⁹ Krämer, 2010, S. 182.

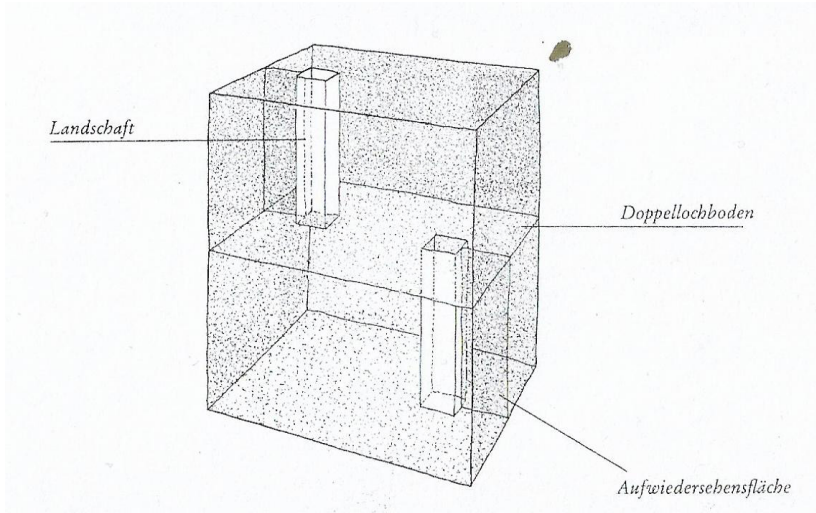


Abb. 2

nur eingebildet, und ich bemerke nicht, wie ich hin Wort für Wort mitbewege, wohin denn?³⁰

Kulturtechnisch hilft ein Diagramm bei „Orientierung, Analyse, Überprüfung und Reflexion“³¹, Eggers sprachanalytisches und stets in räumlichen Vorstellungen sich bewegendes poetisches Denken findet darin ein Hilfsinstrument, ein karges Destillat des „kunterbunten Gehäuses“, des „Hauses mit tausendzwei Stockwerken“, das in „[s]einem Kopf denkt“.³² So wenig wie das sichtbare Modell eine Abbildung der Vorstellungen von „einem Haus der Poesie“ ist, fügen sich die Beschreibungselemente des Diagramms – „Landschaft“, „Doppellochboden“, „Aufwiedersehensfläche“ – in einen rationalen architektonischen Entwurf ein. Diagramme „zeigen, was sie sagen“³³; hier zeigt eines anschaulich, wo die Grenzen der Anschaulichkeit in der subjektiven Sprachlandschaft der Dichtung liegen. Auch andere visuelle Elemente in der Berliner Rede verweisen auf Eggers poetische

³⁰ Egger, 2016, S. 27.

³¹ Krämer, 2010, S. 187.

³² Egger, 2016, S. 27.

³³ Krämer, 2010, S. 186.

Die Blumen machen den Garten, nicht der Zaun, und so sind die Gegensätze, die einander ausschließen sollen, nicht auseinandergesetzt, sondern groß im Gegenteil der Sprache, pausenlos ihre inneren Unzusammenhänge ungegenseitlich zu verschränken und zu verstreben, bis sich Blatt um Blatt gewendet hat: es heißt, die ganze Erde müsse gleichsam in der Rede wiederkehren.



Abb. 3

Und zwar aber in einem Parcours, den ich erst dann als geschlossen ansehen werde, wenn ich ihn zweimal beides, ununterlaufen *habe* und übergangen *bin*, mit einer Orientierungsüberlagerung, die im Wort für Wort kreuzt, und während und indem ich spreche und davon rede, verliert die Erde an Gewicht.

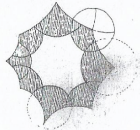


Abb. 4

Raumvorstellungen und seine Faszination für geometrische Formen, die nichts anderes sind als „idealtypische Verknüpfungen von sinnlicher Anschaulichkeit und theoretischem Denken“³⁴. In zahlreichen Mikrozeichnungen (Abb. 3, 4)³⁵ scheint die eigentliche Spannung der Poetologie Eggers zu liegen: die Dichotomie zwischen sinnlicher Präsenz der Hand, die den Zirkel hält, und der Abstraktheit der Form. Sie lässt eine Inkongruenz zwischen dem Bereich der in Worten fassbaren Poesie und dem der geometrischen Konstruktionen spüren – und deutet zugleich Schnittmengen an, etwa Formabhängigkeit und Variationsmöglichkeit der jeweiligen Kompositionselemente.

³⁴ Simons, 2007, S. 9.

³⁵ Egger, 2016, S. 33, 39.

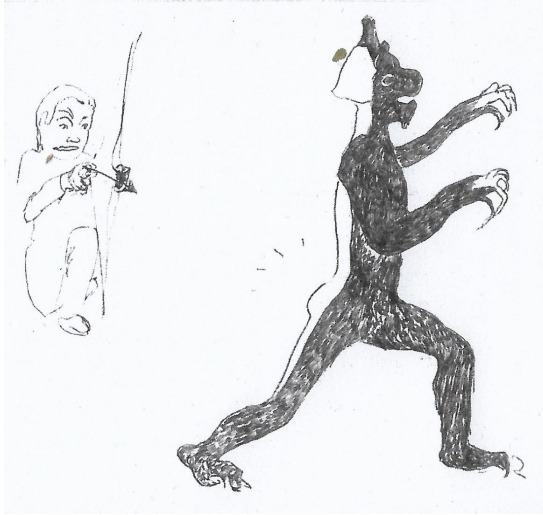


Abb. 5

Eigenhändig angefertigte Zeichnungen in poetologischen Texten haben eine persönliche Note – sie vermitteln, wie die vielen Zeichnungen Cottens, neben der körperlichen Präsenz der Autorin (beziehungsweise der AutorInnen, denn *Helm aus Phlox* ist eine Kollektivarbeit), auch ihre eigenwillige Denk- und Assoziationsart. Im Kapitel „Sprache als Überfall“ aus *Helm aus Phlox*, vollzieht sich die Reflexion über klassische Rhetorik im Bild eines Panthers, das als visualisierte Metapher auch gezeigt wird (Abb. 5):³⁶ „Ein Panther, der die Praxis zwar praktiziert, aber das vergisst, und vor lauter Jagen nicht merkt, was ihn jagt. Die Gefahr für Dichtung, die sich als Panther sieht, ist: ein unbedeckter Hintern.“³⁷

In „Übertreibung als Geschmack“ zeigt das Oppositionspaar Sitzende/ Tanzende zwei Verhaltensmodi, die wiederum einen Ausgangspunkt für eine Theorie des Geschmacks bilden: „Geschmack beginnt, die Fühler auszustrecken. Und in der Streckung wird seine Verbindung mit dem Leben, der Fortbewegung, fühlbar.“³⁸ In „Idyllen. Chillen“

³⁶ Cotten, 2011, S. 143.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd., S. 44.

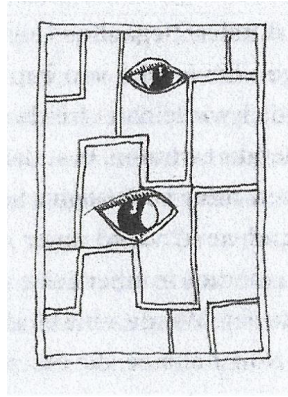


Abb. 6

aus dem Band *Der schauernde Fächer* (2013) entwickelt sich aus der Begehung eines Hauses eine poetologische Überlegung, die ebenfalls im Bild festgehalten wird (Abb. 6):³⁹

*Die Katze des Realismus starrt mich an [...]. Diesen Satz denke ich, wenn ich erklären soll, wie ich zur Mimesisfrage stehe. Die Katze ist so etwas wie der kategorische Imperativ der Kunst, eine moralische Instanz in einer Kunstwelt voller Möglichkeiten, wo man mit der falschen Art von Willkür ernsthaft Schaden anrichten kann.*⁴⁰

Das bereits zitierte „Geh raus!“ als poetologischer Hinweis hieße demnach auch, die Ebene der Reflexion über die Worte hinaus zu verlagern, dabei aber auch, das Bild zum Medium der poetologischen Analyse werden zu lassen. Der Stil der Zeichnung gehört dann mit dazu, lässt sich als Kommentar zur Eigenart der deutschen Sprache lesen, die Cotten als „ein bisschen kratzig, unsinnlich“ empfindet, sie erwecke „Sehnsucht nach Erlösung, nach dem Geistigen“.⁴¹

³⁹ Cotten, 2013, S. 73.

⁴⁰ Ebd., 74. Weiter im Text heißt es: „Nun schien es mir – im kurzen Augenblick, wo mir das durch den Kopf schoss, als ich nach Abschluss der letzten Linie meine Zeichnung einmal ganz anblickte –, als ob jemand die Katze umgebracht hätte. Sie sei in das Muster gebannt und habe sich nur durch den Anfall von Mimesis, der den Schweißenden gepackt hatte, Ausblick verschaffen können.“

⁴¹ Cotten, 2015.

HOMOLOGIE DER VORGÄNGE (ITINERAR)

Ich und Achilles	
Fügung auf der ganzen Linie, ohne Ende und Wendungen	
Skamander Tag	
Sich aus Nichts etwas machen	
Stumm	
Skamander Hag	
Nichts tun	
Zeit werden	

Abb. 7

Bei Egger erschließt sich die persönliche Note in der Präsenz der Zeichnung weniger intuitiv: Gibt es etwas, das mehr entpersönlicht ist, als geometrische Kompositionen? Dennoch – im Band *Prosa Proserpina Prosa* (2004) stellt der Dichter poetologische Gedanken abstrakten Bildkompositionen gegenüber. Die im Verzeichnis als „Homologie der Vorgänge (itinerar)“ bezeichnete Reihe eröffnet der Text „Ich und Achilles“,⁴² der, wie auch die sieben folgenden, aus Fragen besteht. Jedem Text wird ein Quadrat zur Seite gestellt, das in zwei Dreiecke geteilt und jeweils durch Vervielfältigungen der ersten geteilten Figur kombiniert wird. Nach drei Kombinationen folgt eine Umkehrung des Prinzips – die Figur mit 16 geteilten Quadraten löst sich in jeweils einfachere Grundformen auf und wird dabei gespiegelt dargestellt (Abb. 7).⁴³

⁴² Egger, 2004, o. S.

⁴³ Ebd.

Wie verhalten sich die Kombinationen zu den Texten? Das programmatische, richtungsweisende „Was geht hier vor?“ wird ebenfalls (spielerisch?) kombiniert, in: „Was geht vor mir“, „Was geht vor sich (und kommt nicht vor)“, auch ist eine zunehmende Komplexität in den rhetorischen Fragen zu sehen. Der mit „[I]tinerar“ suggerierte Weg ist in der Semantik von ‚vorgehen‘ und ‚vorkommen‘ vorhanden, aber durch die Kombination der Bedeutungsoptionen – der spatialen „Was geht mir vor“ und handlungsorientierten „Was geht hier vor“ – erweist sich der Weg als Analyse, als ein Vor-gang, eine Heran-gehens-weise, der selbstbezüglich auf das sprechende, vorgehende Ich fixiert ist. Das Ich hat seinerseits eine Bezugsfigur (oder ist es eine Spiegelung?), konkretisiert als Achilles, anagrammatisch: Alles ich, die weitere semantische Felder eröffnet, zumal in den Texten verstreut Anspielungen auf den Trojanischen Krieg vorkommen. Der antike Krieger kann als eine Figur der Ambivalenz – kein Mensch, aber auch kein Gott – weitere Deutungsmöglichkeiten eröffnen, auch und gerade in seiner Funktion als Spiegelung des lyrischen Ich. So geht in Eggers poetologischen Reflexionen die Veranschaulichung des Itinerars in die Thematisierung der Ich-Position über, diese ist, wie wir gleich sehen werden, eindeutiger, dabei aber viel abstrakter als in Cottens Texten.

3. Ich-Situation, sich ver-dichten

Selbst wenn wir das lyrische Ich routiniert als einen Sprachagenten betrachten, als eine direkte und mit bestimmten grammatischen und atmosphärischen Eigenschaften ausgestattete Sprechposition, wünschen wir uns doch, es möge eine riskante Position sein, eine, die sich aussetzt, einmischt, die verwirrt und verwickelt wird, eine, die nicht neutral ist [...].⁴⁴

Monika Rinck formuliert hier einen Anspruch, fast ein Postulat, Position zu beziehen, wohl um der Beliebigkeit zu entkommen; riskieren, um die LeserInnen mit der Entschlossenheit des Riskierten zu konfrontieren. Die Konsequenz ist aber wohl, auf eine essenzialistische Auffassung vom Ich, d. h. dem AutorIn-Ich, zurückzufallen. Ann Cotten hat sich durch Anregung u. a. von Thomas Eder mit Ferdinand Schmatz darüber ausgetauscht, was gute Literatur sei, dort bekennt sie sich

⁴⁴ Rinck, 2017, S. 19.

dazu, „eigene Strenge zu kultivieren“⁴⁵, was nichts weniger bedeutet als „Herstellen von Kohärenz“⁴⁶, dies ist ohne einen „Arbeitsbegriff Wahrheit“⁴⁷ nicht zu bewerkstelligen. „Selbst ist doch ein grobes Gefäß“, schreibt Cotten, „Selbst ist man, meine ich, am ehesten im Geschmack, im handwerklichen Stil, [...], kurz: im Tun.“⁴⁸ Ich im Tun: Diese Haltung (beziehungsweise: diesen Wunsch) erkennt man in der Kombination von poetologischen Ich-Aussagen und autobiografischen Ich-Skizzen, etwa in *Der schauernde Fächer* und *Jikkiketsugaki* (2016). *Der schauernde Fächer* verhandelt u. a. das Problem der Liebe; das Ich thematisiert seine eigene Unstetigkeit, permanente Flucht nach vorne, stellt sich vor ein moralisch argumentierendes Tribunal aus Furien. „Ich klammere mich ans Subjekt aus moralischen Gründen“ – sagt Cotten. „Es ist, [...] als sperrte ich mich, um urteilen zu können, gegen die Vorstellung eines subjektlosen Sprechens der Sprache selbst.“⁴⁹ Diese Haltung bezeichnet Cotten selbst als ihr „Redneck-Ich“ und stellt sie als Teil einer eigenen „pragmatischen Ästhetik“, an der sie arbeitet, „um sagen zu können, wozu das gut ist, was ich tue“.⁵⁰ Je nach Bedarf greift die Dichterin zu einem anders umrissenen Ich – zu einem autobiografischen, zu einem pragmatischen, weil ästhetisch urteilenden,⁵¹ zu einem flüchtig-lyrischen, wenn sich das Ich „von der Anmut jeder beliebigen schwarzen Tinte“⁵² nicht unterscheidet. Eine riskante Position, wie von Rinck evoziert, eine, „die verwirrt und verwickelt“, nimmt Cotten ästhetisch ein, indem sie den *common sense* herausfordert.

Über *Sprache Tod Nacht Aussen* (1989) von Peter Waterhouse schreibt Oswald Egger, dass das Ich von der „Bipolarität seiner Erscheinung zeugt: zugleich Bewegung (Empfindung) und Bedingung (Berührung) zu sein zwischen Ursächlichem und Folgenden. Zugleich Ort zu sein und dessen Dislokation.“⁵³ Eggers (lyrisches) Ich ist davon nicht sehr

⁴⁵ Cotten, 2016, S. 17.

⁴⁶ Ebd., S. 18.

⁴⁷ Ebd., S. 16 (Hervorhebung im Original).

⁴⁸ Ebd., S. 18.

⁴⁹ Ebd., S. 32.

⁵⁰ Ebd., S. 29.

⁵¹ Auch in *Der schauernde Fächer* finden sich dergleichen Statements: „Ich muss mich fassbar machen, das ist der Abstand, das ist der Anstand, für mich bin ich ja die Welt, aber für den anderen ein Fascis, ein Bündel, eine Signifikanz, die dies ist und nicht das. Was, weiß ich nicht, aber ich trage mich herum, und sie ertragen mich.“ Cotten, 2016, S. 209.

⁵² Ebd., S. 113.

⁵³ Egger, 1990, S. 339f.

weit entfernt – die erwähnte Aufspaltung in Ich und Achilles, das Befragen und wohl auch Hinterfragen des Schreibvorgangs signalisieren, auch sein Ich „bewegt sich, dissonant, fort vom Ort und verschwindet in der Landschaft, in der Sprache, im Transparenten“⁵⁴. Dabei ist das Umkreisen des Ich stets auf das zu entstehende Gedicht projiziert: „Ich muss, und ich will (und ich kann) mich nicht verständigen, aber das Gedicht verstetigen, als ob, was über mich ergehen wird, überhaupt nicht gehört wird vom Gedicht.“⁵⁵ Die Sprachbilder, auf die Egger zurückgreift, zeigen ein mit dem Prozess des Dichtens verschmolzenes Ich: „Und oftmals, wie um herauszustreichen, wie sehr mein eigenes Gedichtsein außer Frage steht, beginne ich meinen Satz mit einem hippligen Ich, Ich, Ich.“⁵⁶ „Nicht ich habe angefangen, Gedichte zu schreiben, sondern das Gedicht hat aufgehört, ich zu sein.“⁵⁷ Die Verschmelzung ist in poetologischen Texten in der Poetisierung der Gedanken sichtbar – die für Egger typische Erzeugung suggestiver Sprachbilder, etwa in Beschreibung von Landschaften, hört nicht auf. Was Cotten als Kultivierung der eigenen Strenge bezeichnet, realisiert Egger in der Unzertrennlichkeit der poetischen und poetologischen Sprache:

Außer mir und meiner selbst ist ja niemand sonst als ich in meiner Person. Aber das heißt, ich konnte jetzt nur ich sein: Kein Ich ist wie eine zweite zweite Person in sich, gedritt, wenn eine davon mich in mir zueinander rückte und das Ich verwichtet [...].

Es ist das Haschen nach Wind, und auch ich gehe in Luft auf und werde vom Gedicht fast aufgeschnauft dabei. Man soll mir Steine zu essen geben!, damit ich wieder auf den Boden komme.⁵⁸

In der *Berliner Rede zur Poesie* bekennt sich Egger auch offen zur Unzertrennlichkeit vom poetischen Agieren und der Lebenspraxis – „ich habe für diese und durch die gelebt, und bleibe dabei [...]“⁵⁹. Kommt hier Jandl als Echo wieder – „Darin besteht sein (des Schriftstellers) Theoretisches, daß er davon schreibt oder spricht, [...] was er selbst ist“?

⁵⁴ Ebd., S. 345.

⁵⁵ Egger, 2016, S. 16.

⁵⁶ Ebd., S. 21.

⁵⁷ Ebd., S. 26.

⁵⁸ Ebd., S. 39, 24.

⁵⁹ Ebd., S. 24f.

4. (Vorläufiges) Fazit

Poetologische Landschaft löst sich mit zunehmender Lesbarkeit, Protrusionen ins Innerste, auf. Indem sie Umgebung, in Sprache, da und dort erhellt, wirkt sie nutzlos und nackt, wird greifbar, ja begriffliche Kalamität.⁶⁰

Egger bringt hier auf den Punkt, was Jandl ähnlich auf den Punkt gebracht hat: Die prekäre Situation der Meta-Reflexion über die eigene Poetik, die dort, wo sie erhellend wirken will, die Poesie verrät. Cotten und Egger finden eigene ‚Itinerare‘ aus der allzu grellen Erhellung – zum einen verlassen beide das Terrain der Poesie auch in der poetologischen Reflexion kaum, weil sie darauf bestehen, Erkenntnis so zu praktizieren, wie Schmatz es formuliert: „Poesie spricht den Anspruch nach Erkenntnis nicht aus, aber sucht sie. Sie verwendet Erkenntnis, aber vermittelt sie nicht didaktisch. Sie forscht verdreht (!) nach so etwas wie Wahrheit, aber gibt nie vor, sie absolut, gültig zu besitzen.“⁶¹

Zum anderen verlagern Cotten und Egger die medialen Akzente, indem sie im Prozess der poetischen Wahrheitssuche „die Erkenntnis-kraft der Linie“⁶² nutzen. Auf diese Weise kreieren sie in ihren Texturen eine Laborsituation, die auf eine „Multidimensionalität von ‚Dingen‘, Aufschreibsystemen, Dialogformen“⁶³ setzt, d. h. das in Wort (und Bild) Erfasste immer als ein vorläufiges Ergebnis einer Denkbewegung verstehen. Damit zeigen sie, dass was „in der Dichtung, [...] die Dichtung konstituiert“, nicht festliegt. „Nein, es bewegt sich.“⁶⁴ Dass es die DichterInnendialoge sind – Cotten–Schmatz, Egger–Waterhouse, Cotten–Rinck und andere –, die dabei die Bewegungen vorzeichnen, scheint für die Poesiepraxis der (österreichischen) experimentellen Literatur nach wie vor Gültigkeit zu besitzen.

⁶⁰ Egger, 1990, S. 383.

⁶¹ Schmatz, 2004, S. 224.

⁶² Krämer, 2010, S. 186.

⁶³ Heßler und Mersch, 2009, S. 30f.

⁶⁴ Schmatz, 2016, S. 11.

Literaturverzeichnis

- COTTEN, Ann, 2016. Ferdinand Schmatz. In: Thomas EDER, Anna KIM, Kurt NEUMANN und Helmut NEUNDLINGER, Hrsg. *Einfache Frage: Was ist gute Literatur?* Wien: Sonderzahl, S. 13–64. ISBN 9783854494591
- COTTEN, Ann, 2015. Ann Cotten im Interview. „Ich schreibe dauernd Oden“. In: *Mitteldeutsche Zeitung* [online]. 8.9.2015 [Zugriff am: 31.05.2019]. Verfügbar unter: <https://www.mz-web.de/kultur/ann-cotten-im-interview-ich-schreibe-dauernd-oden-22844306>
- COTTEN, Ann, 2013. *Der schauernde Fächer*. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518423899
- COTTEN, Ann, 2011. Schlechteste Werkzeuge. In: Ann COTTEN, Daniel FALB, Hendrik JACKSON, Steffen POPP und Monika RINCK. *Helm aus Phlox*. Berlin: Merve, S. 210–251. ISBN 9783883962924
- COTTEN, Ann, 2008. Notizen zur Tradition der Avantgarden. In: Erhan ALTAN und Thomas EDER, Hrsg. *Gelenekle Deney/Experiment mit Tradition*. Istanbul: Pan Yayincilik, S. 165–174. ISBN 9789944396417
- CZURDA, Elfriede, 1990. Ernst Jandl – eine Begrüßung. In: Oswald EGGER, Hrsg. *Was Sprache ist? – Der Prokurist*. (1, 2), S. 45. ISBN 9783901118012
- EGGER, Oswald, 2016. *Was nicht gesagt ist*. Berliner Rede zur Poesie. Göttingen: Wallstein. ISBN 9783835319820
- EGGER, Oswald, 2004. *Prosa, Proserpina, Prosa*. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518123928
- EGGER, Oswald, 1990. Die Zergliederung des Naheliegenden. Zu „Sprache Tod Nacht Aussen“ von Peter Waterhouse. In: Oswald EGGER, Hrsg. *Was Sprache ist? – Der Prokurist*. (1, 2), S. 337–345. ISBN 9783901118012
- HAMMERSCHMID, Michael und Helmut NEUNDLINGER, Hrsg., 2008. „von einen sprachen“. *Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls*. Innsbruck: StudienVerlag. ISBN 9783706544115
- HESSLER, Martina und Dieter MERSCH, 2009. Einleitung. Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: Martina HESSLER und Dieter MERSCH, Hrsg. *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld: transcript, S. 8–62. ISBN 9783837610512
- HILMES, Carola, 2019. Ich, Selbst, Jetzt – Modi autobiografischen Erzählens. In: Kalina KUPCZYNSKA und Jadwiga KITA-HUBER, Hrsg. *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*. Bielefeld: Aisthesis, S. 333–344. ISBN 9783849812829
- JANDL, Ernst, 1995a. Mitteilungen aus der literarischen Praxis. 3 Vorträge. In: Ernst JANDL. *Die schöne Kunst des Schreibens*. München: Luchterhand, S. 7–82. ISBN 9783630865836

- JANDL, Ernst, 1995b. Theoretisches und die schriftstellerische Praxis. In: Ernst JANDL. *Die schöne Kunst des Schreibens*. München: Luchterhand, S. 83–94. ISBN 9783630865836
- KRÄMER, Sybille, 2010. Zwischen Anschauung und Denken. Zur epistemologischen Bedeutung des Graphismus. In: Joachim BROMAND und Guido KREIS, Hrsg. *Was sich nicht sagen lässt*. Berlin: Akademie, S. 173–192. ISBN 9783050049014
- PRIESSNITZ, Reinhard, 1993. Summarische Autobiographie. Über und für friederike mayröcker. In: Ferdinand SCHMATZ, Hrsg. *Werkausgabe Reinhard Priessnitz. Literatur, Gesellschaft, etc.* Linz: edition neue texte, S. 40–45. ISBN 3854202695
- RINCK, Monika, 2017. *Risiko und Idiotie. Streitschriften*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 9783596297993
- SCHMATZ, Ferdinand, Hrsg., 2016. *aufsätze! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst*. Berlin, Boston: de Gruyter. ISBN 9783110495386
- SCHMATZ, Ferdinand, 2004. Dichtung, die poetische Unterhöhung der Philosophie. In: Klaus KASTBERGER und Konrad Paul LIESSMANN, Hrsg. *Die Dichter und das Denken. Wechselspiele zwischen Literatur und Philosophie*. Wien: Paul Zsolnay. Reihe *Profile* 7(11), S. 223–225. ISBN 3552053220
- SCHMATZ, Ferdinand, 1998. Rede und Rhythmus, Schrift und Form. Anmerkung zum eigenen Schreiben. In: Ferdinand SCHMATZ. *Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung*. Wien: Sonderzahl, S. 175–183. ISBN 3854491425
- SIMONS, Oliver, 2007. *Raumgeschichten. Topographien der Moderne in Philosophie, Wissenschaft und Literatur*. München, Paderborn: Fink. ISBN 9783770543816
- WIENER, Oswald, 1969. Vorwort. In: Hermann NITSCH. *Orgien Mysterien Theater*. Darmstadt: März, S. 21–23.

Abstract

The article is an approach to the poetology of experiment by Ann Cotten and Oswald Egger. The focus is on three aspects of poetology – a definition of poetry, vividness of the poetic text, self-poetization; the analysis is complemented by poetological remarks by Ernst Jandl, Monika Rinck and Ferdinand Schmatz.

Keywords

Ann Cotten, Oswald Egger, poetology, self-poetization, drawing versus text

Im Prosalabor von Clemens J. Setz

Helena Jaklová

Abstract

Der österreichische Autor Clemens J. Setz erregte bereits in relativ jungen Jahren die Aufmerksamkeit der literarischen Welt. Ab seinem 26. Lebensjahr wurden ihm bedeutende literarische Auszeichnungen verliehen. Seine Bücher zeichnen sich durch einen experimentellen Zugang zur narrativen Struktur aus, indem er beim Schreiben technische Möglichkeiten der Neuen Medien verwendet, kanonisierte Texte umschreibt und durch tiefe Einblicke in das Innere seiner Figuren Tabus bricht. In seinen Prosawerken gelingt es ihm, die dringlichsten Probleme von Individuum und Gesellschaft zu benennen. Die Schicksale und Einstellungen seiner ProtagonistInnen wirken kontrovers, weshalb sein literarisches Schaffen ambivalent rezipiert wird.

Schlüsselwörter

Clemens J. Setz, Prosa, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, literarisches Experiment, Seele, Gewalt und Brutalität, autistische Figuren

Mit dem nicht geläufigen Ausdruck ‚Prosalabor‘ hat die Jury des Preises der Leipziger Buchmesse die Schreibweise des damals erst 28jährigen österreichischen Autors Clemens Johann Setz bezeichnet. Der im Jahre 2011 für den Preis nominierte Schriftsteller machte durch die „Kühnheit der Konstruktion, die Eigenwilligkeit der Sprache und die Konsequenz des Konzepts, das zu gleichermaßen originellen wie unheimlichen Geschichten führte“, auf sich aufmerksam. Mit dem renommierten Preis der Leipziger Buchmesse wurde Setz in der Kategorie Belletristik für seinen Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (2011) ausgezeichnet.

Der Zugang zum Experiment erfolgt bei Setz durch inhaltliche sowie formale Mittel des Erzählens. Seine Figuren leben in surrealen Welten, der Wahrheitsanspruch seines Erzählens wird durch das unzuverlässige Erzählen relativiert. So polemisiert der Autor gegen die eingepprägten Deutungsmuster. Auf der Ebene der Sprache und des Inhalts experimentiert er mit den modernen Kommunikationsmedien (Twitter).

¹ dpa, 2011b.

1. Autor des Erzählbandes

Nicht selten wird Clemens J. Setz als Wunderkind der österreichischen Literatur bezeichnet. Sein Leben verbringt er hauptsächlich in Graz, wo er auch Mathematik sowie Germanistik studierte. Heute arbeitet er als Übersetzer und freier Schriftsteller. Außerdem ist er ein anerkannter Lyriker.

1.1 Setz' Weg in und durch die Welt der Literatur

Ebenso wie seine Texte ist auch der Weg zu seinem literarischen Schaffen ungewöhnlich. Mit 16 Jahren litt er unter einer Sehstörung, die sich als Folge von Migräne erwies, die er sich durch übermäßiges Computerspielen zugezogen hatte. Als ihm in einer Buchhandlung zufällig ein Gedicht von Ernst Jandl in die Hände fiel, entdeckte der junge Mann die Literatur für sich.² Das innerste Erleben seiner selbst erlaubt dem Autor, manchmal auch sehr kuriose Impulse für sein literarisches Schaffen zu entdecken. ‚Dank‘ des Tinnitus, eigentlich einer Störung der Hörfunktion, begann er eine Vorliebe für das Obertonsingen zu entwickeln. Bei der Suche nach der Frequenz seines inneren Ohrtons erkannte er, dass es vor den eigenen Fiktionen kein Entrinnen gibt, und schrieb seinen zweiten Roman *Die Frequenzen* (2009).³

Dieses Buch ist ebenso wie sein Romanerstling *Söhne und Planeten* (2007) im österreichischen Residenz Verlag erschienen. Seit dem Jahre 2011, in dem Setz den Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* beendete, werden seine Werke bei Suhrkamp verlegt. Der Schwerpunkt seines literarischen Schaffens liegt in der Darstellung unkonventioneller Schicksale von außergewöhnlichen und deshalb einsamen EinzelgängerInnen, wie es u. a. in *Indigo* (2012) und *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) der Fall ist.

Außer dem Interesse für Musik und den Weltraum und seinem feinen Sinn für die ungewöhnlichen Momente des Alltags findet Setz die Anregungen für sein Schaffen auch im Cyberraum. Dass er dem Experimentieren in seinen Werken kaum Grenzen setzt, beweist auch der zuletzt erschienene Roman *Bot. Gespräch ohne Autor* (2018). Dieses Werk entstand eigentlich fast versehentlich, als sich der introvertierte

² Vgl. Wurmitzer, 2018.

³ Vgl. Kämmerlings, 2009.

Autor weigerte, ein Gespräch mit der Suhrkamp-Lektorin Angelika Klammer zu führen. Statt eines lange geplanten persönlichen Treffens wurde sein elektronisches Tagebuch aus den Jahren 2011 bis 2017 bearbeitet. Das entstandene Buch ist also ein fiktives Interview, in dem ein unendlich breites Spektrum von Themen behandelt wird. Dabei wurden automatisierte Programme genutzt, d. h. eine Art künstlicher Intelligenz, die die Arbeit des Schriftstellers teilweise ersetzt. Für die uneingeweihten LeserInnen ist aus diesem Grund die Lektüre von Setz'schen Texten nur in ‚homöopathischen Dosen‘ verträglich.⁴

1.2 Die ‚Seele‘ eines Schriftstellers

In einem Interview für *Die Welt* reagiert Setz auf einen Satz⁵ aus seinem zuletzt erschienenen Roman *Bot. Gespräch ohne Autor* und erklärt in diesem Zusammenhang, welche Parallelen es zwischen einem realen Buchautor und einem Bot gibt:

Interessanterweise wird einem Autor, der im Auge eines Kritikers für schlecht gilt, von diesem oft genau das attestiert: er sei erfüllt von vorgefertigten Sätzen, habe kein richtiges Innenleben, sei sozusagen beim Turing-Test nur halb vorhanden gewesen usw. Literaturkritik ist ein Turing-Test. Sie stellt genau dieselbe Frage: „Ist da Seele drin?“ Ich erinnere mich an Rezensionen über Handke, wo ihm vorgeworfen wurde, er sei „selbstähnlich“, spiele sozusagen sein Handketum nur noch, schreibe extra „wie Handke“ usw. – was genau die Definition von Bot ist.⁶

‚Die Seele eines Schriftstellers‘ betrachtet Setz überraschenderweise nicht selbstreflexiv, d. h. aus der inneren Perspektive, sondern eher beobachtend, d. h. von einem äußeren Blickwinkel aus. Diesen kontroversen Blick stützt er auf eine Textmethode, den sogenannten „Turing-Test“.⁷ Mit seiner Hilfe soll festgestellt werden, ob ein Computer

⁴ Vgl. Jaminet, 2018.

⁵ Diese Aussage heißt: „Bagger sind die besseren Dinosaurier“. Zit. n. Zwinzscher, 2018a.

⁶ Zwinzscher, 2018b.

⁷ Das Experimentieren mit den menschlichen Kognitionsfähigkeiten, wie es Setz in seinem Schaffen präsentiert, ist in der österreichischen Literatur kein Einzelfall. Der österreichische experimentelle Dichter und Theoretiker Oswald Wiener (geb. 1935) hat sich mit der Problematik der künstlichen Intelligenz literarisch-philosophisch beschäftigt und in diesem Zusammenhang im Roman *Die Verbesserung von Mitteleuropa* (1969) auch mit Alan Tings Ideen auseinandergesetzt. Vgl. Morgenroth, 1969.

fähig ist, menschlich zu denken. Dabei sind drei Subjekte (A, B und ein Mensch) vernetzt. Aufgrund der Antworten auf verschiedene Fragen soll der Mensch bestimmen, welches der unbekannten Subjekte als Maschine und welches als Mensch reagiert. Wenn der Fragesteller am Ende der Probe nicht eindeutig entscheiden kann, welches der Subjekte eine Maschine ist, hat die Maschine den Test bestanden.

Dabei stellt sich die Frage, ob die Existenz der Seele den Menschen von der künstlichen Intelligenz unterscheidet. Clemens Setz relativiert den Begriff ‚Seele‘ folgendermaßen:

„Seele“ ist ja nur ein Eindruck bzw. Urteil eines Betrachters. Er will damit sagen: „Ja, da drin gehen ähnliche Dinge vor wie in mir, damit bin ich verwandt.“ Es ist eine Kategorie der Stammeszugehörigkeit, sonst nichts. Wir werden sicher auch Zugehörigkeit zu Künstlicher Intelligenz fühlen, ganz viele Menschen tun das ja schon jetzt in Ansätzen.⁸

Damit öffnet Setz einen völlig neuen Raum für die Deutung der Beziehung zwischen dem Autor, den LeserInnen und dem literarischen Werk.

1.3 Neue Quellen der literarischen Inspiration und die Twitterpoesie

Sei es dank seiner originellen Weltbetrachtung oder seiner jugendlichen Computersucht, Setz findet neue Anregungen für sein literarisches Schaffen unter anderem im Internet. Er vergleicht das Internet mit einem Pilzmyzel, in dem die Keime der Organismen jahrelang überleben und aus dem in einem günstigen Moment etwas Neues wächst. Andererseits ist er sich der Kränklichkeit unserer Gesellschaft bewusst und sucht Wege zur deren Heilung. Einige soziale Medien wie Facebook wertet er als „zynisch und perfide“⁹ ab. Seine Vorstellung, dass das Internet ebenso wie das Myzel seine eigene innere Intelligenz entdeckt und allmählich die Mechanismen zur Erholung der erkrankten, an chronischen Entzündungen leidenden Gesellschaft entwickelt, wirkt eher naiv. Trotzdem zeigt er, dass auch einige der sozialen Medien alternative Wege anbieten, die auf die chronische Erkrankung der Gesellschaft heilend wirken.

⁸ Zwinzscher, 2018b.

⁹ Ebd.

Es ist besonders die Twitterpoesie, die er als „die beste Dichterin in deutscher Sprache“ betrachtet. Die sogenannte Twitterpoesie entsteht in den sozialen Netzwerken als Produkt des Zufalls und der Phantasie. Der Autor gibt in die Suchmaschine ein Wort ein, das die Suchmaschine durch die am häufigsten ausgesuchten Wortverbindungen automatisch ergänzt. So entstehen auf einem begrenzten Raum kurze, oft witzige oder absurde Gedichte, die die gedruckte Poesie sowie die gängigen Wortverbindungen relativieren. Twitterpoesie zeigt uns eine ungewöhnliche Zusammensetzung unserer Erfahrungswelt, die Setz mit jener eines H. C. Artmann oder Ernst Herbeck gleichsetzt.¹⁰ Die Autoren der Twitterpoesie spielen surrealistisch mit der Sprache, ihre Texte strahlen das Gefühl der Isolierung aus und spiegeln eine quasi psychotische Innerlichkeit wider. In dieser neuen Gattung entdeckt Setz die ästhetischen Kategorien der Grenzenlosigkeit und des Surrealen neu und zeigt, wie die künstliche Intelligenz die aktuellen Probleme widerspiegeln kann:¹¹

Sommerende in Berlin
Im Warentrennstab welken Blumen
So macht man das in Deutschland hier
Ich brösle Brot- und Semmelkrumen
Und wäre gern ein Gürteltier
Obwohl Berlin vor Kälte sticht
Summ ich noch Sumer is icumen
in und seh die Wahrheit nicht:
Im Warentrennstab welken Blumen¹²

1.4 Setz' Verhältnis zur Konvention literarischer Auszeichnungen

Es ist nicht verwunderlich, dass Clemens J. Setz' einfallsreiches Erfassen der Realität, das u. a. bis zur E. T. A. Hoffmann'schen Auffassung der bürgerlichen Kultur reicht, „die längst phantastische Züge trägt“¹³, die Aufmerksamkeit der Literaturkritik erregt. Außer dem schon erwähnten Preis der Leipziger Buchmesse im Jahre 2011 erhielt

¹⁰ Vgl. Zwinzsch, 2018b.

¹¹ Vgl. ebd.

¹² Setz, 2017.

¹³ Horskotte und Hermann, 2013, S. 90.

er zahlreiche weitere Auszeichnungen für sein literarisches Schaffen. Schon im Jahre 2008 wurde ihm im Rahmen der *Tage der deutschsprachigen Literatur* (ehemals Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb) der hochdotierte Ernst-Willner-Preis verliehen, der von zahlreichen Verlagen aus dem europäischen Sprachraum gestiftet wird. Für den Roman *Die Frequenzen* nahm er 2010 den Literaturpreis der Stadt Bremen entgegen. Zu seinen bedeutendsten literarischen Auszeichnungen gehören der Wilhelm-Raabe-Preis für den Roman *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* aus dem Jahre 2015 und der Literaturpreis des Landes Steiermark aus dem Jahre 2017. Seine Romane *Die Frequenzen* und *Indigo* standen beide auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises. Außerdem erhielt er 2018 den Thomas-Pluch-Drehbuchpreis für sein Drehbuch für *Zauberer*, den ersten Kinospießfilm des Wiener Regisseurs Sebastian Brauneis. Im Jahre 2016 wurde er mit der Poetik-Professur an der Universität Bamberg betraut.

Allein aufgrund der hohen Anerkennung seiner Werke durch die Literaturkritik ist es nicht überraschend, dass Clemens J. Setz von Iris Radisch bereits 2011 als „die jüngste Hoffnung der deutschen Gegenwartsliteratur“¹⁴ bezeichnet wurde. Schon seine frühen Texte bieten einen tiefen und oft auch bitteren Einblick in das Innere der gesellschaftlichen Mechanismen.

Der mehrfach preisgekrönte Autor will sich jedoch dem Literaturbetrieb eher entziehen, seine Kritik der institutionellen Vereinnahmung der KünstlerInnen hat er im Gespräch mit Maria Motter wie folgt formuliert:

Ich glaube, es ist eine unheilvolle Geschichte, dass viele junge Autoren in der Welt herumgeschickt werden. Dass sie Aufenthaltsstipendien in Anspruch nehmen und am Land in irgendeiner Villa wohnen oder in einem Haus, wo früher einmal eine Persönlichkeit gelebt hat. Daraus entsteht eine ziemlich sonderbare Literatur, die vergleichbar ist mit jener vor hundert Jahren, verfasst von Leuten aus besseren Familien während eines Kuraufenthaltes. In diesen Stipendiumsvillen leben Künstler, die dann irgendwelche Interventionen im öffentlichen Raum machen, ganz subversiv sind und nebenbei den ganzen Tag Party feiern. Aber das ist ein geschlossener Raum. Es wird im Grunde für einen gesorgt, man muss sich um wenig kümmern. Es gibt beim Bachmannpreis jedes Jahr einen Text

¹⁴ Vgl. dpa, 2011a.

an Aufenthaltsstipendiumsliteratur über die kleinen Komödien des Alltags. Das interessiert mich überhaupt nicht.¹⁵

2. Der Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*

Der Erzählband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* besteht aus achtzehn Erzählungen, in denen der meist heterodiegetische Erzähler per Nullfokalisierung direkt in die ProtagonistInnen hineinschlüpft und die Lesenden bis zum Ende der Erzählung fesselt. Die Texte sind realitätsnah und authentisch komponiert, trotzdem wird schon nach der Lektüre der ersten Zeilen deutlich, dass mit der dargestellten Situation etwas nicht stimmt. Die Lektüre gibt den LeserInnen bis zum Ende der Geschichte keine Antwort auf die in der Diegese aufgeworfenen Fragen, stattdessen wird im Laufe des Erzählens ein großes Fragezeichen aufgebaut. Mit dieser Rätselhaftigkeit und Undurchsichtigkeit müssen sich die Lesenden selber auseinandersetzen.

In einzelnen Erzählungen werden allmählich extreme Bilder der Realität entfaltet, die ins Surreale übergehen. Die Figuren werden von ihren bizarren Gedankenspielen begleitet und dabei bis an den Abgrund geführt. Ihr Alltag verläuft zwischen Grauen, Verzweiflung und Laxheit.

Die Themen der Erzählungen werden ebenfalls ins Extreme getrieben: Es handelt sich um Gewalt und Brutalität, Pornografie, tote und eingesperrte Frauen, vernachlässigte Kinder, betrügerische Nachbarn oder pathologische Ehen und Partnerschaften.

2.1 Märchen und Experiment zugleich?

Das Experimentieren auf der formalen sowie inhaltlichen Ebene wird in der Erzählung „Das Gespräch der Eltern in *Hänsel und Gretel*“¹⁶ deutlich. Aus dem allgemein bekannten Rahmen eines Volksmärchens, auf das der Autor eigentlich gleich im Titel und in der Einleitung der Erzählung eingeht, wählt er eine konkrete Situation: das gegen Mitternacht stattfindende Gespräch der Eltern von Hänsel und Gretel. Darauf baut er innovativ eine Geschichte auf, die den traditionell überlieferten Inhalt des Märchens in einen völlig neuen Kontext stellt:

¹⁵ Motter, 2011.

¹⁶ Setz, 2011, S. 75–78.

Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Der Holzhacker hatte nur wenig zu essen, und einmal, als eine große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das tägliche Brot nicht mehr schaffen. Wie er sich nun abends im Bett seine Gedanken machte und sich vor Sorgen herumwälzte, seufzte er und sprach zu seiner Frau: „Was soll aus uns werden? Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, wenn wir für uns nicht genug haben?“

„Was?“, sagte seine Frau, denn er hatte sie aus einem Traum aufgeweckt.¹⁷

In der überlieferten Rollenfestlegung der Eltern ist es die böse Stiefmutter, die den armen Vater zwingt, die Kinder in den Wald zu schicken. Setz legt den LeserInnen eine andere Figurenkonstellation vor. Der Mann wird offensichtlich als unentschiedener, labiler und unreifer Mensch dargestellt, der weinend in die Arme der Frau fällt: „Mit meiner Arbeit verdiene ich nichts, ich bin ein Versager, du hättest einen anderen heiraten sollen.“¹⁸ Die Frau repräsentiert während ihres nächtlichen Gesprächs Sicherheit, Hoffnung auf bessere Zeiten und Stabilität: „Mach dir keine Sorgen“, sagte sie und streichelte seinen Hinterkopf, „es wird schon alles irgendwie gehen. Gott lässt uns bestimmt nicht im Stich.“¹⁹ Sie schafft bewusst eine Welt um sich, in der Probleme eine eindeutige Lösung haben. Damit kompensiert sie die sich steigernde Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit ihres Mannes.

Der Verlauf des Gesprächs wird intensiviert, indem das Ehepaar von der verbalen zur nonverbalen Sprache, zur Körpersprache, übergeht:

Also drehte sie ihn sanft auf den Rücken und öffnete sein Nachthemd. [...] Sie küsste ihn und versuchte, ihn von seinen finsternen Gedanken abzulenken, indem sie ihre Zungenspitze um seinen Bauchnabel kreisen ließ. Warum sie darauf gekommen war, wusste sie nicht. In gewisser Weise erschien es ihr als die natürliche Fortsetzung seiner großen Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung.²⁰

¹⁷ Ebd., S. 75.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 75f.

²⁰ Ebd., S. 76.

Die Frau versucht, ihren Mann durch den körperlichen Kontakt von der passiven Lebenshaltung abzulenken. Die Ausweglosigkeit der Situation wird jedoch durch das Prisma der Sexualität potenziert, und die Frau wird in die Trostlosigkeit und Verzweiflung ihres Mannes einbezogen:²¹

Sie presste sich ganz eng an ihn – ein angenehmer Sprühregen breitete sich in ihrem Körper aus, und sie zischte ihm ins Ohr: „Weißt du was, du ... du Mann ... ich werde dir sagen, was wir tun ... au! ... morgen früh werden wir einfach die Kinder nehmen und ... ah! ... in den Wald führen, wo es am dichtesten ist [...] und sie finden den Weg nicht wieder nach Ha! ... nach Hause, und wir sind sie los, du elender Versager ... sonst sterben wir alle vier ... du verdammter Schwächling ... du ... du [...].“²²

Während beider Phasen des Gesprächs ändert sich die Position der Figuren. Setz zeigt eine tiefere verborgene Dimension jener Situation, die vom Märchen als objektiver Ausgangspunkt des Geschehens vorgegeben wird. Es geht bei Setz nicht darum, die Figuren zu bewerten, sondern die LeserInnen zum Nachdenken über die konkreten Vorgänge in einer bestimmten Situation zu bewegen. Sie sollen sich die Frage stellen: Wie war das eigentlich? Welches der Elternteile hat eigentlich entschieden, die Kinder in den Wald zu führen? Und welche Zwänge waren da im Spiel? Dabei bietet der Autor weder eine Antwort noch eine psychologische Motivierung der Handlung der Figuren. Die LeserInnen bekommen auf diese Weise die Möglichkeit, sich von der etablierten Deutung kanonisierter literarischer Werke zu lösen, zu denen auch Grimms Märchen zählen. Die Persiflage bezieht sich also nicht nur auf die sexuelle Komponente der Handlung, sondern auch auf das Märchenschema und die Sekundärliteratur darüber.

2.2 Metafiktion in Setz' Erzählungen

Zu den wichtigsten Mitteln des Experimentierens in Setz' Geschichten gehört sein Umgang mit der Metafiktion. Setz stellt oft den fiktionalen Charakter seiner Texte bewusst zur Schau. In seinen Prosawerken konstruiert er Illusionen, die zugleich als solche entlarvt werden.

²¹ Vgl. Löffler, 2011.

²² Setz, 2011, S. 77f.

In der Erzählung „Milchglas“²³ tritt Felix auf, ein homodiegetischer Erzähler, ein ängstlicher Junge im Grundschulalter, der unter großer Einsamkeit leidet. Das Gefühl der Einsamkeit wird nach dem Wegzug seines älteren Bruders noch intensiver. Der Junge kann nicht schlafen, weil er in der Nacht die lauten Streitgespräche seiner Eltern hört. Diese Lebenssituationen werden wie durch ein Milchglas betrachtet, das die auffälligste Metapher dieser Erzählung darstellt. Durch diese Perspektive wird eine Brücke zum Metafiktionalen geschaffen. Felix projiziert seine Unsicherheit auf sein alltägliches Leben, besonders indem er seinen schwächeren Freund unberechenbar peiniget. Das psychopathische Verhalten dieses bösen Kindes findet in seinen Albträumen Niederschlag. Der Aufbau der Metafiktion des Albtraumes führt zur Desillusionierung und zeigt auf, dass in einem scheinbar unschuldig spielenden Kind ein riesiges Potenzial für die Zerstörung jeder Ordnung steckt.

Folgende Metapher führt zur Intensivierung des Gefühls des Schreckens bei den RezipientInnen; sie verstärkt die metafiktionale Ebene des Textes:

Die schreckliche Kreuzigung auf der ersten Schauseite des Isenheimer Altars; ein Porträt des Elefantenmenschen Joseph Merrick; das nackt brennende Mädchen in Vietnam; der Lampenschirm aus Buchenwald; ein KZ-Häftling, der in einer Druckkammer ermordet worden ist, mit geborstenen Augenhöhlen; ein alter Kupferstich, der einen Pestdoktor zeigt, geschnäbelt und mit einem Stock zum Berühren der Kranken [...]; ein paar Seiten aus einem Kinderbuch mit Darstellungen von vergreisten Elfen, und die Elfen sind von einem Fluch befallen, der ihre Gesichter altern lässt und ihre Herzen in graue Pilze verwandelt, die irgendwann aus der Brust schlüpfen wie kleine lebendige Schirme [...] das und eine Sammlung alter Actionfiguren waren in etwa der Inhalt der blauen Kiste.²⁴

Felix lebt eigentlich in einer Horrorwelt, die das Produkt seiner Phantasie ist, ohne sich dessen bewusst zu sein. Die blaue Kiste steht hier für seine verzerrte Phantasiewelt, aus der es für ihn keinen Ausweg gibt.

²³ Ebd., S. 9–38.

²⁴ Ebd., S. 24.

Eine riesige alte Waage dient in der Erzählung „Die Waage“²⁵ als Chiffre für die Schuldfrage. Sie taucht eines Tages neben den Mülltonnen im Hof eines Wohnhauses auf. Die Anwesenheit dieses geheimnisvollen und rätselhaften Objekts bringt die EinwohnerInnen des Hauses zuerst aus dem Konzept, später suchen sie nach einem neuen Zweck des Gegenstandes. Diesen finden sie in dem regelmäßigen Zusammentreffen von NachbarInnen, die sich wiegen und ihr Körpergewicht in eine gemeinsame öffentliche Liste eintragen. Daniel, die Hauptfigur der Erzählung, will sich nicht öffentlich wiegen lassen, obwohl sein Gewicht normal ist.

Die Waage dient hier als Übergang zur metafikionalen Ebene des Erzählens. Durch dieses Objekt wird den LeserInnen eine mögliche Deutung des Textes angeboten: Es geht einerseits um eine säkularisierte Variation der biblischen Geschichte über Daniel in der Löwengrube. Ebenso wie sich der biblische Daniel weigert, den König statt Gott anzubeten, lehnt es sein Pendant ab, an dem sinnlosen kollektiven Wiegen der NachbarInnen teilzunehmen. Die Waage verkörpert die Sinnlosigkeit des menschlichen Tuns. Es ist absurd, im Hausmüll einen tieferen Sinn zu suchen. Andererseits gibt es in der Erzählung eine direkte Anspielung auf das *Neue Testament* (*Johannesevangelium*). In dem Abschnitt über Jesus und die Ehebrecherin soll die Frau gesteinigt werden. Setz lässt im Unterschied zum *Johannesevangelium* seine Figur den Stein werfen. Daniel muss nach dem misslungenen Schlag nach einem anderen Stein suchen, wodurch die Frage nach dem Schuldgefühl noch intensiviert wird:

Daniel spürte, wie sich die Blicke der gesamten Nachbarschaft auf seiner linken Wange sammelten, wie auf einem Hohlspiegel. Seine Haut brannte. Eine Hand über seiner linken Gesichtshälfte, drehte er sich um und hob einen kleinen Stein auf, der sich griffbereit neben seine schmutzigen Hausschuhe gesellt hatte. Das Fenster mit dem Gesicht seiner Frau schloss sich gerade noch rechtzeitig, aber der Stein traf nicht einmal die Scheibe, sondern prallte mit einem trockenen Knacken von der Mauer ab. Dann suchte Daniel im Schutz der nach Farben geordneten Mülltonnen, halb kriechend, halb auf Knien, nach einem sehr viel größeren Stein.²⁶

²⁵ Ebd., S. 39–61.

²⁶ Ebd., S. 61.

Die menschlichen Beziehungen werden in der Erzählung nicht besonders detailliert dargestellt, trotzdem wird klar, dass sie eher auf Vortäuschung und Verbergen der wahren Konstellationen basieren. Erst durch das Auftauchen der Waage wird der wahre Zustand der Beziehungen enthüllt, da man gezwungen wird, die genauen Daten in eine Liste einzutragen, und dementsprechend wird indirekt ausgedrückt, dass man die eigene Disbalance eingesteht. Das äußert sich explizit am Ende der Erzählung in der Stein-Metapher.

Die Managerin Martina Kellers ist die Hauptfigur der Erzählung „Die Visitenkarten“²⁷. Die zuerst erfolgreiche emanzipierte Frau wird in Panik versetzt, indem auf all ihren Sachen (Visitenkarten, Papieren, Designerhandtaschen, Geldscheinen etc.) ansteckende und stinkende Geschwüre auftauchen. Das Thema der Erzählung, die Papieransteckung, wurde von Setz erfunden. Damit schafft er eine Metafiktion als Bild unserer Gesellschaft, die an einer unerklärlichen Krankheit leidet, deren Behandlung nur angedeutet wird und deren Heilung unsicher ist:

Dann, eines Morgens, sah sie [Martina] es: Eine dicke Frau trat mit empört-eiligen Schritten aus der Trafik. Sie schimpfte laut in ihr Telefon und warf einen Geldschein mit einer Geste äußersten Ekels vor sich auf den Boden. An ihrem Unterarm pendelte eine teure Designerhandtasche [...] auf ähnliche Weise verunstaltet: von hässlichen, in ihrer Form an bestimmte Schlingpflanzen erinnernden Gewächsen, die schwarz waren wie die Oberfläche der Eisenmeteoriten. Ein Bettler, der mit seinem Hund auf dem Boden neben der Trafik saß, streckte seine Hand nach dem Geldschein aus. Als er ihn zu fassen bekam, gab er einen leisen Überraschungslaut von sich. [...] Dann begann der Bettler zu lachen [...]. Nach kurzer Zeit stimmte auch der Hund mit ein.²⁸

Die oben zitierte Textstelle verbindet die erwähnte Krankheit mit Geld und Luxus. Dadurch werden die Konsumgesellschaft und das Konsumleben, die die Menschheit in den Abgrund führen, kritisiert. Es gibt zum Glück Einzelne am Rande der Gesellschaft (den Bettler und seinen Hund), die nicht unter dem Druck dieser Lebensweise stehen und dem Materialismus nicht unterliegen. Das Lachen des Bettlers am Ende der Erzählung wirkt befreiend, weil es seine Unabhängigkeit

²⁷ Ebd., S. 62–74.

²⁸ Ebd., S. 73f.

von den materiellen Werten der heutigen Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Die angesteckten Geldscheine sind für ihn wertlos. Dadurch wird die Verdorbenheit unserer Zivilisation gezeigt, die Wesen an deren Rande werden jedoch positiv dargestellt. Gerade dank ihrer Unabhängigkeit können diese Personen (und Tiere) in einem Zustand existieren, der der absoluten Freiheit nahe ist. Deswegen kann der Bettler ganz aufrichtig über das verdorbene Geld lachen. Martina hingegen, eine typische Karrierefrau, scheitert am Verlust der materiellen Werte der Gesellschaft.

2.3 Gewalt und Brutalität

Trotz des idyllisch klingenden Titels des Erzählbandes werden in einzelnen Erzählungen keine idyllischen Situationen, sondern extreme Begebenheiten geschildert, bei denen es oft zu Gewalt und Brutalität kommt.

In der Erzählung „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“²⁹ schwan-ken die Hauptfiguren Lea und Kirill zwischen verschiedenen Formen von Gewalt. Während sich Lea regelmäßig an den Abendzügen einer Gruppe von VandalInnen zur Lehm-skulptur des „Mahlstädter Kindes“ beteiligt – mit dem Ziel, dieses zu zerschlagen –, nimmt Kirill eine ganz andere Haltung zur Gewalt ein. Er ist zwar an ihrer öffentlichen Durchführung nicht interessiert, entfaltet jedoch in seinem Inneren gewalttätige Phantasien und Träumereien bezüglich des Mahlstädter Kindes:

Oft hatte er sich diese Szene vorgestellt. Er hatte davon geträumt, auch heute Nacht. Der erste Schlag an den Kiefer war immer der leichteste – und meistens fiel dann etwas Kleines vom Kopf des Kindes und klatschte gegen die Wand. Die Augen oder die Nase oder die Schädeldecke. Und voller Entsetzen starrte Kirill auf das kleine, summende Gehirn im Kopf der Lehmfigur [...].³⁰

Die Lehm-skulptur des Mahlstädter Kindes steht hier für einen (anonymen) Feind, der vernichtet werden muss, um vollendet zu werden – so hat es sein Schöpfer verlangt, ein unbekannter Künstler. Die gedankenlose Unterwerfung unter die Autorität und die Umsetzung des

²⁹ Ebd., S. 310–350.

³⁰ Ebd., S. 342.

fremden Willens hat das Verfehlen jedwelcher (auch der erhabensten) Ziele zur Folge. In diesem Sinne kann der Text häretisch gedeutet werden und bricht das doppelte Tabu: Gewalt in Verbindung mit blindem Gehorsam. Mit diesem Text wird auf die latente Gewalt in der Gesellschaft aufmerksam gemacht, besonders wenn sie in der Maske des idealisierten Sozialkolorits, d. h. der Partnerbeziehung auftritt.

Die junge Frau namens Therese verlangt in der Erzählung „Weltbild“³¹ von ihrem Freund, dass er sie in einen riesigen Käfig einsperrt und sie als Sklavin behandelt und bestraft. Dies lehnt der Mann strikt ab. Nach langem Drängen und Psychoterror gibt er nach und erfüllt den Wunsch seiner Freundin. Diese ursprünglich aus Langweile als Spiel geplante Tat nimmt er ernst und hält sich konsequent an die von seiner Partnerin vorgegebenen Regeln. In dieser Erzählung wird das pathologische Versagen des Partners im Rahmen einer Paarkonstellation skizziert. Während der Mann am Anfang als stabiles Element dargestellt wird, gibt die Frau den Impuls zu einer pathologischen Entwicklung der Beziehung:

„Nichts kannst du richtig machen! Nicht einmal ein Spiel richtig spielen, das ist schon zu viel verlangt! Anstatt dass du es richtig machst, lässt du mich einfach in einem Käfig zusammen mit einem Büschel fremder Haare schmoren! Du elender Sadist.“ – „Tessa, was willst du eigentlich von mir? Wie hätte ich das Spiel richtig spielen sollen? Du hast mir gesagt, ich soll deine Hilferufe ignorieren und dich wie eine Sklavin behandeln, und dann flippst du aus, wenn ich genau das mache.“³²

Diese Passage bietet deutliche Parallelen zu einem literarisch längst kanonisierten Text über Gewalt in der Beziehung, und zwar *Die Klavierspielerin* (1983) Elfriede Jelineks an. Beide Frauen, Jelineks Erika Kohut und Setz' Therese, lenken die Aggression auf sich selbst, wobei ihnen ihre männlichen Partner (Walter Klemmer beziehungsweise Thereses Freund) als Mittel zur Verwirklichung selbstvernichtender Ideen dienen. Beide Frauen erreichen ihr Ziel, indem sie in die Rolle eines Opfers geraten. Während für Walter Klemmer Erika nur ein Objekt des Flirts ist, zeigt Setz das Thema der Gewalt in der Beziehung in einem unterschiedlichen Kontext: Therese und ihr Freund sind ein Paar, sie kennen

³¹ Ebd., S. 86–97.

³² Ebd., S. 96.

einander gut, und durch diese Episode der Gewalt versuchen sie, die Monotonie ihrer Beziehung zu überwinden. Somit wird das Thema der Gewalt in der Beziehung ironisiert. Thereses Freund bedient sich stereotyper ‚männlicher‘ Mittel, d. h. physischer Stärke und rationaler Besinnung: Er schiebt den riesigen Käfig aus der Küche auf den Balkon, damit er gemeinsam mit Therese zu Abend essen kann. Danach fühlt er sich müde und hungrig.

Noch weiter geht der Autor in der Darstellung von Gewalt und Brutalität in der Partnerschaft in der Erzählung „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“³³. Die Geschichte dreht sich um ein ehemaliges Ehepaar, das sich nach 23 Jahren scheiden lässt. Trotz der Scheidung leben sie zusammen. Früher war ihre Beziehung eine Hölle, nach der juristischen Trennung erleben sie jedoch ihre wunderbarste gemeinsame Zeit. Sie befreien sich von allen Hemmungen. Zu den Höhepunkten ihrer Beziehung gehören jetzt Situationen wie die gemeinsame Vergewaltigung einer Prostituierten, die sie in ihre Wohnung eingeladen haben, oder die Einladung von Gästen zu einem Abendessen, dessen Salat-Dressing eine Mischung ihrer Körpersäfte ist. Durch die Schilderung eines Extremfalls der Perversität wird dargestellt, wie sich Menschen in krankhaften Beziehungen gegenseitig physisch und psychisch erschöpfen. Diese Erzählung endet allerdings ebenfalls mit einem Fragezeichen:

Ich wusste, dass alles, was nun folgen würde, ein Schlussstrich war, dass wir die kommende Woche wahrscheinlich nicht überleben würden. Wir hatten alles aus der Wirklichkeit herausgeholt. Nun blieb nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu tun. Aber auch das stellte sich sehr bald als Irrtum heraus.³⁴

2.4 Figuren als ‚Laborratten‘

Setz' Figuren sind keine Superhelden, sie leben einsam in ihren ‚Zellen‘, auf eine oft ‚autistische‘ Weise, wie zum Beispiel die gescheiterte Akademikerin in der Erzählung „Das Riesenrad“³⁵. Sie lebt alleine am Stadtrand in einer eisernen Kabine. Diese Stahlkonstruktion bewegt sich auf einem Riesenrad, sodass die Frau nicht aussteigen kann. Der

³³ Ebd., S. 124–172.

³⁴ Ebd., S. 172.

³⁵ Ebd., S. 216–238.

zu Hilfe gerufene Mechaniker muss gestehen, dass er seinen Auftrag, das riesige Gerät zu reparieren, nur teilweise erfüllt hat. Die Maschine hat er zwar unter Kontrolle, die Frau kann er jedoch aus dem Stahlcontainer nicht herausholen, weil sich herausstellt, dass sie an Sozialphobie leidet und ihr Wohnmodul eben aus diesem Grund nicht verlassen will.

Mit der äußeren Welt sind die Figuren nicht kompatibel. Sie wirken, als ob sie von einem anderen Planeten kämen. So stellen sie die reine Essenz jenes Lebensgefühls dar, das der Autor in seinen Texten zu präsentieren versucht: „das Unbehaustsein des modernen Menschen“³⁶.

Die Erzählinstanz verhält sich gegenüber dem Erzählten wie ein passiver Beobachter, der nur abwartet, wie die ProtagonistInnen in den von ihm geschaffenen Konstellationen reagieren. Das Verhalten der Figuren wird nicht psychologisch begründet. Sie sind EinzelgängerInnen ohne Wurzeln, die in einer grausamen Welt leben und diese ebenso grausam mitgestalten. Sie beteiligen sich auch an brutalen oder mörderischen Experimenten. So benimmt sich zum Beispiel der psychopathische Felix aus „Milchglas“, wenn er seinen schwachen Mitschüler schikaniert, oder das perverse Ehepaar in „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“. Mit Iris Radisch gesprochen: „Die Figuren des Erzählbandes *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* sind Laborratten, die in der Laboratmosphäre der literarischen Werkstatt von Setz erzeugt wurden und leben.“³⁷

2.5 Poetik der Kontraste: zur sprachlichen Gestaltung der Erzählungen

Seinen Umgang mit der Sprache hat der Autor in einem Gespräch für den Österreichischen Rundfunk folgenderweise als unspektakulär charakterisiert: „Ich finde die Produktion von Wörtern nicht ganz furchtbar schwierig. Ich habe auch – und ich weiß nicht, ob das ein Vorteil oder ein Nachteil ist, sicher beides – kein besonders problematisches Verhältnis zur Sprache.“³⁸ Seine provokativen Texte zeichnen sich durch eine Poetik der Kontraste aus, die sowohl durch die Wahl der Metaphern als auch durch die Komposition der Texte unterstützt wird.

³⁶ Kegel, 2011.

³⁷ dpa, 2011a.

³⁸ ORF, 2011.

So heißt etwa der offensichtlich unglückliche Junge aus der Erzählung „Milchglas“ Felix. Das Lachen des Bettlers am Ende der Erzählung „Die Visitenkarten“ widerspricht wiederum der Lesererwartung und führt zu einem tieferen Verständnis des Textes.

Es werden oft Kontrastbilder verwendet. In der Erzählung „Die Vase“³⁹ steht der weiße Schnee im Kontrast zur trüben Atmosphäre; auf die aus der Totenkammer klingenden Flüche folgen stille Momente. Die rohe Realität wird durch Euphemismen gemildert: Die Mütter in der gleichnamigen Erzählung⁴⁰ sind eigentlich Prostituierte. Dadurch wird ein Paradoxon als Leitfaden der ganzen Geschichte geschaffen.

Setz' Ausdruckweise ist stellenweise hyperbolisch. So nimmt etwa die Bezeichnung „epileptischer Anfall der Musik“⁴¹ in „Die Waage“ einen Extremfall im Rahmen der Wiedergabe einer neutralen Situation vorweg.

Die gesamte Stimmung des Buches wird im Anfangsmotto eindeutig ausgedrückt:

ATTENTION!
WHEN THE TRAIN IS NOT STOPPED
IT WILL BE CONSTANTLY MOVING
Hinweisschild in einem
amerikanischen Zug

Damit wird signalisiert, dass sich Zynismus, Paradoxon und Ironie wie ein roter Faden durch die einzelnen Erzählungen ziehen und den gesamten Erzählband verbinden. Allerdings bleibt die Motivation im Inneren der Figuren verborgen.

Mit der Intention des Autors, auf die Frage nach dem Normalitätskriterium der zeitgenössischen Gesellschaft aufmerksam zu machen,⁴² korrespondiert auch die sprachliche Gestaltung seiner Texte. Die Erzählungen sind in bildhafter Sprache geschrieben, sodass die Formulierungen den wiedergegebenen Inhalt kontrastieren:

³⁹ Setz, 2011, S. 79–85.

⁴⁰ Ebd., S. 173–187.

⁴¹ Ebd., S. 39.

⁴² Dieser Problematik wird Setz' neulich erschienener Erzählband *Der Trost runder Dinge* (2019) gewidmet (vgl. Strigl, 2019).

In einer dunklen Seitengasse hinter einem vor kurzem bankrottgegangenen Fischrestaurant stehen sie, die Mütter, meist sechs oder sieben ältere Damen in langen Regenmänteln aus den 50er Jahren. Manche tragen die bei Kunden besonders beliebten topfförmigen Hüte, andere dagegen schwören auf Lockenwickler, die in ihren Frisuren hängen wie erfrorener Christbaumschmuck.⁴³

Die Rohheit, Gefühllosigkeit und Brutalität des Erzählten werden dadurch verstärkt, und der Erzähler kann die Schicksale der ProtagonistInnen ironisch betrachten.

3. Zusammenfassung

Clemens J. Setz ist ein junger österreichischer Dichter und Schriftsteller, dessen Werke kontroversiell rezipiert werden. Er betrachtet die Welt der Literatur als Schauplatz seiner skurrilen Wahrnehmungen und Phantasie. Die Quellen der Inspiration findet er außerdem in den modernen Technologien; besonders inspiriert wird er von der künstlichen Intelligenz. Die Grenzen der sprachlichen Möglichkeiten von Computerprogrammen und sozialen Netzen sucht er nicht nur in der sogenannten Twitterpoesie, sondern auch in der Prosa.

Trotz der Originalität seiner Texte kann man in den Erzählungen des Erzählbandes *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* einige Tendenzen entdecken, die an die Werke früherer AutorInnen erinnern. Die Thematik der Erzählung „Die Visitenkarten“ erinnert etwa an das Schauerhafte und Phantastische der Novellen und Romane von E. T. A. Hoffmann. Vielen Texten, wie etwa „Die Leiche“ oder „Eine sehr kurze Geschichte“, scheint Franz Kafka Pate gestanden zu sein. Ähnlich wie bei Kafka bewegen sich Setz' Figuren durch die Welt wie durch ein Labyrinth in einem Albtraum. Deutliche Parallelen mit dem Werk *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek sind besonders in den Erzählungen zu finden, in denen Pathologie und Gewalt in der Beziehung zum Thema wird („Weltbild“, „Die Blitzableiterin oder *Éducation Sentimentale*“). Wenn man an die metafiktionale Dimension der Texte von Setz denkt, muss man die Grenzen des deutschsprachigen Raums überschreiten. Hier bietet sich eine Parallele zu dem argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges, dessen phantastische Romane und

⁴³ Setz, 2011, S. 173.

Erzählungen repräsentative Beispiele des sogenannten Magischen Realismus darstellen. So sind z. B. in Setz' Erzählung „Die Vase“ ähnlich wie in der Prosa von Borges Momente zu finden, in denen eine fiktive Welt in die Realität übergeht.

Das Experimentieren spielt in den Prosawerken von Setz eine wichtige Rolle. Der Autor lässt sich bei der sprachlichen Gestaltung seiner Werke z. B. auch von den sogenannten Bots inspirieren, d. h. von den automatisierten Computerprogrammen, die ihre Funktion automatisch, ohne Eingriff des Menschen, erfüllen. Hinsichtlich der Umschreibung kanonisierter Texte und des Bruchs gesellschaftlicher Tabus eröffnet Clemens J. Setz in seinen Büchern demnach neue Möglichkeiten für das Experimentieren in der Literatur.

Literaturverzeichnis

- dpa, 2011a. Erzählungen von Clemens J. Setz – Radischs Lesetipp: „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“. In: Clemens J. Setz erhält Belletristik-Preis. In: *Zeit online* [online]. 17.03.2011 [Zugriff am: 13.10.2018]. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/buchmesse-leipzig>
- dpa, 2011b. Clemens J. Setz erhält Belletristik-Preis. In: *Zeit online* [online]. 17.03.2011 [Zugriff am: 06.10.2018]. Verfügbar unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-03/buchmesse-leipzig>
- HORSKOTTE, Silke und Leonhard HERMANN, Hrsg., 2013. *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin: De Gruyter. ISBN 3110336421
- JAMINET, Jérôme, 2018. Literaturwunderling Clemens Setz: Obotobot! In: *Spiegel online* [online]. 12.02.2018 [Zugriff am: 08.10.2018]. Verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/clemens-j-setz-bot-gespraech-ohne-autor-ein-tagebuchinterview-vom-literaturwunderling-a-1192208.html>
- JELINEK, Elfriede, 1983. *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986. ISBN 3499158124
- KÄMMERLINGS, Richard, 2009. Clemens J. Setz: Die Frequenzen: Vor den eigenen Fiktionen gibt es kein Entrinnen. In: *Frankfurter Allgemeine* [online]. 18.09.2009 [Zugriff am: 06.10.2018]. Verfügbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/clemens-j-setz-die-frequenzen-vor-den-eigenen-fiktionen-gibt-es-kein-entrinnen-1855473.html>
- KEGEL, Sandra, 2011. Am Riesenrad des Lebens gedreht. In: *Frankfurter Allgemeine* [online]. 16.03.2011 [Zugriff am: 04.09.2019]. Verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/>

- clemens-j-setz-die-liebe-zur-zeit-des-mahlstaedter-kindes-am-riesenrad-des-lebens-gedreht-1613002.html
- LÖFFLER, Sigrid, 2011. Laborversuche à la Marquis de Sade [online]. 19.03.2011 [Zugriff am: 26.07.2019]. Verfügbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/laborversuche-a-la-marquis-de-sade.950.de.html?dram:article_id=139829
- MORGENROTH, Claas, 1969. Oswald Wiener. „Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman“ [online]. [Zugriff am: 03.09.2019]. Verfügbar unter: <https://www.diaphanes.net/titel/1969-3018>
- MOTTER, Maria, 2011. Ich habe ganz schreckliche Verrisse erlebt: „Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes“ von Clemens J. Setz. In: *Falter* [online]. Nr. 15 [Zugriff am: 06.10.2018]. Verfügbar unter: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/372/9783518422212/die-liebe-zur-zeit-des-mahlstadter-kindes>
- ORF Mittagsjournal, 10.03.2011: Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes [online]. [Zugriff am: 04.09.2019]. Verfügbar unter: <https://oe1.orf.at/artikel/271696>
- SETZ, Clemens J., 2017. Sommerrede in Berlin [online]. [Zugriff am: 26.07.2017]. Verfügbar unter: <https://twitter.com/clemensetz>
- SETZ, Clemens J., 2011. *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes: Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp. ISBN 9783518422212
- STRIGL, Daniela, 2019. Clemens Setz: „Der Trost runder Dinge“. Eine Lektion in Sachen „Normalität“ [online]. 01.03.2019 [Zugriff am: 03.09.2019]. Verfügbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/clemens-setz-der-trost-runder-dinge-eine-lektion-in-sachen.1270.de.html?dram:article_id=442435
- WURMITZER, Michael, 2018. Clemens J. Setz: Eine Welt, die flirrt und flackert. In: *Der Standard* [online]. 10.02.2018 [Zugriff am: 25.08.2019]. Verfügbar unter: <https://www.derstandard.at/story/2000073937799/clemens-j-setz-eine-welt-die-flirrt-und-flackert>
- ZEYRINGER, Klaus, 2008. *Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Neuausgabe. Innsbruck: StudienVerlag. ISBN 9783706546164
- ZWINZSCHER, Felix, 2018a. Die Poesie des Bots. In: *Welt* [online]. 14.02.2018 [Zugriff am: 25.07.2019]. Verfügbar unter: https://www.welt.de/print/welt_kompakt/webwelt/article173411587/Die-Poesie-des-Bots.html
- ZWINZSCHER, Felix, 2018b. Clemens Setz: Ein Twitter-Bot schreibt die schönste deutsche Lyrik. In: *Welt* [online]. 12.02.2018 [Zugriff am: 12.10.2018]. Verfügbar unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article173456403/Turing-Test-mit-Clemens-Setz-Twitter-Bots-schreiben-die-schoenste-Lyrik.html>

Abstract

The Austrian author Clemens J. Setz attracted the attention of the literary world at a relatively young age. Beginning at age twenty-six, he has been crowned with significant literary awards. His books are characterized by an experimental approach towards the narrative structure of text. In his works, Setz uses the technical possibilities of new media, rewrites canonized texts and breaks taboos in providing deep insights into his characters. In his prose, he identifies the most pressing problems of both individuals and society. The fates and attitudes of his protagonists appear controversial which has led to an ambivalent reception of his literary work.

Keywords

Clemens J. Setz, prose, *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, literary experiment, soul, violence and brutality, autistic characters

Hypertext. Code. Literatur.

Vom Experimentieren im medialen Erzählen

Zdeněk Pecka

Abstract

Das literarische Internet lässt sich auch als ein Raum des experimentellen Storytelling bezeichnen. Die Verlinktheit der digitalen Welt und ihre Möglichkeiten sowie Gefahren wurden zur Inspiration oder zum Thema von Experimenten, die untersuchten, welche Geschichten, Stories dadurch entstehen und wie sie digital erzählt werden können, beziehungsweise wie die RezipientInnen an dem Erzählen auch teilnehmen können.

Schlüsselwörter

Internet-Literatur, Hypertext-Literatur, mediale Literatur, digitales Storytelling, Medien-Aktionismus, Blog-Literatur

1. Digitales Erzählen

Beim Lesen diverser populärer Literaturartikel oder Blogs stößt man gelegentlich auf Kommentare, die behaupten, dass sich die Literaturbranche in der Gegenwart in einer Krise befinde. Gleichzeitig beobachtet man Phänomene, die den traditionellen Literaturverkehr stören, verkehren oder – wenn man will – erweitern. Die meisten Leute verbringen täglich viele Stunden vor dem Bildschirm, sie arbeiten am Laptop, lesen an Tablets, Smartphones oder diversen Lesegeräten und in E-Book-Readers. Auch viele AutorInnen sehen das Internet als einen Raum, der zum Publizieren von Texten und zur Selbstpräsentation gut geeignet ist. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, die ihre Werke seit ihrem demonstrativen Rückzug aus der Öffentlichkeit ausschließlich auf ihrer Website veröffentlicht und sich dadurch auch zum experimentellen Geist der frühen digitalen Literatur bekennt.¹

¹ Vgl. Pecka, 2018.

In diesem Beitrag, der als eine anfängliche Überlegung zu einem längerfristigen Forschungsvorhaben verstanden werden kann, werden Beispiele und auffallende Experimente angeführt sowie neue Konzepte oder sogar Aktionismus und Provokationen in dem Feld der Internetliteratur und des digitalen Storytelling vorgestellt. Es stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten die neuen Medien als solche nicht nur den LeserInnen, sondern auch den kreativen AutorInnen selbst in den letzten 20 bis 25 Jahren gebracht haben. Ausgewählte Beispiele sollen den Experimentcharakter einiger Projekte unterstreichen. Diese Projekte markieren vereinfacht und symbolisch den heutigen digitalen Raum, in dem sich sowohl die deutschsprachige Internetliteratur befindet, als auch das fiktionale digitale Erzählen in Österreich beziehungsweise dem deutschsprachigen Raum erfolgt.

Methodologisch bleibe ich bei diesen Überlegungen sowie bei weiteren ähnlich orientierten Beiträgen einerseits in der traditionellen Literaturwissenschaft mit ihren hermeneutischen, strukturalistischen, poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Diskursen. Andererseits sollen hier natürlich auch die aktuelle Leseforschung, Rezeptionsästhetik, Transfer- und Medienwissenschaften, Internet Studies und Digital Humanities Berücksichtigung finden.

Mit der Ankunft des World Wide Web Ende der 1990er Jahre gab es eine erste euphorische Welle der Hypertextliteratur – einer Online-Literatur, die über Links und nicht über das Umblättern funktioniert: nichtlinear, interaktiv, experimentell animiert. Die Hypertextliteratur verschwand jedoch nach wenigen Jahren wieder. Ein Bildschirm scheint eine feindliche Umgebung zum Lesen von Literatur zu sein. Die gegenwärtige digitale Literatur scheint ein Widerspruch in sich zu sein, der von der Literatur bereits wieder wegführt. Texte werden zwischen den Geräten beweglich, online verfügbar, alles in ihnen kann kopiert, kombiniert und umformatiert werden, sie werden verschickt und in den sozialen Netzwerken kommentiert oder sogar mitgeschrieben. Dies bietet neue Möglichkeiten für die AutorInnen nicht nur bei der Genese und in der Gestaltung ihrer Werke, sondern auch in deren Vermarktung, was auch für die Verlage und andere Vermittler von Belang ist. Im Internet selbst, im Hypertext wie im Code, gibt es viel Potenzial. Literarische Werke werden dort veröffentlicht und verkauft, in den Social Networks dann durch die Statusmeldungen und in den literarischen Blogs durch die Blog-Beiträge besprochen beziehungsweise

kritisiert. An der literarischen Qualität der Texte, die oft auch durch das sogenannte „unkreative Schreiben“² entstehen, lässt sich mit Recht zweifeln. Den Begriff „*uncreative writing*“ hat der amerikanische Dichter und Hochschullehrer Kenneth Goldsmith 2011 (dt. 2017) durch seine gleichnamige Schrift eingeführt. Damit soll die maschinell bedingte Arbeit mit bereits vorhandenen Texten und Textfragmenten bezeichnet werden, die in (nicht nur) sozialen Netzwerken und Blogs über ‚unkreatives‘ Textrecycling entstehen. Diese Arbeitsweise scheint für die digital entstandenen postmodernen Texte sehr symptomatisch zu sein.

2. Hypertext

Von den gegenwärtigen Bedingungen in der literarischen Blogosphäre, die in vielerlei Hinsicht schon den Mainstream repräsentieren, bleibt der Hypertext als Zeuge der ‚einst‘ experimentellen Literatur. Johannes Auer, Proponent der Avantgarde in der medialen Kunst und Literatur, verstand den Hypertext schon in seinen Anfängen als „die programmierte Form der poststrukturalistischen Intertextualität“ und den Hyperlink klickenden Leser als „Mitautor des Textes“.³ Die Pioniere und Pionierinnen des Hypertextes in den 1990er Jahren haben sich die literarische Interaktion so vorgestellt, dass eine immer wieder einzigartige Mitgestaltung des Textes erfolgt, indem die LeserInnen im Internet die Links, die eine Bewegung im Text ermöglichen, anklicken und ihn dadurch auch zu einer Art Collage machen. Die innere Kohärenz des Textes verschwindet, und ein solcher (Hyper-)Text ist auch nur schwierig interpretierbar. Der erste deutschsprachige Hypertext, der Ende der 1980er Jahre noch offline seinen Anfang nahm, war wahrscheinlich Heiko Indensens *Imaginäre Bibliothek*:

Sie ist sozusagen eine Geschichte, eine Enzyklopädie des nichtlinearen Schreibens als nichtlinearer Text. Eine hypertextuelle Enzyklopädie, die mit ihren 460 Hypertextknoten und 2635 Hyperlinks den Leser mit einem scheinbar unüberschaubaren Material konfrontiert und beim Lesen viel großartige Information[,] aber gleichzeitig eine, recht willkürliche scheinende, oft wenig zusammenhängende Lektüreerfahrung vermittelt.⁴

² Vgl. Goldsmith, 2011.

³ Auer, 2015.

⁴ Ebd.

3. Medienaktionismus

Die Möglichkeiten des Hypertextes und insbesondere eines mit dem Netz verbundenen Computers lockten die ExperimentatorInnen und AvantgardistInnen, die in ihm eine Textmaschine gesehen haben und in den unterschiedlichen Schichten der Programme, Protokolle und Codes den symbolischen Text selbst, um diesen zu gestalten und zu unterschiedlichen v. a. provokativen Zwecken zu nutzen.

Im Jahre 1999 wurde in Wien von lizvlx und Hans Bernhard das Künstlerduo *UBERMORGEN.COM* gegründet. Das Duo stammt zwar aus Wien, widmet sich jedoch mit seinen im Hintergrund wirkenden MitarbeiterInnen einem internationalen Medien- und digitalen Aktio-nismus, der aktuelle gesellschaftlich relevante Diskurse eröffnet. Ge-nauso wie die digitale Welt und die größten SpielerInnen in ihr keine Grenzen kennen, begrenzen sich auch die Projekte des Duos nicht nur auf den deutschsprachigen Raum, sondern wirken global. Ihre Aktio-nen ähneln meist einer öffentlich perfekt vermittelten Performance oder einem medial weiterkommunizierten Happening, durch das eine vielschichtige Narration in realer Zeit entsteht.

Das erste und wegen des politischen Inhalts international großes Auf-sehen erregende Projekt war die Website *vote-auction.com* während der amerikanischen Präsidentenwahl 2000. Die Idee war, Wählerstim-men durch eine Plattform auf der Website zu sammeln und weiter in Form von Auktionen zu vermitteln. Die Aktion erreichte durch die größten amerikanischen Nachrichtensender ein weltweites mediales Echo. Somit hat sich *UBERMORGEN.COM* zu einer Gruppe profiliert, welche die Kommunikation in den gegenwärtigen Massenmedien im Speziellen und in den digitalen Medien im Allgemeinen als ein form-bares Material versteht, mit dem man in einem offenen digitalisierten Prozess immaterielle Kunstwerke schaffen kann. Das nächste Projekt *Google will eat itself*⁵ (2005) bestand darin, dass durch Google-Instru-mente für Werbung Einnahmen generiert wurden, die dann wieder zum Kauf von Aktionen der Firma dienten.

Mit dem Projekt *Amazon Noir – the Big Book Crime*⁶ (2008) entfernte sich *UBERMORGEN.COM* von der medialen Kommunikation und näherte

⁵ Die Website des Projektes ist immer noch unter www.gwei.org abrufbar.

⁶ Auch die Website des Projekts von *UBERMORGEN.COM* liefert Informationen auf www.amazon-noir.com.

sich dem globalen Literaturbetrieb an. Die AktionistInnen nutzen die Funktion ‚Search Inside the Book‘ des amerikanischen Online-Versandhaus *amazon.com* dazu, durch entsprechend viele vorprogrammierte Suchanfragen den gesamten Inhalt eines Buches ‚herauszulesen‘ und erneut zum Download anzubieten. *UBERMORGEN.COM* untersucht die Grenzen des geistigen Eigentums und im breiteren Sinne die Grenzen der Demokratie in der globalisierten digitalen Welt, in der die meiste Macht in einigen wenigen Konzernen konzentriert ist.⁷ Es ist eine neue Form, wie Fiktion entstehen und erzählt werden kann. Johannes Auer formuliert es prägnant, wenn er behauptet: „Medienaktionismus erzählt Geschichten in Medien über Medien durch Medien.“⁸

4. Games und Bots

Eine ähnliche und doch andere Weise, wie man im Internet Geschichten erzählen kann, ohne sich unbedingt mit einem traditionellen linearen Text beschäftigen zu müssen, besteht in virtuellen Realitäten, in denen in Rollenspiel-Communitys bekannte Film-, TV-Seriengeschichten sowie Geschichten der Sci-fi- und Fantasy-Literatur weitergespielt werden. „Viele der Indie Games mischen gekonnt literarische Strukturen von Text, gesprochener Sprache und Imagination mit spielerischen, regelbasierten Strukturen“, behauptet der Zürcher Linguist, Literaturwissenschaftler und Game Designer Beat Suter, der weiter ergänzt:

Die elektronische Literatur ist mittlerweile mindestens im deutschen Sprachraum wieder weg. Nachdem sie sich jahrelang engagiert hatte, aber ignoriert wurde, ist sie jetzt, wo sie wohl eher Anerkennung finden könnte, bereits verschwunden. Oder amalgamiert. Sie wird archiviert. Die Experimente waren noch nie beliebt. [...] Die Zukunft der Literatur findet sich in den Games.⁹

Der Wiener Multimediakünstler Marcus Hinterthür beschreibt näher, wie in der Zusammenarbeit mit dem Wiener Verlag Traumawien einige an Literatur gebundene Game Projekte entstehen:

Die Szenarien muss sich der unkundige Leser vorstellen wie die Szenen in einem Theaterstück. Wobei die auftretenden, handelnden

⁷ Vgl. Sollfrank, 2009.

⁸ Auer, 2015.

⁹ Suter, 2015.

Charaktere die Avatare selbst sind (also die Spieler), und – in unserem speziellen Fall – natürlich die **Bot's** [sic].

Einige Charaktere sind bekannte, engagierte Cyberpunk-Aktivist*innen und Virtual-Worlds-Künstler*innen, andere sind Vorbeikommende im öffentlichen, virtuellen Raum; Newbies; Passanten; Explorer; Griefer...¹⁰

Die in den teilweise literarisch basierten Games auftretenden Avatare und Bots versteht Hinterthür als eine Fortsetzung der uralten Tradition des künstlichen Menschen in Mythen, Sagen sowie schließlich in der neueren Literaturgeschichte:

Den künstlichen Menschen (resp. die Idee einer künstlichen oder selbstgeschaffenen Lebensform) finden wir schon in den Überlieferungen aus der Antike. In der Griechischen Mythologie den aus Bronze gebildeten **Talos** des Hephaestus zum Beispiel, oder die ins Leben [sic] gerufene **Galatea**, die Skulptur des Pygmalion. In der Renaissance spukt der **Homunkulus**, der Mann aus Lehm. Im 18. und 19. Jahrhundert erschienen in der Literatur menschenähnliche Automaten, Beispielsweise [sic] in E. T. A. Hoffmanns „**Der Sandmann**“ und Jean Pauls „**Die Automaten**“, und in der frühen neuzeitlichen **Science-Fiction** wird der künstliche Mensch vollends populär [sic].¹¹

Diese komplexen Systeme bieten eine fiktive Welt, die anders fiktiv ist als traditionelle literarische Texte, gleichzeitig aber interaktiv sind, und zwar in einer anderen Art als die üblichen *social tools* in sozialen Netzwerken oder in der literarischen Blogosphäre. Die durch programmierte Roboter erreichte Automatisierung einiger Erzählprozesse wirft jedoch Fragen auf, die nicht leicht zu beantworten sind: Was passiert, wenn LeserInnen/NutzerInnen/SpielerInnen diese Systeme nicht gleich als Automaten erkennen? Wie sollen die RezipientInnen mit dieser neuen Fiktionalität umgehen? Wann wird man selbst Teil dieser Systeme, oder wie hält man als KonsumentIn die eigene Integrität und Autonomie aufrecht?

Einer der Versuche, auf diese und ähnliche Fragen Antworten zu finden, sind z. B. Aktionen der Gruppe Traumawien. Im Projekt *Kindle'Voke Ghost Writers*, das 2012 präsentiert wurde,¹² sammelte Traumawien durch Programmierung Kommentare zu YouTube-Videos, die automatisiert

¹⁰ Hinterthür, 2015, S. 6.

¹¹ Ebd.

¹² Eine Zusammenfassung des Projekts ist abrufbar unter: <http://traumawien.at/ghostwriters>.

zu Mini-Dramen gemacht wurden. Diese thematisch zusammenhängenden dramatischen Texte wurden dann auf der Website von Amazon online gestellt und dort im Kindle Store für zwei Dollar angeboten. Luc Gross, ein Mitglied von Traumawien, betont die Zugehörigkeit der Gruppe zur (nicht nur) österreichischen avantgardistischen Tradition, die Poesie und Literatur in unerwarteten Bereichen der Sprache und Textproduktion sucht und findet: „Der YouTube-Slang entwickelt sich zu einem digitalen Esperanto, es bildet sich eine internationale Community von Acht- bis 14-Jährigen, die echte Poesie machen.“¹³ Auf der anderen Seite bringt die Gruppe breitere Gesellschaftsthemen zum Ausdruck, die einen aktuellen digital-medialen Diskurs darstellen.

5. Social Networks

Im Milieu der sozialen Netzwerke gibt es Experimente mit Schreiben und Erzählen in chronologischer Abfolge und in kollaborativen Verfahren, die sich der konventionellen (Tagebuch-)Literatur annähern, der die gegenwärtige Blog-Literatur ähnelt. Als Beispiel dafür kann der – wie er sich im Untertitel selber nennt – „1. Facebookroman“ *Zwirbler* (in Buchform 2014) genannt werden. Eigentlich handelt es sich um kein richtig partizipativ und kollaborativ entstandenes literarisches Projekt. Der ungarisch-österreichische Autor Gergely Téglásy initiierte sein Projekt im sozialen Netzwerk Facebook. Die Handlung wurde durch die regelmäßig publizierten Statusmeldungen fortgeführt, wobei den LeserInnen nur eine beschränkte Kommentarmöglichkeit zur Verfügung stand. In diesem Sinne handelt es sich um kein revolutionäres Werk, es ähnelt vielmehr den weit verbreiteten Autorenblogs. Der Autor macht auf diese Tatsache ohnehin schon in der Anleitung aufmerksam:

Es besteht kein Anspruch darauf, dass Ihr Input, Links [sic], etc. die Geschichte oder *Zwirblers* Entscheidungen beeinflussen. Aber sehr wohl die starke Möglichkeit – schließlich ist genau dies ausdrücklich gewünscht: die Beeinflussung der Geschichte durch Ihren Beitrag.¹⁴

In diesem Sinne handelt es sich bei *Zwirbler* weniger um ein literarisches Experiment als um ein mediales. Die absolute, also auch

¹³ Kuhn, 2012.

¹⁴ Téglásy, 2010.

redaktionelle, Kontrolle über die Gestaltung des Inhalts, der Fabel sowie des Sujets bleibt allein dem Verfasser vorbehalten. Der Grund ist eindeutig: Neben der Kontrolle des Projektgedankens wären die kollaborativ entstandenen Postings juristisch bedenklich. Denn auch Téglásy war es wichtig, den auf Facebook publizierten Roman in Form eines gedruckten Buchs beziehungsweise Hörbuchs veröffentlichen und dadurch vermarkten zu können. Innovative Literaturprojekte, die echte Formen des Schreibens im Netz darstellen, sind ausgerechnet in sozialen Netzwerken, wie sie heute gestaltet sind, kaum zu erwarten.

6. Blogs

Eine der überlebensfähigen medialen Plattformen nach der ‚Hypertext-Euphorie‘ scheint der interaktive literarische Blog zu sein. Der Blog ermöglicht dank der Kommentarfunktion bidirektionale Kommunikation und damit eine synchrone sowie zeitversetzte Produktion und Rezeption der multimodalen Texte. Der Blog-Interaktion liegt eine mehrfache unterschiedliche Adressierung zugrunde; die Interaktion ermöglicht eine mehrschichtige sowohl öffentliche als auch private, immer jedoch massenmedial geprägte Kommunikation. In der literatur- und medienwissenschaftlich orientierten Hypertextforschung entstehen auch literatursoziologische Fragen, besonders wenn man sich mit der Rezeption oder Vermittlung von Literatur beschäftigt. Laut dem Potsdamer Literaturwissenschaftler Peer Trilcke führen etwa

[...] die Wörterbuchfunktionen, die in einigen Ebook-Readern wie *Amazons Kindle* implementiert sind, und mehr noch die Option, zu ausgewählten Textstellen Webrecherchen (Google- oder *Wikipedia*-Suchanfragen) durchzuführen, faktisch zu einer Hypertextualisierung des Ebooks selbst dann, wenn der ‚Text‘ des Ebooks ursprünglich nicht in Form eines Hypertexts vorliegt. Und die Integration von Social Reading- und Social Cataloging-Komponenten in die Software von Ebook-Readern [...] öffnen die Rezeption von Ebooks hin zum Raum digital vernetzter Kommunikation.¹⁵

¹⁵ Trilcke, 2013.

Trilcke unterscheidet dabei die primäre und sekundäre literarische Kommunikation im Netz. In diesem Sinne versteht er vor allem die gegenwärtigen literarischen Blogs im Internet, also, wie er schreibt – die Blogosphäre – als „eine im Prinzip ähnlich wie die Massenmedien operierende, nur eben niedrigschwellige und meist geringere Rezipientenkreise erreichende Publikationstechnik“¹⁶. Die literarischen Blogs scheinen in der Gegenwart am ehesten eine überlebensfähige Publikationsplattform zu sein, die über Ähnlichkeiten zur traditionell herausgegebenen Literatur verfügt, gleichzeitig aber alle Möglichkeiten der vernetzten Literaturwelt nutzt. Sie haben den augenblicklichen Kontakt zum Lesepublikum, ermöglichen ihm eine sekundäre Interaktion mit den AutorInnen oder anderen RezipientInnen, sind verlinkt zu anderen Inhalten, Texten oder sogar Produkten und bieten eine chronologische, lineare Kontinuität des Publizierens. Damit gelangen wir direkt in die Soziologie des Internets, denn

es scheint angebracht, bei der Analyse der sekundären literarischen Kommunikation im Netz und insbesondere in der Blogosphäre wesentlich stärker, als dies bisher geschehen ist, auch die soziale Einbettung zu berücksichtigen, in der und vor deren Hintergrund diese Kommunikation erfolgt. [...] Vielmehr stellt das Setzen eines Links auch einen sozialen Akt dar, eine Handlung, die soziale Beziehungen generieren und dokumentieren kann.¹⁷

Nicht alle literarischen Texte in den Blogs, die zur Zeit im Internet zu finden sind, basieren in ihrer Gestalt auf einer komplizierteren Hypertext-Infrastruktur des Internets, viele bleiben primär und ermöglichen nur eine einseitige Kommunikation, praktisch sind sie jedoch ohne die webbasierte Struktur des Hypertextes nicht vorstellbar.

7. Fazit

Die oben genannten Beispiele wurden gewählt, um den Raum zu markieren, in dem sich das österreichische experimentelle Storytelling im digitalen Raum in den letzten 20 Jahren befunden hat. Die besprochenen Projekte überschreiten jedoch die traditionelle literarische Narration. Sie bleiben literarisch im Sinne der überlieferten

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

textuellen Form, die ein fiktives oder fiktionalisiertes Geschehen vermittelt. Hinzu kommt die neue experimentelle Form der vernetzten digitalen Medialität. Sie verhilft der erzählten Fiktion – der literarischen Welt – zum Überbau eines völlig neuen Zeichensystems, das spezifische Einstellungen, Haltungen und Deutungen ermöglicht.

Die Verlinktheit der digitalen Welt und ihre Möglichkeiten sowie Gefahren wurden zur Inspiration und zugleich zum Thema der Aktionen, wobei untersucht wurde, welche Geschichten, welche Stories dadurch entstehen und wie sie einem Publikum digital erzählt werden können, beziehungsweise wie sich die RezipientInnen selbst am Akt der Textgenese sowie des Erzählens beteiligen können.

Literaturverzeichnis

- AUER, Johannes, 2015. *Vom Web 1.0 zum Postinternet* [online]. (*Fast*) *alles über Netzliteratur in 3 1/2 Kapiteln* [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: https://www.netzliteratur.net/auer/Vom_Web_1.0_zum_Postinternet.pdf
- BARTHES, Roland, 2000. Der Tod des Autors. In: Fotis JANNIDIS u. a., Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 185–197. ISBN 9783150180587
- DERRIDA, Jacques, 2003. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518277775
- FOUCAULT, Michel, 2000. Was ist ein Autor? In: Fotis JANNIDIS u. a., Hrsg. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, S. 198–232. ISBN 9783150180587
- GOLDSMITH, Kenneth, 2011. *Uncreative Writing*. New York: Columbia University Press. ISBN 9780231149914
- HEIBACH, Christiane, 2003. *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 9783518292051
- HINTERTHÜR, Marcus, 2015. Bot's vs. Man. In: *ST/A/R* [online]. 04.11.2015, Nr. 45, S. 6 [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: https://issuu.com/marcus.hinterthuer/docs/star_literatur_38_55
- KUHN, Johannes, 2012. YouTube-Dialoge als Mini-Dramen Und Jesus sagte *LOL*. In: *Süddeutsche Zeitung* [online]. 24.06.2012 [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/digital/youtube-dialoge-als-mini-dramen-und-jesus-sagte-lol-1.1389682>
- LORENZ, Ann-Kathrin, 2013. Der Hypertext ist tot! Ein Interview mit der Internet-Literatin Susanne Berkenheger. In: *literaturkritik.de* [online]. (4)

- [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17767&ausgabe=201304
- PECKA, Zdeněk, 2018. Alte und neue Medialität an der Schwelle zur digitalen Wende. Das mediale Echo Thomas Bernhards und die Selbstinszenierung Elfriede Jelineks. In: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik*. (2), S. 111–124. ISSN 18037380
- SOLLFRANK, Cornelia, 2009. „the genius of übermorgen“. In: Hans BERNHARD, LIZVLX und Alessandro LUDOVICO, Hrsg. *Übermorgen.com. Media Hacking vs. Conceptual Art*. Basel: Christoph Merian, S. 192–195. ISBN 9783856164607. Auch digital verfügbar unter: http://ubermorgen.com/books/UBERMORGEN_lores.pdf [Zugriff am: 15.04.2019]
- STOCKER, Günther, 1994. *Ein rebellisches Fossil. Die fiktionale Literatur im Zeitalter der modernen Kommunikationstechnologien*. Aachen: Alano. ISBN 3893992014
- SUTER, Beat, 2015. *Was wird Literatur? Wird (digitale) Literatur zu Spiel? Oder Spiel zu Literatur?* [online]. [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: https://www.netzliteratur.net/suter/Suter_Was_wird_Literatur.pdf
- SUTER, Beat, 2012. *Von Theo Lutz zur Netzliteratur* [online]. *Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur* [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: https://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf
- TÉGLÁSY, Gergely, 2014. *Zwirbler. Der erste Facebookroman*. Pfaffenweiler: Kladde Buchverlag. ISBN 9783945431047
- TÉGLÁSY, Gergely, 2010. *Zwirbler* [online]. *Der erste Facebookroman* [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: <https://www.facebook.com/Zwirbler.Roman>
- TRAUMAWIEN, 2012. *Kindle'Voke Ghost Writers* [online]. [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: <http://traumawien.at/ghostwriters>
- TRILCKE, Peer, 2013. Ideen zu einer Literatursoziologie des Internets. Mit einer Blogotop-Analyse. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* [online]. (7/2) [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/peer-trilcke-literatursoziologie-des-internets>
- UBERMORGEN.COM, 2008. *Amazon Noir – the Big Book Crime* [online]. [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: www.amazon-noir.com
- UBERMORGEN.COM, 2005. *Google will eat itself* [online]. [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: www.gwei.org
- UBERMORGEN.COM, 2000–2004. *[V]ote-auction – Bringing democracy and capitalism closer together* [online]. [Zugriff am: 15.04.2019]. Verfügbar unter: <http://www.ubermorgen.com/vote-auction.net>

Abstract

The literary internet can also be described as a space of experimental storytelling. The linkedness of the digital world, both its possibilities and dangers, have become the inspiration or the subject of experiments analyzing which stories can be created by them and how they can be digitally narrated and how the recipients may participate in the narration.

Keywords

Internet literature, hypertext literature, media literature, digital storytelling, media activism, blog literature

AutorInnen

Mgr. **Jan Budňák**, Ph.D., Mitarbeiter am Institut für Germanistik an der Philosophischen Fakultät der Masaryk-Universität Brno/Brünn, Mitglied der germanobohemistischen Arbeitsgruppe an der tschechischen Akademie der Wissenschaften. Promotion am Institut für Germanistik in Olomouc/Olmütz (*Bild des Tschechen in der deutsch-böhmischen und deutschmährischen Literatur*, 2010). 2011–2012, 2013–2014: Franz-Werfel-Stipendium in Wien. Forschungsschwerpunkte: deutschmährische Literatur, Identitäts- und Alteritätskonstruktionen in der Literatur, transkulturelle Perspektiven auf die Literatur der böhmischen Länder in der Zwischenkriegszeit.

Doz. Dr. **Laura Cheie**, Dozentin für neuere deutschsprachige Literatur an der West-Universität Temeswar. 1995–1997 Franz-Werfel-Stipendium in Innsbruck. 2007–2009 Kulturattaché an der Rumänischen Botschaft in Wien. 2011–2012, 2014–2015 Gastprofessorin am Institut für Romanistik der Universität Wien. Forschungen zur kreativen Psychologie des Symbolismus und Expressionismus; Rhetorik und Psychologie des lyrischen Lakonismus; österreichische Literatur nach 1945.

Dr. **Paola Di Mauro**, wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrstuhl für Deutsche Literatur an der Universität Messina. Forschungsschwerpunkte: Kulturanthropologie, Dekonstruktion, New Historicism, Diskursanalyse, Translation Studies, Archetypische Literaturkritik, Begriffsgeschichte. 2006–2008 als Franz-Werfel-Stipendiatin in Wien. Monografien: *Antiarte Dada* (2005), *La Grammatica del Movimento. I colloqui psichiatrici alla Maria Gugging* (2012), *Morte apparente, buio, sonno profondo. Tre fiabe dei Grimm* (2018); zahlreiche Aufsätze in nationalen und internationalen Fachzeitschriften.

Univ.-Prof. Mag. Dr. **Konstanze Fliedl**, Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Theologie in Wien. Dissertation über Elisabeth Langgässer, 1997 Habilitation zu Arthur Schnitzler. Gastdozenturen und professuren in u. a. Berlin, Warschau, Zürich, Bern, Neapel. 2002–2007 Professur an der Universität Salzburg, seither Professorin für Neuere deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien.

Herausgeberin der Historisch-kritischen Ausgabe von Schnitzlers Frühwerk.

Mag. **Alexander Höllwerth**, Dr. phil., ist ein Literatur- und Kulturwissenschaftler in Wien und Praha/Prag, 2005–2011 war er Lektor des ÖAD am Lehrstuhl für österreichische Literatur und Kultur an der UAM in Poznań. Von 2014–2019 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Slawischen Institut der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag. Publikationen im Bereich der slawistischen und germanistischen Literatur- und Kulturwissenschaften: *Das sakrale eurasische Imperium des Aleksandr Dugin* (2007); Mitherausgeber: „Kontaminierte Landschaften“. *Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus* (2019).

PhDr. **Helena Jaklová**, Ph.D., studierte Germanistik, Hispanistik und Musikerziehung an der Palacký-Universität in Olomouc/Olmütz, Germanistikstudium auch in Magdeburg und Marburg (DAAD-Stipendium). Dissertation an der Masaryk-Universität in Brno/Brünn: *Problem der künstlerischen Autonomie um 1800. Fiktive Musiker an der Schwelle zwischen Empirie und Phantasie*. Sie unterrichtet an der Philosophischen Fakultät der Universität Pardubice. Forschungsschwerpunkte: KünstlerInnen und Künstlertum, neueste deutschsprachige Literatur. Zuletzt: *Künstlerische Stationen*, hrsg. m. Pavel Knápek (2014); *An der Schwelle der Romantik* (2016).

Dr. habil. **Edit Király**, Dozentin am Germanistischen Institut der ELTE Budapest. 1995 und 1998-1999 Franz-Werfel-Stipendium in Wien, Promotion an der Universität Wien mit einer Dissertation über Heimito von Doderers Geschichtspoetik. Ihre übersetzerische Tätigkeit umfasst Werke von Libuše Moníková, Heimito von Doderer, Hans Blumenberg u. a. Zuletzt erschienen: „*Die Donau ist die Form*“: *Stromdiskurse in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts* (2017).

Univ.-Prof. Mag. Dr. **Stefan Krammer**, Professor für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: Österreichische Literatur, Literatur- und Mediendidaktik, Gender, Dramen- und Theatertheorie. Publikationen u. a. zu Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und Josef Winkler. Zuletzt: *Fiktionen des Männlichen. Männlichkeitsforschung in der Literaturwissenschaft* (2018).

Dr. phil. **Kalina Kupczynska**, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Łódź. Humboldt-, Werfel- und DAAD-Stipendiatin. Studium der Germanistik in Łódź, Passau und Wien. Dissertation zum Thema: *Vergeblicher versuch das fliegen zu erlernen – Manifeste des Wiener Aktionismus* (2012). Publikationen zur deutschen und österreichischen Avantgarde, zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, zu Comics und Graphic Novels. Zuletzt: *Poetik des Gegenwartsromans*, hrsg. m. Nadine J. Schmidt (2016); *Autobiografie intermedial. Fallstudien zur Literatur und zum Comic*, hrsg. m. Jadwiga Kita-Huber (2019).

Priv.-Doz. Mag. Dr. **Alexandra Millner**, Literaturwissenschaftlerin und -kritikerin, Dramaturgin. Lehrbeauftragte am Institut für Germanistik der Universität Wien. Wissenschaftliche Mitarbeiterin diverser FWF-Projekte zu Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns, Habilitation zur *Transdifferenz deutschsprachiger Migrantinnen aus Österreich-Ungarn*, seit 2016 Projektleiterin des FWF-Projekts *Albert Drach Werke. Studienausgabe 3*. Zuletzt: *Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*, hrsg. m. Katalin Teller (2018).

Mag. Dr. **Manfred Müller**, Germanist, Leiter der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (seit 2014) und der Österreichischen Franz Kafka-Gesellschaft (seit 2012), Lehrbeauftragter am Institut für Germanistik der Universität Wien (seit 2003). Herausgeber mehrerer Sammelbände und Anthologien, Veröffentlichungen v. a. zur Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Zuletzt: *Hinter dem Gesetz. Kafka, Recht und Ordnung. 12 Texte*, hrsg. m. Nadine Kegele (2015).

Dr. phil. **Zdeněk Pecka** studierte Bohemistik und Germanistik in České Budějovice/Budweis, Jena und Wien. 2003–2004 Franz-Werfel-Stipendium in Wien. 2009 schloss er sein Doktoratsstudium an der Universität Wien unter der Leitung von Prof. Schmidt-Dengler und Prof. Sonnleitner über das Werk von Thomas Bernhard ab. Er wirkt an der Südböhmischen Universität in České Budějovice und seine Forschungsschwerpunkte bilden neuere österreichische Literatur sowie Literatur und Medien.

doc. PaedDr. **Dana Pfeiferová**, Ph.D., Literaturdozentin an der Westböhmischen Universität in Plzeň/Pilsen, studierte Bohemistik und Germanistik in České Budějovice/Budweis. 1994–1996: Franz-Werfel-Stipendium in Wien. 2000: Dissertation zu Todesbildern in der österreichischen Prosa nach 1945 (*Angesichts des Todes*, 2007); 2009: Habilitation über *Libuše Moníková. Eine Grenzgängerin* (erschienen 2010). Forschungsschwerpunkte: neuere österreichische, tschechische und interkulturelle Literatur. Forschungsaufenthalte in Wien, Regensburg, Augsburg und Nagoya. Sie redigiert literarische Übersetzungen der *Austriaca* beim Verlag Archa, Zlín.

Univ.-Prof. Dr. **Eleonora Ringler-Pascu**, Hochschule für Musik und Theater, West-Universität Timișoara/Temeswar. Franz-Werfel-Stipendiatin und Promotion, Universität Wien (1997). Habilitation (2013). Publikationen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten“ mit Blick über die Postmoderne* (1998), *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation* (2000), *Kurzdrama – Minidrama* (2009), *Drama der Antike* (2010). Mitherausgeberin: *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler* (2009).

Dr. **Vincenza Scuderi**, wissenschaftliche Mitarbeiterin, Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Übersetzung an der Universität Catania, 2003–2005 Franz-Werfel-Stipendiatin an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: deutschsprachige (insbesondere österreichische) Gegenwartsliteratur, Gender Studies, Performance Studies, Übersetzungswissenschaft. Aufsätze zu Brigitta Falkner, Peter Waterhouse, Christoph Ransmayr, Peter Handke u. a. Zuletzt: *Performare la parola. Segno e disegno in Brigitta Falkner* (2018).

Ádám András Szinger, MA, Studium im Fachbereich Germanistik an der Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche in Budapest, Abschluss 2015. Aufbaustudium im Fachbereich Fach- und literarische Übersetzung, Abschluss 2015. Seit 2017 Doktorand an der Universität Szeged. Forschungsschwerpunkte: österreichische Literatur im 20. Jahrhundert, Thomas Bernhard.

Katalin Teller, PhD, studierte Germanistik und Slawistik an der Eötvös-Loránd-Universität in Budapest (ELTE), 2004–2006 Franz-Werfel-Stipendium in Wien. 2008 Promotion, seit 2009 Assistenzprofessorin am Lehrstuhl für Ästhetik der ELTE. Mitarbeiterin von in Budapest und Wien durchgeführten Forschungsprojekten zur Geschichte der Habsburger Monarchie und der Zwischenkriegszeit. Forschungsschwerpunkte: Populärkultur, Großstadtliteratur, Zirkusgeschichte im 19.–20. Jahrhundert.

Prof. PhDr. **Dalibor Tureček**, DSc., Professor für Literaturgeschichte am Institut für Bohemistik an der Südböhmischen Universität in České Budějovice/Budweis. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 19. Jahrhunderts, tschechisch-österreichische beziehungsweise -deutsche Relationen, Methodologie der Literaturwissenschaft und Folkloristik. Ehemaliger Gastprofessor am Institut für Slawistik an der Universität Wien, Lehrauftrag am Institut für Slawistik in Göttingen (2018), Forschungsaufenthalte u. a. in Wien, Berlin, Bonn, Regensburg, Dresden. Mitglied des Collegium Carolinum, München.