

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
RAKSTI

734. SĒJUMS

Literatūrzinātne, folkloristika, māksla

Kultūru dialogs: Austrijas kultūra un literatūra
starptautiskā un starpdisciplinārā diskursā

SCIENTIFIC PAPERS
UNIVERSITY OF LATVIA

VOLUME 734

Literature, Folklore, Arts

Culture Dialogue: Austrian Literature
and Culture in International and
Interdisciplinary Discourse

Dialog der Kulturen: Österreichische Literatur
und Kultur aus internationaler
diskursiver Sicht

SCIENTIFIC PAPERS
UNIVERSITY OF LATVIA

VOLUME 734

Literature, Folklore, Arts

Culture Dialogue: Austrian Literature
and Culture in International and
Interdisciplinary Discourse

Dialog der Kulturen: Österreichische Literatur
und Kultur aus internationaler
diskursiver Sicht

LATVIJAS UNIVERSITĀTES
RAKSTI

734. SĒJUMS

Literatūrzinātne, folkloristika, māksla

Kultūru dialogs: Austrijas kultūra un literatūra
starptautiskā un starpdisciplinārā diskursā

UDK 82.0:821+398+7(082)
Li 848

Galvenā redaktore *Dr. philol.* prof. **Ausma Cimdiņa**

Atbildīgā redaktore *Dr. philol.* asoc. prof. **Tatjana Kuharenoka**

Redkolēģija:

Dr. habil. philol. prof. **Juris Kastiņš** – LU Pedagoģijas un psiholoģijas fakultāte

Dr. habil. philol. prof. **Sigma Ankrava** – LU Moderno valodu fakultāte

Dr. habil. philol. prof. **Janīna Kursīte** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol. prof. **Ilze Rūmniece** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol. prof. **Ludmila Sproģe** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. habil. art. / Dr. philol. prof. **Silvija Radzobe** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. art. asoc. prof. **Valdis Muktupāvels** – LU Filoloģijas fakultāte

Dr. philol. prof. **Viktors Freibergs** – LU Moderno valodu fakultāte

Dr. habil. philol. **Irina Belobrovcova** – Tallinas Universitāte (Igaunija)

Ph.D. prof. **Kārlis Račevskis** – Ohaio Universitāte (ASV)

Prof. **Laila Muižniece** – Rietummičiganas Universitāte, Kalamazū (ASV)

Prof. **Jurate Sprindīte** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

Prof. **Nijole Laurinkiene** – Lietuviešu literatūras un mākslas institūts (Lietuva)

Dr. habil. philol. prof. **Ļubova Kiseļova** – Tartu Universitāte (Igaunija)

Prof. **Pāvels Štols** – Prāgas Universitāte (Čehija)

Vācu un krievu valodas tekstu literārā redaktore **Raisa Pavlova**

Anġļu valodas tekstu literārā redaktore **Māra Anteniške**

Maketu veidojis **Arnis Čakstiņš**

Visi krājumā ievietotie raksti ir recenzēti.

Pārpublicēšanas gadījumā nepieciešama Latvijas Universitātes atļauja.

Citējot atsauce uz izdevumu obligāta.

© Latvijas Universitāte, 2008

ISSN 1407-2157

ISBN 978-9984-825-71-7

Inhalt/Saturs/Content

<i>Sigma Ankrava. Globalisation and Its Discontents in Small Countries</i> <i>Globalizācija un neapmierinātība ar to mazajās valstīs</i>	6
<i>Jurij Zwetkow. Der integrative Raum der Wiener Moderne</i> <i>Vīnes modernisma integrācijas spēja</i> <i>The Space of Integration in Viennese Modernism</i>	12
<i>Kārlis Cīrulis. Robert Musils "Mann ohne Eigenschaften" als Lebensentwurf</i> <i>der Moderne</i> <i>Roberta Mūzila "Cilvēks bez īpašībām" kā modernisma dzīves koncepts</i> <i>Robert Musil's "Man without Qualities" as a Modernism Concept of Life</i>	19
<i>Eugen A. Satschewski. Die österreichische Literatur und die Gruppe 47</i> <i>Austrijas literatūra un grupa 47</i> <i>Austrian Literature and the Group 47</i>	27
<i>Eve Pormeister. Die von uns erahnte Sprache: Ingeborg Bachmann</i> <i>Mūsu apjaustā valoda: Ingeborga Bahmane</i> <i>The Language Perceived by Us: Ingeborg Bachmann</i>	37
<i>Tatjana Kuharenoka. Fortsetzung folgt: "Klavierspielerin" vs. "Klavierspielerin"</i> <i>Turpinājums sekos: "Klavierskolotāja" pret "klavierskolotāju"</i> <i>To Be Continued: "The Piano Teacher" vs. "The Piano Teacher"</i>	50
<i>Anna Saveljeva. "Malina" von Ingeborg Bachmann als Film und Roman</i> <i>Ingeborgas Bahmanes "Malina" kā romāns un filma</i> <i>"Malina" by Ingeborg Bachmann as a Novel and Film</i>	60
<i>Sandija Iesalniece. Zum Genreproblem von Elfriede Jelinek "bukolit. hörroman"</i> <i>Elfrīdes Jelinekas "bukolit. hörroman" žanra problēmas</i> <i>The Problem of the Genre of "bukolit. hörroman" by Elfriede Jelinek</i>	69
<i>Klaus Schenk. Elias Canettis Praxis der kulturellen Übersetzung</i> <i>Eliasa Kanetti kulturālā tulkojuma prakse</i> <i>Elias Canetti's Practice of Cultural Translation</i>	78
<i>Ivars Orehovs. Kindheitserinnerungen am Rande des österreichischen Raums</i> <i>(Claus Gatterer "Schöne Welt, Böse Leut. Kindheit in Südtirol")</i> <i>Bērnības atmiņas Austrijas kultūrtelpas pierobežā</i> <i>(Klauss Gaterers "Skaista zeme, slikti ļaudis. Bērnība Dienvidtirolē")</i> <i>Childhood Reminiscences on the Borderline of the Austrian Cultural Space</i> <i>("Lovely World, Bad People. Childhood in South Tyrol" by Claus Gatterer)</i>	87
<i>Juliana Kaminskaja. Das Nichts in der österreichischen Poesie:</i> <i>Rainer Maria Rilke und Paul Celan</i> <i>"Nekas" Austrijas poēzijā: Rainers Marija Rilke un Pauls Celans</i> <i>"Nothing" in Austrian Poetry: Rainer Maria Rilke and Paul Celan</i>	92

Globalisation and Its Discontents in Small Countries

Globalizācija un neapmierinātība ar to mazajās valstīs

Sigma Ankrava

Latvijas Universitātes Moderno valodu fakultātes
Literatūras un kultūras nodaļa
sigma_ankrava@hotmail.com

Small countries in Europe presently find it difficult to preserve their cultural identity due to globalization. This process is an accepted fact in contemporary society and something that cannot be overlooked. An important question that can be asked observing the phenomenon of globalization is whether it is a multipolar process or not. In this paper I will concentrate on looking at globalisation from a historical perspective and on the different types of it that can be seen in the small countries of the modern world, namely of American type ('marketization') or Islamisation.

Keywords: globalisation, culture, religion, small countries, Austria, Latvia.

Globalisation is a fact. If we admit that globalisation is a '*drive to unify economic systems and cultural practices*,'¹ it is a phenomenon we cannot deny. The question is, is it a recent phenomenon? Is there one or several parallel processes of globalization going on in the contemporary world?

Historically, there have been several attempts of globalisation. It first was evident in Europe as Christianisation. Globalization affected the territory of Latvia at the beginning of the 13th century as the result of the Fourth Crusade. The indigenous population was to experience forceful Christianisation, elimination of the local aristocracy and lasting witch-hunts as the result of this 'drive to unify economic systems and cultural practices'. A few centuries later the same happened to American Indians. Later the process was gradually replaced by 'marketization' of the globe started by trade companies in the epoch of the Renaissance. In the 20th century this process was intensified by international consortiums most of which were based in the USA, which explains why many countries today look upon globalisation as 'Americanization'.

This rather crude, at the first sight, periodisation probably bears more logics in it if we refer to the cultural theory of Pitirim Sorokin, the American social anthropologist of Russian extraction. In his book "The Crisis of Our Age" he speaks about three types of cultures: the *ideational, sensate, and idealistic* cultures. Characterising the mediaeval Christian culture, which was being spread during Christianization, he wrote:

In brief, the integrated part of medieval culture was not a conglomeration of various cultural objects, phenomena and values, but a unified system – a whole whose parts articulated the same supreme principle of true reality and value: an infinite,

*supersensory and super-rational God, omnipresent, omnipotent, omniscient, absolutely just, good and beautiful, creator of the world and of man. Such a unified system of culture, based upon the principle of a supersensory and super-rational God as the only true reality and value, may be called ideational.*² [Sorokin]

He proceeds that at the end of the twelfth century, actually at the beginning of the Renaissance, there emerged the germ of a new – and profoundly different – major principle, namely that the true reality and value is sensory. Only what we see, hear, smell, touch, and otherwise perceive through our sense organs is real and has value. Beyond such a sensory reality, there is nothing or if there is something, we cannot sense it; therefore it is equivalent to the non-real and non-existent. As such it may be neglected. Such was the new principle – one entirely different from the major principle of the ideational system of culture. He suggests that:

Beginning roughly with the sixteenth century, the new principle became dominant, and with it the new form of culture that was based upon it. In this way the modern form of our culture emerged – the sensory, empirical, secular, and ‘this-worldly’ culture. It may be called sensate.

In time this process coincides with the process of globalisation started by trade companies. P. Sorokin says that the modern world is based upon this new principle – true reality and value is sensory. It is precisely this principle that is articulated by our modern sensate culture in all its main compartments: in arts and sciences, philosophy and pseudo-religion, ethics and law; in its social, economic, and political organization; in its dominant ways of life and mentality. Thus, if the major principle of medieval culture made it predominantly ‘other-worldly’ and religious, oriented toward the supersensory reality of God, then the major principle of our modern sensate culture is predominantly ‘this-worldly’, secular and utilitarian. Pitirim Sorokin concludes that hence the magnitude of the crisis of our time. Even if it does not mean the extinction of Western culture and society, it nevertheless signifies one of the greatest possible revolutions in our culture and social life. This revolution implies democratisation of society and various aspects of its life. The rise and dominance of the USA – a country whose political structure and culture are deeply democratic – has made democratisation seem inevitable. The contemporary American political analyst Fareed Zakaria, writing almost one hundred years after Pitirim Sorokin, came out with his theory that states:

*Culture has also been democratized. What was once called ‘high culture’ continues to flourish, of course, but as a niche product for the elderly set, no longer at the center of society’s cultural life, which is now dominated by popular music, blockbuster movies, and prime-time television.*³

For instance, between 1980 and 1998, the demand for cookbooks, marriage guides and romance novels among the American reading public tripled compared to the previous time. You can see a very similar picture in Latvia as well.

We could pretend that 'sexiness' and 'buzz' have some inherent characteristics, such as novelty and originality, but they are really just proxies for popularity, which transfers into profit. This cultural trend illuminates something important: the relationship between democratization and marketization. Because people now exist in large numbers as consumers and exert their power through that identity, marketization has become the shadow partner of democratization... This dual nature of democratization – empowering citizens and consumers – explains why so few dare criticize this transformation of society. For the left, it is difficult to condemn the culture of everyman. For the right, it is impossible to admit that capitalism – even in the realm of culture – can have bad consequences. Both are unwilling to admit that, without guidance or reference to authority, people can make bad choices. Of course, being guided requires not simply that people be willing to follow but that someone be willing to lead.⁴

Huge international companies and consortiums are ready to lead the everyman. This way of democratisation of culture has affected the very basis of Western culture – the traditional values of Christianity. The American social anthropologist J. D. Hunter points out that one of the most striking trends of this democratisation is the loss of the 'power of scripture, authority, and tradition' or the 'binding address.' Modern society is full of quests for 'spiritualism' and identity, probably because it is a modern way to address the age-old urge for security and faith. As a result, over the last four decades America's most conservative social movement, evangelical Christianity, trying to adjust itself to modern democratic culture, found itself utterly transformed.

..The easiest way to attract mass audience was to mimic mainstream culture and values, giving the people what they want, which is less religiously demanding and more warm and service oriented Christianity.. Evangelical churches are now designed to blend in with modern consumerist America. Look at 'Christian rock', the music often called a sign of the rise of religion but more surely a sign of the hollowness that rises.. People are praised, comforted, consoled, but never condemned.. "Christianity should be fun, it should be joyful... It's not drag to be saved!" [Jim and Tammy Faye] Bakker once exclaimed. To practice what they preached, the Bakkers built a 2,3000 acre theme park, proudly called a "Christian Disneyland" – with a 504 room hotel, a water park, a shopping mall, a counselling center and a high-tech passion play. 'Well, if the Bible says we are to be fishers of men, then a water park is just bait', the Bakker commented... Anything that hints of moral or religious absolutism and intolerance is underplayed.⁵

This is what characterizes the modern sensate culture.

The other great culture of the contemporary world which seems to be on its second wave of spreading is the culture of Islam. The culture of Islam, being about 600 years younger than Christianity, still exists as an ideational culture. In this form it faces the challenges of globalisation. Globalization has caught the world of Islam at a rising demographic moment.

Its societies are going through a massive youth bulge; more than half of the Arab (and Iranian) world is under the age of twenty-five. Fully 75 percent of Saudi Arabia is under the age of thirty. A bulge of restless young men in any country is bad news. Almost all crime in every society is committed by men between the ages of fifteen and twenty five. Lock all young men up, one social scientist pointed out, and violent crime will drop by more than 95 percent. (That is why socialization of young men – in schools, colleges, and camps – has been one of the chief challenges for civilized societies.) When accompanied by even small economic and social change, a youth bulge produces a new politics of protest. In the past societies in these circumstances have fallen prey to a search for revolutionary solutions.. In the case of the Arab world, this upheaval has taken the form of a religious resurgence.⁶

The analyst points out that ‘a youth bulge’ preceded the revolution in France in 1789 and the revolution in Iran in 1979, as well as the events of 1968 in America. In Europe before 1968 the same process had taken place. It should also be noted that historically, similar process had occurred in Medieval Europe in the 11th century, around the time of the First Crusade. Today it is not turned against any local authority but against the process of globalisation and the USA as its major stronghold. The ideals (if any) of a modern sensate culture are being challenged by the bearers of ideational culture.

America thinks of modernity as all good – and it has been almost all good for America. But for the Arab world, modernity has been one failure after another. Each path followed – socialism, secularism, nationalism – has turned into a dead end. People often wonder why the Arab countries will not try secularism. In fact, for most of the last century, most of them did. Now people associate the failure of their governments with the failure of secularism and of the Western path.⁷

The American scholar is fully aware of this and explains it as follows:

The new, accelerated globalization that flourished in the 1990ies has hit the Arab world in a strange way. Its societies are open enough to be disrupted by modernity, but not so open that they can ride the wave. Arabs see the television shows, eat fast foods, and drink the sodas, but they do not see genuine liberalization in their societies, with increased opportunities and greater openness. They do not see economic opportunities and dynamism, just the

same elites (ideational) controlling things.. For the elites in Arab societies it means more things to buy. But for some of them it is also an unsettling phenomenon that threatens their comfortable base of power. This mixture of fascination and repulsion with the West – with modernity – has utterly disoriented the Arab world. ..They come face to face with the contradictions of modern life, seeking the wealth of the new world and the tradition and certainty of the old.⁸

They see parents in Thailand happy that a girl was born because she will be able to become a prostitute and earn money for the family. They see that these are mostly westerners who would hire her. They see that it is mostly the westerner who rules the world. They do not see it as just and try to find the ways to change this world. One of the tasks they consider seriously is to find ways how to stop spreading the sensate culture. And this becomes another option for globalization. Pitirim Sorokin kind of foresaw it at the beginning of the 20th century.

Every important aspect of the life, organization and culture of Western society is in extraordinary crisis.. Its body and mind are sick and there is hardly a spot on its body which is not sore, nor any nervous fiber which functions soundly...We are seemingly between two epochs: the dying Sensate culture of our magnificent yesterday and the coming Ideational culture of the creative tomorrow. We are living, thinking and acting at the end of a brilliant six-hundred-year-long sensate day.⁹

If following this observation, we might ask: what this new ideational culture will be like and who will bring it? Probably the answer is already at our threshold. Most hopefully all countries, small and large, will contribute to the future culture because there is no great or small culture. Our planet covered by the World Wide Web has a tendency to shrink and become small. The only way to stop it from shrinking into non-existence is through creation of world-friendly and human-friendly culture.

Austria and Latvia: at first, it seems that it would be difficult to find two countries in Europe having a more different history than these two. However, from the perspective of globalisation we have a lot in common. First of all: we did not start the process of globalisation. Nevertheless, if Latvia had not served as the borderline between the Western Hanseatic League and the Eastern Golden Horde for several centuries, or if the Battle of Vienna in September 1683 had ended differently, the world today would look very much different. People probably would have talked about globalisation much earlier.

References

- ¹ Smith, Stan and Brewer, D. S., eds. (2006) *Globalisation and Its Discontents*. Cambridge. p. 47.
- ² Sorokin, Pitirim (1992) *The Crisis of Our Age*. New York, Chatam. http://www.annebaring.com/anbar11_new-vis03_challenge.htm (18/08/2006)

- ³ Zakaria, Fareed (2003) *The Future of Freedom*. London, New York, W. W. Norton & Co. p. 14.
- ⁴ Ibid., p. 219–220.
- ⁵ Ibid., p. 212–215.
- ⁶ Ibid., p. 140–141.
- ⁷ Ibid., p. 140.
- ⁸ Ibid., p. 140.
- ⁹ Sorokin, Pitirim (1992) *The Crisis of Our Age*. New York, Chatam. http://www.annebaring.com/anbar11_new-vis03_challenge.htm (18/08/2006)

Kopsavilkums

Globalizācijas rezultātā Eiropas mazajām valstīm šobrīd ir sarežģīti saglabāt savu kultūras identitāti. Mūsdienu sabiedrībā šis process ir nenovēršams un to ignorēt nav iespējams. Vērojot globalizācijas parādības, rodas nopietns jautājums par to, vai tas ir daudzpolārs process vai arī nē? Raksta autore aplūko globalizāciju vēsturiskā perspektīvā, atklājot dažādu tās paveidu izpausmes mūsdienu pasaules mazajās valstīs, proti, amerikāņu paveida tirgus attiecību kundzību vai islamizāciju.

Der intergrative Raum der Wiener Moderne

Vīnes modernisma integrācijas spēja

The Space of Integration in Viennese Modernism

Jurij Zwetkow

Staatsuniversität Iwanowo
jzvetkow@stv-info.ru

Es handelt sich um die Eigenart der Wiener Kultur und Literatur der Moderne (1890–1910) in verschiedenen Aspekten der künstlerischen Integrativität: Der ästhetische Pluralismus, die synthetische Denkweise, die existenzielle Dimension, das Spiel und der spielerische Diskurs. Diese Eigenschaften kennzeichnen aus unserer Sicht ein mächtiges Potenzial der Kultur und Literatur der Postmoderne und verleihen der österreichischen Mentalität und Kultur der Hauptstadt an der Jahrhundertwende einen bedeutenden konventionellen und spielerischen Charakter.

Schlagwortkette.: Kultur, Literatur, Wien, Moderne, Integrativität.

Der differenzierte Begriff *Die Moderne* scheint heute als besonders perspektiv für humanitäre Forschungen zu sein. *Die Moderne* meint eines der bedeutendsten Konzepte der Makro- und Mikroepochen der Weltkulturentwicklung und wird nicht von einer einzelnen Geschichtsperiode begrenzt. *Die Moderne* bewies sich dabei als ein dynamisch entwickelndes Kulturphänomen, das sich infolge der ökonomischen, sozialen und kulturellen Transformationen in verschiedenen Ländern zu formieren begann. Der Begriff *Die Moderne* entstand zuerst in den ästhetischen Abhandlungen der deutschen Romantiker Friedrich Schlegel und Novalis.¹ Dann nahm *die Moderne* einen interessanten Werdegang in der deutschsprachigen Geschichte, Philosophie, Soziologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft.

Die Moderne bezeichnet eine bestimmte *Geschichtsepoche und Ideologie*, die als Makro- und Mikroepochen zu betrachten sind. Am frühesten wurde die philosophische rationalistische Moderne (*die Modernisierung*) als Makroepoche in den Arbeiten von G.W.F. Hegel, K. Marx, F. Engels, M. Weber, M. Heidegger ausführlich formuliert. Die philosophische Moderne fasste die Entwicklungslinien der menschlichen Zivilisation optimistisch ins Auge, dies durch die Selbstbewegung der siegreichen menschlichen Vernunft.

Aber am Ende des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erschien zum ersten Mal in den Arbeiten der Ästhetiker und Schriftsteller Friedrich Schiller, Friedrich Schlegel und Novalis das direkt entgegengesetzte Verstehen *der ästhetischen und literarischen Moderne* als einer Makroepoche, die einen ununterbrochenen polemischen Dialog mit dem philosophischen und technischen Zivilisationismus beginnt. Der ästhetische und der literarische Diskurs der Moderne repräsentieren

die Konzeption der Opposition, des Zweifels und der Negation des optimistischen Pathos der menschlichen Zivilisation, die verderblich auf die Freiheit des Menschen, seine Autonomie, Selbstbestimmung und Selbstreflexion einwirkt. Die globale Modernisierung zerstört die Persönlichkeitsidentität und verurteilt den Menschen zu Leiden und Tod.²

Die destruktive Energie des gesellschaftlichen und technischen Progresses, die darüber hinaus die Wiener Moderne entdeckt, verbindet sich mit einem neuen Ansatz: Die Entfremdung soll in verschiedenen Arten der Kunstsynthese überwunden werden. Die zerstörte Harmonie wird in den Form der spielerischen Vorstellungen vom hohen kreativen menschlichen Potenzial und der Allmacht der Kunst als "Lebensschöpfung" wiederhergestellt. Die komplexe Untersuchung der obengenannten Faktoren forderte die detaillierte Forschung des einheitlichen *integrativen Raumes der Literatur der Wiener Moderne*.³

Der chronologische Rahmen der ästhetisch-literarischen Moderne als Makroepoche im deutschsprachigen Areal gliedert sich folgendermaßen:

- *Die frühe Moderne*, von der Romantik bis zu den 80. Jahren des 19. Jahrhunderts eröffnet den Reigen;
- Es folgt ihr *die reife Moderne*: Berliner Moderne, Münchner Moderne, Wiener Moderne usw. als Mikroepochen der Jahrhundertwende;
- Anschließend entwickelt sich *der Modernismus* im allgemeingültigen kulturologischen Sinn dieses Begriffes, seit M. Proust, J. Joyce, F. Kafka usw.
- Auch *der Postmodernismus* der 70–90 Jahre des 20. Jahrhunderts und der Anfang des 21. Jahrhunderts ist hier einzuordnen.

Die gemeinsamen Gesetzmäßigkeiten der Literatur *der reifen Moderne* spiegeln sich in dem veränderten Verhältnis zu Realität und Sprache sowie in den neuen Konzeptionen des Lebens und der Kunst (F. Nietzsche): Der Augenblickskult, das existenzielle Bewusstsein und das Spiel. Die Kunst tauscht zum ersten Mal das Leben aus und nähert sich der Schopenhauerschen Vorstellung von ihrem Wesen. Ihre eigenartige Gestalt bekam *die Wiener Moderne* im Laufe der fortwährenden Entwicklung der österreichischen Philosophie und der zahlreichen psychologischen Schulen. Die Ideen von Franz Bolzano und die Erkenntnistheorie von Ernst Mach weisen auf die Dualität des Faktes und der Erfahrung hin und trugen zum dem Werden *des Sensualismus und Phänomenalismus* in Wien bei.⁴

Die Opposition der Wiener Moderne zur beschleunigten Modernisierung des Landes in der Periode des bereits begonnenen Staatszerfalls auf allen Ebenen verschärfte die Situation der Suche nach dem Stützpunkt für die Kulturschaffenden der Stadt. Eine feste Grundlage schien ihnen *die Integrität* der Tradition, in der sich die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. So wurde die moderne Energetik entdeckt und die Tendenzen für die weitere Entwicklung zum Postmodernismus vorbereitet: Der Pluralismus der ästhetischen Konzeptionen, die Kunstsynthese, die existenziale Dimension und das Spiel.⁵

Ein charakteristisches Kennzeichen der Moderne ist *die Selbstreflexion* der sozialpolitischen, ökonomischen und kulturellen Veränderungen des individuellen und kollektiven Bewusstseins. Das Vorhandensein der Unterschiede und die Pluralität

der Lebensweisen der österreichischen Gesellschaft, die die Modernisierung brachte, zeigten sich besonders deutlich in der Kultur der zwei Jahrzehnte vor und nach 1900. Das verkürzte Industriewachstum, die aktiven Migrationprozesse und neue Kommunikationsformen führten zu den früher unbekanntem Arten *des Selbstbewusstseins* des Menschen, die sich deutlich von den traditionellen unterschieden. Die Persönlichkeit im Jahrhundertumbruch wurde flexibel, und das heißt eben auch: Unbeständig. In Verbindung mit dem ständigen Zerfall der alten Stereotypen entstand das Unsicherheitsgefühl und die Empfindung des Verlustes der menschlichen Identität. Die neue Lebenswahrnehmung, die aus dem Verlust eines festen Orientierungssystems herkam, konzentrierte sich vor allem in der Lebensphilosophie F. Nietzsches. Seine Dekadenzkritik ergibt sich aus jener Erfahrung, dass man das Leben in seiner Ganzheit nicht begreifen kann: Das Wort wird selbstständig, es verselbstständigt sich im Satz und verschleiert mehr den Sinn, als dass es ihn wiedergibt. Der Stabilitätsverlust der Dinge und Worte führte zur Unsicherheit der Persönlichkeit in sich selber. Es blieb für sie nichts als der Stimmungswechsel. Die Literatur der Wiener Moderne gab diese Situation besonders deutlich wieder. Diesen apokalyptischen Pessimismus entdeckte früher als andere der gegenwärtige französische Philosoph J. F. Lyotard, was er in seinem Buch „La condition postmoderne“ recherchierte. Gerade in der Wiener Moderne entdeckte er die charakteristischen Wesenszüge des Postmodernismus.⁶

Das nationale Anderssein der Wiener Moderne wurde durch die Regionalbedingungen legitimiert. Die alleuropäische Tendenz der Moderne zur Synthese, Verschiedenheit und Fragmentierung wurde von der traditionellen ethisch-kulturellen und sprachlichen Heterogenität Wiens verstärkt. Die Situation des kulturellen Pluralismus erklärt auch die Verschärfung der individuellen und kollektiven Krisensymptome und Konflikte wie Nationalismus, Xenophobie, Antisemitismus, die die optimistische Perspektive der geschichtlichen Entwicklung zerstörten.

Das mehrfachliche Herangehen an die grundlegenden Fragestellungen der Zeit in der Forschung über die Wiener Moderne half wesentlich, den Diskurs um die Moderne aufzuklären. Die Ausarbeitung der spezifischen Merkmale der Wiener Moderne führte zu den wichtigen Qualitätsparametern. Diese stellen sich wie folgt dar:

- Als erster Parameter ist die kulturelle Situation der Kunstautokratie und die Formenmannigfaltigkeit ihres Daseins zu nennen.
- Zweitens wird die parallele Entwicklung und die Wechselwirkung der verschiedenen Kulturrichtungen wichtig.
- Drittens ist die aktive Integrationskraft hinsichtlich der nationalen, internationalen und gegenwärtigen Tendenzen in der Kultur ein wichtiger Parameter. Trotz des Strebens, gegenwartsbezogen zu leben, bezieht sich die Wiener Moderne behutsam auf die kulturellen „Vermächtnisse“ der Vergangenheit.
- Viertens bezeichnen die unpolitische Haltung innerhalb der kulturellen Sphäre und ihre Ästhetisierung eine der Abarten der Suche nach dem Lebenssinn.
- Endlich wurde das Bewusstwerden der vaterländischen österreichischen Kultur als der nationalen Ideologie im Angesicht des militanten deutschen Nationalismus als ein wichtiges kulturelles Gegenüber zum blanken Militarismus Deutschlands empfunden.⁷

Die aktive Durchdringungskraft der Kulturtraditionen und der Gegenwartstendenzen konstituierte sich in der Vielfältigkeit *der synthetischen Formen* in jeder Kunstart, von der Architektur und Malerei bis zu den verschiedenen Spielarten der theatralischen Synthese: die wörtlich-musikalisch-malerische und die wörtlich-musikalisch-malerisch-tänzerische. Die hohe Blütezeit aller Kunstarten in der Wiener Moderne und die Suche nach den neuen Formen führte analog zur Entwicklung in der Literatur zur Verdrängung der Traditionsformen und zur Entstehung modernistischer Erscheinungen wie der atonalen Musik und der expressionistischen Malerei. Die bisher geschätzte erlernbare mimetische Kunst wurde in der Wiener Moderne durch *die schöpferische persönliche Tätigkeit* ersetzt, die innovative Entdeckungen des Modernismus und des Postmodernismus ankündigt. Die Energie der Wiener Moderne wurde auf die Umgestaltung der Kultursprache gerichtet.⁸

Die österreichische Literatur im Jahrhundertumbruch setzt ihren selbstständigen Werdegang fort: von der mittelalterlichen Lyrik und dem österreichischen Volkstheater bis zu den Klassikern der Wiener Dramatik und Prosa des 19. Jahrhunderts. In der Wiener Moderne erhalten alle Genres eine neue eigenartige Qualität der Kultur: Eine breite Durchdringungskraft der nationalen und der Welttraditionen. Die ästhetische Freiheit wucherte in allen Kunstarten. Apokalyptische Färbung leuchtete auf. Markante Theatralik wurde Mode und der spezifische Sprachausdruck kam auf. Die literarischen Werke in Wien zur Jahrhundertwende kann man nach den herrschenden europäischen Kulturrichtungen nicht klassifizieren: Realismus, Naturalismus, Symbolismus, Impressionismus usw. Wie in den anderen Kunstarten bilden sich auch in der Literatur der Wiener Moderne *die expressionistischen Tendenzen* der modernistischen Entwicklungsetappe aus, die am deutlichsten in den Tragödien von Hugo von Hofmannsthal hervortreten.⁹

Die Genesis der Kultur der Wiener Moderne gewinnt ihre besondere Dynamik und mündet in wichtige Phasen der Kultur ein. Sie begibt sich auf den Weg der Bildung origineller ästhetischer Konzeptionen, architektonischer, malerischer, musikalischer und literarischer Werke. Diese Entwicklung führte zur Verschönerung der Spielpläne der bedeutendsten Welttheater, zu den Gesprächsthemen der ungewöhnlichen Ausstellungen. Das machte die Wiener Moderne und ihre Aktionen zu Objekten der Polemik, wie sie von der Seite der literarischen Kritiker in vielen europäischen Ländern entwickelt wurde.

Die Pluralität der ästhetischen Bestrebungen der Wiener Moderne hatte konkrete soziokulturelle Voraussetzungen. Die Feindschaft zu den Theorien in der Vergangenheit, die in den bekannten Aussagen von Franz Grillparzer vom Antagonismus der Theorie und Poesie geäußert wurde, vereinigte sich in Österreich-Ungarn mit dem historisch bedingten ethischen und dem sprachlichen Pluralismus. Als Selbstreflexion der Wiener Moderne kann man mit vollem Recht die ästhetisch-kritische Tätigkeit von Hermann Bahr bezeichnen. Seine Theorie der Überwindung des Naturalismus erwies sich als der erste Konzeptionsentwurf der Wiener Moderne, die in seinen Abhandlungen der Berliner und der Wiener Periode publiziert wurden. Bahr entwickelte die Vorstellung *vom symbolisch-impressionistischen Charakter* der gegenwärtigen Wiener Literatur.¹⁰ Die weitere Konzeption *der symbolistischen Literatur* arbeitete Hugo von Hofmannsthal in den bekannten ästhetischen Essays "Poesie und Leben", "Gespräch über Gedichte" und "Der Dichter und diese Zeit"

aus. Hofmannsthal charakterisiert die gegenwärtige Literatur als eine verfeinerte, ästhetizistische Kultur und sucht fortlaufend nach den Wegen aus der "Sackgasse des Ästhetizismus" in das "soziale Leben".¹¹ Die Pluralität der ästhetischen Positionen ist auch der Wiener architektonischen Moderne zu eigen (O. Wagner, J. Hofmann, A. Loos). Ebenso wird sie in der Wiener Malerei sichtbar (G. Klimt, E. Schiele), wie in der Opern- und Instrumentalmusik (G. Mahler, A. Schönberg und seine Schule) hörbar.¹²

Als besonders volle Verkörperung des Geistes der Wiener Moderne kann man das Schaffen von Hugo von Hofmannsthal betrachten. Er versuchte sich nicht nur verschiedene Formen *des synthetischen Denkens* des Symbolismus: Stilisierung, Paraphrase, Synästhesie, Versmusik und Ekphrasis anzueignen. Er schuf neue Formen der Bühnensynthese: die dramatisch-malerisch-musikalisch-tänzerische. Hofmannsthal geht weit über den Rahmen der Intermedialität hinaus, die für die symbolistische Ästhetik typisch war, und verwandelte das Musikdrama in eine bizarre Reihung von ungleichzeitigen Sujetlinien, eine Zitatensammlung oder eine Mythensammlung, in denen er eine Kunstwelt nach seinen eigenen Gesetzen konstruierte.¹³ In der Zusammenarbeit mit Richard Strauß nimmt Hofmannsthal sowohl die modernistischen Erscheinungen (Expressionismus, Surrealismus, absurdes Theater), als auch die postmodernistischen Werke vorweg.

Nicht weniger mannigfaltig ist *die existenzielle Topik* der Wiener Moderne. Der Psychologismus der Prosa von Arthur Schnitzler diagnostizierte mit fast ärztlicher Präzision das innere Unheil des Menschen, der sich in der Situation des Untergangs, des Sterbens oder des Erlebens dieser Faktoren befindet. Das katastrophale Dasein findet sich als Spezifikum in der Prosa von Leopold von Andrian, Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal wieder. In Hofmannsthals Prosawerken führt die aufs Höchste forcierte ästhetische Weltanschauung zur Persönlichkeitsspaltung der handelnden Personen und zum absurden Verlauf ihres Lebens. Selbstzerstörung und Selbstvernichtung bezeichnen in den Werken H. von Hofmannsthals die äußersten Punkte eines existenziellen Bewusstseins, wie es sonst in der Geschichte der österreichischen Kultur nie vorher und nie nachher zu bemerken ist. Der Dramatiker transformierte furchtlos die "archetypischen Werke der Weltliteratur" („Elektra“, „Ödipus und die Sphinx“), in denen er seine eigene Zeitempfindung demonstrierte.¹⁴ Das Thema der Opposition der absurden und einer chaotischen Weltsituation findet seine weitere Entwicklung im österreichischen Modernismus, ohne das nationale Kolorit zu verlieren.

Die spielerische Tätigkeit, die sich fruchtbar im österreichischen Theater, in der Barockkultur und in der Wiener Dramatik des 19. Jahrhunderts zeigte, wurde zu einer dynamischen und alldurchdringenden Grundlage. Die frühen Stücke von A. Schnitzler und H. von Hofmannsthal kennzeichneten den Weg zum reifen Spielerischen in seinem Wesen dramatischen Schaffen, was schließlich in der Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal mit Richard Strauß seinen schöpferischen Höhepunkt fand. In den spielerischen Sujets von mythologischen Opern wuchsen ideale Szenarien für dieses Drama. Das Spiel in der Wiener Moderne trug zur Realitätsmodellierung bei. Es schuf die Bedingungen für die "Lebensschöpfung" und für die Überwindung der destruktiven Ursachen als Ausgangspunkt in den Dramen. Die spielerische Situation, die keiner Macht unterliegt, führt die Figuren in den Freiheitsraum

durch den *Spieldiskurs*. Die Offenheit des Bewusstseins und die Gegenseitigkeit der außergewöhnlichen Persönlichkeiten in den Dramen sind die Grundlagen für die Entstehung des Sprachspiels, das in seinen Wesenszügen die gegenwärtigen Diskurskonzeptionen vorwegnimmt.¹⁵

Die besondere Aufmerksamkeit der österreichischen Philosophie auf die *Sprachprobleme*, die sich besonders scharf im Rahmen der multinationalen Kultur der Donaumonarchie herausstellten, bedingte die Betrachtung der Literaturgesetzmäßigkeiten vom Standpunkt des Sprachschaffens und der Sprachspiele. Eine solche Konzeption des Kunstschaffens ist für die führenden Schriftsteller der Wiener Moderne charakteristisch. Das Spiel zeigte sich an der Jahrhundertwende als Grundlage der neuen Kultur und in der Wiener literarischen Moderne verwandelte sich das Spiel in eine besondere Sphäre der *Komödienkommunikation*, in der auf dem Vordergrund (wie im Postmodernismus) die menschliche Verständigung wie ein besonderes Erlebnis auftritt. In der Entwicklung des Komödienpolylogs der Wiener Moderne werden die Prinzipien der persönlichen Kommunikation zerstört, die dann wiederhergestellt werden. Im Sprachspiel beteiligen sich gleich mehrere Wertssysteme, die zu einer Übereinstimmung kommen.¹⁶

Der Spielverlauf in der Wiener Moderne entstammt der menschlichen Existenz, er spiegelt den Existenzverlauf wider. Im Spiel entlarven die Figuren und fühlen sich als freie Persönlichkeiten. Das Spiel legt wie in der Tiefenpsychologie die geheimsten Schichten der menschlichen Existenz (Einsamkeit, Ängste, Tod) bloß. Das Spiel ist nicht nur ein lustiges Fest aller Künste, sondern eine anlockende Bruchstelle, vor der nicht möglich ist, stehen zu bleiben. Die Verbindung in der Wiener Kultur der Existenz und des Spiels wird zum beachtenswerten Merkmal. Da der Spielraum der Kultur ein gemeinsames Feld des Spiels und der Kultur ist, formiert dieses Feld, das verschieden in den historischen Perioden ist, einen der eigentümlichsten Züge der österreichischen Mentalität — *die spielerische Tätigkeit*.

Das Schaffen der Schriftsteller der Wiener Moderne hat *ein bedeutendes konventionelles und spielerisches Kulturpotenzial*, in dem die gegenseitige Transformation des Menschen und der Welt möglich ist. Das erlaubt, sich selber zu spielen, seine Ganzheit zu bewahren, die auf die Gesamtheit der gegebenen Rollen nicht hinauskommt. *Der integrative Raum* der Wiener Moderne, der die spielerische Grundlage einschließt, entdeckt das innere Wettstreiten, das Synthesen bildet, zerstört und der österreichischen Kultur die besondere Eigenschaft *der Mobilität und der Lebensfähigkeit* in der Krisenperiode gibt. Diese Besonderheit der Wiener Kultur nannte man in der literarischen Kritik *“das österreichische Syndrom“*.¹⁷ Die Blüte der österreichischen Literatur im Modernismus wurde durch die Entwicklungsspezifika und die nationalen Besonderheiten der Literatur der Wiener Moderne hervorgerufen.

Anmerkungen

¹ Schlegel, F. (1947) *Über das Studium der griechischen Poesie*. Godesberg.; Novalis. (1968) *Schriften*. In 4 Bd. Darmstadt. Bd. 3.

² Vietta, S. (1992) *Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart.

- ³ Zwetkow, J. (2003) *Die Literatur der Wiener Moderne. Das postmodernistische Potenzial*. Moskau; Iwanowo.
- ⁴ Diersch, M. (1973) *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin.
- ⁵ *Die vollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. (1987) Frankfurt a. Main.
- ⁶ Lyotard, J.-F. (1979) *La condition postmoderne*. Les Éditions de Minuit.
- ⁷ Schorstke, C.E. (1980) *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*. New York.
- ⁸ Wunberg, G.; Braakenburg J. J. (Hg.) (1981) *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890–1910*. Stuttgart.
- ⁹ Le Rider, J. (1997) *Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien, Köln, Weimar.
- ¹⁰ Bahr, H. (1968) *Zur Überwindung des Naturalismus*. Stuttgart u.a.
- ¹¹ Alewyn, R. (1963) *Über Hugo von Hofmannsthal*. Göttingen.
- ¹² *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870–1930*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien, 1985.
- ¹³ Hofmannsthal H.von - Strauß R.: Briefwechsel. München, 1990.
- ¹⁴ König Ch. (2001) *Artistenphilologie. Hofmannsthals „Elektra“ gegen Sophokles* In: *Euphorion*. Bd. 95. Heft 4.
- ¹⁵ Kowatzki I. (1977) *Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen*. Bern, Frankfurt a. Main.
- ¹⁶ Rösch E. (1963) *Komödien Hofmannsthals: Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinstufen*. Marburg,
- ¹⁷ *Awstrijskij sindrom* In: *Inostrannaja literatura*. 1995. № 8.

Kopsavilkums

Darbā aplūkotas Vīnes modernisma kultūras un literatūras (1890–1910) specifiskās īpašības (estētiskais plurālisms, sintētiskais domāšanas veids, eksistenciālā dimensija, spēle un spēles diskurss) visdažādākajos mākslinieciskās izpausmes aspektos – literatūrā, teātrī, mūzikā, arhitektūrā un glezniecībā. Autora skatījumā šīs īpašības iezīmē postmodernisma kultūras un literatūras lielo potenciālu, gadsimtu mijā piešķirot austriešu mentalitātei un galvaspilsētas kultūrai īpašu raksturu.

Atslēgvārdi: kultūra, literatūra, Vīne, modernisms, integrācijas spēja.

Summary

The subject of the given publication is the specific character of literary, theatrical, musical, architectural, and pictorial aspects of Vienna modernist culture (die Wiener Moderne, 1890–1910) along with the dynamics of its development as conditioned by the special atmosphere of aesthetic pantheism. The active integrative character of cultural traditions and their original re-comprehension in synthetic forms facilitated flourishing of all kinds of arts. The synchronous existence of different cultural trends led to their interaction and productive synthesis of the traditional and the modern as well as to appearance of aesthetic autocracy and aesthetic pluralism that strengthened the prestige of Vienna as the crossroads of cultures and acted in advance of the postmodernist striving of late 20th–early 21st century.

Keywords: culture, literature, Vienna, modernism, integrativity.

Robert Musils “Mann ohne Eigenschaften” als Lebentwurf der Moderne

*Roberta Mūzila “Cilvēks bez īpašībām”
kā modernisma dzīves koncepts*

*Robert Musil’s “Man Without Qualities”
as a Modern Concept of Life*

Kārlis Cīrulis

Universität Lettlands

Fakultät für Moderne Sprachen

karlis.cirulis@hotmail.de

Im Folgenden möchte ich den Individualitätentwurf skizzieren, den Robert Musil im “Mann ohne Eigenschaften” anhand dessen Hauptfigur Ulrich entwickelt hat und der im Modell einer modernen Lebenswelt erprobt wird, die von wesentlichen Veränderungen in den untereinander verbundenen Diskursen der Moral, Religion, Wissenschaft und des Subjekts geprägt sind.

Zudem werde ich mich der Frage nähern, inwiefern der Roman die auf seiner Bedeutungsebene enthaltenen Einsichten zur Individualität auf seine eigene narrative Struktur selbst anwendet.

Schlagwortkette: Robert Musil, Mann ohne Eigenschaften, Moderne, Subjekt.

Zunächst möchte ich die Umrisse des Problemfeldes beleuchten, welches sich im Hinblick auf das Individuum durch den Diskurs der Wissenschaft eröffnet. Gleich der erste Absatz des ersten Kapitels wirft dessen Problematik auf. Es werden narrativ zwei Beschreibungsarten vorgeführt, um sie miteinander zu kontrastieren: Eine wissenschaftliche, eine meteorologische Beschreibung eines “schönen Tages” und eine zweite in neutraler Alltagssprache:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts einem über Russland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht

gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.¹

Diese Gegenüberstellung mit der bündigen Schlussfolgerung im letzten Satz hinterfragt die wissenschaftliche Beschreibung des Wetters, indem diese durch den letzten Satz ironisiert wird – oder, genauer gesagt, ihre Relevanz für die Lebenswirklichkeit des Menschen ironisiert wird. Die wissenschaftliche Beschreibung im Jargon der Meteorologie wirkt befremdlich auf den Leser, dem diese Terminologie nicht geläufig ist. Dieses Problem der Wissenschaftlichkeit taucht auch später im Roman immer wieder auf. Es ist eine im Roman bewegte und den Roman auch bewegende, ihn nämlich organisierende Frage, ob Wissenschaft tatsächlich immer einen Fortschritt bezeichnet, ob Exaktheit zu einem *besseren* Verständnis der Welt und zur Aufklärung der Menschen führt – oder ob es sich nicht vielleicht ganz anders verhält, nämlich so, dass die Wissenschaft den Menschen eher von seiner Lebenswirklichkeit entfremdet, oder ob es sich vielleicht schlicht einfach um eine *andere* Weise der Beschreibung der Welt handelt, welche aber nicht a priori beanspruchen kann, die “Welt” besser zu deuten als die Alltagssprache mit ihren bis zur Banalität schematisierten Formeln und Konventionen. Eine Reflexion des Erzählers auf diese Deutungskonkurrenz findet sich an anderer Stelle:

Schließlich löst sich das ganze in Systeme von Formeln auf, die untereinander Zusammenhängen, und es gibt in der weiten Welt nur einige Dutzend Menschen, die selbst von einem so einfachem Ding, wie es Wasser ist, das gleiche denken; alle anderen reden davon in Sprachen, die zwischen heute und einigen tausend Jahren früher irgendwo zu Hause sind. Man muss also sagen, dass ein Mensch, wenn er nur ein bißchen nachdenkt, gewissermaßen in recht unordentliche Gesellschaft gerät!²

Die Wissenschaft löst also eine frühere Einheitlichkeit auf; ihre Methode ist die der “Sektion”, der zergliedernden Aufteilung der Phänomene und ihrer neuen, künstlichen Zusammensetzung in Symbolsystemen. Musil verweist aber nun nicht nur auf Effizienz, Nützlichkeit, Exaktheit und Wahrheitsgehalt der Wissenschaft, sondern auch auf deren Grenzen:

Nicht einmal im Laboratorium zeigen sich die Dinge so, wie sie sein sollen. Sie weichen regellos nach allen Richtungen davon ab, und es ist einigermaßen eine Fiktion, dass wir das als Fehler der Ausführung ansehen und in ihrer Mitte einen wahren Wert vermuten.³

An vielen Stellen des Romans wird das Fehlen einer Leitidee festgestellt. Dies wird nicht bemängelt. Es werden nur die Konsequenzen daraus gezogen. Unter dieser fehlenden Leitidee könnte, unter anderem, der von Nietzsche als autoritäre Instanz totgesagte Gott verstanden werden – ein omnipräsenter Bezugspunkt, der Einheitlichkeit stiftet und eine feste “Ordnung”, die nicht umstritten ist. An Stelle dieser Leitidee jedoch treten in der Moderne – und Musil in seinem Roman zelebriert dies geradezu – eine Vielzahl von Paradigmen auf, die genau das Gegenteil von Einheit stiften, nämlich Fragmentierung oder gar Zersplitterung; und “(m)an

braucht nun keine philosophischen Hochseilakte zu vollbringen, um zu sehen, dass "Zentrumslosigkeit" auch "Richtungs- und Zusammenhangslosigkeit" bewirkt⁴. Das geistige Zentrum, welches Jahrtausende lang Bezug bot und Halt gab und nicht hinterfragt wurde, ist in dem heterogenen sozialen und kulturellen Konstrukt, das die moderne Großstadt darstellt, offensichtlich nicht mehr haltbar. Die "Welt" richtet sich nicht mehr aus an einer "leitenden Idee", etwa an christlicher Moral und Ethik, sondern an Paradigmen, die der Entwicklung der Wissenschaften entsprungen sind – etwa Rationalität, Effizienz, Nützlichkeitsdenken, Funktionalität, auch Ökonomie. Diese Paradigmen des wissenschaftlichen Diskurses breiten sich auf die gesamte Lebenswirklichkeit des Menschen aus und stiften die aufgeklärte "Kälte" der modernen Lebenswelt:

Wen soll das tausendjährige Gerede darüber, was gut und böse sei, fesseln, wenn sich herausgestellt hat, dass das gar keine "Konstanten" sind, sondern "Funktionswerte", so daß die Güte der Werke von den geschichtlichen Umständen abhängt und die Güte der Menschen von dem psychotechnischen Geschick, mit dem man ihre Eigenschaften auswertet! Die Welt ist einfach komisch, wenn man sie vom technischen Standpunkt ansieht; unpraktisch in allen Beziehungen der Menschen zueinander; im höchsten Grade unökonomisch und unexakt in ihren Methoden; und wer gewohnt ist, seine Angelegenheiten mit dem Rechenschieber zu erledigen, kann einfach die gute Hälfte aller menschlichen Behauptungen nicht ernst nehmen.⁵

Moralische und ethische Werte erscheinen bei Musil in Prisma der Paradigmen des wissenschaftlichen Diskurses als obsolet.⁶ Stattdessen erscheinen im Roman Zweckfunktionalität und Fortschritts Glaube⁷ als zentrale Pfeiler der Moderne. Es sei

die heutige Forschung nicht nur Wissenschaft, sondern ein Zauber, eine Zeremonie von höchster Herzens- und Hirnkraft, vor der Gott eine Falte seines Mantels nach der anderen öffnet, eine Religion, deren Dogmatik von der harten, mutigen, beweglichen, messerkühlen und –scharfen Denklehre der Mathematik durchdrungen und getragen wird. [...] Man hat Wirklichkeit gewonnen und Traum verloren. Man liegt nicht mehr unter einem Baum und guckt zwischen der großen und der Zweiten Zehe hindurch in den Himmel, sondern man schafft; man darf auch nicht hungrig und verträumt sein, wenn man tüchtig sein will [...].⁸

Die Wissenschaft wird in dieser Passage explizit als eine Religion bezeichnet, deren "Dogmatik von der harten, mutigen, beweglichen, messerkühlen und –scharfen Denklehre der Mathematik durchdrungen und getragen wird."⁹ Implizit wird hier gesagt, dass der neue Referenzpunkt der Welt jetzt in der Wissenschaft liege, die vor allem mit den oben erwähnten Paradigmen verbunden sei. Wie ein Weltmodell aussieht, in dem diese Paradigmen auf die ganze Lebenswirklichkeit ausgedehnt werden, wird im Einleitungskapitel des *Mann ohne Eigenschaften* anhand des das Werk einleitenden "Meta-Sinnbilds" von der modernen Großstadt illustriert.

Abgebildet wird ein tiefgreifender Paradigmenwechsel, der in der Moderne seine Zuspitzung findet. Die neue "Religion der Wissenschaft" beansprucht für sich das Versprechen von Fortschritt, von Wahrheit, von privilegiertem Zugang zur Wirklichkeit, von Funktionalität, Effizienz und Nützlichkeit, und sie wird zum neuen Bezugspunkt für Aufklärung und Erkenntnisstreben. Dieses stellt ein wichtiges Element der umfassenden Rationalisierung der Lebenswelt selbst dar.

Besonders interessant erscheint der Text im Hinblick auf die Verflechtung der Lebenswirklichkeit mit den diversen Diskursen der Wissenschaft im bereits erwähnten Einleitungskapitel, und zwar nicht allein auf der diskursiv-thematischen, sondern auch auf der narrativ-topologischen Ebene. Oft begegnet man Wendungen, die Assoziationen zu verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen sprachlich evozieren. Es beginnt mit dem meteorologisch-exakten Wetterbericht, geht über die Metaphorik der Medizin (in der Metapher des gleichmäßigen Pulses der "Fußgängerdunkelheit", die durch [Blut-]"Bahnen" schießt) über die Zoologie (in der Metapher von den das Flugloch umschwärmenden Bienen) bis hin zur mechanischen Physik in der rationalistisch-sachlichen Erklärung Arnheims über den Unfall, der seine Ursache im langen Bremsweg der Kraftwagen habe. Dies ist insofern interessant, da sowohl auf der thematischen als auch auf der narrativen Ebene die Menschenmasse (deren individuell-menschliche Züge weitgehend in Anonymität erstickt werden) vom Erzähler in eine Vielfalt von wissenschaftlichen Diskursen spielerisch einbezogen wird. Das Leben in der Moderne, so ließe sich der Roman verstehen, spielt sich im Schnittpunkt einer Interdiskursivität ab, welche von einer immensen Bandbreite geprägt ist.

Eines der Kernprobleme der Hauptfigur im *Mann ohne Eigenschaften* ist das Unvermögen, die eigene Individualität zu definieren, sie überhaupt erst einmal ausfindig und greifbar zu machen. Im Roman wird immer wieder das Schematische, Konventionelle, Vorgefertigte des gesellschaftlichen Lebens illustriert und vorgeführt. Die Sozialisierung wird als Prozess der Aufnahme von erstarrten, vorgefertigten Regeln und des Sich-Einfügens in ebenso gebildete Ordnungen dargestellt. Ihr Resultat ist Unifizierung. Die Individualität – in Form des "Charakters" – äußert sich in Gestalt einer sehr überschaubaren Zahl von sich wiederholenden Eigenschaften, die auf die Sozialisierung zurückzuführen sind und auf die Schemata, deren diese sich bedient, ohne dass das Individuum selbst auf diesen "Charakter", der sozialer Natur ist, viel Einfluss zu nehmen vermöchte. Die Umkehr dieses Kausalzusammenhangs führt zu der unberechtigten Ansicht, dass die individuellen Charaktere "Wiederholungen" aufweisen, während doch die Sozialisierung (die mit Ordnungssystemen, Mustern, Schemata und Konventionen hantiert) gerade die Ursache dieser vermeintlichen "Wiederholungen" ist. Im *Mann ohne Eigenschaften* werden die Vorstellungen von dem, was man gewöhnlich als "Charakter" oder "Charaktereigenschaften" oder einfach nur "Eigenschaften" bezeichnet, als ein Teil vielfältiger vorgefertigter Schemata dargestellt, als Handlungs- oder Denkabläufe, die schon zu einem wiederholbaren Muster erstarrt und nicht wirklich individuell sind und die keinerlei innovative Kraft in sich tragen oder erlauben. "Charakter" oder "Eigenschaften" werden traditionellerweise als etwas Endliches, Festgelegtes, Kontinuierliches, als etwas das Individuum definierendes oder identifizierendes angesehen. Diese "Eigenschaften" aber sind von keinerlei Individualität geprägt; es sind vielmehr musterhafte, schematisierte "Wiederholungen". Dies widerstrebt

Ulrich, und er bezeichnet den Charakter gesprächsweise geradezu als den Treffpunkt des Unpersönlichen:

Er [Ulrich] hat mir einmal eine lange Geschichte erzählt: Wenn man das Wesen von tausend Menschen zerlegt, so stößt man auf zwei Dutzend Eigenschaften, Empfindungen, Ablaufarten, Aufbauformen und so weiter, aus denen sie alle bestehen. Und wenn man unseren Leib zerlegt, so findet man nur Wasser und einige Dutzend Stoffhäufchen, die darauf herumschwimmen. Das Wasser steigt in uns genau so wie in die Bäume, und es bildet die Tierleiber, wie es die Wolken bildet.¹⁰

Zudem verweist diese Textpassage auf das Phänomen der Atomisierung – nämlich der Zerlegung, Auflösung, Zergliederung oder Fragmentierung –, die vom funktionalistischen Denken des wissenschaftlichen Diskurses herrührt, welches die Moderne prägt. Der Hauptfigur wird das gewöhnliche Verständnis der Kategorien des "Charakters" und der "Eigenschaften" suspekt. Dies liegt daran, dass diesen Kategorien ein anderes Konzept der Individualität zugrunde liegt, welches den Charakter und dessen Eigenschaften als das Ergebnis eines selbstreflexiven, sich selbst erkennenden und sich selbst verwirklichenden Prinzips betrachtet. Bei Musil hingegen erscheint das Subjekt in deutlichem Anklang an Ernst Mach nicht als eine erkenntnistheoretisch relevante Größe oder gar als Erkennendes überhaupt – wenn schon, dann viel eher als Verkennendes. Wovon der Roman sich absetzt, das ist das Konzept vom Charakter als einer "absolute[n] Individualität", dessen Ideal insbesondere von den Anschauungen der Goethezeit geprägt ist.¹¹ Dieses Konzept unterstellt, dass ein Individuum von einem unverwechselbaren, kontinuierlichen und also relativ beständigen "Charakter" geprägt sei, welcher die Summe seiner Selbsterkenntnisse und Selbstverwirklichung ist und einen Menschen erst identifizierbar macht. Das Individuum wird hier autonom gedacht. Das Konzept folgt der Idee einer stabilen Subjekt-Objekt-Unterscheidung und deutet das Individuum als das die Welt erkennende, im Mittelpunkt stehende Zentrum des Kosmos. Es bildet ein anthropozentrisches Denkmodell, wie es sich exemplarisch gestaltet in der Einleitung von Goethes *Dichtung und Wahrheit* findet. Der Erzählgestus Goethes drückt diese Weltsicht vollkommen aus. Das Einleitungskapitel im *Mann ohne Eigenschaften* stellt sich offenbar in deutlichen Bezug zu diesem Passus in Goethes *Dichtung und Wahrheit*. In beiden Fällen beginnt der Erzähler seine Annäherung an den Gegenstand in einer konkaven Bewegung von einer allwissenden, auktorialen Position aus, die eine allumfassende Spiegelung der Naturzustände erlaubt und sich dann allmählich dem Handlungsort nähert. Bei Goethe findet diese narrative Bewegung ihre Zuspitzung in der eigenen Geburt, ihn selbst in die Mitte stellend; bei Musil aber wird vorerst ein Stadtbild geboren, welches mit amorphen Menschenmassen untrennbar verbunden ist. Sie werden als anonym geschildert und ihnen werden die unterschiedlichsten Attribute beigelegt – nur menschliche nicht. Überhaupt erscheint das Wort "Mensch" erst sehr spät im Kapitel, und auch dann ist es sogleich verbunden mit einer Metapher aus der Tierwelt – die Menschen bewegten sich "wie Bienen um ein Flugloch". Und anstatt die Hauptfigur gleich einleitend in den narrativen Fokus zu rücken, wird dies bei Musil bis in das 2. Kapitel verschoben, wo dann ihre Einführung in einem Zuge mit der Schilderung von Ulrichs Wohnung

geboten wird. In genauem Gegensatz zu jedem Anthropozentrismus wird hier der Mensch, das Individuum, weitgehend in die Peripherie abgedrängt; sein Inneres ist dem Erzähler nicht unmittelbar zugänglich und muss durch die Deutung der Wohnung gewissermaßen “erschlossen“ werden.

Überdies ist Ulrich an keiner Stelle von (Selbst)sicherheit geprägt, von Eindeutigkeit oder festen Überzeugungen, sondern von vielfältigen Entwürfen und pluralen Perspektiven (und dem Spiel damit), von Unschlüssigkeit und wechselnden Denkweisen, und nie legt er sich fest. Sowohl auf der thematischen als auf der diskursiven Ebene wird hier ein Menschenbild greifbar, das dem Konzept des mit sich selbst identischen “Charakters“ vollkommen entgegengesetzt ist.

Ulrichs radikaler Perspektivismus ist vor allem darauf zurückzuführen, dass er die Determination durch die unzähligen Ordnungssysteme der Außenwelt, denen jedes Individuum unterworfen ist, unbefangen einräumt und sie in seinem Denken auch selbst aufdeckt. Damit gelangt er zu der Erkenntnis, dass strikt definierte Grenzen zwischen “Innen“ und “Außen“, zwischen dem mit sich selbst identischem Ich und der es umgebenden Welt, ein Ding der Unmöglichkeit sind. Er kann an sich selbst keinen “Charakter“ oder auch nur stabile Eigenschaften ausmachen. Beides empfindet er als funktional-variable Fremdkörper aus der Außenwelt in ihrer Rolle als determinierender Umgebung, deren Erzeugnisse man sich aneignet und verinnerlicht. Im Falle der “absoluten Individualität“ wird Charakter hingegen als ein Erzeugnis des “Innen“ (des Individuums) und als dessen Individualität an sich angesehen, die sich gerade in der Absetzung von einem Äußeren bestimmt. Die (Charakter) Eigenschaften werden hier als absolut gedacht – sie sind nicht umfunktionalisierbar oder kontextbedingt, wie es beim *Mann ohne Eigenschaften*, also bei Ulrich, ganz programmatisch der Fall ist. Der Charakter wird hier als ein Ganzes, als eine Einheit betrachtet. Auch der Text des Romans selbst nimmt explizit Bezug auf Goethe und dessen Individualitätsvorstellung und stellt diesen Bezug auch heraus, nämlich im Gespräch zwischen Walter und Clarisse über Ulrich.¹²

Der Dualismus der Subjekt-Objekt-Beziehung wird von Musil, der in diesem Punkt tatsächlich im Dunstkreis der Lehre Ernst Machs steht, anhand der Ulrich-Figur aufgehoben. Damit fällt der Dualismus, der die entscheidende Prämisse des cartesianischen Denkens darstellt. Stattdessen tritt bei Mach die Vorstellung von “Elementen“ oder auch “Empfindungen“ in den Vordergrund. Der Mensch schließt sich diesen Empfindungen lediglich an, sie gehörten ihm nicht, sie seien nicht Teil seiner Selbsterkenntnis oder -verwirklichung; sie seien vor allem nicht sein Erzeugnis, sie existierten vor und nach dem einzelnen “Ich”.¹³ In Musils Worten: “*ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Nährflüssigkeit*”.¹⁴

Von Anthropozentrismus, Autonomie, Souveränität, Selbstgewisheit, Einheitlichkeit des *Ich* kann angesichts dessen hier nicht mehr die Rede sein. Deswegen wird Ulrich von Walter, der die Verkörperung der “absoluten Individualität“ im Roman darzustellen hat, als eine recht misslungene Schöpfung der Moderne gesehen. Walter bleibt bei der Unterstellung, welche die die Neuzeit ankündigende cartesianische Wende gebracht hat und die das gesamte abendländische Denken über Jahrhunderte geprägt hat (und es wohl unverändert prägt).¹⁵ Während mit Descartes das Subjekt in den Mittelpunkt der Welt gestellt wird, als die Wirklichkeit erkennendes und als

denkendes Zentrum, postuliert Mach – und, seine Gedanken entwickelnd, dann auch Musil – ein ganz anderes Bild des Subjekts, welches anhand von Ulrich geradezu modellhaft in einem Experiment in der Lebenswelt der Moderne erprobt wird. Die traditionelle Konzeption des Subjekts wird durch eine solche ersetzt, die das Individuum in eine stark determinierte Position stellt und das Ziehen einer strikten Trennlinie zwischen Objekt und Subjekt unmöglich macht.

Gleichzeitig ist dieser Lebensentwurf Musils aber auch einer, der den Anforderungen der Moderne gerecht wird. Das Bestreben nach Ganzheit wird aufgehoben; damit können Fragmentierung, Umfunktionalisierung und Interdiskursivität getrost in Kauf genommen werden. Auch der funktional variable Rollencharakter der sozialen Existenz eines Individuums wird durchaus affirmiert. Die Figur Ulrich legt sich auf nichts fest; sie macht keine Aussagen mit Absolutheitsanspruch und sie denkt stets rigoros perspektivistisch. Daher ließe sich wohl sagen, dass diese Figur selbst im Roman wie ein offenes Projekt oder Experiment, welches imstande ist, die Interdiskursivität und die *Beschleunigung* der Moderne zu bewältigen.

Man könnte aber noch ein Stück weitergehen. Wir haben gesehen, dass man Ulrich als einen literarischen Entwurf oder eine literarische Erprobung einer Musilschen Subjektkonzeption betrachten kann, welche beansprucht, an die Lebenswelt der Moderne vollkommen angepasst zu sein und an dieser ihr natürliches Element zu haben. Doch die Einsichten und Aussagen, die auf der thematischen Ebene Ulrich und dem Erzähler in den Mund gelegt werden und diesen Lebensentwurf verdeutlichen, werden zugleich auch in die narrative Struktur des Romans aufgenommen. Da ein bedeutender Teil der Handlung aus der Perspektive Ulrichs gegeben wird, werden zum Beispiel Perspektivismus und Fragmentismus in die Erzählstruktur selbst integriert und prägen diese. Dies wird soweit getrieben, dass die Hauptfigur selbst oft als ein bloßes Medium dieser Umsetzung fungiert. Einen fließenden und sich linear fügenden Handlungsablauf wird man vergebens suchen. Bei vielen Gelegenheiten geht Musil auf traditionelle literarische Formen ein, darunter auch auf jene des Entwicklungsromans, die vor allem in Ulrichs drei Versuchen hervortritt, ein bedeutender Mann zu werden. Doch dann wird nicht nur das Scheitern dieser drei Versuche vorgeführt, sondern auch das Scheitern der traditionellen Erzählstruktur zur narrativen Bewältigung einer Welt, die nicht mehr vom Glauben an Einheitlichkeit, Ganzheit oder Linearität getragen wird. Auch die tradierten Erzählformen verwendet Musil nur, um einen weiteren Bruch mit der Weltvorstellung zu verdeutlichen, die das Konstruktionsschema des Entwicklungsromans voraussetzt. Die Erzählweise und die zahlreichen Perspektivwechsel des Erzählers führen selbst zu einem ausgeprägten narrativen Perspektivismus; und auch die Interdiskursivität, welche auf der thematischen Ebene im Roman so oft angesprochen wird, erscheint eindringlich in der Erzählstruktur selbst gespiegelt, die in weiten Teilen interdiskursiv organisiert ist. Die Aussagen Ulrichs, aber auch die vom Erzähler selbst verwendeten Begriffe entstammen, wie oben bereits angedeutet, den verschiedensten Diskursen. Der Roman, der so ausdauernd von Interdiskursivität spricht und diese als Signum der Moderne nachgerade beschwört, ist zugleich der Raum ihrer Inszenierung (oder ihrer Verwirklichung). Man könnte sagen, dass die Einsichten, welche thematisch dem Lebensentwurf zu Grunde liegen, der sich experimentell in der Ulrich-Figur manifestiert, zugleich in der Narration des Romans selbst realisiert werden.

Anmerkungen

- ¹ Musil, R. (2000) *Der Mann ohne Eigenschaften*. Band I. Hamburg . S. 9.
- ² Ebd. S. 113.
- ³ Ebd. S. 572.
- ⁴ Harald Haslmayr (1997): *Die Zeit ohne Eigenschaften*. Geschichtsphilosophie und Modernebegriff im Werk Robert Musils. Böhlau, Wien, S. 189
- ⁵ Robert Musil (2000): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg (Band I), S. 37 Vgl. auch S.45
- ⁶ Vgl. auch Josef Strutz: Robert Musil und die Politik. Der Mann ohne Eigenschaften als „Morallaboratorium“. In: *Robert Musil und die kulturellen Tendenzen seiner Zeit*. Hrsg. v. Josef Strutz. Bd 11. München 1983 (= Musilstudien.)
- ⁷ Eine der von Musil sehr oft kritisierten Vorstellungen - Vgl. auch Hartmut Böhme: Die „Zeit Ohne Eigenschaften“ und die „Neue Unübersichtlichkeit“. Robert Musil und die Posthistoire. In: *Musilstudien Kunst, Wissenschaft und Politik von Robert Musil bis Ingeborg Bachmann*. Hrsg. Von Josef Strutz. Band 14. München 1986 (= Musilstudien)
- ⁸ Musil, R. (2000) *Der Mann ohne Eigenschaften*. Band I. Hamburg. S. 39.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ Ebd. S. 66.
- ¹¹ Hogen, H. (2000) *Die Modernisierung des Ich*. Individualitätskonzepte bei Siegfried Kracauer, Robert Musil und Elias Canetti. Würzburg. S. 97–98.
- ¹² Musil, R. (2000). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Band I. Hamburg. S. 63.
- ¹³ Mach, E. (1991) *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Darmstadt. S. 18–19.
- ¹⁴ Robert Musil (2000): *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg (Band I), S. 217
- ¹⁵ Vgl. dazu Welsch, W. (2002) *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin. S. 68–73.

Kopsavilkums

Darbā tiek risināta subjekta, indivīda un individualitātes tematika prasību kontekstā, kas rodas līdz ar vērienīgajām pārmaiņām (tādos diskursos kā morālē, reliģijā, zinātnē un identitātē), kuras saistītas ar modernisma aizsākšanos un attīstību. Roberta Mūzila darbs ”*Der Mann ohne Eigenschaften*” (*Cilvēks bez īpašībām*) tiek interpretēts kā indivīda koncepcijas literārs eksperiments, kurš vērsts uz jaunu subjekta un individualitātes izpratni, kas būtu pielāgota paradigmatiskajām pārmaiņām, kādas raksturīgas modernismam.

Atslēgvārdi: Roberts Mūzils, “Cilvēks bez īpašībām”, modernisms, subjekts.

Summary

In the article I would like to create a draft of the concept of individuality which is created by Robert Musil in *Man without Qualities* by means of the main character – Ulrich. This concept is being tested in a model of the modern world that is characterized by changes in the correlating discourses of morality, religion, science, and subjectivity or individuality. I will also try to answer the question whether the conclusions drawn in the novel’s layers of meaning operate in its own narrative structure.

Keywords: Robert Musil, “The Man without Qualities”, modernism, subject.

Die österreichische Literatur und die Gruppe 47

Austrian Literature and the Group 47

Austrijas literatūra un Grupa 47

Eugen A. Satschewski

Polytechnische Universität Sankt-Petersburg
Lehrstuhl für die Fremdsprachen
archont35@mail.ru

Die Gruppe 47 war eine Art der Hebamme nicht nur für die moderne deutsche Literatur der Nachkriegszeit, sondern auch für die moderne österreichische Literatur. Solche Autoren wie I. Aichinger, I. Bachmann, P. Celan, M. Dor, P. Handke haben dank ihrer Kontakte mit der Gruppe 47 einen internationalen Ruf bekommen. Die Anerkennung ihrer Werke bei den Treffen der Gruppe 47 legalisierte die junge österreichische Literatur als selbstständige kulturelle Erscheinung. Diese Kontakte hatten auch einen schöpferischen Sinn für die Gruppe 47 selbst, weil die österreichischen Schriftsteller in der Gruppe 47 eine Art von Ruhestörer-Rolle spielten. Die künstlerische Eigenart der Werke von österreichischen Schriftstellern, die besondere Fähigkeit, eine philosophische Distanz inmitten des Lebens gegen das Leben zu halten, hatte etwas ungewöhnliches, provozierendes und reizendes in sich und half der Gruppe 47 nicht verkrusten oder sich gar in ein literarisches Kaffeekränzchen zu verwandeln.

Schlagwortkette: Gruppe 47, österreichische Literatur, kulturelle Kontakte.

Die literarischen Prozesse in Deutschland und in Österreich entwickelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg verschieden voneinander und in den ersten Nachkriegsjahren konnte keine Rede von einer Annäherung zwischen den Literaturen der beiden Länder sein. Das, was für die jungen deutschen Literaten die "Stunde Null" und ein Neubeginn auf allen Gebieten des politischen und kulturellen Lebens war, bedeutete für die jungen österreichischen Schriftsteller nur die Bestätigung der Niederlage der Deutschen und die damit verbundene, so E. Fried, "*Rückbesinnung auf die eigenen alten Werte*"¹, oder, wie man damals in Westdeutschland sagten, "Rettung in dem Zitat". "Kahlschlag" und der Wiener Klassizismus passten nicht zueinander.

Eine solche literarische Situation wurde in einem bestimmten Sinne durch die allgemeine politische Gleichgültigkeit der breiten Masse der Bevölkerung in Österreich bestimmt: "*Alle Widersprüche sollen verschwiegen, jede Verantwortung für die Verbrechen der Nazizeit soll abgelehnt werden*"². Der politische Faktor des gewaltsamen Anschlusses Österreichs an Deutschland durch Hitler und das durchaus wohlwollende Verhalten der Bevölkerung dazu wirkten sich auf allen Ebenen der Gesellschaft aus.

Eben deswegen und auch wegen politischer Hindernisse waren die Kontakte der österreichischen Schriftsteller mit ihren Kollegen in Westdeutschland sporadisch und kaum fruchtbar.

Erst Anfang der fünfziger Jahre wurden diese Kontakte spürbar genug, um von einer Invasion der österreichischen Literatur auf den deutschen Büchermarkt zu sprechen. Und "schuld" daran war die Gruppe 47, das bedeutendste Forum der westdeutschen Schriftsteller in der Geschichte der deutschen Literatur. Sie initiierte diese Invasion und war eine Art Förderin der neuen österreichischen Literatur. Gerade mit der Gruppe 47 sind die Namen solcher Schriftsteller wie Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Milo Dor, Paul Celan, Peter Handke, Herbert Eisenreich und andere verbunden. Und ausgerechnet diese Schriftsteller spielten eine besondere Rolle in der Geschichte der Gruppe 47, mehr noch, ihre Lesungen auf den Tagungen kann man als eine Art Wendepunkt in der Geschichte der Gruppe betrachten.

Die ersten Kontakte zwischen der Gruppe 47 und den österreichischen Schriftstellern entstanden dank der Bemühungen des Schriftstellers Hans Weigel. In einem bestimmten Sinne spielte er für die österreichische Literatur die gleiche Rolle wie Hans Werner Richter für die neue westdeutsche Literatur.

Aber selbst Weigel konnte damals in Österreich nicht für alle seine Schützlinge einen Verleger finden. Dann schickte er M. Dor nach Westdeutschland, nach München. Mit einem Brief von Franz Theodor Csokor an Erich Kästner und mit einem Koffer voll Manuskripte fuhr M. Dor im Sommer 1950 nach München. H. W. Richter erinnerte sich: *"Er war so etwas wie ein Reisender in Literatur; ein Handelsvertreter; ja, er brauchte sich nur noch seine Manuskripte über den Schultern zu schlagen, dann wäre er mir wie ein Teppichhändler vorgekommen"*.³

Durch die Vermittlung von E. Kästner kam M. Dor zu W. Kolbenhoff und von ihm zu H.W. Richter. Seine neuen deutschen Freunde hatten damals auch nur beschränkte Möglichkeiten, dennoch bekam M. Dor dank ihrer Vermittlung den Zugang zur "Neuen Zeitung", zu den "Frankfurter Heften" und zum Rundfunk. Und als Fazit aller dieser Vermittlungen erhielt Dor die Einladung zur Tagung der Gruppe 47 im Mai 1951 in Bad Dürkheim. Außer M. Dor nahm an dieser Tagung auch Ilse Aichinger teil.

Die Erscheinung zweier österreichischen Autoren in Bad Dürkheim war der Anfang der Invasion der österreichischen Literatur in das literarische Leben Westdeutschlands. Und der Anfang war sehr erfolgreich. Seit dieser Zeit waren die österreichischen Autoren in der Gruppe 47 willkommen.

Die ersten Lesungen von Dor und Aichinger in Bad Dürkheim wurden freundlich aufgenommen, obgleich man in den Einschätzungen der einzelnen Kritiker eine bestimmte Vorsicht und sogar eine Besorgnis bemerken konnte. Diese Tagung war eine Art Vorspiel für eine Wende in der literarischen Richtung der Gruppe 47. Hier fand der erste Zusammenstoß der zwei literarischen Richtungen statt: der "Kahlschlag"-Literatur und der "neuen Avantgarde", der auf der nächsten Tagung in Niendorf 1952 mit dem Sieg der letzteren endete.

Der Hauptkampf entwickelte sich in Bad Dürkheim bei den Besprechungen der Werke der Vertreter der "neuen Avantgarde". Kafkas Namen wurde so oft genannt, dass einer der Kritiker verzweifelt rief: "Bei der nächsten Erwähnung Kafkas bekomme ich einen Schreikampf". Und dennoch beschäftigte Kafka die Anwesenden ganz ungemein. Manchmal kam es zu komischen Situationen. Während der turbulenten Diskussion über die Erzählung von I. Aichinger "Der Gefesselte" nannte man den Namen von Kafka viel häufiger als den Namen von Aichinger und

sie musste H.W. Richter um Erlaubnis bitten, die Tradition der Gruppe 47 brechen zu dürfen, um ein klärendes Wort zu sagen: "Ich habe niemals Kafka gelesen". Aber der Eindruck, dass die Erzählung in einer festen Verbindung mit der Ideenwelt von Kafka steht, war so stark, dass sich ein Vertreter des Verlages Bermann-Fischer (Hausverlag von I. Aichinger), um seine Mandantin vor diesen Beschuldigungen zu schützen, versprach, indem er seine Rede mit folgenden Worten begann: "*Ich glaube, man tut Fräulein Kaf... äh Aichinger Unrecht*".⁴

"Der Gefesselte" von Aichinger befindet sich viel mehr in einer festen Verwandtschaft mit dem Sisyphos von Camus als mit dem charakterlosen und willenslosen Herrn K. von Kafka. Die Entdeckung Kafkas für die jungen Schriftsteller in den 50er Jahren war nur über die Vermittlung des französischen Existentialismus möglich.

In diesem Sinne ist auch der Roman von M. Dor "Tote auf Urlaub" beispielhaft, obgleich bei ihm die Wirklichkeit auf den ersten Blick weniger mit dem französischen Existentialismus verbunden ist. Das, was Aichinger in eine Novelle zusammengepresst hat, stellt Dor in einer Reihe von Bildern im Roman dar. Obgleich es im Roman um den Kampf der jugoslawischen Partisanen gegen die Faschisten geht, wird der innere Nerv des Romans durch den Zustand der seelischen Zurückgezogenheit eines Menschen bestimmt, der kraft der Lebensumstände in die Lage eines Menschen ohne Heimat gerät. Der ursprünglichen Motivation nach, der Faktur des Erzählens nach befindet sich dieser Roman von Dor mehr als Werke anderer Avantgardisten der Gruppe 47 in fester Verbindung zu Camus. Es ist nicht zufällig, dass in Dors Roman die Hauptfrage der Philosophie von Camus "ob das Leben sich lohne oder nicht" so akut gestellt wird. Dabei hat die existentielle Grundlage im Roman von M. Dor viel mehr Überzeugungskraft als die in der Erzählung von Aichinger, weil dieser nicht durch geistige Spekulationen, sondern durch eigene Lebenserfahrungen geprägt ist. Die Verbindung der Elemente der "Kahlschlag-Literatur" und der philosophisch konstruierten Belletristik im Sinne Camus war der Grund dafür, dass bei der Wahl des Preisträgers der Gruppe 47 im Jahr 1951 die Hälfte der Anwesenden ihre Stimmen für M. Dor abgegeben hatte. Aber erst bei der Stichwahl mit der Mehrheit von einer Stimme wurde der Preis H. Böll zugesprochen.

H.G. Brenner, einer der Gründer der Gruppe 47, nannte die Ergebnisse dieser Stichwahl das "Ende der Gruppe 47".⁵ Diese Aussage bedeutet den Anfang vom Ende der Ära der "Kahlschlag-Literatur" und die Werke von Aichinger und Dor konnte man damals als eine Art neuer Weltwahrnehmung betrachten. Diese Art der Weltwahrnehmung war für viele Mitglieder der Gruppe 47 des ersten Jahrgangs wirklich neu und man brauchte Zeit, um eine solche künstlerische Richtung zu verdauen.

Aber jetzt war es zu früh, über das Ende der Gruppe zu sprechen, weil es hier nicht um den Verlust der grundlegenden Prinzipien der Gruppe 47 ging, sondern um das Erreichen einer neuen qualitativen Entwicklungsstufe in ihrer Geschichte. Die "österreichische Invasion" kam zur rechten Zeit. Das, was bei Aichinger und Dor einen höheren und allgemeinen Sinn hatte, wurde bei den Autoren der Gruppe 47 in Anwendung auf die Probleme der westdeutschen Wirklichkeit aktualisiert. Wurden die ersten Lesungen der österreichische Schriftsteller in Bad Dürkheim von einigen führenden Mitgliedern der Gruppe auch mit Kritik aufgefasst, so

wurden die Hauptintentionen ihrer Werke, ihre technischen und künstlerischen Entdeckungen als ihre eigenen einverleibt und damit eine weitere Entwicklung eingeleitet. In der *“Wiener Arbeiter Zeitung“*, berichtet R. Federmann mit Stolz und unverhüllter Genugtuung über das erwachsende Interesse der Verlagen, Zeitschriften und Rundfunkstationen Westdeutschlands an den Werken junger österreichischer Schriftsteller: *“Damit ist auch bewiesen, was in Wien oft geleugnet wird, nämlich dass es auch in Österreich junge Talente gibt, die den Vergleich mit den Schriftstellern anderer Länder keineswegs zu scheuen haben“*.⁶

Von großem Interesse der Gruppe 47 für die österreichische Literatur zeugten auch die neuen Kontakte, die H.W. Richter nach der Tagung in Bad Dürkheim in Wien aufgenommen hatte. Ihm war es gelungen, einige neue Autoren zum nächsten Treffen einzuladen. Außer I. Aichinger, M. Dor und R. Federmann kamen im Mai 1952 nach Niendorf I. Bachmann, P. Celan, H. Weigel. Diese Tagung war ein wahrer Triumph der jungen österreichischen Literatur und eine wichtige Zäsur in der Geschichte der Gruppe 47. Mit den Lesungen von P. Celan, I. Bachmann und I. Aichinger *“begann die junge deutsche Literatur der Moderne“*, die Oberhand über *“die Veristen, handwerklichgute Erzähler“* gewann (W. Jens).

Obgleich die Lesungen der jungen und *“alten“* deutschen Schriftsteller von hoher Qualität waren, standen ihre österreichischen Kollegen im Zentrum der Aufmerksamkeit der Anwesenden. Ihre eigenartigen philosophischen Variationen im Sinne Camus´, Sartres und Wittgensteins wurden von vielen Teilnehmern der Tagung als eine Offenbarung aufgefasst. P. Celan, der wie ein Meteor am Horizont der Gruppe 47 aufgeleuchtet war und niemals mehr an ihren Tagungen teilgenommen hatte, erschütterte alle mit der ungewöhnlichen Sprachplastik seines berühmten Gedichtes *“Todesfuge“*, aber die Zustimmung war auch ungewöhnlich – für die Anwesenden war Lyrik von Celan fremdartig, unbekannt und daraus entstand eine Befremdung. Christian Ferber erinnert sich: *“Da war ein Autor für sich und ihm gegenüber die Autoren, die just die Gruppe ausmachten, und man schätzte einander und wußte doch nicht einmal sich selbst etwas zu sagen. Der eine und die anderen, sie sind einander nicht gewachsen gewesen“*.⁷ Wie dem auch sei, bei dieser Tagung wurde einer der größten Dichter des 20. Jahrhunderts entdeckt.

Eine andere Entdeckung war I. Bachmann. Die ästhetischen Prinzipien Bachmanns Poesie sind in größerem Maße von den philosophisch-linguistischen Ideen von L. Wittgenstein beeinflusst. Aber Bachmann versuchte, wie auch Celan, und wie auch andere junge Autoren der damaligen Jahre, durch die Sprachstruktur die Zeitstruktur zu erfassen, und in diesem Sinne steht ihre Poesie der Ästhetik der Gruppe 47 sehr nah. Diese Ästhetik setzte eine gründliche Beherrschung der Form als Mittel zur deutlichen Aussage der Gedanken voraus. Diese Eigenschaften der Lyrik von Bachmann wurden in Niendorf bemerkt, als sie das Gedicht *“Alle Tage“* vorlas, das eine Hymne auf den Nonkonformismus war, eine Hymne auf diejenigen, die *“Nichtachtung//jeglichen Befehls“* im Kriege als Hauptprinzip ihres Lebens hatten.

Aber der größte Erfolg wurde Ilse Aichinger zuteil, als sie in Niendorf ihre Erzählung *“Spiegelgeschichte“* vorlas, für die ihr der Preis der Gruppe 47 zugesprochen wurde. Neben der virtuoson Geschliffenheit der Sprache machte

die philosophische Tendenz dieser Erzählung einen großen Eindruck – der Erkenntnisdrang des Daseinszweckes, der in dem Augenblick des Todes der Heldinnen dieser Erzählung erhalten bleibt, während sie auf das Leben bis zur Geburt zurückblickt. „Das Sein zum Tode“, das Hauptpostulat der Philosophie von M. Heidegger, bestimmt zum Teil die „Spiegelgeschichte“, obgleich hier die Philosophie des französischen Existentialismus deutlich zu spüren ist. Hier muss man vielleicht aus der persönlichen Erfahrung jeden einzelnen Schriftsteller ausgehen. In der Vorrede zu dem Novellenband „Rede unter dem Galgen“ schreibt I. Aichinger folgendes: „... alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken“. Die „Spiegelgeschichte“ wurde aber 1948 geschrieben, d.h. mit gleichem Einklang wie der Roman „Die größere Hoffnung“, wo es von M. Heideggers Ideen keine Spur gibt.

Der große Erfolg der österreichischen Schriftsteller in Niendorf hatte auch konkrete Folgen. Ihre Werke wurden von verschiedenen Verlagen publiziert, die Zeitschriften, Zeitungen und Funkhäuser zeigten ein großes Interesse an den österreichischen Autoren. Das war ein Durchbruch aus der Unbekanntheit und das legalisierte die junge österreichische Literatur, die dadurch als eine selbstständige kulturelle Erscheinung anerkannt wurde.

Diese Anerkennung wurde 1953 auf der nächsten Tagung der Gruppe 47 in Mainz mit der Verleihung des Preises dieser Vereinigung an I. Bachmann bestätigt. Sie war als einzige wahre Nachfolgerin von G. Benn bestimmt, weil ihre Poesie einen Hang zur metaphorischen Sprache mit einer philosophischen Prägung hat. Aber die scheinbare Kompliziertheit der poetischen Sprache Bachmanns besitzt einen großen Schuss Dynamik, Zivilcourage, was der statischen Poesie von Benn nicht eigen ist. Die lyrischen Helden ihrer Gedichte schwelgen im Rausch der Liebe, in die die ganze Welt einbezogen ist. Sie stoßen ständig auf die gefährlichanzeigenden Merkmale der Zeit, die die Liebenden beharrlich daran erinnern, dass es keinen Frieden auf Erden gibt, denn „Der Krieg wird nicht einmal erklärt// sondern fortgesetzt“ („Alle Tage“), denn „Sieben Jahre später,// in einem Totenhaus,// trinken die Henker von gestern//den goldenen Becher aus“ („Früher Mittag“), und deswegen „Seht zu, dass ihr wachbleibt!“ („Holz und Späne“).

Bachmanns Poesie ist ein gelungener Versuch, die philosophischen Postulate mit der gesellschaftlichen Problematik in Einklang zu bringen. Trotz Missverständnissen in ihrem persönlichen Leben, ihrer seelischen Verwundbarkeit war I. Bachmann ein *Homo politikum*, und gerade in der Gruppe 47 hat sie Schutz gefunden. Ende 50er Jahren wollte H.W. Richter die Gruppe 47 auflösen und I. Bachmann tat alles, um ihn davon abzubringen. H.W. Richter erinnert sich daran: *„Für sie hatte die Gruppe 47 eine andere Bedeutung als für mich, für sie war diese Zusammenkünfte ein Motor, eine ständige Antriebskraft, vielleicht eine überdimensionale Schule“*.⁸

In diesem Zusammenhang muss man sagen, dass die Gruppe 47 nicht nur für Bachmann „eine ständige Antriebskraft“ hatte. Für alle österreichischen Schriftsteller, die jemals an den Tagungen der Gruppe teilgenommen hatten, waren diese Zusammenkünfte eine Art künstlerischen Lebens, das mit der Wirklichkeit in einer festen Verbindung stand. Es ist nicht zufällig, dass die Werke dieser österreichischen Autoren, obgleich ihre ersten Veröffentlichungen in Österreich erschienen, erst hier

eine wahre Anerkennung gefunden hatten, und die Autoren selbst bekamen erst hier einen Anstoß zum weiteren Schaffen. Nämlich in Niendorf hatte I. Aichinger die zornigen Worte über die "Virtuosität ohne Risiko" geäußert, die sich nicht nur auf die deutschen Schriftsteller bezogen, sondern auch auf ihre Landsleute aus der gleichen Zunft. Eine solche Situation im literarischen Leben Österreichs der damaligen Zeit bestimmt P. Demetz:

In Westdeutschland entwickelte sich die Gruppe 47 beinahe zu einem Berufsverband politisch engagierten Autoren, während sich in Wien Schriftsteller, Musiker, Maler und Grafiker in ihren kleinen Jazzkellern versammelten; ihnen war die uneingeschränkte Experimentierlust wichtiger als die Unterstützung politischer Parteien, die ohnehin kein großes Interesse an ästhetischen Bestrebungen besaßen.⁹

Und eben deswegen betrachtete die österreichische Presse die Erfolge der jungen österreichischen Schriftsteller in Westdeutschland mit großer Vorsicht und manchmal sogar abschlägig. Kurt Ziesel in der Salzburger Zeitung:

"Die Neue Front" schrieb: Es scheint mir notwendig, auch die deutsche Öffentlichkeit in das richtige Bild über diese Randfiguren des literarischen Lebens Österreichs zu setzen, und die Motive für die üblen Blasen aufzuzeigen, die aus diesem moralischen Sumpf einer eitlen Kaffehaus-Cluque aufsteigen, für die die Kunst und der Mensch nur ein Mittel der Befreiung ihrer Eitelkeit und ihrer Rumsucht sind.¹⁰

Ganz anders beurteilten die deutschen Kritiker die Rolle der österreichischen Schriftsteller in der Geschichte nicht nur der Gruppe 47, sondern auch in der Geschichte der deutschsprachigen Literatur. J. Kaiser, der Hauskritiker der Gruppe 47, bemerkte zurückblickend dazu:

In den ersten Jahren, zwischen 47 und 51/52, lag es ungeheuer nah, die werdenden deutschen Literatur; die vielleicht noch wirklich keinen eigenen Ton hatte... Aber dann kam etwas Neues. Da war eine eigene Sprache gefunden worden. Ich denke mir; dazu haben Günter Eich und dann später die österreichische Lyrik einiges beigetragen.¹¹

Aber die österreichische Prosa, vertreten durch I. Aichinger, M. Dor und I. Bachman, trug auch vieles zur künstlerischen Wandlung der Gruppe 47 bei. Jede Lesung von I. Aichinger wurde von den Kritikern und Anwesenden als etwas besonderes, herausragendes bezeichnet. Schroffe Widersprüche, leidenschaftliche Angriffe einerseits und eine nicht weniger leidenschaftliche Verteidigung und Gegenangriffe andererseits führten auf den Tagungen der Gruppe 47 manchmal zu offenen Demonstrationen. So war es z.B. 1957 in Niederpöcking nach der Lesung des Hörspiels "Zu keiner Stunde", deren "träumerische Verspieltheit" (so A. Bauer) eine solche Reaktion hervorgerufen hatte, dass einige Schriftsteller die Drohung ausstießen, die Tagung zu verlassen.

M. Dors Erzählung „Salto mortale“, die er 1959 auf der Tagung der Gruppe 47 auf Schloss Elmau las, wurde trotz ihrer surrealistischen Prägung á la Kafka als gelungener Versuch betrachtet, einer alltäglichen Erscheinung einen konkreten gesellschaftlichen Charakter zu verleihen. Nicht zufällig stürzen sich sogar drei Redakteure auf den Autor, um diese Erzählung sofort für ihre Verlage zu erwerben.

Als das größte Ereignis der Tagung wurde die erste Erzählung von I. Bachmann „Alles“ aufgenommen. Es war ein Prosastück hoher Qualität, welche alle Anwesenden und Kritiker als einen Gradmesser für die jungen Schriftsteller wahrnahmen. M.Reich-Ranicki, der mit Lobpreisungen gewöhnlich sehr geizig ist, schrieb: *“Es war ein Abend, der man nicht so schnell vergessen wird – um dieser einen Geschichte willen hätte sich die Reise gelohnt“*.¹²

Aber das Vorhandensein der österreichischen Literatur in der Gruppe 47 ist keineswegs auf die oben genannten Autoren, die „Stammgäste“ fast aller Tagungen, begrenzt. Herbert Eisenreich, hat beispielsweise mehrmals mit seinen Geschichten die Aufmerksamkeit der Kritiker auf sich gelenkt; „eine ungemütliche und bemerkenswerte Begabung“ Barbara Frischmuts wurde 1967 in der Sitzung der Gruppe 47 in Pulvermühle bemerkt.

Es ist zu beachten, dass auch die älteren österreichischen Schriftsteller, darunter auch die Emigranten, an den Tagungen der Gruppe 47 teilnahmen. Dies war bei der Gruppe ein seltener Fall. Franz Tumlner, dessen Werke, wie es scheint, keinen Anklang beim Geist der Gruppe 47 fanden, erhielt dennoch den Beifall der Kritiker auf der Jubiläums-Sitzung der Gruppe 1962 in West-Berlin.

An dieser Tagung nahm auch Jacov Lind teil. Obgleich ein Kapitel aus seinem Roman „Landschaft im Beton“ sehr stark antifaschistisch geprägt war, erregten die grausamen Bilder des faschistischen Terrors und des übertriebenen Naturalismus in der Darstellung eine schroffe Ablehnung der Anwesenden. Das führende Prinzip der Gruppe nicht „was“, sondern „wie“ kam in einen Widerspruch mit der Lebensposition von J. Lind.

Mit großem Interesse wurde die Lesung des anderen bekannten österreichischen Emigranten Erich Fried aufgenommen, der zum ersten Mal 1963 in Saulgau erfolgreich seine Gedichte las. Aber eine besondere Aufmerksamkeit der Kritiker forderte E. Fried 1964 in Sigtuna, Schweden mit seiner Erzählung „Anlauf“, einem „Zwischending zwischen Essay und Novelle“ heraus.

Es wurde schon zu einer eigenartigen Tradition, dass fast jede Lesung der österreichischen Autoren in der Gruppe 47 zu heftigen Diskussionen führte. Fast alle Werke, die in der Gruppe 47 vorgelesen wurden, hatten den Charakter eines Grenzfalls. Es mag sein, dass die ungewohnte Feingefühligkeit der österreichischen Schriftsteller, gefärbt durch Intentionen des Komplexes der Staats- und nationalen Minderwertigkeit, daran schuld ist, dass ihre Werke in der Geschichte der Gruppe 47 stets ein Vorzeichen für die Zeitwende in der Literatur bedeuteten.

Noch ein Vertreter der österreichischen Literatur versuchte sein Leben mit der Gruppe 47 zu verbinden, und dieser Versuch hatte tragische Folgen, obgleich der Anfang sehr vielversprechend war. Es handelt sich um Konrad Bayer, einer der renommierten Mitglieder der Wiener Gruppe – so einer Art Pendant der Gruppe 47. K. Bayer hat zweimal – 1963 in Saulgau und 1964 in Sigtuna – der Gruppe vorgelesen.

Für so einen kontaktlosen Menschen wie Bayer war es recht gewagt, vor so einem bissigen und gnadenlosen Auditorium zu erscheinen. In Saulgau wurden die Lesungen Bayers aus dem "Sechsten Sinn" freundlich empfangen, und der Autor wurde "als Vortragsgenie, als Stilkünstler und intelligenter Humorist, der am meisten wohl von Karl Valentin gelernt hat", charakterisiert. Die Folge dieser Lesungen waren die Kontakte mit dem Rowohlt Verlag und dem Otto Walter Verlag, und das bedeutete die überregionale Anerkennung, die dem Autor in Österreich fehlte.

Neben einem freundlichen Empfang konnte man auch Warnrufe hören. In den Texten von K. Bayer war etwas "zu österreichisches", welches in seinen deutschen Kollegen eine Art Befremdung und sogar eine falsche Vorstellung von der schöpferischen Mentalität des Autors hervorrief. Das, was in Saulgau noch in verborgenen glimmte, wurde 1964 in Sigtuna besonders deutlich. 15 Prosapassagen aus "Der sechste Sinn" wurden von Kritikern gnadenlos verrissen. Die Ursachen einer solchen Kritik sind bis heute ungeklärt geblieben. Es gibt eine Reihe von Meinungen, wobei jede von ihnen nur eine Seite des Geschehenen erläutert und kein ganzes Bild ergibt.

Einer der schwersten Vorwürfe, die Hans Mayer machte, war ein Verstoß Bayers gegen "eine fast taubartige Regel, die in der Gruppe streng aufrechterhalten wurde, dass keinerlei Spaß über Juden geduldet wurde". K. Bayer war selbst Jude, aber nach der Behauptung von E. Fried, der auch nicht "glücklich" über Bayers Text war, "kein Antisemit". Aber das, was in Wiener Nihilismus mit einem antisemitischen Erbe alltäglich war, fand in der Gruppe 47 fast gar kein Verständnis. Obgleich einige junge Vertreter der Gruppe (N. Born, J. Kaiser) sehr heftig gegen das Urteil der Senioren (W. Jens, H. Mayer) protestierten, gewann die Meinung, dass diese Prosa "etwas schrecklich Erkältendes, Inhumanes" enthielte, die Oberhand. Als Folge dieser Beurteilung war der Selbstmord Bayers zu sehen.

Dieses Urteil über Bayer in Sigtuna war ein Fehler und das bestätigen nicht nur einige seiner Kritiker, sondern auch viele deutsche und ausländische Berichterstatter, ebenso Schriftsteller und Literaturwissenschaftler. Bayer war ein Fremdkörper in dieser Gesellschaft. "Das Leben als poetischer Akt", als "ein extremes Experiment" – dieser Zustand war den Mitgliedern der Gruppe 47 fremd und auf eine bestimmte Weise herausfordernd, wenn wir die starken sozialpolitischen Intentionen der Gruppenmentalität im Auge haben. Die weltallgemeine, adresslose Negation des gesellschaftlichen Systems durch Bayer, seine Hoffnung auf "*das Vorhandensein einer überrealen Ordnung*"¹³ und die konkrete Kritik der konkreten gesellschaftlichen Zustände in einem konkreten Land standen nicht in Einklang.

Ein ganz besonderes Kapitel in der Geschichte der Gruppe 47 ist die Erscheinung von Peter Handke 1966 auf der Tagung in Princeton (USA). Er zerstörte die Routinelesungen der Gruppe durch seine berühmte Publikumsbeschimpfung und verkündete damit neue Horizonte der deutschen Literatur. Handke stellte dabei die ganze Nachkriegsliteratur und die Gruppe 47 unter Anklage. Das war ein Protest, besser gesagt eine Rebellion der jungen Generation gegen die ältere, obgleich Handkes Lesung aus dem Roman "Der Hausierer" ohne besonderen Enthusiasmus aufgenommen wurde. G. Grass bemerkte dazu, noch nie hätte er "*eine Avantgarde so altväterlichbetulich argumentieren hören*"¹⁴. Aber einige junge Autoren

(P. Chotjewitz, H.P. Piwitt) begrüßten diese Lesung stürmisch. Handke war für sie eine Art Bahnbrecher aus der versteinerten Tradition.

Mit Handke verbindet man gewöhnlich das Ende der Gruppe 47. In einem bestimmten Sinne ist es richtig, aber auch ohne Handke ist dieses Ende schon von vielen Mitgliedern der Gruppe 47 vorausgesagt worden. Auch in diesem Sinne war Handke zur rechten Zeit erschienen. Er war der Mann, der über diesen Stein gestolpert ist, und damit den Stein ins Rollen gebracht hat.

Die Gruppe 47 ist tot, aber die literarischen Beziehungen zwischen den österreichischen und deutschen Schriftstellern bleiben am Leben. Aber es entsteht der Eindruck, dass die österreichischen Schriftsteller in der Gruppe 47 die Rolle von Ruhestörern gespielt haben. So könnte man es ausdrücken, obgleich es keineswegs absichtlich geschehen ist. Die künstlerische Eigenart ihrer Werke, die besondere Fähigkeit, eine philosophische Distanz inmitten des Lebens gegen das Leben selbst zu halten, das österreichische, dessen unmerkliche Nuancen die dem "Lächeln der Cheshire-Katze" gleichen, – das alles hat etwas Ungewöhnliches, etwas Provozierendes und Reizendes in sich. Für die Gruppe 47 mit ihrem Hang zu den sozialpolitischen, rein menschlichen, irdischen Problemen war es nützlich, manchmal den Kopf zu heben und auf von einer philosophischen Distanz aus einen Blick auf das Leben zu werfen. Das hatte auch seine positive Bedeutung, weil es zur Suche neuer künstlerischer Mittel beigetragen hat. Wie dem auch sei, die österreichischen und deutschen Schriftsteller zogen daraus einen gegenseitigen Vorteil.

Anmerkungen

- ¹ Zit. nach: Bartsch K. (1988) *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart. S.53.
- ² Bodi L. (1981) Zwischen Siegern und Besiegten? Zur Problematik der Nachkriegsliteratur in Österreich. In: *Die Mühen der Ebenen*. Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949. Heidelberg. S.117.
- ³ Richter H.W. (1986) *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*. München. S.80.
- ⁴ Ulrich H. Dichter unter sich. In: *Die Zeit*. 24.5.1951.
- ⁵ Anonym. Richters Richtfest. In: *Der Spiegel*. 1962. Nr. 431. S.99.
- ⁶ Federmann R. Europas junge Dichter trafen sich. In: *Arbeiter-Zeitung*. 27.5.1951.
- ⁷ Ferber Chr. (1996) *Ein Buch könnte ich schreiben. Die autobiographischen Skizzen Georg Seidels (1919–1992)*. Göttingen 1996. S.194–195.
- ⁸ Richter H.W. (Wie Anm. 3) S. 60 – 61.
- ⁹ Demetz P. Fette (1988) *Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985*. München, Zürich. S. 203.
- ¹⁰ Zit. nach: *Almanach der Gruppe 47. 1947–1962/* Hrsg. von H.W.Richter. Reinbek bei Hamburg 1962. S.42.
- ¹¹ Kaiser J. (1988) Heute fehlt sie. In: *Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur*. Berlin. S.12.
- ¹² Reich-Ranicki M. Autoren auf dem Präsentierteller. In: *Die Welt*. 28.10.1959.
- ¹³ Wiener O. Einiges über Konrad Bayer. In: *Die Zeit*. 17.2.1978.
- ¹⁴ Schwab-Felisch H. Die Gruppe 47, Peter Handke und die Folgen. In: *Merkur*. 1966. H.6. S. 599.

Kopsavilkums

“Grupa 47” ir būtiska ne tikai Vācijas literatūrai, bet periodā pēc Otrā pasaules kara arī Austrijas literatūrai. Tādi autori kā I. Aihingere, I. Bahmane, P. Cēlans, M. Dors, P. Handke ieguva starptautisku popularitāti, piedaloties šajā grupā. Viņu darbi, kas izpelnījās atzinību grupas sanāksmēs, padarīja Austrijas literatūru par uzticības vērtu. Šādiem kontaktiem bija arī pozitīva ietekme uz pašu grupu – Austrijas rakstnieki ieviesa jaunas idejas un noteiktu filozofisko distanci no dzīves, tai pašā laikā esot tajā.

Atslēgvārdi: Grupa 47, austriešu literatūra, kultūras sakari.

Summary

The role of the Group 47 not only in German literature after World War II but also in Austrian literature could be compared with that of a midwife. Such authors as I. Aichinger, I. Bachmann, P. Celan, M. Dor, P. Handke had gained international popularity through participation in this group. Acknowledgement of their works in the group meetings made young Austrian literature credible as being an independent cultural occurrence. These contacts also had a positive effect on the group itself – Austrian writers brought fresh ideas and a philosophical distance from life while being within it.

Keywords: the Group 47, Austrian literature, cultural relations.

Die von uns erahnte Sprache¹: Ingeborg Bachmann
Müsu apjaustā valoda: Ingeborga Bahmane
The Language Perceived by Us: Ingeborg Bachmann

Eve Pormeister

Universität Tartu

Abteilung für Germanisch-Romanische Philologie

Lehrstuhl für Deutsche Philologie

Pormeister@gmx.de

In dem vorliegenden Aufsatz werden kurz die Gründe für den Sprachzweifel sowie für die Anstrengungen der Nachahmung der “von uns erahnten Sprache” (I. Bachmann) bei der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann, der Dichterin “eines unausweichlichen Denkens” (I. Bachmann), umrissen. Bei ihrer Suche nach dem wahren Ausdruck, nach der ursprünglichen, noch nicht zerschissenen Sprache wendet sich Bachmann von der “irritierenen Schönheit” und der Lyrik ab und setzt die Suche nach dem “Wort” und der Wahrheit, nach einer “neuen Welt” noch engagierter und vehementer in der Prosa fort, indem sie zugleich die privaten Tragödien und die Morde “innerhalb des Erlaubten und der Sitten” (Bachmann) in der sog. Friedenszeit aufdeckt. Einen möglichen Schritt auf dem Weg zu der “von uns erahnten Sprache” sieht Ingeborg Bachmann in der Vereinigung von Musik und Dichtung bzw. in der Überschreitung der Grenze zwischen Wort und Musik.

Schlagwortkette: I. Bachmann, Sprache, Sprachverzweigung, Vereinigung von Musik und Dichtung.

Sprachverzweigung und Sprachhoffnung sind die Dimensionen, zwischen denen sich Ingeborg Bachmann bewegt – eine der größten Dichterinnen und Denkerinnen des 20. Jahrhunderts, eine mal zweifelnde und eine mal hoffende, eine gesellschaftliche und moralische Verantwortung tragende Dichterin – Dichterin “*eines unausweichlichen Denkens*“², die die “*von uns erahnte[n] Sprache*“³ nachzuahmen anstrebt.

Anerkennung für Ingeborg Bachmann zeigt auch die österreichische Literaturnobelpreisträgerin aus dem Jahr 2004 Elfriede Jelinek, die die hohen Verdienste ihrer Kollegin in der Literaturlandschaft durchaus eingesteht⁴ und den Literaturnobelpreis lieber in deren Händen gesehen hätte. Das ist kein Eintagsgeständnis, gemacht womöglich unter dem moralischen Druck konventioneller Erwartungen – das sei auf jeden Fall gesagt, denn es besteht offensichtlich ein geheimes Verhältnis, das die zwei extremen, ungleichen Geistesverwandten verbindet. Und die Töne der Sprachverzweigung⁵ vernimmt man aus dem Schaffen beider Österreicherinnen, die Klage darüber, dass die Sprache männlich besetzt ist und die Rolle der Künstlerin innerhalb der “*patriarchal poetry*” (Gertrude Stein)⁶, wie Ingeborg Bachmann in ihrem Roman “Malina” des “Todesarten”-Zyklus demonstriert, eine unmögliche

Rolle. Schreiben, zunächst als therapeutisches Mittel gedacht, erweist sich für den weiblichen, ausschließlich liebenden und leidenden Teil der namenlosen Ich-Figur schließlich als unmöglich; lediglich in dem männlichen Teil der Ich-Figur, „*diesem denkenden Ich*“⁷, also in Malina kann sie sich als Schreibende realisieren. Das heißt nicht weniger und nicht mehr als die Verleugnung der weiblichen Identität oder im schlimmsten Fall die eigene Auslöschung.

Mithin geht es Bachmann und Jelinek – und nicht nur ihnen – sowohl um die ästhetischen Grundbedingungen des weiblichen Schreibens bzw. des kreativen Prozesses als wie auch um den Eintritt in die Kultur durch den Spracherwerb⁸, oder anders gesagt, um die Rolle der Künstlerin sowie ihre Schreibmöglichkeiten und -bedingungen, um die Kunstausübung der kreativ und schöpferisch tätigen Frauen im Miteinander mit den Männern in unserer patriarchalisch geprägten Gesellschaft, in der die Sprache für ideologische, politische und normative Zwecke instrumentalisiert wird.

Wie später Elfriede Jelinek kritisiert schon Ingeborg Bachmann den unreflektierten und phrasenhaften Sprachgebrauch und belegt mit ihren Texten ausdrücklich die Verzweiflung einer künstlerischen Natur, die erkennt, dass „das WORT“ aus dem noch unberührten Paradies verlorengegangen und „*das Vertrauen in die naive Namensgebung*“⁹ sowie das „*Vertrauensverhältnis*“¹⁰ zwischen Individuum, Sprache und Welt *schwer erschüttert*¹¹ seien. Und dieses komplizierte soziale, politische Beziehungsgeflecht, um Bachmann zu paraphrasieren, gerät für den Schriftsteller immer in den Konflikt mit der Sprache, die ja eigentlich eine einzige sinnvolle Bemühung beim Schreiben darstelle: „[...] *Wenn die Sprache eines Schriftstellers nicht standhält, hält auch, was er sagt, nicht stand.*“¹²

Und nur, wenn das Gesagte der Bewusstseinslage des Schriftstellers entspricht und er für das Gesagte, für eine Sache einsteht, kann er den Satz haltbar machen.¹³

Die Sprachverzweiflung und die Suche nach authentischem, nach wahren verbalen Ausdruck sind bei Bachmann bekanntlich nichts Neues, sondern sie prägen bereits die geistig-philosophische Atmosphäre in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts und manifestieren sich beispielsweise in Robert Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (1906) und in Ludwig Wittgensteins Denkwelt, dessen Philosophie Geistesschaffende wie Ingeborg Bachmann anregte. Aber auch auf Hugo von Hofmannsthal (1874 – 1929) „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon“ (1902), dieses erste Dokument über „*Selbstbezweiflung, Sprachverzweiflung und die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind*“¹⁴, nimmt sie in ihren „Frankfurter Vorlesungen“ Bezug auf das Dokument, in dem er das Auflösen bzw. Zerbröckeln des Ganzen und Festen, der „große[n] Einheit“ – zwischen Seele und Körper, Kunst und Natur, Sprache und Empfindung – und Gewissheit reflektiert¹⁵.

Ähnlich Hugo von Hofmannsthal, der sich nach dem Erkennen der Brüchigkeit und der Fragmentierung der (Sprach-)Welt zur „*Abwendung vom Ästhetizismus*“¹⁶ gezwungen sieht, sieht sich Ingeborg Bachmann offensichtlich gezwungen zur Abwendung von der Lyrik, jedenfalls von ihrem irritierenden Schönen. In der Prosa glaubt sie vielleicht, sich differenzierter, ihrer Vorstellungskraft und vor allem ihrem Erfahrungsfundus gemäßer ausdrücken zu können. Bedrückt und bedrängt von den

gefährlichen Entwicklungen in ihrer sozial-politischen Umwelt, erkennt sie zudem offenbar, dass die Schönheit der Worte ihr keine Zuflucht vor den Kränkungen des Lebens bieten kann:

Von Anfang hatte es ihn getrieben, Schutz in der Schönheit zu suchen, [...] Ich verspreche, mich damit nicht aufzuhalten, denn die Schönheit ist anrühlig, kein Schutz mehr; und die Schmerzen verlaufen schon wieder anders.¹⁷

In der *“bekenntnishaften, immer radikaler sich engagierenden Prosa”*¹⁸ spricht sie von all dem, dessen Bedrückung sie schon in ihrer Lyrik darstellte. Allerdings spricht sie in ihrer Prosa immer vehementer von ihren Leiderfahrungen, von der Suche nach der Wahrheit und nach dem (neuen, wahren) *“Wort“*, von dem, was *“neben uns jeden Tag passiert”*¹⁹ und auf welche Weise Menschen von den anderen ermordet werden, von den ungeheuerlichen Kränkungen und Demütigungen des Lebens, von den Taten, die Untaten sind²⁰, von den privaten Tragödien und den Morden *“innerhalb des Erlaubten und der Sitten”*²¹, von den verschiedenen verborgenen Todesarten, vor allem im Hinblick auf die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau²² *“im so genannten Frieden”*.²³

Gegen Ende ihres lyrischen Schaffens, vor der endgültigen Absage an das Wort in der Dichtung, vor der Selbstbeschränkung auf die Prosa (*“Keine Delikatessen”*, entstanden 1963/68)²⁴ fällt Bachmanns ambivalente emotionale Gestimmtheit deutlich auf: Einerseits die (Sprach-)Skepsis, die Aufforderung zum Verstummen (*“Scherbenhügel”*, entstanden 1956; *“Ihr Worte“*, entstanden zwischen 1957–1961; *“Wahrlich“*, entstanden 1964) und andererseits die Hoffnung, der absolute Glaube an die Sprache, an den Gedanken (*“Geh, Gedanke”*, entstanden zwischen 1957–1961; *“Rede und Nachrede”* (1956): *Mein Wort, errete mich!* – lautet die letzte Zeile; aber auch *“Ihr Worte”*, *“Wahrlich”*).

Auf die Wichtigkeit der Problematik der Sprache in Bachmanns geistiger Welt verweist vor allem ihre Beschäftigung mit der Philosophie Ludwig Wittgensteins (1889–1951), der mit der Grundidee seines *“Tractatus logico-philosophicus”* – *“Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen.”* – *“Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.”*²⁵ – dem Ausdruck des Denkens, der Sprache, eine klare Grenze setzt. Demnach sei *Metaphysisches*²⁶ weder klar denkbar noch sagbar; die Philosophie könne uns nichts über die Wirklichkeit lehren, uns keine Erkenntnis vermitteln – sie könne als *“logische Analyse”* der naturwissenschaftlichen Erfahrungssätze lediglich eine Art Kontrolle ausüben; sie beschränke sich, da die Probleme der Philosophie im Grunde Probleme der Sprache sind, auf das *“Klarwerden von Sätzen”*, d.i. auf Sprachkritik²⁷. Während aber Wittgenstein es ablehnt, den Scheinsatz, der von der Metaphysik formuliert wird, überhaupt gelten zu lassen, gesteht Bachmann ihm durchaus eine Funktion zu: *“Er bringt ein Lebensgefühl zum Ausdruck.”*²⁸ In dem Zusammenhang nennt sie auch das Kunstwerk mit seiner verwandten Funktion. Dennoch sind beide sich einig, dass der Anspruch auf einen Wahrheitsgehalt nur den *“echten Sätzen”* zukommt – während das Kunstwerk nicht argumentiere²⁹: Es zeigt.

Obleich Wittgenstein im „Tractatus“ die Erkenntnismöglichkeit nur an das Sagbare, an die genaue Beschreibung der Tatsachen bindet, weiß er andererseits, dass Tatsachen allein nicht die ganze Wirklichkeit ausmachen. Aber darüber zu sprechen ist nicht seine Sache, denn, wie gesagt, *“Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen”*³⁰, obgleich es andererseits *“in der Natur des Menschen liegt, zu fragen und in der Wirklichkeit mehr als das Positive und Rationale zu sehen”*³¹. Das ist ein Gedanke, der zu einem der wichtigsten in Ingeborg Bachmanns Denkwelt zu gehören scheint, denn sie interessiert am meisten³² offenbar nicht allein die Frage, was Wahrheit ist und wie sie sprachlich dargestellt werden kann, sondern der Umgang mit dem Unsagbaren, dem Unausprechlichen. Und dieser Umgang ist nicht zu trennen von einer weiteren Bachmannschen Problemkonstante, der Bewegung innerhalb der Grenzen, wo *“wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare [haben], sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe”*³³. Denn die Entgrenzung der Welt geschieht genau dort, wo die Sprache nicht hinreicht und darum auch das Denken nicht hinreicht.³⁴

Was ist aber das Unausprechliche, das Unsagbare?

*Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese zeigt sich. Sie spiegelt sich im Satz. [...]“*³⁵ – zitiert Bachmann den „Tractatus“ variierend. Es sei also das, was sich *“zeigt“*: *“Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische”*³⁶, die *unausprechliche Erfahrung*³⁷.

Zudem habe dieses Wort ein grenzenloses Bedeutungsfeld und sei *“mit zweifellosen und zweifelhaften Erfahrungen”*³⁸ belastet. In Wittgensteins mystischer Komponente sieht Bachmann die Möglichkeit, *“das wissenschaftliche Denken”*³⁹ zu überwinden und durch eine *“mystische Wirklichkeitserfahrung der ganzen Person, die vor oder hinter dem Denken steht”*⁴⁰ zu ersetzen. Nennen wir dies Intuition.

Bei dem Mystischen erfahre die Logik⁴¹ also ihre Grenze, und da sie die Welt erfülle, sei ihre Grenze die Grenze unserer Welt. *“So verstehen wir den Satz (aus dem ‘Tractatus’): ‘Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt’”*⁴² – erklärt Bachmann. Genau dieser Satz habe sie sehr beeindruckt und die *“Grenzen”* haben ihr *“einfach etwas bewußt gemacht, was wohl schon in ihr [mir] gewesen sein muß”*⁴³.

Im Unterschied zu Wittgenstein will Bachmann allerdings die *“Grenzen”* produktiv machen, sie ausweiten, denn sie seien für sie nichts Unverrückbares, sie könnten *“Einbruchstellen des sich Zeigenden, des mystisch oder glaubend Erfahrbaren, das auf unser Tun und Lassen wirkt”*⁴⁴ – auch des Ethischen – sein; da die Menschen *“Grenzen”* darstellen und auch ihre Sprache *“Grenzen”* bildet.

*Daß die Welt sprechbar – also abbildbar – wird, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich.*⁴⁵

Genau darum kommt es Bachmann auf die Bewegung innerhalb der Grenzen an, die uns und der Sprache gesetzt sind – in jedem Fall, auch in dem der Sprache –, auf deren Überschreitung, denn *“im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten”*⁴⁶, an diesem Spannungsverhältnis wachsen wir – glaubt Bachmann ähnlich Rainer Maria Rilke⁴⁷.

*Wir aber wollen über Grenzen sprechen,
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:
wir werden sie vor Heimweh überschreiten
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort –*

beteuert Ingeborg Bachmann im Gedicht "Von einem Land, einem Fluß und den Seen".⁴⁸

Mit anderen Worten gesagt, will Bachmann m.E. das in Traditionen und Konventionen erstarrte Denken überwinden und erweitern, die durch dieses Denken abgesperrten Grenzen öffnen, sie überschreiten, in die für uns noch unbekannt, unmöglichen Bereiche blicken und dort Wirklichkeitserfahrungen der ganzen Person machen, die also "vor oder hinter dem Denken steht"; Wirklichkeitserfahrungen, die sie zunächst – wohl vorläufig – als *mystisch* bezeichnet und die mithin die ganze Person, das heißt, so würde ich sagen – wenn auch diese Interpretation über das von ihr Gesagte hinausgehen mag –, das höhere *Ich* und das niedrigere, durch den physischen Körper gesteuerte *Ich* erfassen müssen.

Während Bachmann den engen Weltbegriff Wittgensteins, der die "Welt" an Tatsachen bindet – "*Die Welt ist alles, was der Fall ist.*" / "*Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge.*" / "*Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist.*"⁴⁹ –, zu erweitern und ein Spannungsverhältnis zu erzeugen versucht, bindet Wittgenstein den "Sinn der Welt" bzw. "den Sinn von Sein" und Werte im Grunde an etwas "Höheres" und schweigt schließlich über "das Entgrenzende" – über den *deus absconditus*, "*über Ethisches und Ästhetisches als mystische Erfahrungen des Herzens*"⁵⁰, da sie sich im Unsagbaren vollziehen und Denken und Sprache uns versagen, diese mystischen Erfahrungen auszusprechen. Er schreibt:

*[6.41] Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert, – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. [6.42] Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken. [6.431] Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist.*⁵¹

Somit scheint Bachmann einen Schritt weiter zu gehen und den Sinn der Welt in Vereinigung des Sagbaren mit dem (noch) Unsagbaren bzw. dem Mystischen zu suchen. Mag dies zunächst auch ein Utopia sein!

Wie sind das "richtige" Wort, der richtige Ausdruck, die "wahren Sätze" zu finden, die nicht nur die Wirklichkeit darstellen, sondern mit dieser Wirklichkeit auch etwas zu tun haben? Wie ist die Sprache zu finden, die "eine Lebensform" ist, d.h. "im *Gebrauch* lebt und atmet" und nur so "gut und sinnvoll funktioniert"⁵². Ingeborg Bachmann weiß – und da weiß sie sich einig mit Wittgenstein –, dass Sprache, wenn ihr blind vertraut wird, den Verstand verhexen kann⁵³, dass das Wort auch "den Drachen sät" ("Rede und Nachrede"⁵⁴) und von der Reklame verknechtet werden kann („Reklame“⁵⁵). Und obwohl sie z.B. in der Erzählung "Alles" aus ihrem ersten Erzählband "Das dreißigste Jahr" (1961), wo sie nach einer "neuen Welt" sucht,

einsieht, dass nicht alles nur *“eine Frage der Sprache“*⁵⁶ ist – der Versuch des Vaters, seinem Sohn Fipps die *“Wassersprache“*, die *“Steinsprache“*, die *“Blättersprache“* zu lehren, über die Grenze der vorgegebenen Sprache zu gelangen⁵⁷, endet tödlich –, will sie die Hoffnung nicht aufgeben, dass wir mit unserer Sprache nicht versagt haben, dass es Worte gibt, auf die es ankommt.⁵⁸

Als eine einzige zweifelnde und hoffende Sprachwoge, als eine Art Quintessenz des Bandes gestaltet sich die Schlusserzählung *“Undine geht“*, die zum Übereinstimmen der Sprache und unserer Bewusstseinslage, der Sprache und der veränderten Welt, von Geist und Körper, zum Absoluten – also zu einem *“anderen Zustand“*⁵⁹ hinstrebt. Allerdings nicht zu einem *“fortgesetzte[n] billige[n] Übereinstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort“*⁶⁰ – wie Ingeborg Bachmann den Richter Wildermuth in der vorletzten Erzählung sagen und Undine, diese *“die Kunst, ach die Kunst“* (Georg Büchner) und die menschliche Sehnsucht nach dem Absoluten verkörpernde Wasserfrau in dem sehr musikalischen und rhythmischen, beweglichen und dynamischen kleinen Text zwischen Lyrik und Prosa nochmals bekräftigen lässt. Undine – ein Grenzfall –, die in sich die Grenzen von Reden und Schweigen, oder wie Corinna Caduff sagt, *“die Spaltung[en] [...] von (Wasser)Musik und Wort“*⁶¹ trägt, gerät wegen der Unzulänglichkeit der Menschen in die Sprachlosigkeit. Und dennoch hofft sie darauf, dass sie nicht endgültig verstummen⁶².

Die Hoffnung auf eine *“neue Welt“* nur mittels einer *“neuen Sprache“* wird dennoch aufgegeben und verstärkt an die eigene Erfahrung⁶³ und die Sprachmoral gebunden. Nicht Sprachexperimente⁶⁴ erwartet Bachmann von der wahren, neuen Literatur, sondern DIE ABSOLUTE SETZUNG DES WORTES, wobei das Neue und das Absolute nur durch das neue Denken und die Moral zu erreichen sind, denn *“alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral“* (Karl Kraus).⁶⁵

*Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht.*⁶⁶

Demnach muss eine neue Sprache Bachmann zufolge unbedingt eine neue Gangart haben, d.h. die Aufgabe der Literatur sei, die Grenze zwischen der Alltagssprache und dem Kunstwerk bzw. der Dichtung zu überschreiten und der *“schlechte[n] Sprache“*⁶⁷ ein Utopia der Sprache gegenüberzustellen. Diese neue Gangart setze ihrerseits, wie angedeutet, einen neuen Geist voraus und das Richtungnehmen des Schriftstellers, was so viel heißt, wie sich in eine Bahn schleudern lassen zu müssen, in der *“von Worten und Dingen nichts Zufälliges mehr Zulass hat“*⁶⁸; erst da habe man Gewähr für die Authentizität einer dichterischen Erscheinung:

*Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt [ist] imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen.*⁶⁹

Und von neuen Werken gehe eine verändernde Wirkung aus, die uns “zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein“⁷⁰ erzieht. Genau darum geht es Bachmann, wenn sie von den Leiderfahrungen spricht und die Aufgabe des Schriftstellers im Wahrhaben und Wahrmachen des Schmerzes sieht, damit wir, Leser und Leserinnen, in der Leidsituation sagen können: “Mir sind die Augen aufgegangen“; damit “wir begreifen, was wir doch nicht sehen können“⁷¹. Genau darum muss die Literatur “erkenntnishaftig“⁷² sein, müssen wir durch einen “moralischen, erkenntnishaften Ruck“⁷³ eine neue Sprache anstreben, “diese[r] von uns erahnte[n] Sprache” nachahmen, unser Denken erweitern. Es gilt unterwegs zu sein zu dieser Sprache, wenn auch dieses Unterwegssein verzweiflungsvoll ist, denn worauf es schließlich ankommt, ist die ständige Erweiterung der Lebensgrenzen:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. [...] Aber eine Nachahmung eben dieser von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können. Wir besitzen sie als Fragment in der Dichtung, konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene, und begreifen uns aufatmend darin als zur Sprache gekommen. Es gilt weiterzuschreiben.⁷⁴

Eine Möglichkeit für die Überwindung des Sprachzweifels und die Findung eines richtigen Ausdrucks im Unterwegssein zu dieser “von uns erahnten Sprache” sieht Ingeborg Bachmann bei der Überschreitung der Grenze zwischen Wort und Musik⁷⁵. Denn, wie wir gesehen haben, vertraut sie offensichtlich der Sprache, dieser zerschissenen Sprache allein nicht mehr die Wahrnehmung und das Wahrnehmen der Wirklichkeit an. Nicht von ungefähr greift auch Oskar Matzerath in “Die Blechtrommel” von Günter Grass zu anderen Ausdrucksmitteln wie der Trommel, diesem archaischen Musikinstrument, und dem Glaszersingen. In der Musik, die Bachmann genuin innewohnt⁷⁶, zeigt sich für sie das Absolute⁷⁷; diese sie für sie “der höchste Ausdruck [...], den die Menschheit überhaupt erfunden hat“, eine “Sprache ,über‘ Sprache“, welche dort ansetze, wo die Sprache nicht mehr weiter kann. Damit setzt Bachmann die Tradition des romantischen Unsagbarkeits-Topos fort, nach dem Musik das ausdrückt, “was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen“⁷⁸.

*Nichts mehr wird kommen.
Frühling wird nicht mehr werden.
Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.
Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie “sommerlich” hat –
es wird nichts mehr kommen.
Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.
Sonst
sagt
niemand
etwas. (“Enigma”)⁷⁹*

Und obgleich Ingeborg Bachmann angesichts der Stellung von Musik und Dichtung ambivalent ist⁸⁰ und sich dessen bewusst ist, dass bereits die erste Grenzüberschreitung scheitern und im Schweigen enden kann, so wie sie dies uns über zehn Jahre später in „Malina“⁸¹ vorführt, plädiert sie für ihre Vereinigung, verweisend zugleich mit Bezug auf Hölderlin auf den Rhythmus – *„eine Gangart des Geistes“*⁸² von Musik und Dichtung. Denn miteinander können Musik und Wort aufrührerische und liebende Kräfte entfalten, die *„die stärkste Absicht“* erfüllen: *„zu wirken“*⁸³. Denn durch Musik könne jede Sprache, das Wort ihrer/seiner Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert sein:

*Denn wie die neuen Wahrheiten können die alten von der Musik geweckt, bestätigt und nach vorn gerissen werden; und jede Sprache, die diese Wahrheiten ausspricht – die deutsche, die italienische, die französische, jede! –, kann durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden.*⁸⁴

Die größte Hoffnung bei der Wahrheitsfindung und der Suche nach dem richtigen Ausdruck setzt Bachmann aber der menschlichen Stimme, die nicht mehr als Mittel zu begreifen sei, sondern als der *„Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben“*⁸⁵. Diese Hoffnung ist nicht aus dem luftleeren Raum gegriffen, denn vor ihren Augen schwebt und in ihren Ohren klingt Maria Callas, die für sie Verkörperung des höchsten Ausdrucks⁸⁶ ist.

*Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wem würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.*⁸⁷

Anmerkungen

- ¹ Als Vorarbeit für diese Abhandlung gilt mein in der Österreich gewidmeten Januar-Ausgabe der Zeitschrift „Akadeemia“ Nr. 1. (Tartu 2006, S. 184–210) erschienener Aufsatz *„Välditamatu poeet ja kõhklev lootja“* (dt. Dichterin *„eines unausweichlichen Denkens“* und zweifelnd Hoffende; die deutschsprachige Fassung ist verfügbar unter: <http://www.eurozine.com/articles/2002-03-15-zizek-de.html>).
- ² Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2) S. 410.
- ³ Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. In: *I. Bachmann: Ausgewählte Werke*. Band I. Gedichte Hörspiele Schriften. Berlin/Weimar. S. 483.
- ⁴ Vgl. Michèle Pommé: *Ungleiche Geistesverwandte*. Elfriede Jelinek und Ingeborg Bachmann. [23.05.2005]. Verfügbar unter: http://www.arte-tv.com/de/kunst-musik/Elfriede_20Jelinek/706682,CmC=706784.html, S.1.
- ⁵ Vgl. dazu z.B. die Deutschschweizer Schriftstellerin Verena Stefan, deren *„Häutungen“* (1975) zusammen mit Gertrud Leuteneggers *„Vorabend“* (1975) den Durchbruch des weiblichen Schreibens einleiten und für deren Anliegen die Sprache *„nie ausreichen“* (V. Stefan: *Häutungen*. München 1983, S. 61) werde. Die Sprache versage, sobald sie über

neue Erfahrungen berichten will (z.B. alle gängigen Ausdrücke, die den Koitus betreffen, seien brutal und frauenverachtend; ebd., S. 3) Doch schließlich muss sie konstatieren, dass es ihr in diesem Text nicht gelungen ist, „jedes wort [zu] drehen und [zu] wenden“ (ebd., S. 4).

- ⁶ Vgl. Lindhoff, L. (2003) *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart. S. 26.
- ⁷ Bachmann, I. (1994) *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München. S. 102. Vgl. dazu Jutta Schlich, die von der Möglichkeit „radikale[r] Selbsterkundung eines weiblichen Ichs und seiner traumatischen Geschichte im Rahmen patriarchalischer Verhältnisse, in denen es die Rolle des Nichtwahrgenommenen innehat“, spricht (zit. nach R. Löchel: *Geschlechter-differinze*. Ein literaturwissenschaftlicher Sammelband zu Weiblichkeit bei Elfriede Jelinek und anderen zeitgenössischen Autorinnen. Verfügbar unter: www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8583&ausgabe=200510-50k-24-Oct-2005 –)
- ⁸ Genau darum geht es beispielsweise der Deutschschweizer Schriftstellerin Christina Viragh, die in ihrem Roman „Mutters Buch“ (1997) zeigt, dass der Eintritt der Frau in die Schreibwelt – in die Kultur schlechthin – und die Gewährleistung der Subjektconstitution der Frau mit vielen Hindernissen versehen ist. Gleich der französischen Poststrukturalistin Julia Kristeva scheint Viragh erstens die (weibliche) Kreativität als Grenzgängertum zwischen dem Semiotischen und dem Symbolischen aufzufassen und somit für die doppelte Orientierung im Kulturellen zu plädieren. Das heißt, dass zwischen Imaginärem und Symbolischem, zwischen Bild und Schrift eine Symbiose vonnöten ist, denn der Spracherwerb vollzieht sich erst in der ödipalen Phase. Zweitens scheint sie die Subjektconstitution unter Anerkennung des Inzesttabus als Gesetz des Vaters auf den Spracherwerb zurückzuführen, der schlechthin als Eintritt in die Kultur gilt. Wie ein roter Faden ziehen sich direkte oder indirekte Versuche einer Kontaktherstellung zur Männerwelt durch den ganzen Roman. Dabei ist die Ambivalenz einer solchen Beziehung nicht zu übersehen: Zum einen die Angst vor dem und die davon herrührende Weigerung gegen das Männliche, zum anderen das Begehren nach dem Männlichen und das Verlangen der Tochterolan nach einer Deflorierung durch die Sprache (vgl. Kurt Drawert: Die Erfindung der Mutter. Christina Viraghs Roman „Mutters Buch“. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 14.10.1997, S. B 9). Bestimmt nicht, um aus der stummen Welt der Bilder einfach befreit zu werden, sondern um eine Art Symbiose von Imaginärem und Symbolischem zu gewinnen. Eine andersartige, androgyne Sicht bietet Virginia Woolf (V. Woolf: Ein eigenes Zimmer. In: *V. Woolf: Ein eigenes Zimmer. Drei Guineen*. Essays. Leipzig 1989, S. 5–112, hier: S. 96–102), die glaubt, dass es für jeden Schreibenden tödlich sei, an seine Geschlechtszugehörigkeit zu denken und dass im Geist ein Zusammenwirken von Mann und Frau stattfinden muss, bevor die Kunst der Schöpfung vollbracht werden kann. Denn, wie Ricarda Huch, ist auch sie sicher, dass in jedem von uns eine männliche und eine weibliche Kraft wohnen: „Auch wenn einer ein Mann ist, muss er den weiblichen Teil seines Denkens wirken lassen, und ebenso muss die Frau mit dem Mann in ihr selbst Umgang haben. Vielleicht meinte Coleridge das, als er sagte, ein großer Geist ist androgyn.“ (S. 96).
- ⁹ Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2) S. 456. Vgl. dazu beispielsweise die Erzählung „Wildermuth“ (I. Bachmann: *Das dreißigste Jahr*. Erzählungen. München. 1980, S. 117, 133): „Die Worte stürzten wie tote Falter aus ihren Mündern. Sie konnten sich selber nicht mehr glauben.“ – „Was will sie verschleiern mit ihrer Sprache, [.....].“
- ¹⁰ Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2) S. 404.
- ¹¹ Ebd. S. 404.
- ¹² I Bachmann, I. (1994) *Wir müssen wahre Sätze finden* (wie Anm. 7). S. 11.

- ¹³ Vgl. das Gedicht „Wahrlich“ (I. Bachmann: Gedichte 1942–1967 (wie Anm. 2), hier: S. 188): „Einen einzigen Satz haltbar zu machen,/auszuhalten in dem Bimbam von Worten./ Es schreibt diesen Satz keiner,/der nicht unterschreibt.“
- ¹⁴ Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen*. (wie Anm. 2). S. 404
- ¹⁵ Vgl. Hofmannsthal, H. von. (1979) Ein Brief. In: *H. von Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Erzählungen*. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. Frankfurt am Main. S. 461–472, hier: S. 465f
- ¹⁶ Bachmann, I. (1987) *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2) S. 404.
- ¹⁷ Bachmann, I. *Das Dreißigste Jahr* (wie Anm. 9). S. 33.
- ¹⁸ Witte, B. (1990) Ingeborg Bachmann. In: *Deutsche Dichter*. Band 8. Gegenwart. Stuttgart. S. 343.
- ¹⁹ I Bachmann, I. (1994) *Wir müssen wahre Sätze finden*. (wie Anm. 7) S. 116.
- ²⁰ Vgl. dazu die Erzählung „Ihr glücklichen Augen“ (I. Bachmann: Ausgewählte Werke. Band II. Erzählungen. Berlin/Weimar 1987, S. 264: „... weil alles, was ich tu, eine Untat ist, die Taten sind eben die Untaten.“
- ²¹ So Ingeborg Bachmann im Entwurf für die Vorrede zum „Fall Franza“ (I. Bachmann. (1987) Ausgewählte Werke Band III. Romane. Berlin/Weimar. S. 358).
- ²² Der Faschismus fange nicht an mit dem Terror, über den man in jeder Zeitung schreiben kann. Er fange an in Beziehungen zwischen Menschen. Er sei das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau. (Bachmann, I. (1994) *Wir müssen wahre Sätze finden*. (wie Anm. 7), S. 144.
- ²³ Ebd., S. 128, 70. Siehe dazu das Gedicht „Alle Tage“ aus dem Lyrikband „Die gestundete Zeit“ (1953) (I. Bachmann: Ausgewählte Werke (wie Anm. 2), hier: S. 28): „Der Krieg wird nicht mehr erklärt,/sondern fortgesetzt. Das Unerhörte/ist alltäglich geworden. Der Held/bleibt den Kämpfen fern. Der Schwache/ist in die Feuerzonen gerückt.“ Vgl. auch „Malina“ (in I. Bachmann. (1987) Ausgewählte Werke Band III. Romane. Berlin/Weimar. S. 261).
- ²⁴ „... (und ich verzweifle noch vor Verzweiflung)/[...]Ich vernachlässige nicht die Schrift,/ sondern mich./Die andern wissen sich/weißgott/mit den Worten zu helfen./Ich bin nicht mein Assistent./ [...] Mein Teil, es soll verloren gehen.“ („Keine Delikatessen“; I. Bachmann: Gedichte 1942–1967 (wie Anm. 2), S. 185f.)
- ²⁵ Wittgenstein, L: *Tractatus logico philosophicus*. [6.02.2007]. Verfügbar unter: www.itkp.uni-bonn.de/~wichmann/witt.html
- ²⁶ Siehe dazu Bachmanns Essay „Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“ (I. Bachmann: Ausgewählte Werke (wie Anm. 2), hier: S. 525), in dem gezeigt wird, dass die Metaphysiker mit Hilfe von Sätzen zweiter Ordnung vom Sinn von Sein zu sprechen und die Welt zu erklären versuchen. Sätze zweiter Ordnung, die *über* Tatsachensätze sprechen, schaffen sie neben den Sätzen, die über Tatsachen sprechen. Wittgenstein weist dies jedoch zurück, denn gäbe es Sinn in der Welt, würde er zu den Tatsachen gehören, zum Darstellbaren, würde er ein Gegenstand des Wissens sein und somit wertlos.
- ²⁷ Vgl. Bachmann, I. (1987) *Sagbares...* (wie Anm. 2) S. 516, 518, 533.
- ²⁸ Ebd., S. 522.
- ²⁹ Die Metaphysik jedoch will Erkenntnisse vermitteln, und sie argumentiert.
- ³⁰ Wittgenstein, L. *Tractatus logico philosophicus*. (wie Anm. 25)
- ³¹ Bachmann, I. (1987) *Sagbares* (wie Anm. 2) S. 535.
- ³² Töpelmann, S. *Nachwort*. (wie Anm. 21) S. 571.
- ³³ Bachmann, I. *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (wie Anm. 2), hier: S. 565.

- ³⁴ Bachmann, I. *Sagbares ...* (wie Anm. 2), hier: S. 529.
- ³⁵ Zit. nach Knie, R. *Die Einheit von Denken und Handeln*. [18.04.2005]. Verfügbar unter: kultur.orf.at/orfon/kultur/010423-5345/5379txt_story.html
- ³⁶ Ebd.
- ³⁷ Bachmann, I. *Sagbares ...* (wie Anm. 2), hier: S. 524.
- ³⁸ Ebd., S. 529.
- ³⁹ Ebd. S. 527.
- ⁴⁰ Zit. nach Töpelmann, S. Nachwort. In: *I. Bachmann*. (1987) *Ausgewählte Werke*. Band III. Romane. Berlin/Weimar, hier: S. 572.
- ⁴¹ Wittgenstein zufolge können wir das, was unsere Sätze, die Wirklichkeit darstellen, mit der Wirklichkeit gemeint haben, nicht darstellen. Denn sie seien nur Zeichen und hätten mit dem Bezeichneten nichts gemeinsam. Dass wir aber mit den Zeichen – mit unserer Sprache – dennoch operieren, verdanken wir der logischen Form, die den Zeichen und dem Bezeichneten gemeinsam ist. Allerdings stelle die logische Form, die die Darstellung ermöglicht, bereits die “Grenze” dar, denn sie selbst kann nicht mehr dargestellt werden.
- ⁴² Zit. nach Knie, R. *Die Einheit von...* (wie Anm. 35).
- ⁴³ Bachmann, I. *Wir müssen wahre Sätze finden* (wie Anm. 7), hier: S. 83.
- ⁴⁴ Bachmann, I. *Sagbares...* (wie Anm. 2), hier: S. 536.
- ⁴⁵ Ebd., S. 526.
- ⁴⁶ Bachmann, I: *Die Wahrheit ist...* (wie Anm. 2), hier: S. 565. Vgl. dazu die deutschschweizerische Schriftstellerin Gertrud Leutenegger (geb. 1948): “Meine Texte sind eine nicht abreißende Zwiesprache mit dem Unmöglichen, ein Aushalten von Gegensätzen. Aber auch diese Lust: eine Welt aufflammen zu lassen.” (E. Pormeister: “Kirjutan, et mu valudest saaks pidu“: Kohtumine Gertrud Leuteneggeriga 28. juunil 2002 Zürichis. In: *Akadeemia*, Nr. 4. Tartu, S. 809–820, hier: S. 818.
- ⁴⁷ In seinem Gedicht “O Leben Leben, wunderliche Zeit” schreibt Rainer Maria Rilke (Werke in drei Bänden. Zweiter Band. Hrsg. von H. Nalewski. Leipzig. 1978, S. 211): “Wir stehn und stemmen uns an unsre Grenzen und reißen ein Unkenntliches herein [...]“Vgl. dazu auch Paul Celan und Hermann Hesse u.a.
- ⁴⁸ Bachmann, I. Von einem Land, einem Fluß und den Seen. (I. Bachmann: Anrufung des Großen Bären. In: *I. Bachmann: Ausgewählte Werke* (wie Anm. 2)), hier: S. 75.
- ⁴⁹ Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. [20.02.2007]. Verfügbar unter: de.wikipedia.org/wiki/Tractatus_Logico-Philosophicus
- ⁵⁰ Bachmann, I. *Sagbares...* (wie Anm. 2), hier: S. 528, 530.
- ⁵¹ Wittgenstein, L. *Tractatus logico philosophicus* (wie Anm. 25).
- ⁵² Bachmann, I. *Sagbares ...* (wie Anm. 2), hier: S. 534.
- ⁵³ Vgl. ebd., S. 517, 534 und S. Töpelmann: Nachwort (wie Anm. 21), hier: S. 573.
- ⁵⁴ Bachmann, I. *Anrufung des Großen Bären* (wie Anm. 2), hier: S. 105.
- ⁵⁵ Ebd. S. 103.
- ⁵⁶ Bachmann, I. *Alles* (wie Anm. 9), hier: S. 53.
- ⁵⁷ Ebd., S. 54. Vgl. dazu auch die Erzählung “Das dreißigste Jahr” (ebd., S. 22, 26).
- ⁵⁸ Vgl. S. Töpelmann: Nachwort (wie Anm. 21), hier: S. 573.
- ⁵⁹ Vgl. dazu Ingeborg Bachmanns Essay “Ins tausendjährige Reich” über Robert Musils “Der Mann ohne Eigenschaften” In: *I. Bachmann: Ausgewählte Werke* (wie Anm. 2), hier: S. 602.
- ⁶⁰ Bachmann, I. *Ein Wildermuth*. (I. Bachmann: Das dreißigste Jahr (wie Anm. 9)), hier: S. 138.

- ⁶¹ Zit. nach Eda Jaanson: “Wir aber wollen über Grenzen sprechen” – Zur Rolle der Musik bei Ingeborg Bachmann. Tartu 2002, S. 32.– Corina Caduff: “dadim dadam” – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns Köln/Weimar/Wien 1998.
- ⁶² Siehe die Schlusszeilen der Erzählung “Undine geht” (I. Bachmann: *Das dreißigste Jahr* (wie Anm. 9), hier: S. 147).
- ⁶³ Christa Wolf (Die zumutbare Wahrheit. In: *I. Bachmann: Undine geht. Erzählungen*. Leipzig 1978, S. 221–233, hier: S. 223) kommentiert: “Ein Grunderlebnis der Ingeborg Bachmann: Sie hat als Dichter der Summe von Erfahrung, die in der Welt ist, redlich ihre eigene hinzuzufügen.”
- ⁶⁴ Bachmann, I: *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2), hier: S. 427, 410, 406, 407f.
- ⁶⁵ Ebd., S. 421.
- ⁶⁶ Ebd., S. 407.
- ⁶⁷ Ebd., S. 408.
- ⁶⁸ Ebd.
- ⁶⁹ Ebd., S. 409.
- ⁷⁰ Ebd., S. 411.
- ⁷¹ Ebd., S. 564. Vgl dazu auch die Gedichte “Das erstgeborene Land” und “An die Sonne” (I. Bachmann: Anrufung des Großen Bären (wie Anm. 2), hier: S. 110, 128f.) und Heinrich Böll (H. Böll: Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: *Zur Verteidigung der Waschküche*. Schriften und Reden 1952–1959. München 1985, S. 27–31, hier: S. 27).
- ⁷² I. Bachmann. *Frankfurter Vorlesungen* (wie Anm. 2), hier: S. 429.
- ⁷³ Ebd., S. 407.
- ⁷⁴ Ebd., S. 483.
- ⁷⁵ Das letzte Stück ihres Romans “Malina” versucht Bachmann (I. Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden (wie Anm. 7), hier: S. 107), worauf sie uns selbst aufmerksam macht, wie eine Partitur zu schreiben, in der nur noch die Stimmen von der Ich-Figur und Malina führen – gegeneinander.
- ⁷⁶ Ebd., S. 42, 81. Noch im Mai 1971 und im Mai 1973 vermerkt Ingeborg Bachmann (ebd., S. 107, 124), dass sie zur Musik “eine vielleicht noch intensivere Beziehung als zur Literatur”, “ein besonderes Verhältnis” hat.
- ⁷⁷ Ebd., S. 85.
- ⁷⁸ Zit. nach E. Jaanson: “Wir aber wollen über Grenzen sprechen” (wie Anm. 61), S. 11.
- ⁷⁹ Bachmann, I. *Gedichte 1942–1967* (wie Anm. 2), hier: S. 193.
- ⁸⁰ In “Enigma” und den Interviews räumt sie der Musik gegenüber dem Wort, der Dichtung die vorrangige Stellung ein, im Essay “Musik und Dichtung” (1959) sucht sie jedoch, wie vermerkt, intensiv und entschlossen nach der verloren gegangenen Vereinigung von Musik und Dichtung, obwohl sie weiß, dass das Wort, das aus der Musik verbannt wird, sich auch abzufinden wissen würde. “Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsere, wenn man so will, reinsten Zustände! –, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit der Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsere Fortsetzung ist.” (I. Bachmann: Musik und Dichtung (wie Anm. 2), hier: S. 636.)
- ⁸¹ Ähnlich der Entfaltung des atonalen Ausdrucks in Arnold Schönbergs “Pierrot lunaire, op. 21”, dessen Notenschrift Bachmann am Anfang und am Ende des Romans zitiert, und seines Scheiterns im Finalstück (“O alter Duft”), das fast tonal komponiert ist, scheitert die weibliche Ich-Figur in ihrer Suche nach einem richtigen, genaueren Ausdruck, und weicht vor der alten Sprache und dieser verhärteten alten Ordnung zurück. Mir scheint jedoch, dass dies nicht die totale Selbstaufgabe oder Selbstausslöschung ist, sondern ein Balancieren

zwischen alter Sprache und neuer Sprache, zwischen Möglichem und Unmöglichem – ähnlich dem Balancieren zwischen Tonalität und Atonalität. Bachmanns zu dem Zeitpunkt missglückte Versuche über die Grenze hinüberzuschauen und das Enden im Schweigen heißen durchaus nicht, dass ihr künftig kein Erfolg zuteil geworden wäre. Und schließlich ist auch Schweigen eine Art Sprechen!

⁸² Bachmann, I. *Musik und Dichtung* (wie Anm. 2), hier: S. 636.

⁸³ Vgl. ebd., S. 637.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 638.

⁸⁶ Vgl. Hommage à Maria Callas (wie Anm. 2), hier: S. 645.

⁸⁷ Bachmann, I. *Musik und Dichtung* (wie Anm. 2), hier: S. 638.

Kopsavilkums

Rakstā īsi atspoguļots pamatojums austriešu dzejnieces Ingeborgas Bahmanes šaubām par valodu, kā arī centieniem imitēt “mūsu apjausto valodu” (I. Bahmane). Savos centienos panākt vēlamo iespaidu ar dabiskiem, vēl nenovazātiem vārdiem I. Bahmane novēršas no “kaitinošā skaistuma” un lirikas, neatlaidīgi turpinot īsto VĀRDU un patiesības, “īstās pasaules” meklējumus savos prozas darbos, vienlaikus atklājot privātas traģēdijas un slepkavības “atļautības un tikumības ietvaros” (I. Bahmane) tā dēvētajos miera laikos. Par soli ceļā uz “mūsu apjausto valodu” Ingeborga Bahmane uzskata mūzikas un dzejas apvienojumu, proti, robežas pārkāpšanu starp mūziku un runāto vārdu.

Atslēgvārdi: Ingeborga Bahmane, valodas nenoteiktība, valodas zudums, mūzikas un dzejas vienība.

Summary

The article gives a brief insight in the doubts about the possibilities of language as well as attempts to imitate “the language perceived by us” expressed by the Austrian poet Ingeborg Bachmann. In her attempts to convey the desired impression with natural and fresh words, Ingeborg Bachmann turns away from “irritating beauty” and lyricism. In her prose works she relentlessly strives to find the WORDS and truth, to discover a “new world”, at the same time discovering private tragedies and murders inside “the permitted and the virtues” in times of peace. Ingeborg Bachmann considers combination of music and poetry, overcoming the border between music and words, to be a step towards “the language perceived by us”.

Keywords: Ingeborg Bachmann, language uncertainty, loss of language, unity of music and poetry.

**Fortsetzung folgt: “Klavierspielerin” vs.
“Klavierspielerin”**
***Turpinājums sekos: “Klavierskolotāja” pret
“Klavierskolotāju”***
***To Be Continued: “The Piano Teacher” vs. “The Piano
Teacher”***

Tatjana Kuharenoka

Universität Lettlands
Fakultät für Moderne Sprachen
Abteilung für Literatur und Kultur
tkuharenoka@yahoo.de

Der Beitrag hat die Verfilmung des Romans von Elfriede Jelinek zum Thema die, genauso wie der Roman großen Anklang fand, gleichzeitig aber sehr unterschiedliche Reaktionen des Publikums hervorrief und nicht selten auf massive Ablehnung stieß. Es wird von der Frage ausgegangen, über welche Kanäle die Kommunikation von Literatur und Film übermittelt wird, der Fokus wird insbesondere auf die intermediale Bezüge der beiden Medien – Buch und Film – gelegt, es wird außerdem nach den intermedialen Referenzen, nach dem Zusammenhang zwischen dem Werk von Elfriede Jelinek im allgemeinen und dem Film von Michael Haneke gefragt.

Schlagwortkette: “Die Klavierspielerin”, Jelinek, Haneke, Verfilmung, Buchgestaltung.

Klemmer lehnt sich in seinem Kinositz zurück, mampft Eiskonfekt und betrachtet sich voll Wohlgefallen auch noch selbst auf der Leinwand, wo in Überlebensgröße das knifflige Thema junger Mann und die alternde Frau abgespult wird. In einer Nebenrolle eine lächerliche alte Mutter, die sich heiß wünscht, dass ganz Europa, England und Amerika von dem süßen Klang, den ihr Kind, seit vielen Jahren hervorzubringen imstande ist, gefesselt sein sollen.¹

Walter Klemmer erscheint in dieser Passage des Romans von Elfriede Jelinek als ein Kinogänger, als ein Filmzuschauer², der die eigene Geschichte als Filmereignis erlebt (oder sie als Kinoversion in seinem Kopf zusammensetzt). Er engagiert sich an dieser Geschichte von außen her: auf seinem Sessel gemütlich im Dunkel des Saals sitzend verfolgt er mit den Augen des Zuschauers seine eigene Geschichte als Filmwirklichkeit, wird dabei aber zum passiven Empfänger des visuellen Abdrucks seiner Person, die als sein eigenes Vor-Bild auftaucht.

2001 fast zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung des Romans von Elfriede Jelinek erscheint nun³ der Film von Michael Haneke „Die Klavierspielerin“, der „das knifflige Thema“ – „junger Mann und alternde Frau“ – aufgreift, mit Isabelle Huppert in der Hauptrolle, Benoit Magimel als Walter Klemmer und Annie Girardot als „alte Mutter“ in der Nebenrolle – als „Figur der Erinnerung“ als Vorgeschichte der Protagonistin.

Die eingangs zitierte Passage, die den thematischen Rahmen für Michael Hanekes Film andeutet, veranschaulicht uns die Art, wie der Regisseur mit der literarischen Vorlage umgeht: Er extrahiert aus dem Text einen Satz, ein Bild, eine Situation, ein Motiv, wählt nur einige für ihn wesentliche Merkmale und baut in kreativer Neuordnung seine eigene Geschichte auf. Gleichzeitig aber kann man diese Szene auch als ein wichtiges metaphorisches Signal des Romans interpretieren: Die Demonstration der Grenzen des Wahrnehmungsvermögens der Walter-Klemmer-Figur.

Es ist sicher kein Zufall, dass ein Regisseur wie Michael Haneke Elfriede Jelineks Roman verfilmte: Werke beider Autoren weisen überraschende Entsprechungen auf. Aufschlussreich ist, dass Michael Haneke, der die Arbeit mit der literarischen Vorlage als eine harte „Knochenarbeit“⁴, aber auch als eine sehr vergnügliche und bereichernde empfindet, gerade hinsichtlich der Arbeit an dem Drehbuch zur „Klavierspielerin“, das 1990 fertig geschrieben wurde, folgendes feststellt:

Kürzlich habe ich für Paulus Manker das Drehbuch zur Klavierspielerin geschrieben, und das ist mir zum Beispiel leicht gefallen, das habe ich gerne gemacht. Es war das zum ersten Mal, dass ich nicht für mich selbst geschrieben habe, und das ist eine recht lustige Erfahrung. Das konnte ich aber nur, weil mir der Stoff sehr liegt, ich habe starke Affinität zu Elfriede Jelinek, insbesondere zu diesem Buch.⁵

Geht man davon aus, so scheint es, dass sich Michael Haneke mit seiner Verfilmung nicht weit von Elfriede Jelineks Romanvorlage entfernt hat. Dennoch trennt Haneke sehr deutlich zwischen Film und seiner literarischen Vorlage, indem er im Allgemeinen recht kategorisch behauptet: „Das Diktat des Regisseurs ist im Film weit größer als am Theater“⁶ und im Kontext seiner Überlegungen über die Literaturverfilmungen betont feststellt: „Allerdings bin ich der Meinung, dass beim Film der Regisseur der eigentliche Autor ist“⁷. Haneke fasst die filmische Transformation ausdrücklich als eigenständiges Werk, als besonderes Textsystem auf, verzichtet von vorn herein auf die bloße visuelle Interpretation des narrativen Textes. Damit wird eine gewisse Autonomie der Filmversion und ihre nur relative Abhängigkeit vom literarischen Ursprungstext deutlich hervorgehoben. Es wird nun aufs Neue bewiesen, dass trotz allgemeiner Voraussetzungen, Prinzipien und theoretischer Diskussionen das Problem der intermedialen Verschränkung von Literatur und Film stets neu bestimmt und definiert wird. Haneke betont immer wieder, er fühle sich der literarischen Vorlage nur soweit verpflichtet, wie sie seinem Konzept vom Film entgegenkommt.

Wichtig dabei ist seine Absicht, die eindeutigen Aussagen dieser Geschichte radikal zu eliminieren. Die Tatsache ist, dass Haneke äußerst konzentriert und klar erzählt, einen – so scheint es jedenfalls zunächst – fast reportageähnlichen lakonischen Stil entwickelt und damit einen solchen Effekt, dass sein Film mitunter wie ein Dokumentarfilm wirkt. Er versucht, wie er sagt „*schlackenlose Bilder*“⁸ zu machen. Das heißt für ihn, so viel wie möglich wegzulassen.

Die Genauigkeit und Klarheit der Filmsprache von Michael Haneke macht aber den Film nicht zugänglicher oder leichter lesbarer.

Indem M. Haneke in der Filmversion von „Klavierspielerin“ bewusst den Akzent von der Mutter-Tochter-Beziehung verlagert und die Geschichte als „*Resultat Erika als Summe der Vergangenheit, die den Roman beschreibt*“⁹, schildert und die Textvorlage merklich ausgehend von den neuen Rezeptionsbedingungen aktualisiert, präsentiert sein Filmkonzept eine grundsätzlich andere Struktur und ein zum Teil neues Bedeutungsspektrum.

Vieles erscheint im Medium Film in veränderter Gestalt. Wien als Stadt wird bei Haneke zum metaphorisch angelegten Ort des Geschehens. Drei nebeneinander liegende Haupteorte des Films: das Konzertsaal – das Konservatorium – der Eislaufplatz, die separat von ihrer Umgebung dargestellt werden, bilden dramaturgisch zugespitzte Elemente, die nach außen hin Kunstsinnigkeit und Vitalität, aber auch Kontrolle und Disziplin repräsentieren. Dagegen sind Wohnung, Autokino, Videokabine oder private Räume, wo man sich gelegentlich zum Musizieren versammelt, Zwischenräume, Orte zufälliger oder auch flüchtiger Kommunikation. Die einzelnen Bruchstücke einer modernen urbanen Wirklichkeit werden im Film zu austauschbaren Territorien der Kunst, der Macht, der Liebe und der Gewalt. Durch die zerrissene Rhythmik des ständigen Raumwechsels wird nicht nur die Orientierungslosigkeit der Figuren demonstriert, sondern diese dem Zuschauer auch nachvollziehbarer gemacht. Die Musik, die auf weiten Strecken Erikas Lebens zu ihrem einzigen Lebensinhalt geworden ist, bildet nun in Hanekes Film eine Art akustisches Gerüst für das Geschehen. Fetzenhafte Musikzitate stellen emotionale Verbindungen zwischen den zerstückelten Einstellungen des Filmes her. Die existenzielle Traurigkeit von Schuberts Liedern, durch die der autobiographische Hintergrund¹⁰ transparent wird, spielt eine besondere Rolle.

Neue Sichtweisen ergeben sich auch aus der medialen Umformung der Figuren aus der literarischen Vorlage. Im Film, der bekanntlich Ergebnis vieler Beteiligten ist, spielt die Besetzung der Schauspieler eine enorm große Rolle. Sicher ist es kein Zufall, dass ausgerechnet Isabelle Huppert für die Rolle von Erika Kohut, die „*eine unglaubliche Emotionsfähigkeit fordert*“¹¹, gewählt wurde. Ihre Beziehung zu der Protagonistin beschreibt die Schauspielerin wie folgt:

Als ich 'Die Klavierspielerin' spielte, habe ich die Welt Elfriede Jelineks näher kennen gelernt, und zusammen mit Michael Haneke habe ich versucht, diese Welt und diese Autorin zu verstehen. Es ist schwierig. Es ist eine physische, aber auch eine mentale Prüfung. Dabei wird über das, was man als Brutalität, als Provokation wahrnimmt – und eben gar nicht als Perversion, anders als viele meinen, in der Welt der Jelinek ist nichts pervers – vor allem eine

*tiefe Menschlichkeit deutlich. Die Autorin erforscht die weibliche Psyche, sie ist modern und dabei doch eine große klassische Schriftstellerin.*¹²

Der wortlose Blickkontakt, Auge, Blick, Gestik-Bewegungen – das schauspielerische "Waffenarsenal" von Isabelle Huppert – werden im Film intensiv als Medien eingesetzt, die die innere Bewegung, Gefühlsregungen von Erika Kohut abzulesen ermöglichen. Der Zuschauer fühlt sich dadurch stärker in den stimmungshaften Innenraum der Figur einbezogen:

*Für mich, kommentiert Isabelle Huppert ihre schauspielerische Technik, hat das Schauspiel sehr viel mit Rhythmus zu tun. Man sagt etwas und schweigt, und in dieser Stille hallt der Satz nach. Wenn man eine gute Intuition dafür hat, wie es sein sollte, ist es wie in der Musik. Man spielt keine Noten oder eine Figur, sondern versucht deren Seele und Sinn zu ergründen.*¹³

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch Elfriede Jelineks Beobachtung:

*Im Film ist das Gesicht der Schauspielerin die einzige Fläche, in der sich die Anmaßungen der Erika Kohut abzeichnen...¹⁴, sagt die Schriftstellerin in einem Interview. Und bemerkt etwas weiter: Allein die Gesichtslandschaft der Isabelle Huppert erzählt so viele Geschichten.*¹⁵

Eben diese Fähigkeiten von Isabelle Huppert nutzt Michael Haneke in der "Klavierspielerin", in dem Film, der relativ spracharm ist, konsequent und virtuos. Auffallend ist dabei Hanekes effektvoller Einsatz der Möglichkeiten eines anderen visuellen Mediums: Es fallen vor allem auf vielfältige Bezüge zu der Malerei der Romantik, die im Film als eigenständige Sprache fungieren. Zahlreiche Variationen der Rückenhaltung der Erika-Figur zum Beispiel in Kombination mit dem Fensterbildmotiv – man denke dabei gleich an Caspar David Friedrichs "Frau am Fenster" – treten im Film als typisches Konstruktionsprinzip dieser Figur auf, was auch eine besondere Bedeutung der sinnbildlichen Wechselwirkung von Innen- und Außenwelt verleiht.

Wesentliche Veränderungen erfährt im Film auch die gesamte Figurenkonstellation. Neben der erwähnten Eliminierung der Figur der Mutter, wird im Rahmen der filmischen Erika – Walter – Geschichte eine besondere Rolle der Anna-Figur zugeschrieben.

Im Roman von Jelinek geht es um eine Flötistin, die „*geschminkt wie ein Clown*“ aussieht, „*vielbenedete Modeschülerin*“ ist und die „*ihren* (Erika Kohuts –T. K.) *Walter Klemmer mittels weithin sichtbarer Schenkel aufgeheizt*“¹⁶ hat. Diese Figur bekommt in Hanekes Film ein ganz anderes Gewicht und eine neue Konnotation. Das Mädchen erhält einen assoziationsreichen Namen – Anna, Anna Schober¹⁷ und tritt dadurch aus der Anonymität heraus. Dass ihr Name gleich zu Beginn des Films in der Exposition, noch vor dem Beginn der Haupthandlung auftaucht, ist sicher kein Zufall:

Mutter („verständnisvoll“): Hast du dich recht rumärgern müssen heute?

Erika: Nicht mehr als sonst.

Mutter: War heut' nicht die kleine Schober (hervorgehoben von mir,– T.K.) dran? jeden Freitag, nicht?

Erika: Mhm.

Mutter: Und?

Erika: Sie ist nicht unbegabt. Für Schubert (hervorgehoben von mir,– T.K.) hat sie eine erstaunliche Antenne.

Mutter (nach einer missbilligenden Pause): Schubert ist deine Domäne. Das solltest du nicht aus den Augen verlieren.

Erika: Bitte erzähl du mir nicht, was ich im Auge behalten soll. Ich glaube kaum, dass du beurteilen kannst, was meine musikalische Domäne ist.

Mutter (spitz): Wenn du willst, dass deine Schüler statt dir Karriere machen, bitte!

Erika (müde): Ach, Mama.¹⁸

Anna wird im Film zu einer Art Spiegelfigur der Protagonistin, zur Figur, in der sich ihr eigenes Schicksal zu wiederholen scheint. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Episode während der Probe. Die Klavierlehrerin Erika Kohut schüttelt ihrer Schülerin die Glasscherben in die Manteltasche – „*absichtlich*“¹⁹, heißt es im Roman von E. Jelinek – , an denen sie sich ihre rechte Hand – „*Flötistenwerkzeug*“²⁰ – zerschneidet. Ein Gewaltakt, der in der Kritik als Ausdruck der Verachtung, als Racheakt, als Erikas Eifersuchtreaktion gedeutet wird. Sicher bietet sowohl die literarische Vorlage als auch der Film eine solche Interpretationsart. Aus dem Vergleich der Reaktion der Protagonistin auf diese Gewalttat in beiden Medien, ergibt sich auch eine neue Rezeption. „*Erika Kohut betrachtet alles gründlich und geht dann hinaus*“²¹, - dieser resümierende Satz, der Kälte, Gleichgültigkeit, auch Berechnung verrät, schließt die beschriebene Szene in Jelineks Roman ab. Das Filmkapitel „*Probe mit Folgen*“²², das beharrlich lange und deutlich vorgeführt wird, wirkt bei Hanke keinesfalls so eindeutig. Der Regisseur lässt dem Zuschauer Zeit für langes Beobachten. Das Gesicht von Isabelle Huppert und ihre Körpersprache, die Rückenhaltung – typisches Konstruktionsprinzip der Erika – Figur im Film – schaffen nicht nur die Spannung der Atmosphäre, sondern deuten die Konfrontation der Protagonistin mit dem eigenen Selbst an. Nach der Gewalttat wirft Erika nur einen flüchtigen Blick auf Anna und geht schnell weg. Ihre Unfähigkeit zuzusehen, auch der abweichende Blick im Gespräch mit Annas Mutter danach ist nicht nur als Ausdruck des eingestandenen Schuldbewusstseins auffassen, sondern auch als Fähigkeit das Schuldbewusstsein zu erleben. Annas Geschichte im Film könnte ab diesem Zeitpunkt auch eine andere Fortsetzung haben.

Anna ist schließlich auch ein Teil schmerzlicher Erfahrung, die Erika Kohut im Laufe der Filmgeschichte sammelt. Das Thema der „verletzten Hand“ hat ihren Höhepunkt im Schlusskapitel des Films – „*Jubiläumskonzert*“. Da lässt der Regisseur beide Mütter – Annas und Erikas – und beide Töchter sich im Voyer vor dem Konzert treffen. Ein Gespräch zwischen ihnen kommt aber kaum zustande. Auch die

Sprache des Körpers versagt: Erikas Versuch Anna die Hand zu reichen misslingt. Die potenzielle Versöhnungsgeste wird zur Geste der Trennung, zum Zeichen für den endgültigen Kommunikationsverlust.

Es bleibt offen, ob auf die Erika Kohut, eine andere Zukunft wartet, indem sie entschieden den Konzertsaal verlässt und in die entgegengesetzte Richtung geht. Im Konzertsaal bleibt die Gesamtheit ihrer Vergangenheit: ihre Mutter, Walter, Anna und die Musik. Haneke spricht nicht über die radikale Veränderung der Kohut-Figur, deutet aber Hoffnung auf etwas anderes an. Er realisiert sie nicht zuletzt über die Tür-Motivik, die in der Endszene wieder aufgenommen wurde. Entscheidend dabei ist, wie die Kamera diese Einstellung aufnimmt: Durch variierte Wiederholung und eines und desselben Bildes als einer Bildfolge. Durch die optische Wirkung dieser Szene wird der Gedanke suggeriert, dass das Verlassen des Konzertsaales eigentlich die endgültige Grenzüberschreitung darstellt.

Dieses filmtechnische Verfahren demonstriert, dass nicht das ironisch aufgenommene Franz Kafkas Messerstich-Motiv, sondern das entschiedene Verlassen des Raumes hier das eigentliche Finale ist. Auf jeden Fall wird spürbar gemacht, dass der unsichtbare Faden der Gewöhnung und Abhängigkeit nun abgerissen wird.

Der Stoff des Romans, der dank der Verfilmung wieder ins Bewusstsein gerufen wurde, wird in eine eigenartige Bewegung von Wiederholung und Erinnerung verwickelt. In den nach dem Erscheinen des Filmes und der hohen Anerkennung in Cannes folgenden Neuauflagen des Romans fällt sofort eine Veränderung optischer Art auf: Eine neue Titelbildgestaltung. Durch das auf dem Umschlag des Buches veröffentlichte Bild aus Michael Hanekes Film - Szene in der Toilette - wird der potenzielle Romanleser auf ein anderes Thema aufmerksam gemacht, und vom Problem der von der Unterdrückung und Gewalt geprägten Mutter-Tochter-Beziehungen etwas abgelenkt, jedenfalls auf den ersten Blick. Der Text des Romans wurde mit dem visuellen Material – einer Reihe von Bildern aus dem Film – versehen. Außerdem wurden in der Auflage von 2001 ein Essay von Elfriede Jelinek über die Verfilmung ihres Romans und ein kurzer Text zum Film von Michel Töteberg veröffentlicht. Im Kommentar auf der letzten Umschlagseite werden „Die Klavierspielerin“ als Elfriede Jelineks „Durchbruch“ und Michael Hanekes Film als „Triumph“ vorgestellt.

Der Film tritt nun als eine Art illustratives Material zum Buch auf. Bei genauerem Hinsehen jedoch weist sich eher die so geartete Buchgestaltung als programmatische Demonstration der eigenartigen Literatur-Film-Begegnung aus. Dank dieser indermedialen Verschränkung von Film und Buch bei der Buchgestaltung wird der Leser unmittelbar in die erneute Auseinandersetzung mit dem Roman einbezogen, zu neuen Diskussionen und einer neuen Lesart angeregt.

Auch in einem anderen, nicht deutschsprachigen – kulturellen Raum lässt sich der Einfluss der Literaturverfilmung deutlich erkennen. „Die Klavierspielerin“ in der russischen Sprache²³ zum Beispiel ist „zur rechten Zeit“ und in einer recht günstigen Situation erschienen: Die Veröffentlichung fiel beinahe zusammen mit der europäischen Premiere (05.09.2001) des Filmes von Michael Haneke und mit der darauf folgenden Uraufführung des Filmes in Russland (03.10.2001). Das Buch, das vorher nur dem engen Germanistenkreis bekannt war, fiel sofort auf.

Die Romanvorlage wurde gleich in die Diskussion über den Film einbezogen. Die gleichzeitige gegenseitige Aktualisierung des Stoffes beider Medien wurde noch dadurch verstärkt, dass Hanekes „Klavierspielerin“ sehr bald (Januar 2002) auch auf dem Moskauer Filmfestival „Kinotavr“ als der beste ausländische Film ausgezeichnet wurde. So wurde der Film für die meisten – als sei er primär – zum Anlass, das Buch zu lesen, das heißt zur Ausgangsquelle für die Romanrezeption. Der Einfluss des Filmes auf die Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte des Romans ist offensichtlich. Das Buch und der Film ergänzen und aktualisieren sich gegenseitig im Prozess einer neuen Rezeption. Und das in mehrfacher Hinsicht: sowohl als Wiedererkennen als auch als Fortsetzung und Ergänzung. Aus dem Roman zum Film wird – wie es oft bei den Verfilmungen der Fall ist – der Film zum Roman.

Eine relativ ähnliche Situation war auch in Lettland zu beobachten. Der Film – unter dem Titel „Klavierskolotaja“/„Klavierlehrerin“/, (spürbar unter dem Einfluss der englischen Titelvariante „The Piano Teacher“) – war seit 2002 im lettischen Verleih. Elfriede Jelineks Roman wurde aber erst nach der Nobelpreisverleihung 2005 ins Lettische übersetzt, das heißt er schien in einem kulturellen Kontext, als „Die Klavierspielerin“ (sowohl als Film wie auch als Roman) bereits international anerkannt und wurde dadurch sozusagen mit „Qualitätssiegel“ ausgezeichnet, d.h. als „lesbar“ und „rezipierbar“ akzeptiert. Der nun beinahe „obligatorisch“ gewordene Verweis auf die erfolgreiche Verfilmung und Nobelpreisverleihung bleibt auch in der Ausgabe des Romans, der im Lettischen unter etwas abschätzendem Titel „Klavierētāja“ erschien, als wichtige Zusatz-Information für den potenziellen Leser erhalten. Hier muss aber auch folgendes bemerkt werden: M. Hanekes Film wurde in Riga in der Zwischenzeit mehrmals aus verschiedenen Anlässen in Kinos wieder aufgeführt und E. Jelineks Roman in russischer Sprache war auch in den Buchhandlungen Lettlands erhältlich, was sich für die Rezeption von „Klavierspielerin“ im Lande als sehr günstig erwies.

Ein anderer Blick auf den Roman ergibt sich aus dem Vergleich von Buchumschlägen – sicher der ältesten Form der intermedialen Verschränkung von Buch und anderen Medien, bei der nicht nur die Philosophie des Verlages und das redaktionelle Konzept eine Rolle spielen. Die nach der Verfilmung erschienenen Romanaufgaben weisen auf einen Einfluss der visuellen Medien auf. Wenn die Rowohlt-Ausgabe von 2001 den unverkennbaren Film-Buch-Bezug demonstriert, so ist die visuelle Vermittlung des Romans in den erwähnten Buchaufgaben im Symposium-Verlag (Russland, Sankt-Petersburg) und AGB-Verlag (Lettland) ganz anderer Art. In beiden Fällen fällt auf, dass es sich nicht um die bloße Illustration des Romaninhaltes handelt, sondern um die Herstellung einer recht komplizierten Kommunikation von Text und Bild.

Im Symposium-Verlag erscheint „Die Klavierspielerin“ seit 2001 beinahe in regelmäßigen Abständen und in wohl dosierter Auflagehöhe²⁴. Jedes Mal wird der Roman dabei durch einen neuen Umschlag vorgestellt, der konsequent von dem renommierten Moskauer Künstler und Buchdesigner Andreji Bondarenko entworfen wird. Im Buchumschlag sieht A. Bondarenko „Das Buch ohne Worte“ oder „Die „Kehrseite des Buches““²⁵, die den Inhalt des Buches nicht erläutert oder erklärt, sondern eher eine eigenständige Verbindung zum Text herstellt, indem sie den Text parodiert, erweitert und sogar ausgesprochne Unterschiede aufweist.

Der Buchumschlag wird so gesehen zu einem zusätzlichen Text für den Leser, der zunächst als Betrachter des Bildes auf dem Cover mit dem Buch konfrontiert wird. Der Buchumschlag "entfaltet" folglich den eigenen Diskurs über das Buch. Auf dem auffällenden Glanzumschlag für die "Klavierspielerin" 2001 wurden Fragmente eines schwarzen Klaviers und eines nackten weiblichen Körpers (in einer Rückenhaltung dem Zuschauer gegenüber) in roten Pumps abgebildet. Die visuelle Wirksamkeit wird verstärkt durch kräftige, stark kontrastierende Schwarz-Rot-Grün-Farbenkombination. Dieses Motiv wird im Zeitraum 2001–2006 permanent weiterentwickelt und variiert, was einerseits das Identifizieren des Romans erleichtert, indem einzelne Elemente erhalten bleiben, andererseits aber, indem neue Elemente dazukommen (z.B. rotes Kleid bereits auf dem Cover von 2004), immer andere Seiten des Bekannten präsentiert. Aus der Aneinanderreihung der einzelnen Bilder ergibt sich im Endergebnis eine eigene Geschichte – erotisch gefärbte Stationen aus dem Leben einer einsamen Frau. Die erste Auflage des Jahres 2006 kann man als eine unbeirrbar Anspielung auf die Vergewaltigungsszene in Erikas Wohnung aus Michal Hanekes Film auffassen: Eine niedergeschmetterte Frau im roten Kleid (bei Haneke – helles Nachthemd mit Blutflecken) liegt auf dem Boden – im Hintergrund die schwarz-weiße Tastatur des Klaviers.

Aufschlussreich ist, dass der Buchumschlag der letzten Ausgabe des Romans im Symposium-Verlag (2006) ganz andere Botschaften übermittelt. A. Bondarenko entwirft eine auf den ersten Blick schlichte, auf jeden Fall weniger auffallende Variante. Es wird nun auf den Filmbezug verzichtet und der Text auf dem Cover informiert nur über die Nobelpreisverleihung an die Romanautorin. Die Aussage der Gesamtgestaltung konzentriert sich durch das deutlich erkennbare Spiegel-Motiv auf die Hervorhebung des autobiographischen Charakters des Romans. Damit wird der Eigenwert des Buches wieder entdeckt.

Der vordere Buchumschlag der lettischen Ausgabe der "Klavierspielerin" – die lettische Buchdesignerin Eliza Vanadžina geht vom Fragment einer Fotografie aus – bietet eine begrenzte Zahl von Wahrnehmungselementen an. Es ist eine lakonische schwarz-weiße Foto-Montage, deren Ästhetik das Cover als Bilddokument aufzufassen erlaubt, die hell-dunklen Kontraste des Bildes heben das Gesicht der Frau als optische Dominante und die männlichen Hände hervor, die den Körper der Frau umarmen. Die Aussage des Buchumschlags liegt eindeutig im Bereich der Geschlechterbeziehungen.

Solcher Art mediale Referenzen verstärken auch die Wirkungskraft des Romans, da seine Wahrnehmung zu wesentlichen Teilen durch "Lesearten" anderer Medien mitbestimmt wird, die sich gegenseitig beeinflussen und dem Leser mehr Raum für seine Vorstellungskraft lassen. Unser Blick auf den Roman – sowohl sichtbar als hörbar geworden – wird nun wesentlich verschärft.

Anmerkungen

¹ Jelinek, E. (2001) *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg, S. 194.

² V. Mayer und A. Kolberg weisen darauf hin, dass Elfriede Jelinek noch während der Niederschrift des Romans an die Verfilmung gedacht hat: *Umsetzen sollte ihn die Künstlerin Valie Export<...>, die mit ihren experimentellen und avantgardistischen Aktionen berühmt*

- geworden war. *Valie Export schwebte eine Schwarzweisversion vor*“, weil ihrer Ansicht nach ‚ein realistischer Stil‘ dem Stoff nicht gerecht werde, da die Beziehung zwischen Mutter und Tochter gesellschaftlich tabuisiert sei und als abfilmbare Wirklichkeit noch nicht vorhanden. In: Verena Mayer/Roland Koberg, (2006) *elfriede jelinek. Ein Porträt*. Wien, S. 102.
- ³ Die Verfilmungsgeschichte der Romans erstreckt sich über mehrere Jahre und weist deutlich unterschiedliche Phasen und Verfilmungskonzepte auf. Ausführlicher darüber u.a. In: Verena Mayer/Roland Koberg, elfriede jelinek, (wie Anm. 2), Kuhn, E. (2002) *Die Klavierspielerin. Über den Film von Michael Haneke*, Wien.
- ⁴ Griessemann S., Omasta M. Herr Haneke, wo bleibt das Positive. Ein Gespräch mit dem Regisseur. In: Horwath A. (Hrsg. (1991) *Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*. Wien/Zürich. S. 196.
- ⁵ Ebd., S. 196f.
- ⁶ Ebd., S. 211.
- ⁷ Ebd., S. 197.
- ⁸ Grabner, F. Der Name der Erbsünde ist Verdrängung. Ein Interview mit Michael Haneke. In: Grabner, Franz (Hrsg.), (1996) *Utopie und Fragment*, Thaur ; Wien (u.a.), S. 45.
- ⁹ ... einen Film zu drehen, der zugleich komisch und scheußlich ist. Stefan Grisseemann im Gespräch mit Michael Haneke. In: Haneke, M., Jelinek, E. Grisseemann, S. (Hrsg.). (2001) *Die Klavierspielerin Drehbuch, Gespräche, Essays*, Wien, S. 179.
- ¹⁰ Damit wird gemeint Elfriede Jelineks Vorliebe für Franz Schubers Musik, insbesondere für den Liederzyklus *Die Winterreise*, der sie noch während ihres Studiums am Konservatorium faszinierte und der im Roman *Die Klavierspielerin* leitmotivisch zitiert wird .Vgl. dazu u.a.: Verena Mayer/Roland Koberg, *elfriede jelinek*, (wie Anm. 2), S. 18 f.
- ¹¹ Metelmann, Jörg (2003) *Zur Kritik der Kinogewalt. Die Filme von Michael Haneke*. München, S. 269.
- ¹² Jelinek, E. *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. [02-02-2007]. Zugänglich: <http://www.arte.tv/de/kunst-musik/buchtipps/Alle-Rezensionen/J-L/Elfriede-Jelinek/690510.html>
- ¹³ Isabelle Huppert im Porträt. [02-02-2007]. Zugänglich: http://www.bronline.de/kultur/literatur/lesezeichen/20060507/20060507_4.html
- ¹⁴ ... dass dieser Film auch eine Rettung meiner Person ist. Christiane Zintzen und Stefan Grisseemann im Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Haneke, Michael / Jelinek, Elfriede (2001), a.a.O., S. 121.
- ¹⁵ Ebd., S. 131
- ¹⁶ Jelinek, E. (2001) *Die Klavierspielerin* (wie Anm. 1) S. 170.
- ¹⁷ In erster Linie denkt man dabei an Franz von Schober, F. Schuberts Freund
- ¹⁸ Haneke, M. Die Klavierspielerin. Das Drehbuch. In: Haneke, Michael / Jelinek, Elfriede, Hrsg. von Stefan Grisseemann (2001), S. 38
- ¹⁹ Jelinek, E. (2001) *Die Klavierspielerin*. (wie Anm. 1) S. 172.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Ebd., S. 174
- ²² Vgl. DVD Filmversion (2005) *Die Klavierspielerin / Die Ausgesperrten*.
- ²³ “Die Klavierspielerin” erschien 2001 in der Übersetzung von A. W. Belobratow im Verlag “Symposium” (St.Petersburg), “Gier” und “Liebhaberinnen” z.B. sind dagegen bereits 1996 erschienen.
- ²⁴ 2001 erschien das Buch zum Beispiel in einer Auflagehöhe von 7000 Exempl.; 2004 – 5000 Exempl.; 2006 – 10 000 Exempl.; 2006 – 4000 Exempl.

²⁵ Vgl. dazu u.a.: Андрей Бондаренко. *Искусство иллюстрации: (20)* 2002. [20-01-2007].
Zugänglich: <http://kak.ru/magazine/20/a396/> [20-01-2007]. Zugänglich: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.j

Kopsavilkums

Rakstā apskatīta Elfrīdes Jelinekas romāna "Klavierskolotāja" ekranizācija, kas gluži tāpat kā pats romāns guva lielu piekrišanu, tajā pašā laikā izraisīdama visai atšķirīgu reakciju skatītājos un nereti sastapdamās pat ar klaji noliedzošu attieksmi. Aplūkojot jautājumu par to, kā literatūrā un kino īpaša uzmanība tiek pievērsta abu mediju – grāmatas un filmas – intermedialajām attiecībām. Turklāt tiek pētītas intermedialās atsauces, kā arī savstarpējās sakarības Elfrīdes Jelinekas darbā kopumā un Mihaela Hanekes filmā.

Atslēgvārdi: "Klavierskolotāja", Jelineka, Haneke, ekranizācija, grāmatas mākslinieciskā konstruēšana.

Summary

The author of the article explores the screen version of the novel "The Piano Teacher" by Elfriede Jelinek that received as much enthusiastic approval as the novel itself despite the fact that the reaction of spectators was varied and quite often the film encountered direct repudiation. Bearing in mind the question about the channels used to convey the message both – in literature and film, particular attention was paid to the intermedial relations between the novel and the film. Intermedial references and connections between Elfriede Jelinek's novel and the film by Michael Haneke are also explored.

Keywords: "The Piano Teacher", Jelinek, Haneke, screen version, book design.

“Malina” von Ingeborg Bachmann als Film und Roman

Ingeborgas Bahmanes “Malina” kā romāns un filma

“Malina” by Ingeborg Bachmann as a Novel and Film

Anna Saveljeva

Universität Lettlands
Fakultät für Moderne Sprachen
asaveljeva@yahoo.de

Der Gegenstand dieses Artikels ist die intermediale Transformation des literarischen Werkes in das Kinematographische. Als ein Beispiel solcher Transformation wurde die Verfilmung des Romans “Malina“ von Ingeborg Bachmann gewählt. Der Film “Malina“ ist im Jahre 1991 bei Kuchenreuther Filmproduktion erschienen. Das ist eine Arbeit des deutschen Regisseurs Werner Schroeter, das Drehbuch hat die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek verfasst. Bei der Analyse der Verfilmung wird es solchen Schwerpunkten wie filmische Realisierung der autobiographischen Interpretation des Romans, “Malina“ als eine Dreiecksgeschichte, Rolle des Films im Roman und in der Verfilmung eingegangen.

Schlagwortkette: Malina, Ingeborg Bachmann, Film, Roman, Verfilmung.

In den zeitgenössischen und späteren Interpretationen und auch in mehreren Interviews von Ingeborg Bachmann wird Zeugnis davon gegeben, dass der Roman “Malina“ als eine verschlüsselte, imaginäre Autobiographie wahrzunehmen ist.

Mölter: “Malina” ist also autobiographisch?

Bachmann: Ausdrücklich eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinne des Wortes. Eine geistige, imaginäre Autobiographie.¹

Auch in anderen Interviews wiederholt Bachmann, dass diese Autobiographie nicht als ein gewöhnlicher Lebenslauf einer Person, sondern als ein Lebenslauf des Geistes der Person (Ich) wahrzunehmen ist.

Obwohl Ingeborg Bachmann keinen expliziten Zusammenhang des Romans “Malina“ mit ihrem Leben, mit ihrer Biographie aufweist, wird es im Presseheft zum Film, seitens der Produzenten darauf hingewiesen, dass dieser Roman als eine Art Autobiographie verstanden wurde: “Malina“ ist auch ihre verschlüsselte Autobiographie.²

Nach A. Kreismon arbeiten der Film und das Drehbuch deutlich mit den Anspielungen auf die Person von Ingeborg Bachmann und auf ihren Tod. Im Roman “Malina“ gibt es auch ähnliche Andeutungen und die Tatsache, dass sie im Film eine wichtige Rolle spielen, könnte von einer autobiographischen Rezeption des Romans

seitens des Regisseurs und der Drehbuchautorin zeugen. Als ein Beispiel sei an dieser Stelle die Szene 1 des Drehbuches und des Films erwähnt:

(...) Sie nimmt ein neues Blatt Papier und fängt zu schreiben an:

MALINA

ANIMAL

MELANIE

ANIMA

ANIMUS Sie streicht nach einer Weile ANIMUS dick durch

IVAN

NAIV

Ivan rahmt sie dick ein. Vielleicht auch noch BACH. MANN.³

Noch eine Interpretationsart des Films, die aus der autobiographischen Interpretation abzuleiten ist, besteht in dem Verständnis des Romans als eine Vorwegnahme des eigenen Todes von Ingeborg Bachmann. Das Feuer, das im Roman kaum präsent ist, wird im Film von Werner Schroeter explizit gezeigt. Es gibt sogar eine Szene, die als eine direkte Andeutung an den Feuertod von Ingeborg Bachmann betrachtet werden könnte. In der Szene 67, im Gästezimmer bei Altenwyls wird die Frau halbschläfrig im Bett mit einer brennenden Zigarette im Mundwinkel gezeigt.⁴

Die Feuermetaphorik nimmt eine wichtige Stelle im Film ein. Angefangen in der Szene 93, sieht man das Feuer bis ans Ende des Films brennen. Hier könnte das Feuer symbolisch interpretiert werden. Zuerst erscheint die Flamme auf dem Schreibtisch der Protagonistin. Als ob die Frau ihre Spuren aus der materiellen Welt zu tilgen versuchen würde, zündet sie ihre Papiere an, dann verbrennt sie ihre Kleider auf dem Fußboden sitzend.

Anfangs ist das Feuer ein Teil der Handlung, dann wird die Flamme zu einer grausamen Dekoration des Untergangs und Verschwindens der Person. Es ist anzumerken, dass die Flamme nur in der Wohnung Malinas und der Frau brennt; in der Szene 120 sieht man sogar das Feuer hinter dem Fenster des Arbeitszimmers der Frau brennen.⁵ Der Zeitpunkt des Films, wo das Feuer zu brennen beginnt, fällt dem Inhalt nach mit dem Anfang des dritten Kapitels des Romans – "Von letzten Dingen" zusammen. Die Annäherung des Untergangs des Ichs bleibt die ganze Zeit bis zum Ende des Films präsent. Im Roman ist das alles vernichtende Feuer nur implizit da: Die Frau erwähnt im Gespräch mit Malina ihre "flammenden Briefe, flammenden Aufrufe, ihr flammendes Begehren, das ganze Feuer, das sie zu Papier mit ihrer verbrannten Hand gebracht hatte"⁶.

Diese Lösung des Regisseurs, das mitgedachte Feuer zur Dekoration des Untergangs der Frau zu machen, wäre als eine Lösung des Problems des Zeigbaren und Nicht-Zeigbaren zu bezeichnen, die der künstlerischen Position von Ingeborg Bachmann entsprechen könnte.

Da eine Interpretation immer subjektiv bleiben wird, ist es schwierig festzustellen, ob der Regisseur und die Drehbuchschreiberin den Roman von Bachmann bei ihrer Arbeit interpretiert oder illustriert haben. Aber aus dem Material des Drehbuchs und des Films lässt sich schließen, dass es im Falle des "Malina"-Films um eine Interpretation geht. In Anlehnung an Kreuzers Einteilung der Arten der

Literaturadaption kann man hier von einer "interpretierenden Transformation"⁶⁷ sprechen.

Sowohl das Personal, die Zeit und der Ort der Handlung, als auch die Verbindungen zwischen den handelnden Personen, als auch das ganze Erzählgeschehen werden dem Roman entsprechend strukturiert und gestaltet. Aber dagegen, dass es eine Illustration des Romans "Malina" sein könnte, zeugt die Auswahl der Szenen und Episoden des Romans, die in dem Film ausgeführt oder ausgelassen wurden; zum Beispiel, die Reduktion des Kapitels "Der dritte Mann" auf die Traumsequenz bildet in der filmischen Interpretation eine Essenz dessen, was im Roman aus mehreren kleineren Szenen besteht.

Das Motiv der Prinzessin von Kagran nimmt eine wichtige Stelle im Film und im Roman ein. Die filmische Realisierung dieses Motivs in Betracht ziehend lässt sich sagen, dass hier mit Hilfe des Films eine neue Dimension des Erzählgeschehens geschaffen wurde. Die Szene, die den Kinobesuch der Frau, Ivans und seiner Kinder darstellt, bildet ein Beispiel dafür, wie mittels der filmischen Illusion die Grenzen zwischen der Realität, der Legende und dem Traum verwischen. Wenn Ivan, seine Kinder und andere Zuschauer im Saal den Zeichentrickfilm "Kalif-Storch" sehen und dort die Phrase "Ich bin Prinzessin, bin aber verwandelt worden" ertönt, sieht der Zuschauer des "Malina"-Films die Bilder der Legende von der Prinzessin von Kagran: Die Frau ist wie eine Prinzessin gekleidet und der Unbekannte, der sie laut Legende retten sollte, wird von Ivan – Darsteller Can Togay dargestellt. Die Tatsache, dass die Prinzessin und der Unbekannte ungarisch sprechen, stellt noch ein weiteres Argument dafür dar, dass mit diesen Bildern das Motiv der nur durch die Liebe zu befreienden Seele der Frau gezeigt wird. Aber auch für die Frau bleibt diese Legende nur ein Filmstreifen. Durch diese Szene wird implizit die Unerreichbarkeit der absoluten und unbedingten Liebe im Leben des Ichs gezeigt.

Die Traumsequenz des Films, die dem Inhalt des Romans nach, dem zweiten Kapitel, "Der dritte Mann" entsprechen könnte, bildet die Sequenz der traumatischen Erinnerungen, die in der Vergangenheit der Frau wurzeln. Wie im Roman, verkörpert auch im Film die Figur des Vaters das böse Prinzip des gesellschaftlichen Zwanges, in dessen Macht sich die Frau befindet. Der Vater, eine Sammelgestalt von Grausamkeit, Brutalität und uneingegrenzter Herrschaft trachtet immer danach, die Frau seelisch und körperlich zu vernichten. Die filmische Interpretation dieser Figur ist Jelineks Anweisungen zu den handelnden Personen am Anfang des Drehbuches zu entnehmen: "*Der Vater: Der Dämon der Frau, der "dritte Mann", mit dem alles angefangen hat.*"⁶⁸

Tatsächlich wird diese Anweisung Jelineks, die Vaterfigur betreffend im "Malina" – Film explizit gezeigt. Die Übertragung der Szene 82 (Dachgarten, Traum) in die Anfangsposition im Film bildet eine Art Einleitung, wodurch die Figurenkonstellation im Erzählgeschehen des Films präsentiert wird. In dieser Szene erscheinen der Vater, Malina und die Protagonistin, wobei ihre Beziehungen aufgedeckt werden. Der Vater erscheint hier als das böse Prinzip im Leben der Protagonistin und Malina als ihre Doppelgängerin, ihre Ratio. Die Phrase Malinas: "*Wir sehen einander erst wieder, wenn das ein Ende hat. Er wollte mich töten*"⁶⁹ deutet auf die ursprüngliche Unmöglichkeit der Verbindung des Seelischen und

Emotionalen der Frau und des Rationalen von Malina hin. Das Ende dieser Szene stellt die Replik der Protagonistin dar:

Die Frau: Wie bin ich hierher gekommen? In wessen Macht?... Es darf nicht ein fremder Mann sein, es darf nicht vergeblich sein! Das wäre Betrug! Es darf nicht wahr sein.¹⁰

Das bildet die symbolische Einleitung zum Film als einer Geschichte der Zerstörung der Persönlichkeit des Ichs. Aber trotzdem hofft sie, dass das Ganze nicht wahr sein darf. Die Vorahnung des Endes ist bereits ausgedrückt worden, auch dadurch, dass ein Fremder, der tot auf der Straße liegt, von Can Togay (Ivan) dargestellt wird. Das deutet anfangs darauf hin, wozu man erst am Ende des Romans kommt: Die Unmöglichkeit der Liebe, die für das Ich unerträglich ist. Die Konstellation der Figuren, sogar die Umstände, welche die Protagonistin zu vernichten drohen, sind schon am Anfang gezeigt.

Über die filmische Darstellung der Traumsequenz (das Romankapitel "Der dritte Mann") kann man sagen, dass es zweifelhaft ist, ob sie sich überhaupt filmisch zeigen ließe. Im Roman am Anfang des zweiten Kapitels erfährt man, dass es für die Erinnerung der Ich-Erzählerin weder Zeit- noch Ortsbezüge gibt, dass die Einheiten der Zeit sich mischen, und die Unzeiten dazwischen fallen.¹¹ Hier könnte die Frage der Nicht-Zeigbarkeit der Traumsequenz gestellt werden, denn ihrem Charakter nach können die Erinnerungen keine unveränderliche Einheit bilden, weil sie eher ein Prozess sind. Im Film werden aus den erinnerten Sammelgestalten des Vaters und der Mutter die realen, optisch-sinnfälligen Personen, die durch die Darsteller verkörpert sind. Die extrem subjektiven Erlebnisse der Ich-Erzählerin, die Meilensteine des Seelenlebens dieser Person, die nicht einmal optisch-sinnfällig dargestellt werden können, werden durch den Film der Einzigartigkeit beraubt, mit der der Leser sich diese Sequenz vorstellen könnte. Obwohl die Traumsequenz in Schroeters und Jelineks Interpretation auf einem sehr hohen künstlerischen Niveau gestaltet wird, hat die Verfilmung die Traumsequenz in gewissem Sinne eingeschränkt.

Die Traumsequenz des Romans stellt eine andere Dimension des Erzählens dar. Im Roman ist sie mit dem Inventar der Wörter eingeschränkt, im Film – mit dem Bilderinventar. Weder eine, die schriftliche, noch andere, die filmische Form lässt eine parallele Existenz der Ausdrucksformen zu.

Es bleibt zu schlussfolgern, dass in diesem Fall das Problem des Zeigbaren und Nicht-Zeigbaren mit den Mitteln des Films nicht ganz gelöst werden kann.

Noch ein Mal in die Welt der Erinnerungen der Ich-Erzählerin zurückkehrend, lässt sich die Szene erwähnen, wo sie von ihrer ersten Erfahrung mit dem Schmerz berichtet. Die Szene 53, in der die Frau die Situation schildert, als sie als Kind geohrfeigt wird, bekommt eben durch die filmische Darstellung ihre Grausamkeit und zeigt ihre Auswirkungen auf das weitere Leben. Sie erzählt und das Erzählen wird mit dem Bild eines verwesenden Körpers begleitet. Man könnte vermuten, dass es der Körper eines Kindes ist. Dieses Bild könnte als eine unerlebt, zeitlos getötete Kindheit der Ich-Erzählerin interpretiert werden; als eine im Gegensatz zur Traumsequenz, feste Erinnerung, die auf das ganze Leben der Ich-Erzählerin ihre Wirkung ausübte.

Diese Szene im Roman hat einen explizit filmischen Charakter: *“In einer Großaufnahme steht die kleine Glanbrücke da (...)”*.¹²

Diese filmische Gestaltung, worauf Bachmann hinweist, lässt uns die Objektivität und entscheidende Rolle dieser Erinnerung für die Protagonistin wahrnehmen. Diese Erinnerung ist reproduzierbar und ist jederzeit abrufbar.

In der Rezeption und Forschung des Romans *“Malina”* von Ingeborg Bachmann gibt es verschiedene Meinungen bezüglich der Relationen zwischen den Figuren. Es wird in der Bachmann-Forschung auch darauf hingewiesen, dass die Beziehung Ich-Malina, in welcher die beiden als ein Paar gelten, in dem Sinne zu verstehen ist, dass die Beiden prinzipiell nicht zu trennen sind, da sie eigentlich eine Person sind.¹³ Doch dem Roman *“Malina”* ist auch zu entnehmen, dass die Malina-Gestalt nicht als ein alter ego der Protagonistin, sondern als ihr Gegenpol zu verstehen ist.

Dem Presseheft zum *“Malina”*-Film von Werner Schroeter ist es zu entnehmen, dass sich der Regisseur und die Drehbuchautorin an das Dreiecks-Modell der Beziehungen des Ichs mit Malina und Ivan gehalten haben: *“In dieser ungewöhnlichen Dreiecksgeschichte lebt eine Frau in Wien mit einem Mann namens Malina zusammen. Die Frau trifft Ivan und verfällt ihm.”*¹⁴

Tatsächlich, wenn man den Film sieht, ohne den Roman *“Malina”* zu kennen, kann ein Eindruck entstehen, dass die dargestellte Figurenkonstellation Malina – Ich – Ivan ein Dreieck bildet, in dem eine Frau und zwei Männer miteinbezogen sind. Aus dem Film wird klar, dass Malina und Ich ein Paar sind, es werden aber im Film, wie auch im Roman dem Leser bzw. Zuschauer keine weiteren Details ihres Lebens mitgeteilt. Obwohl die beiden Figuren, Malina und Ich, mehrmals als eine Person gedeutet worden sind, ist es für die filmischen Mittel kaum erreichbar, Malina als ein alter ego der Frau optisch-sinnfällig zu machen. Dem Film kann man entnehmen, dass Malina und die Frau zwei Gegenpole bilden. Aber wenn die Figuren als Sammelgestalten wahrgenommen würden, so könnte genau hier die Lösung der komplizierten Verbindungen zwischen den handelnden Personen liegen: Die Sammelgestalten, die im Roman die Aspekte des Seelenlebens der Frau darstellen, werden personifiziert und im Film optisch-sinnfällig gemacht. Dadurch wird ihre Realität und Objektivität gewonnen. Die Frau als eine reale Figur und Malina und Ivan als die zwei Seiten ihrer Persönlichkeit werden mit den Mitteln des Films auf die gleiche Ebene gestellt: Die rationale Seite verkörpert in der Malina-Figur, die zweite sinnlich-emotionelle Seite, verkörpert in Ivan. Der Ursprung dieser parallelen Existenz von Malina, Ich und Ivan liegt gerade in der Unmöglichkeit, die beiden Aspekte der inneren Welt der Frau miteinander zu verbinden, was sie letztendlich zugrunde gehen lässt. An dieser Stelle könnte die Äußerung von Isabelle Huppert die Figurenkonstellation des Filmes charakterisieren: *“Es geht um den Kampf einer Frau, die am Leben leidet.”*¹⁵

Im Roman *“Malina”*, in dieser *“imaginären, geistigen Autobiographie”* werden keine Geschichten erzählt, sondern die ablaufenden Prozesse in der Innenwelt der Frau beschrieben. Ivan, Malina, der Vater – das alles sind die Sammelgestalten, die verschlüsselt das seelische Leben der Frau repräsentieren. Der Vater als die grausame, in rot-braune Töne gefärbte Vergangenheit, die noch jetzt die Gesellschaft zu prägen scheint, Ivan – der Naive, Emotionale, der vitale Aspekt des Lebens; Malina – das

Rationale, eine kalte Vernunft. Das alles kann nicht in der Seele der Frau parallel existieren, denn die Vergangenheit hat ihre Seele verkrüppelt und jetzt leidet sie an der Unmöglichkeit ihr Leben und ihre Leidenschaft zu leben. In der Eingangsszene des Filmes, Szene 82 des Drehbuches, wird es präsent: Der Vater schlägt der Frau ins Gesicht, und erinnert sie daran, dass sie sich nicht einbilden soll, dass sie eine Prinzessin sei.¹⁶ Auf der Straße liegt der Fremde mit dem Gesicht Ivans tot, und Malina sagt, dass er erst dann zurückkehrt, wenn es ein Ende hat. In dem letzten Kapitel des Romans tritt Malina tatsächlich in den Vordergrund, wobei Ivan seltener erscheint.

In den letzten Szenen des Romans und des Films versucht die Frau, Malina dazu zu bewegen, sie aufzuhalten. Doch ohne Liebe im Leben kann die Ratio sie nicht mehr bremsen – Malina tut nichts um sie zu retten: Sie verschwindet, als hätte es sie nie gegeben.

Sowohl im Film als auch im Roman tritt "der Film" an sich als ein Medium für Erinnerungen und Erlebnisse auf. Als erster Fall der Anwendung der filmischen Mittel im Roman lässt sich die Episode erwähnen, in der die Protagonistin ihre erste Erfahrung mit dem Schmerz schildert: "*In der Großaufnahme steht die kleine Glanbrücke da...*"¹⁷

Die Tatsache, dass der Begriff "die Großaufnahme" in diesem Kontext nicht ganz passend ist, weist darauf hin, dass Bachmann diesen Filmterminus nur als einen Vergleich benutzt.¹⁸ Als Großaufnahme wird eine solche Kameraeinstellung bezeichnet, die das Gezeigte aus der Nähe abbildet und nur Details zu sehen sind¹⁹. In dieser Szene des Romans stellt man sich einen bestimmten Schauplatz vor: Eine Landschaft mit einer Brücke etc. Die Bezeichnung "Großaufnahme" könnte Ausdruck der größeren Bedeutung sein, die diese Episode auf das Leben der Ich-Erzählerin ausübt. Als eine mögliche Interpretation darf hier entweder die Erinnerung an die Schmerz – Episode mit einer gewissen Distanz oder ein "affektives Wiedererleben" dieser Episode genannt werden.²⁰ Im Film "Malina" wird diese Episode anders als im Roman realisiert. In einem Dialog mit Malina in der Szene 53 des Jelinekschen Drehbuches schildert die Ich-Erzählerin diese Erinnerung, wobei Malina ihre Erzählung vervollständigt²¹. Diese Einstellung könnte von dem *affektiven Wiedererleben* dieser Situation zeugen, denn es wird offensichtlich, dass laut dem Szenarium, diese Episode für Malina längst bekannt ist. Dagegen ist dies im Film anders verarbeitet worden: Während des Erzählens dieser Episode werden die Leichen einer schwangeren Frau oder eines Kindes gezeigt. Die filmische Interpretation zeugt hier vom Verständnis dieser Episode als vorzeitigen geistigen Tod der Protagonistin.

Der Moment der Spaltung ihrer Persönlichkeit ist sowohl im Roman als auch im Film entsprechend markiert, wobei aber im Film nicht auf die kinematographischen Mittel in der Erinnerung hingewiesen wird. In der Beobachtung der Leiche in dieser Szene des Filmes wird die Unmöglichkeit gezeigt, diese Erinnerung aus dem Gedächtnis der Protagonistin zu tilgen, die Unmöglichkeit, sie wieder gutzumachen.

Ein Beispiel der traumatischen Erinnerung, das in Zusammenhang mit dem Film gebracht wird, bildet die Passage des Romans, wo die Frau zu einem Treffen mit einem unbekanntem Bittsteller ins Café Landtmann eilt:

*(...)ich kann keine Schüsse hören, seit einem Fasching, seit einem Krieg, seit einem Film (...) ich kann keine Schauplätze sehen (...)*²²

Diese distanzierte Haltung zu den eigenen traumatischen Vergangenheitserlebnissen lässt vermuten, so A. Kreismon, dass es für die Protagonistin zwischen der Ursache dieser Erinnerung und ihrer Wirkung keine Differenz gibt²³. Die Erinnerung ist dadurch vom Ich distanziert, so dass es in filmischer Form im Gedächtnis geblieben ist; das Ich ist wieder die Zuschauerin ihres eigenen Lebens, unfähig irgendetwas in der Erinnerung zu verändern.

In der 38. Szene des “Malina“-Drehbuches von Elfriede Jelinek ist die zitierte Passage auf einige elliptische Ausdrücke reduziert:

Die Frau: hält ihn handgreiflich zurück: Herr Franz... Hoffentlich bildet sich kein Komitee... Hoffentlich sind nicht ein paar Millionen fällig...²⁴

Die Angst vor einer weiteren möglichen Katastrophe wird im Film nicht wörtlich, sondern in der Haltung der Protagonistin ausgedrückt. Die Geste, mit der sie den Ober “handgreiflich zurückhält“ könnte als ein nonverbaler Ausdruck dieser Angst verstanden werden, als ein Versuch diese Katastrophe aufzuhalten.

Es lässt sich noch eine Anwendung der filmischen Sehweise im ersten Kapitel des Romans “Malina“ “Glücklich mit Ivan“ finden. Die Szene der Autofahrt durch die Stadt schildert die Erlebnisse der Protagonistin, wobei ihr Glückszustand in den Vordergrund rückt:

(...)das soll nie aufhören, noch lange dauern, einen Film lang, der noch nie gelaufen ist, aber in dem ich jetzt Wunder über Wunder sehe, weil er den Titel hat MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN, weil er den Titel hat GLÜCKLICH; GLÜCKLICH MIT IVAN und GLÜCKLICH IN WIEN; WIEN GLÜCKLICH und diese reißenden Bilderfolgen, die mich schwindlich machen, hören nicht auf (...)²⁵

Nach Kreismon wird dem ganzen Kapitel “Glücklich mit Ivan“ eine filmische Illusion verliehen. “Ein Film, der noch nie gelaufen ist“, eine solche Charakteristik dieser Zeitperiode im Leben der Protagonistin des Romans “Malina“ stellt sie in Verbindung mit der Einbildung des Glückes, die für die Ich-Erzählerin wie ein Filmstreifen vor ihren Augen abläuft.²⁶ Im Roman wird klar, dass der Film “Glücklich mit Ivan“ sich tatsächlich als eine Illusion entpuppt, als ein Wunschbild, das nie real war.

Im Drehbuch von Jelinek entspricht die oben geschilderte Episode der Szene 20 (Autofahrt durch die Stadt). Dabei wird die Bachmannsche Passage, wo zum ersten Mal im Text “Glücklich mit Ivan“ vorkommt, weder explizit noch implizit präsent. Nur in den Drehanweisungen am Anfang der Szene werden die Orte genannt, an denen die Romanfiguren vorbeifahren. Die Stimmung der Protagonistin wird durch einen Satz in der Drehanweisung angegeben: “*Es ist ihr Programm, froh und unbeschwert zu sein*”.²⁷ Auf diese Weise kann nicht nur der Roman – sondern auch der Drehbuchleser erkennen, dass die Gefühle und Erlebnisse der Protagonistin keine Einheit bilden. Die Spaltung der Persönlichkeit wird auch im Drehbuch aufgedeckt: Die Freude ist nicht unmittelbar, sie kommt nicht ganz selbstverständlich aus der Seele der Ich- Erzählerin, die Frau versucht, sich auf die Freude einzustellen, für sich selbst die Illusion der Freude und des Glücks zu schaffen.

Das Problem der filmischen Darstellung dieser Szene könnte darin liegen, dass auf der Ebene der optischen Sinnfälligkeit, der Effekt der Verfremdung der Gefühle

der Protagonistin nivelliert wird. Im Film wird dieser durch den Roman geschaffener Eindruck, dass die Frau sich und ihre eigenen Empfindungen aus einer Distanz beobachtet, nicht aufrechterhalten.

Den angeführten Beispielen ist zu entnehmen, dass der Film innerhalb des Romans, also die filmartigen Erinnerungen und Erlebnisse der Ich-Erzählerin als unmittelbare Darstellungen ihres geistigen Zustandes betrachtet werden können. Die Distanz in diesen Erinnerungen bzw. Erlebnissen ist als ein Symptom der Entfremdung der Protagonistin vom eigenen Leben zu deuten.

Aber was die Übertragung dieses "inneren Films" in die Verfilmung des Romans "Malina" betrifft, lässt sich feststellen, dass die Übertragung des Stoffes auf die Ebene des Films die innere geistige Filmperspektive an den zitierten Stellen im Roman getilgt hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verfilmung der Literatur sich als eine mögliche Interpretation des literarischen Werkes einschätzen lässt; dieser Prozess hat sowohl die Vertiefung und Veranschaulichung der impliziten Motive des Romans sinnfällig gemacht, als auch den Roman in gewisser Weise eingeschränkt, denn mit den Mitteln des Films lässt sich dieses oder jenes Motiv nur einseitig darstellen. Der Film veranschaulicht eine Dimension des Romans, das Sichtbare, wobei die anderen, die Ebene des Wortes und der Ahnung unberührt bleiben.

Im Prozess der intermedialen Transformation soll sich das Endprodukt den Gesetzen seiner Form unterwerfen. Deswegen bleibt das verfilmte literarische Werk immer in erster Linie ein Film. Die Verfilmung kann nicht dem Original, also dem Roman entsprechen, denn es sind zwei verschiedene Dimensionen, das Wort und das Bild, die nach verschiedenen Gesetzen existieren. Das einzige Kriterium ihrer Gegenüberstellung könnte nur der künstlerische – ästhetische Wert sein.

Anmerkungen

- ¹ Interview mit Veit Mölter vom 23.03.1971 In: *Kresimon*, A. (2004) Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. Frankfurt am Main. S. 205.
- ² Presseheft, S. 23. In: *Kresimon*, A. (2004) (wie Anm. 1) S. 206.
- ³ Jelinek, E. (1991) *Malina*. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. S. 10.
- ⁴ Ebd. S. 89–90.
- ⁵ Ebd. S. 147.
- ⁶ Bachmann, I. (1971) *Malina*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 257.
- ⁷ Kreuzer, H. (1993) Arten der Literaturadaption. In: *Literaturverfilmung*. Hg. von Gast, W. Bamberg, S.28.
- ⁸ Jelinek, E. (1991) *Malina*. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. (wie Anm. 3) S. 6.
- ⁹ Ebd. S. 106.
- ¹⁰ Ebd. S. 107.
- ¹¹ Bachmann, I. (1971) *Malina*. (wie Anm. 6) S. 181.
- ¹² Ebd. S. 21.

- ¹³ Wiegel, S. (2002) Zur Genese, Topographie und Komposition von Malina. In: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, S. 240.
- ¹⁴ Presseheft, S. 9. In: *Kresimon, A.* (2004) (wie Anm. 1), S. 228.
- ¹⁵ Jelinek, E. (1991) Malina. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. (wie Anm. 3) Rückseite des Umschlags
- ¹⁶ Ebd. S. 106.
- ¹⁷ Bachmann, I. (1971) Malina. (wie Anm. 6) S. 21–22.
- ¹⁸ Kresimon, A. (2004) Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. (wie Anm. 1) S. 65.
- ¹⁹ Ebd. S. 65.
- ²⁰ Ebd. S. 65.
- ²¹ Jelinek, E. (1991) Malina. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. (wie Anm. 3) S. 57.
- ²² Bachmann, I. (1971) Malina. (wie Anm. 6) S. 115.
- ²³ Kresimon, A. (2004) Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. (wie Anm. 1) S. 70.
- ²⁴ Jelinek, E. (1991) Malina. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. (wie Anm. 3), S. 51.
- ²⁵ Bachmann, I. (1971) Malina. (wie Anm. 6) S. 58.
- ²⁶ Kresimon, A. (2004) Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. (wie Anm. 1) S. 71.
- ²⁷ Jelinek, E. (1991) Malina. Ein Filmbuch nach dem Roman von Ingeborg Bachmann. (wie Anm. 3), S. 2.

Kopsavilkums

Šī raksta priekšmets ir literāra darba intermediāla transformācija filmā. Kā transformācijas piemērs tiek apskatīta Ingeborgas Bahmanes romāna “Malina” ekranizācija. Filma “Malina” tika uzņemta 1991. gadā Kuchenreuter Filmproduktion studijā. Tā ir vācu režisora Vernera Šrētera darbs, filmas scenāriju uzrakstīja austriešu rakstniece Elfīde Jelineka. Analizējot “Malina” romāna ekranizāciju, tika izskatīti šādi aspekti: romāna “Malina” autobiogrāfiskās interpretācijas kinematogrāfiskā realizācija; “Malina” kā “trīsstūra” stāsts; filmas nozīme romānā un ekranizācijā.

Atslēgvārdi: “Malina”, Ingeborga Bahmane, filma, romāns, ekranizācija.

Summary

The theme of this article is the intermedial transformation of a novel into a film. The film based on a novel “Malina” by Ingeborg Bachmann was chosen as a discussion point and as one of the possible variations of such transformation. The film “Malina” was produced in 1991 at Kuchenreuter Filmproduction studios. The film was directed by the German director Werner Schroeter, and the screenplay was written by the Austrian writer Elfriede Jelinek. The following aspects of the film were analysed: the cinematographic features of the autobiographical interpretation of the novel, “Malina” as a “love triangle” story, the role of film in the novel and in “Malina” motion picture.

Keywords: “Malina”, Ingeborg Bachmann, film, novel, screen version.

**Zum Genreproblem
von Elfriede Jelinek “bukolit. hörroman”**
Elfrīdes Jelinekas “bukolit. hörroman” žanra problēmas
The Problem of the Genre of “bukolit. hörroman”
by Elfriede Jelinek

Sandija Iesalniece

Universität Lettlands
Fakultät für Moderne Sprachen
Abteilung für Literatur und Kultur
sandija@mail.com

Obwohl von der Autorin selbst “hörroman” genannt, ist der Roman “bukolit” visuell geprägt. Er vereinigt viele Züge des poetischen Experiments der 60er Jahre des 20. Jh. und setzt vor allem die Interaktion des Lesers oder eines imaginären Vorlesers sowohl mit dem Text, die als auch mit dem Bild voraus. Dementsprechend ist die von Elfriede Jelinek gegebene Genrebezeichnung “hörroman” insofern irreführend, dass die Komplexität dieses Werkes sowohl den oralen Zugang, d.h. das laute Lesen oder Vorlesen, als auch den nach wie vor konventionellen visuellen Zugang zu einem Text (das Lesen) voraussetzt. Im Zuge der allgemeinen Rückkehr zu Oralität bzw. “Audialisierung” der gesellschaftlichen und literarischen Verfahren erscheint der “bukolit. hörroman” überraschend zeitgemäß.

Schlagwortkette: Elfriede Jelinek, Hörroman, Hörprosa, Hörbuch, Genreproblem, poetisches Experiment.

Man dürfte dieses Debüt-Prosawerk von Elfriede Jelinek (ohne bereits an dieser Stelle auf die Genrebezeichnung „hörroman“ zu kommen) aus der Perspektive des poetischen und Sprachexperiments betrachten, vielleicht sogar im Sinne desjenigen der Wiener Gruppe:

*es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man
dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben
oder gesprochen zu haben.
vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch,
poetisch handeln zu wollen. die alogische geste selbst kann, derart
ausgeführt, zu einem act ausgezeichnete schönheit, ja zum gedicht
erhoben werden. schönheit allerdings ist ein begriff, der sich hier
in einem sehr geweiteten spielraum bewegen darf,” so h.c.artmann
in seiner acht-punkte-programmschrift des poetischen actes.¹*

Der “bukolit. hörroman” ist im September 1968 laut Buchtext beendet, wurde aber erst 1979 beim Rhombus Verlag veröffentlicht.² 1969 wurde Jelineks Werk vom Suhrkamp Verlag abgelehnt, da er “ihre Vorliebe für negative Monstrositäten,

Kannibalen und Mitesser”, ihren “Weiber-Masochismus” deutlich hervortreten ließe³; es ist vielleicht eine Geste, ein Wunsch des poetischen Handelns, wobei auch im Fall Elfriede J. die Kategorie der Schönheit, des Schönen möglichst weit ausgelegt werden muss.

Denkt man im Rahmen des Sprachexperiments der 60er Jahre des 20. Jh., so dürfte man auf der Formebene verweisen auf die totale Kleinschreibung, Verletzung der grammatischen Regeln, auf die durchgehende Großschreibung, die visuellen und grafischen Elemente, die einfallsreichen Zusammensetzungen, Neubildungen, Konstellationen, Aufzählungen und Verformungen und die anscheinend sinn- und zusammenhangslosen Wortkaskaden verweisen. Die Ignoranz der Interpunktion innerhalb der Sätze zu erwähnen wäre ja beinahe einfallslos (Elfriede Jelinek markiert mit Punkt nur das Ende eines jeden Absatzes). Die Forscher ihres Schaffens unterstreichen ihre Orientierung “an literarischen Kapazitäten“, besonders die der Wiener Gruppe, indem sie die “*Grenze zwischen Geschriebenem und Gesprochenem aufheben*” will.⁴ Zieht man Parallelen zu Gerhard Rühms Regiestück “*hörstück für einen sprecher und drei tonbänder*”⁵ (1961) oder Ernst Jandls Sprechgedichten und visuellen Gedichten, so liegt man nicht falsch.

Aber man darf naturgemäß auch an Thomas Bernhard denken, wenn das Wort “*finsternis*”⁶ fällt. Oder laut Klappentext der Ausgabe vom 1979 des Wiener Rhombus Verlags sei dieser Hörroman eine “*erotische geschichte vom sprachstrom und den metamorphosen der sprachgestalten ... surrealismus und zynische popkultur fließen in wechselseitigem kommentar ineinander und produzieren durch fulminante feuerwerke der sprache einen handlungs-film im kopf, einem kopf, der geschlechtsspezifische phantasien aufbaut und verbale rituale freisetzt*“, es sei “*prosa, die sich herkömmlicher beschreibung und interpretation entzieht*”.⁷

Heute bzw. 2005 anlässlich der Neuausgabe des Werkes beim Berlinverlag als Taschenbuch will man darin eine “*literarische Multi-Media-Show aus den Mustern der Werbesprache und Kulturindustrie und Pop-Art der Zeit ..., versetzt mit Elementen aus antiker Sagenwelt und dem Trivialroman, Trickfilmen, Comics und Horrortrips*” sehen, und “*in der Tradition der Wiener Gruppe*” einen Text, “*der seine Vollendung erst findet als Hörroman*”.⁸ An dieser Stelle sollen nun endlich die Einwendungen laut werden gegen den Wunsch, dieses Werk als Hörroman bzw. einen Roman (nur) zum Hören einzuordnen. Eine Auseinandersetzung mit der von Elfriede Jelinek selbst gegebenen Genrebezeichnung “Hörroman” ist dementsprechend erforderlich.

Der 1979 beim Rhombus Verlag erschienene Hörroman ist mit zahlreichen schwarzweißen Bildern von Robert Zeppel-Sperl⁹ illustriert. Dies soll eigentlich genügen, um es für ein literarisches Werk fürs Auge und nicht (nur) fürs Ohr zu halten. Anlässlich des Todes des Künstlers schrieb Elfriede Jelinek auf ihrer Homepage:

Bei Robert Zeppel-Sperl ist mir immer, als trügen die Menschen Verblendungen. Nein, ich meine nicht, daß sie verblendet wären, denn das Sehen aus diesen riesigen suggestiven Augen auf den meisten Bildern zeigt ja, daß sie nichts vorm Kopf haben, das sie an irgendetwas hindern könnte. Sie haben nicht einmal etwas, das sie vor dem, was sie da sehen, schützen könnte, sie haben oft nicht einmal Augenlider! Aber es kommt mir so vor, als wären das nicht

*die wirklichen Figuren, als umgäbe sie etwas, das sie vergrößert und dabei aber das Eigentliche (the real thing) ist.*¹⁰

Die riesigen suggestiven Augen haben auch die Figuren des "bukolit". Laut Elfriede Jelinek sind nicht diese Figuren selbst "the real thing", im Fall "bukolit" dürfte der Text das Eigentliche sein, ein Text, der sich nicht verstehen, nur erraten lässt, auch dank der "illustrationen" oder "bilder", die sich aber auch verselbstständigen können, um ein fragmentarisches Dasein von quasi primitiven, ausschließlich auf ihre physiologische sexuelle Funktion reduzierten tierähnlichen Urmenschen darzustellen. So kann sich auch der Verlag zwischen der Bezeichnung "bilder" und "Illustrationen" nicht entscheiden: in der Ausgabe von 1979 verwendet man für die schwarz-weißen Werke sowohl die Bezeichnung "bilder" als auch "Illustrationen".

*"ich sag das ist ein gedicht ..."*¹¹ Es wird uns gesagt, dies sei ein "hörroman", ein Roman zum Vorlesen und zum Zuhören konzipiert. Es soll laut diesem Konzept jemanden geben, der diesen Roman vorliest, und jemanden, der zuhört. Dem imaginären Vorleser erteilt der allwissende Autor, der sich im Roman ab und zu auch im Text gegenwärtig macht, eigentlich aber ständig omnipräsent ist, direkte Anweisungen, eine Art Regieanweisungen wie z.B. folgt nach einer Zeile Auslassungspunkte in Klammern:

*hier muss der zuhörer gebeten werden sich die fehlenden einzelheiten einzusetzen zu diesem zweck schlägt der Autor dem laut lesenden vor eine pause von zwei stunden zu machen sollte dies noch immer nicht ausreichen so möge der meditierende ein zeichen seiner aufnahmebereitschaft geben es genügt wenn er die hand etc. hebt.*¹²

Die Meditation und die Interaktion mit dem Text werden vorausgesetzt, sowie ein "laut lesender".

Der imaginäre Vorleser und der imaginäre Zuhörer, die mit dem Text bzw. dem Vorhaben "bukolit, hörroman" interagieren und gleichzeitig ihn auf diese Art und Weise überhaupt zustande bringen, ja ermöglichen sollen, müssen ständig Lücken füllen und so dem Roman ihren eigenen Inhalt verleihen, wie z.B. auf der S. 21, indem zwischen dem Satz im Seitenkopf "es folgt eine aufzählung" und dem Satz im Seitenfuss "ende der aufzählung" das Blatt leer geblieben ist¹³. Soll der Vorleser bzw. der "laut lesende" die Aufzählung selbst mit dem Inhalt füllen oder den Zuhörer bitten, die folgende Aufzählung zustande zu bringen? Oder soll nun endlich die Stille herrschen, eil der Vorleser schweigt, und das weiße Blatt, der weiße Loch IST das Schweigen so ganz im Sinne der konkreten Poesie, insbesondere der von Eugen Gomringer¹⁴? Oder aber man darf auch die Liste von Dingsda, von „pfaustern“ bis „bukolit“¹⁵, von "pfaustern" als Alfa bis bukolit als Omega einsetzen, um das Schweigen zu füllen.

Die heute aktuelle Marketingparole *customer generated contend* beim Wort genommen wird: *"das fehlende ist einzusetzen sollte mehr platz gebraucht so nehme man beliebiges heraus vom folgenden und füge es am ende hinzu mit merkenden zeichen versehen"*¹⁶. Dabei sickert auch die Arroganz des Autors dem eigenen Text oder auch dem Vorleser/Zuhörer gegenüber durch, als ein Absatz mit etc.¹⁷ endet: es ist sozusagen der Rede nicht wert.

Das obige Textfragment, das auch als Figurengedicht gelten kann, sprengt aber wieder den akustischen Rahmen, der Text ist kaum vorzulesen; andererseits dürfte man ihn aber für ein Zeichen der Rückkehr zur totalen Oralität halten. Im Kontext des Romans scheint es eine Darstellung von Penis oder sogar eines Geschlechtsakts zu sein, wobei man diese grafische Figur unter anderen Umständen auch als Feder eines Dichters interpretieren könnte.

Was signalisiert die Kursivschrift, nach dem Satz "*bookolit beschläft alles kurz und klein*", nicht nur die elfriede j.²⁹? Was soll der Vorleser mit den durchgehend großgeschriebenen Passagen oder den Stellen in Klammern anfangen? Verlangen sie die Hervorhebung, die Vertuschung oder ggf. einen Stimmenwechsel? Gelten sie als Anweisungen an den Vorleser "laut-lauter-lauter" zu reden, bis daraus im Sinne Jandls "lauter leise Leute" werden. Laut Netiquette würde heute die durchgehende Grosschreibung einen Schrei bedeuten. Schrei mich nicht an, bukolit!

Erst wenn man sich auf das Aussprechen bzw. Vorlesen des durchinszenierten Textes konzentriert, lässt sich die Schreibweise des stimmlosen s (ß) als sz nicht als Druckfehler abtun. „ich weisz es nicht“³⁰ heißt es an dieser und vielen anderen Stellen ("*dasz*"³¹, "*süszmuschel*"³²). Man trifft aber auch auf die konventionelle Schreibung des stimmlosen s: "*straußeneier*"³³, gewiß, "*genießbarkeit*"³⁴). Die sz-Schreibung lässt zweifache Lese- bzw. Vorlesemöglichkeiten zu: als Kombination von zwei Buchstaben "s" [s] und "z" [ts] (oder auch als die umgangssprachliche akustische Markierung der ß-Schreibung als [estset]) oder als das stimmlose s (ß), da man ja weiß, wie das jeweilige Wort richtig auszusprechen wäre. Aber laut Wahrig gilt für das stimmlose s (ß) [s] als Aussprachezeichen, das stimmhafte s soll mit [z] markiert werden (wie in Weise). Man kann das Buchstabenpaar sz als Lautschrift verstehen, so dass dem stimmlosen s bei der Aussprache der jeweiligen Wörter das stimmhafte s mit lautmalerischer Wirkung folgt (ich [vaisz] es nicht) oder aber man kann die Kombination von zwei Buchstaben "s" und "z" als konventionelle Schreibung von den jeweiligen Buchstaben interpretieren, so dass es zu einem anderen lautmalerischen Effekt kommt (ich [vaizts] es nicht).³⁵

"&" kann als "and" oder doch als das deutsche "und" vorgelesen werden (siehe z.B. S. 34). Es macht dem Autor zweifellos Spaß, auch mal einen englischen Satz einzuweben "*i like bookolit more than ever!*"³⁶ und den bukolit ganz lieb „booko“ zu nennen. "habe ich schon von bukolits ungeheurem schwanz gesprochen?" Ja, sicher, schon mehrmals.

Ein Stimmen-Orchester ist erforderlich, um das Einfallsreichtum der Autorin, die vielen Stimmen situationsbezogen wiederzugeben, dieses Spiel-Sprachspiel realisieren zu können. Auch die eingeblendeten Störungen, die zum Ende des Romans wieder auftreten, als "*störung*"³⁷, "*harmlose störung*"³⁸, "*mittlere Störung, die mit einem radiergummi etc. ohne schwierigkeiten zu beseitigen wäre*"³⁹ oder "*noch eine störung*"⁴⁰, "*noch noch eine störung*", "*längere störung mit einem untier*"⁴¹ usw. Geht es um eine technische bzw. akustische Störung? Geht es um eine physiologische Störung? Oder eine Schreibstörung, da eigentlich vor der Angabe des Störungseintritts einige leere Zeilen stehen?

Muss man letztendlich auch das Datum vorlesen?

Den imaginären Vorleser dürften durchaus die 3 leeren Blätter am Ende des Romans verwirren. Ein Produktionsfehler? Platz für Notizen? Leider nicht, es sind rein polygrafische Gründe (die gesamte Seitenzahl eines Druckwerkes muss durch 4 dividiert werden können), obwohl auch die Versuchung, einen Sinn in die leeren Abschlussblätter hineinzuzinterpretieren, sehr groß ist.

Der Autor tut & lässt, täuscht die Strukturierung des Textes vor, die Kapiteltitle helfen ihm bei diesem Vorhaben. Es gibt lauter Stationen, Fragmente, Einfälle, ohne dass es zum Erzählen, zu einer Geschichte kommt. Jedoch wird das Vorhandensein einer Geschichte, eines Erzählens laufend vorgetäuscht, bis man als Leser bzw. Zuhörer endlich den Eindruck bekommt, es handle sich um eine Schwarze-Couch-Sitzung, in die man nolens volens verwickelt wurde. Alles spielt sich im Kopf eines gewissen Fräuleins J. ab, alles nur ein Kopfproblem. *“warum lasse ich dieses mädchen weiter sprechen dachte martha ... ich werde in eine angelegenheit verwickelt werden die mich nicht mehr angeht als jeden der sich für den fall j. interessiert. um nicht herzlos zu erscheinen und das gespräch doch abzubrechen sagte sie: ich verstehe sie fräulein j.”*⁴² Wer spricht? Wer erzählt? Nicht, dass es SO wichtig wäre. Hauptsache, dass jemand zuhört?

Eigentlich geht es ja bei diesem Hörroman weder um das Vorlesen, noch um das Zuhören. “bukolit. ein hörroman” könnte zwar vorgelesen und akustisch wahrgenommen werden, es wäre dann aber ein anderes “Vorhaben“. Es könnte vorgelesen werden, hätte es nicht die “Bilder“, die visuellen Einblendungen und die visuellen Hinweise. Es ist zweifellos ein ambivalentes Werk, ein Lurch, eine wandelbare Allwetterjacke. Es macht auf viele Selbstverständlichkeiten eines literarischen Werks aufmerksam, die man beim stillen Lesen gar nicht bemerken würde, es wirft Fragen auf, jedoch dominiert trotz der vorgegeben Genrebezeichnung “hörroman” das Visuelle.

Hörprosa um Bukolit I, Hörprosa um Bukolit II etc. heißen die jeweiligen Kapitel. Es gibt ja den Begriff “Hörprosa/Hörroman” eigentlich nicht bzw. er lässt sich nicht “googeln“. Außer Elfriede Jelineks “bukolit. hörroman” gibt es nur zwei weitere Treffer für Hörroman: Hörroman wird die akustischen Version bzw. das Hörbuch von Agatha Christies “16 Uhr 50 ab Paddington, Hörroman auf 3 CDs”⁴³ sowie Robert Musils “Der Mann ohne Eigenschaften” auf 20 CDs⁴⁴ genannt. Für Hörprosa können bei www.google.de nur 7 Treffer, alle für Elfriede Jelineks “bukolit. hörroman” verzeichnet werden. Eigentlich dürfte man die Auseinandersetzung mit der Genrebezeichnung “hörroman” als nicht stichhaltig abtun, bedenkt man, dass jedes epische Werk dem lauten Vorlesen, dem lauten Erzählen, dem Hören und Zuhören bestimmt, ein Hörroman sein dürfte, steigt man zu den eigentlichen Wurzeln der Epik herab, als, um mit Günter Grass zu sprechen, *“die allerfrühesten Erzähler ... im Dunkeln ja gut munkeln konnten ...”*⁴⁵. Vielleicht ist dies einer der Gründe, warum für Elfriede Jelinek die Begriffe “hörprosa” oder “hörroman” eine Selbstverständlichkeit sind und ohne Erläuterung oder Rechtfertigung eingeführt werden. Die Autorin packt das Erzählen wie bukolit seine Frau.

Es gibt keine akustische Version dieses Hörromans als CDs oder Wpl-Dateien oder ähnliches. Er ließe sich wohl kaum in ein Hörspiel umgestalten, ohne sich in ein gänzlich anderes Vorhaben zu verwandeln. So kann die Auffassung einer anonymen einsamen Rezensentin bei www.amazon.de nicht geteilt werden, dass *“der Text als Hörbuch sehr viel Spaß machen kann”*⁴⁶.

Dies ist es, der Widerspruch, das Paradoxe an diesem Werk: ein jedes herkömmliche Prosawerk, sei es ein Roman, eine Erzählung, eine Novelle, ließe sich in ein Hörspiel oder einen Hörroman, also in die akustische Version eines geschriebenen Textes umwandeln, nur dieser HÖRRÖMAN nicht.

Anmerkungen

- ¹ Rühm, G. (Hrsg.) (1967) *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, S. 9–10.
- ² jelinek, e. (1979) *bukolit. Hörroman*. Wien: Rhombus Verlag. 90 S.
- ³ Polt-Heinzl, Evelyne. Zu früh geboren, zu früh gestorben. Gisela Elsners literarisches Schaffen im Kontext ihrer Zeit. [15.07.2007]. Zugänglich: <http://www.schernikau.net/biografie/giselaelsner/txt.zufrueh.html>.
- ⁴ Mayer, V., Koberg, R. (2006) *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 41.
- ⁵ Rühm, G. (Hrsg.) (1967) *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, S. 165.
- ⁶ "ich werde diese zeit der plötzlichen finsternis die hereinbrach" In: *Jelinek, E. (1979) bukolit. Hörroman*. (wie Anm. 2). S. 8.
- ⁷ jelinek, e. (1979) *bukolit. Hörroman*. Wien: Rhombus Verlag. 90 S.
- ⁸ [15.07.2007]. Zugänglich: <http://www.berlinverlag.de/bucher/bucherDetails.asp?isbn=9783833303180>.
- ⁹ Robert Zeppel-Sperl (1944–2005), österreichischer Maler, einer der Hauptvertretern der Wiener Schule des phantastischen Realismus.
- ¹⁰ Jelinek, E. (2005) Zeppel-Sperls verblendete Welt. In: *Memoriam Robert Zeppel-Sperl* (gestorben am 25.02.2005). [15.07.2005]. Zugänglich: <http://www.elfriedejelinek.com>.
- ¹¹ Jandl, E. was ein gedicht ist. In: *Jandl, E. (1999, 2002) aus dem wirklichen leben. gedichte und prosa*. München: Luchterhand. S. 166.
- ¹² jelinek, e. (1979) *bukolit. Hörroman*. (wie Anm. 2). S. 29.
- ¹³ Ebd., S. 21.
- ¹⁴ Das schwarze geheimnis
 ist hier
 hier ist
 das schwarze geheimnis
 Zitiert nach Saalfeld von, L., Kreidt, D., Rothe, F. (1989) *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Droemer Knauer. S. 679.
- ¹⁵ jelinek, e. (1979). *bukolit. Hörroman*. (wie Anm. 2). S. 61–63.
- ¹⁶ Ebd., S. 58.
- ¹⁷ Ebd., S. 41.
- ¹⁸ Ebd., S. 41.
- ¹⁹ Ebd., S. 41.
- ²⁰ Ebd., S. 40–41.
- ²¹ Ebd., S. 45.
- ²² Ebd., S. 17.
- ²³ Rotz (m): Nasenschleim; Infektionskrankheit; Rotz und Wasser heulen (derb): heftig und lange weinen. Wahrig, G. (2000) *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/München: Bertelsmann. S. 1063.

- ²⁴ Ebd., S. 59.
- ²⁵ jmd. "einen blasen" umg. für Fellatio
- ²⁶ Rotz (m): Nasenschleim; Infektionskrankheit; Rotz und Wasser heulen (derb): heftig und lange weinen. (wie Anm. 26) S. 87.
- ²⁷ Ebd., S. 33.
- ²⁸ Ebd., S. 37–39.
- ²⁹ "man müsste die menschen von grund auf umerziehen sagt das *junge mädchen mit einem ernstesten klugen gesicht*". Ebenda. S. 55.
- ³⁰ Ebenda. S. 15.
- ³¹ Ebenda. S. 15.
- ³² Ebenda. S. 22.
- ³³ Ebenda. S. 17.
- ³⁴ Ebenda. S. 22.
- ³⁵ Die Autorin dieser Schrift erlebt gerade leichte Störung, als sie die möglichen Varianten der Aussprache des Buchstabenpaars "sz" und die von ß beschreiben will. Sie muss sie zum Wörterbuch greifen, da sie aus dem Stehgreif gar nicht weisz, was das "ß" auf sich eigentlich hat und wie man seine akustische Version schriftlich darstellen kann.
- ³⁶ Ebenda. S. 55.
- ³⁷ Ebenda. S. 10.
- ³⁸ Ebenda. S. 20.
- ³⁹ Ebenda. S. 69.
- ⁴⁰ Ebenda. S. 79.
- ⁴¹ Ebenda. S. 85.
- ⁴² Ebenda. S. 90.
- ⁴³ [15.07.2007]. Zugänglich: http://de.wikipedia.org/wiki/16_Uhr_50_ab_Paddington (Roman).
- ⁴⁴ Rezensionenotiz zu Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.03.2005: "Besonders das hochkarätige, präzise Sprecherensemble machen diesen Polyphonen Hörroman für den Rezensenten zu einem außerordentlich geglückten Unternehmen." [15.07.2007]. Zugänglich: <http://www.perlentaucher.de/buch/19893.html>
- ⁴⁵ Grass, G. (1999). Nobelvorlesung "Fortsetzung folgt ...". [15.07.2007]. Zugänglich: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-g.html.
- ⁴⁶ [15.07.2007]. Zugänglich: <http://www.amazon.de/bukolit-Elfriede-Jelinek/dp/3833303182>

Kopsavilkums

Lai arī autore Elfrīde Jelineka dod savam darbam "bukolit. ein hörroman" striktu žanra apzīmējumu "hörroman" (viens no latviskajiem variantiem "klausāmais romāns"), tajā ir liels vizuālo elementu īpatsvars. Romānā sastopami 20. gs. 60. gadu liriskā eksperimenta elementi, un īpaši liela nozīme ir lasītāja vai iedomātā priekšā-lasītāja teksta un attēlu interakcijai. Līdz ar to žanra norāde ir neprecīza – romāna sarežģītais veidols pieprasa gan akustisku pieeju (lasīt skaļi, lasīt priekšā, klausīties), gan šodien tradicionālo vizuālo pieeju literāriem darbiem, proti, lasīšanu, teksta aplūkošanu. Pastiprinoties vispārējai sabiedrisko procesu un literatūras "audializācijai", šis darbs ir pārsteidzoši mūsdienīgs.

Atslēgvārdi: Elfrīde Jelineka, audioromāns, audioproza (*Hörprosa*), audiogrāmata, žanra problēma, poētiskais eksperiments.

Summary

Although the author Elfriede Jelinek gives her work "bukolit. ein hörroman" a distinct definition of genre *hörroman* (a novel for listening), it depends heavily on visual elements. The novel integrates elements of the literary experiment of the sixties of the 20th century and demands a strong interaction of the reader or a reader who reads aloud for another person (*Vorleser*) with both the text and the pictures. It means that the definition given by the author is misleading as the complexity of the novel implies the oral approach (reading aloud, reading for another person, listening) as well as the conventional visual approach to a book (reading, seeing the text). The novel "bukolit. hörroman" can be considered to be very contemporary because of the present trend of *audialisation* of literature as well as societal processes.

Keywords: Elfriede Jelinek, audiobook, audionovel, audioprose, problem of genre, poetic experiment.

Elias Canettis Praxis der kulturellen Übersetzung

Eliasa Kanetti kulturālā tulkojuma prakse

Elias Canetti's Practice of Cultural Translation

Klaus Schenk

Universität Daugavpils
Humanitäre Fakultät
Schenk_Klaus@web.de

Inzwischen zählt Elias Canetti zu den modernen Klassikern einer aus dem österreichischen Kontext hervorgegangenen Multikulturalität. Ebenso aber ist Elias Canetti ein Autor der Migration in der Moderne: Stationen in Bulgarien, England, der Schweiz, Deutschland und Österreich bieten ihm vielseitige kulturelle Perspektiven. Aus kulturanthropologischer Sicht fanden sich zahlreiche Anbindungen an Canettis Fremderfahrungen in seinen Reiseaufzeichnungen und ebenso in seiner Autobiographie. Dass Canetti seine Beobachtungen besonders durch ein sprachliches Verfahren der kulturellen Übersetzung mitteilt, ist dabei noch zu wenig beachtet worden. In folgendem Beitrag soll der Frage nachgegangen werden, wie Canettis autobiographische Schreibweise in der deutschen Schriftsprache einen Schauplatz kultureller Übersetzungen inszeniert.

Schlagwortkette: Autobiographisches Schreiben, multikulturelle Kontexte, Migration, Fremdheit, kulturelle Übersetzung.

1. Übersetzung von Erinnerungen

Canettis Erinnerungsbegriff basiert wesentlich auf seinem Sprachverständnis und seinen kulturellen Implikationen. Schon im Titel "Die gerettete Zunge"¹ kann der erste Band der dreiteiligen Autobiographie als programmatisch für eine sprachlich-kulturelle Erinnerungsarbeit als Übersetzung verstanden werden, bedeutet *lingua/ lengua/ langue* in den romanischen Sprachen doch ebenso die Sprache wie die Zunge. Ein markantes Beispiel für diese Übersetzungen bieten im ersten Band die Märchenerzählungen der bulgarischen Dienstmädchen:

Ich kann kein Buch mit Balkanmärchen in die Hand nehmen, ohne manche von ihnen auf der Stelle zu erkennen. sie sind mir in allen Einzelheiten gegenwärtig, aber nicht in der Sprache, in der ich sie gehört habe. Ich habe sie auf bulgarisch gehört, aber ich kenne sie deutsch, diese geheimnisvolle Übertragung ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich aus meiner Jugend zu berichten habe, und da das sprachliche Schicksal der meisten Kinder anders verläuft, sollte ich vielleicht etwas darüber sagen.²

So findet durch eine „geheimnisvolle Übertragung“ die Rettung von Erinnerungen statt, die sich über verschiedene Sprachen wie das Bulgarische oder die altertümliche

Umgangssprache der spaniolischen Juden während seiner Kinderjahre in die spätere Schreibsprache des Deutschen transformieren:

[...] die Ereignisse jener Jahre sind mir in aller Kraft und Frische gegenwärtig – mehr als sechzig Jahre habe ich mich von ihnen genährt –, aber sie sind zum allergrößten Teil an Worte gebunden, die ich damals nicht kannte. Es scheint mir natürlich, sie jetzt niederzuschreiben, ich habe nicht das Gefühl, daß ich dabei etwas verändere oder entstelle.³

Als Medium dieser unbewussten Übersetzung fungiert ein Schreibprozess, der sich nicht, wie Canetti suggeriert, auf das Niederschreiben beschränken lässt. Vielmehr wird dieser Prozess im Erzählverlauf in die autobiographische Erinnerungsarbeit einbezogen. Die Thematik der Sprachvielfalt impliziert auf der strukturellen Ebene eine kulturelle Problematik der Übersetzung von Sprachen und ihrer Transposition in Schrift, auf die im folgenden näher eingegangen werden soll.

2. Sprachgeschichten

Zahlreiche Erzählepisoden der frühen Kinder- und Jugendjahre könnten mit einem Begriff, den Canetti selbst verwendet, als „Sprachgeschichten“⁴ bezeichnet werden. Wie Greiner betont, entfaltet sich Canettis Autobiographik vor allem als Geschichte von Sprachen. Besonders im ersten Band von Canettis Autobiographie erkennt Greiner eine Neubestimmung autobiographischen Schreibens: „*Ins Zentrum rückt dabei das Thema ‚Sprache‘: die Lebensgeschichte des Ich wird emphatisch als Sprachgeschichte, Ich-Bildung als Aneignung von Sprache und Schrift vorgestellt.*“⁵ Zur Disposition steht dabei auch die Frage nach der Relation zur doppelten Muttersprache sowie ihrer Transposition in die Vater-Schrift.

Der Ausgangspunkt der Sprachgeschichten ist zunächst die verwirrende Vielfalt der Sprachen, die das Kind nur zum Teil versteht. Insgesamt wird diese Vielfalt auf „sieben oder acht verschiedene“⁶ Sprachen geschätzt. Dabei werden auch Sprachkontakte erwähnt, die dem Kind unverständlich bleiben, wie etwa die rituellen jüdischen Vorlesungen oder etwa die Lieder des Armeniers. Eine besondere Rolle nimmt in diesem Bereich des Unbekannten das Deutsche der Eltern ein, das einerseits als Sprache der Beziehung zwischen den Eltern und gleichzeitig als Erinnerungsmedium vorgestellt wird: *Sie liebten sich sehr in dieser Zeit und hatten eine eigene Sprache unter sich, die ich nicht verstand, sie sprachen deutsch, die Sprache ihrer glücklichen Schulzeit in Wien.*⁷ Andererseits bleibt das Deutsche aber für das Kind eine Geheimsprache, die es sich über memorierte Sätze „wie Zauberformeln“ anzueignen versucht, ohne tatsächlich einen Zugang dazu gewinnen zu können:

[...] unter den vielen heftigen Wünschen dieser Zeit blieb es für mich der heftigste, ihre geheime Sprache zu verstehen. Ich kann nicht erklären, warum ich dem Vater nicht eigentlich dafür grollte. Wohl aber bewahrte ich einen tiefen Groll gegen die Mutter und er verging erst, als sie mir Jahre später, nach seinem Tod, selber Deutsch beibrachte.⁸

Die Mittel, mit denen Canettis Mutter einen raschen Lernfortschritt in der Fremdsprache Deutsch erreichen möchte, waren dem Primat der Mündlichkeit unterstellt. Unter der mütterlichen Doktrin, „*daß Bücher für Sprachen schlecht seien; daß man sie mündlich lernen müsse und ein Buch erst unschädlich sei, wenn man schon etwas von der Sprache wisse*“⁹, entfaltet die Mutter einen pädagogischen „Terror“. Dem zukünftigen Autor wird von der Mutter-Instanz der Zugang zur Schrift und zum Schreiben vorenthalten. Was die Mutter dem Kind vermittelte, war nicht vorwiegend eine Sprache zur öffentlichen Kommunikation, sondern der Versuch ihren Sohn in eine Beziehungssprache einzuführen, in der die vormals mit dem Vater geführten Gespräche fortgesetzt werden sollten. Erst die Schrift allerdings ermöglichte es dem Knaben die Gesprächsposition des Vaters einzunehmen und sich davon zugleich zu lösen. Wenn Canetti in diesem Zusammenhang von seiner „Muttersprache“ spricht, so bleibt diese von einer imaginären Grundkonstellation¹⁰ unterwandert, die sich erst als Schreibspur aufzulösen scheint.

So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging, und daß es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache. Bei diesen Schmerzen war es nicht geblieben, gleich danach erfolgte eine Periode des Glücks, und das hat mich unlösbar an diese Sprache gebunden. Es muß auch den Hang zum Schreiben früh in mir genährt haben, denn um des Erlernens des Schreibens willen hatte ich ihr das Buch abgewonnen und die plötzliche Wendung zum Besseren begann eben damit, daß ich deutsche Buchstaben schreiben lernte.¹¹

Ebenso wie in Canettis ersten autobiographischen Band „Die gerettete Zunge“ ‘Sprachgeschichten’ dominierend sind, lassen sich auch Episoden aufzeigen, die sich um die Schrift ranken und als ‘Schriftgeschichten’ bezeichnet werden können. Die ‘Schriftgeschichten’ werden dabei vorwiegend der Vatergestalt zugeordnet. Aus dieser Perspektive gesehen sind schon die frühen Episoden, die aus der Zeit Rustschuk erzählt werden, nicht nur von der Sprache und einer kulturellen Mehrsprachigkeit bestimmt, sondern ebenso von dem Verlangen nach einer Schrift- und Schreibsprache, die später zum literarischen Ausdrucksmedium des Autors werden sollte.

3. Schriftgeschichten

An verschiedenen Stellen in „Die gerettete Zunge“ verlangt das dargestellte Kinder-*Ich* Elias nach der Schrift. Parallel zu den Versuchen das Deutsche der Eltern zu verstehen, verläuft ein vergebliches Verlangen danach, die Kenntnisse der Schrift und des Schreibens zu erlernen. Die Zeitung, die sein Vater liest, nimmt der kleine Canetti sinnlich plastisch wahr und möchte sie riechen: „*Ich versuchte herauszubekommen, was es war, das ihn an der Zeitung so fesselte, anfangs dachte ich, es sei der Geruch, und wenn ich allein war und mich niemand sah, kletterte ich auf den Stuhl und roch begierig an der Zeitung.*“¹² Wird zu Beginn des Bandes die Buchstabenschrift als Gegenstand des Begehrens dargestellt, so tritt gegen Ende

die Möglichkeit eines Rückzuges in die Schriftgraphie hervor. Canettis Rückzug in die Schrift wird besonders im Zusammenhang mit dem schulischen Unterricht hervorgekehrt. Der von dem jungen Schüler bewunderte Klassenkamerad Ganzhorn hat sich der Manier ergeben, seine literarischen Machwerke in griechischen Buchstaben zu verfassen, ohne bereits die Kenntnis dieser Sprache erworben zu haben: *„er beherrschte als einziger die griechische Schrift. Er hatte sie für sich allein gelernt, und da er sehr viel schrieb, er betrachtete sich als Dichter; wurde sie zu seiner Geheimschrift“*.¹³ Ganzhorns Rückzug auf eine Geheimschrift konnte das Modell abgeben für die Abwendung des jungen Canetti von der Buchstabenschrift. Als eine weitere Stufe der Versuche Canettis zu einer Selbständigkeit und Stabilität innerhalb der Mutter-Sprachen zu kommen, kann daher das Erlernen und der literarische Gebrauch der Stenographie gewertet werden. Anders als der Mitschüler Ganzhorn konnte sich der junge Canetti zunächst nur schwer an die Sigeln der Stenographie gewöhnen: *„Er hatte keine Widerstände gegen andere Zeichen für dieselben Worte. Ich empfand jedes Wort, als sei es für die Ewigkeit gemacht, und die sichtbare Gestalt, in der es erschien, war für mich etwas Unantastbares.“*¹⁴ In der Vielfalt der Sprachen, mit denen er aufwuchs war ihm die Buchstabenschrift zunächst ein zentrierendes Medium geworden:

*An das Vorhandensein verschiedener Sprachen war ich von klein auf gewöhnt, aber nicht an das verschiedener Schriften. Es war ärgerlich, daß es zu den lateinischen Buchstaben noch gotische gab, doch waren es in beiden Fällen Buchstaben mit demselben Bereich und derselben Anwendung, einander auch ziemlich ähnlich.*¹⁵

Hatte vormals die Schrift als Analyseinstrument der gesprochenen Sprache den Lernprozess der deutschen Mutter-Sprache ermöglicht, so kündigt sich in der Kurzschrift eine weitere Dezentrierung im Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit an. Deshalb wird das Erlernen der Kurzschrift in eine ambivalente Bewegung hineingezogen, die eng mit dem Tod des Vaters und den Beziehungsgesprächen mit der Mutter verknüpft ist. Zwar wünscht sich der Schüler, „rascher schreiben“¹⁶ zu lernen. Auf den Gebrauch von Buchstaben möchte er jedoch nicht verzichten und bedauert deshalb in den „Verkürzungen“ ihren Verlust. Zudem scheinen die Kürzel der Stenographie das Schreiben als Tätigkeit zu beeinträchtigen: *„Die Silben der Kurzschrift brachten ein neues Prinzip, und daß sie das Schreiben gar so sehr verringerten, machte sie mir verdächtig.“*¹⁷ Andererseits eröffnet der doppelte Charakter der Kurzschrift als Silbenschrift und als Kryptographie aber auch ein neues Feld der ambivalenten Wechselbeziehung von Schreiben und Sprechen, wie es für sein literarisches Schaffen bestimmend wird. Die Rettung der *Zunge/Sprache* in der Stenographie sollte deshalb auch gekoppelt an die Lektüre der Texte Hebels in einem *„Lesebuch in Kurzschrift“*¹⁸ das literarische Schreiben Canettis weiter beeinflussen: *„Kein Buch habe ich geschrieben, das ich nicht heimlich an seiner Sprache maß, und jedes schrieb ich zuerst in der Kurzschrift nieder, deren Kenntnis ich ihm allein schulde.“*¹⁹ Canetti fand bei Hebel Anklänge an seine frühere bulgarisch-türkische Umgebung sowie die *„Erfahrung Kannitverstands“*²⁰ wieder, die mit seiner eigenen Geschichte und der Geheimsprache seiner Eltern verbunden

war. Die Stenographie aber bietet ihm ein Medium, das sein literarisches Schreiben jenseits seiner Mutter-Sprachen begründen kann.

4. Übersetzung in die Schrift

In die Vernetzung der thematisierten und im Erzählverlauf mitgeführten gesprochenen Sprachen flicht sich eine Praxis der Übersetzung und Übersetzbarkeit der Sprachen untereinander und letztlich als Übersetzung in die Schrift. Der Begriff der *Übersetzung* soll in diesem Zusammenhang verstanden werden als Praxis, Metapher und Medium einer Bewegung des Textes zwischen den Sprachen. Diese Verschränkung lässt sich am Beispiel der Sprachvielfalt während der Kindertage Canettis in Rustschuk erläutern.²¹ Von den Sprachen, die laut Canetti in seiner bulgarischen Umgebung in Rustschuk gesprochen wurden, sind mehrere im Medium der direkten Übersetzung in den Text eingegangen. So allen voran das altertümliche Spanisch der dort ansässigen Spaniolen, der eingewanderten jüdischen Bevölkerung, als Sprachschicht, die noch im Mittelalter verwurzelt ist. Immer wieder liefert Canetti im Verlauf der Autobiographie Übersetzungen von Ausdrücken aus dem Spanischen und gegenüber seinem Lehrer pocht das Schüler-*Ich* sogar darauf, dass das Spanische seine Muttersprache sei.²² In diesem Feld der Übersetzungs-Praxis ist aber auch der deutsche Text einbezogen, wenn man bedenkt, dass der Titel „Die gerettete Zunge“ als ‚rückläufige‘ Übersetzung den Sinn einer romanischen Mehrstimmigkeit ins Deutsche hineinträgt. Aber auch andere Sprachen reiben sich an der Möglichkeit dieser Übersetzbarkeit als Erinnerungsarbeit, wenn Canetti im dritten Band „Das Augenspiel“ etwa zur Wirkung der von ihm vernommenen tschechischen Sprache bemerkt:

Vielleicht war die Wucht, mit der tschechische Worte in mich eingingen, auf Erinnerungen an das Bulgarische der frühen Kindheit zurückzuführen. Aber ich dachte nie daran, denn ich hatte das Bulgarische ganz vergessen und wie viel von vergessenen Sprachen trotzdem in einem zurückbleibt, vermag ich nicht zu bestimmen. Sicher war es so, daß in diesen Prager Tagen manches für mich zusammenrückte, das sich in abgetrennten Perioden meines Lebens abgespielt hatte. Ich nahm slawische Laute auf als Teile einer Sprache, die mir auf unerklärliche Weise naheging.²³

Dieses Verfahren der übersetzenden Erinnerung kann als charakteristisch für die Schreibweise Canettis angenommen werden, wenn er in seinen *Aufzeichnungen 1942–1972* in unmittelbarer Nähe zur Arbeit am ersten Band der Autobiographie bemerkt: „*Es gibt Sätze, die nur in einer anderen Sprache etwas bedeuten. Wie auf eine Hebamme warten sie auf ihren Übersetzer.*“²⁴ Bereits auf der Ebene der Praxis erweist sich die Übersetzungsthematik des Erzählens als vielverzweigtes Phänomen. Schon hier deutet sich eine Nachträglichkeit der Übersetzung an, wie sie Walter Benjamin in seinen Bemerkungen zur *Aufgabe des Übersetzers* für die Relation zwischen Original und Übersetzung geltend machte. In einer paradoxalen Denkbewegung verkehrt Benjamin den Status von Übersetzung und Original.²⁵ Andererseits bildet den Schauplatz der Übersetzung dabei jener Ort, „*wo jeweils das Echo in der eigenen*

den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag".²⁶ So wird das Verhältnis zwischen primärer und sekundärer Ordnung dezentriert. Der Übersetzung kann zwar nicht der primäre Status des Originals zukommen, sie ist abgeleitet und in diesem Sinne der Schrift in ihrer Zeichenstruktur verwandt. Allerdings kann der Modus der Übersetzung ebenso aus seiner sekundären Stellung entbunden werden, wie es Benjamin unternimmt. Frey hat darauf hingewiesen, dass der Modus der Übersetzung im Denken Benjamins eine Aufwertung des Sekundären betreibt, indem er es in die Ausdrucksfunktion rücken lässt:

*Damit wird es möglich, die Beziehung zwischen Schrift und Übersetzung als Analogie zu begreifen. So wie die Schrift zwar Lautsprache wiedergibt, zugleich sich aber von einer die Sprachenvielfalt transzendierenden nichtmitteilenden Sprache herleitet, so gibt die Übersetzung zwar das Original wieder, hat aber ihr eigentliches Ziel in der Integration der Einzelsprachen zur wahren Sprache. Übersetzung und Schrift sind also nicht sekundäre, vom Original und der Lautsprache abgeleitete Erscheinungen, sondern auch direkter Ausdruck, in dem sich manifestiert, was sonst unzugänglich bliebe. Was an der Schrift nicht auf die Lautsprache und das was an der Übersetzung nicht auf die Wiedergabe des Originals reduzierbar ist, öffnet beide auf eine höhere Sprache, als sie sind.*²⁷

Bei Canetti vollzieht sich eine Übersetzung von Geschichten bzw. Märchen aus der Sprachwahrnehmung der Kindheit in den autobiographischen Text. Was sich übersetzt, ist allerdings nicht ein vom Medium abstrahierter Inhalt von Geschichten, sondern gerade ihr Verhältnis zur Schreibweise des autobiographischen Textes, die sich in der Schrift medialisiert. Auf einer weiteren Stufe fungiert die Dynamik des Übersetzens aber auch als Metapher und lässt sich einer *Metaphorik von Erinnerung* zurechnen. Übersetzung kann in diesem Sinn verstanden werden als Erinnerungsmetaphorik des Textes, die sich in seiner Schreibweise konstituiert. In diesem Sinn trägt die Übersetzung neben ihrer zeitlichen auch eine räumliche Markierung in der Ausstreuung von Schriftzeichen als Text. Canetti hat auf die Kluft zwischen der ihm vertrauten herkömmlichen Praxis des Übersetzens²⁸ und seiner metaphorischen Qualität hingewiesen, wenn er bemerkt: *“Es ist nicht wie die literarische Übersetzung eines Buches von einer Sprache in die andere, es ist eine Übersetzung, die sich von selbst im Unbewußten vollzogen hat [...]”*.²⁹ Wenn Canetti von dem Vergleich mit einer literarischen Übersetzung Abstand nimmt, so lässt sich auch das Unübersetzbare in diesem als ‚unbewußt‘ gekennzeichneten Vorgang herausstreichen, wie Wandruszka in seinem Band *“Die Mehrsprachigkeit des Menschen”* bemerkt:

Da wecken Wörter und Sätze der bulgarischen Sprache in einem Kind Vorstellungen, Bilder von Dingen, von Bäumen, Tieren, Menschen, von Vorgängen und Sachverhalten, ein ganzer Märchenfilm prägt sich im Gedächtnis ein. Die Wörter, die Sätze, die das alles ausgelöst haben, verblassen und verlöschen. Die ganze Sprache ist vergessen. Aber die Vorstellungen, die Bilder,

*der ganze Film, das alles ist noch da und setzt allmählich Wörter und Sätze einer anderen Sprache an, besetzt sich mit deutscher Sprache. Denn das ist kein Übersetzen, vielmehr ein Neubesetzen der Bilder mit Sprache. Der Film wird nicht synchronisiert: sein Geschehen wird in einer anderen Sprache neu gesprochen.*³⁰

Dieser – freilich gewagte – Vergleich zwischen Canettis Schreibweise der Übersetzung und einer filmischen Sprachaufnahme beinhaltet doch die Erklärungsqualität, dass das Verfahren vor der Folie eines anderen Mediums her besser erfasst werden kann. Die Filmwissenschaft bietet für einen derartigen Medienwechsel den Begriff der *Transposition* an, wobei es sich nicht um ein repräsentierendes Vermitteln, sondern um ein den medialen Sprung berücksichtigendes Übertragen handelt.³¹ In diesem Sinn kann Canettis Verfahren der Übersetzung als Transposition zwischen den Sprachen und Kulturen in die Schrift verstanden werden. Canettis Autobiographie schöpft aus dem Sekundären und Nachträglichen der Übersetzung zwischen den Sprachen und Kulturen und ihrer Schrift. Übersetzung und Schreibweise bilden so die beiden Seiten einer autobiographischen Kunst des Imaginären, die den Status des Originals und seiner Ursprünglichkeit unterläuft.³²

5. Interkulturelle Schreibweisen

Eine vergleichbare Problematik kultureller Übersetzbarkeiten eröffnet sich im literarischen Feld besonders in Schreibweisen der Migration und des Postkolonialismus. Unter dem Titel „Wie das Neue in die Welt kommt“ versteht z.B. der Kulturtheoretiker Homi K. Bhabha kulturelle Grenzgänge als Akte der Übersetzung. Bhabha beruft sich auf Benjamin, der in seinem Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“³³ eine performative Bewegung aus der Dialektik von Übersetzbarkeit und ‚Fremdheit der Sprachen‘ im Begriff einer ‚reinen Sprache‘ hervorzutreiben suchte, die auf das Original zurückscheint: „*Mit dem Konzept der ‚Fremdheit‘ kommt Benjamin der Beschreibung der Performativität der Übersetzung als Inszenierung kultureller Differenz am nächsten.*“³⁴ Von diesem Ausgangspunkt gesehen, führt ein deutlicher Weg zur Sprachgestaltung und Schreibweise von Interkulturalität wie bei Elias Canetti, in der die Frage kultureller Übersetzungen zu einem Schreibimpuls geworden ist, wo die Position eines anderen Blicks als Position eines Dritten zu eröffnen sucht. Fremdkulturelles Schreiben ist damit immer zugleich Transgression auf ihr anderes hin, wodurch sich die Problematik des Schreibens in der Moderne nochmals radikalisiert.

Anmerkungen

¹ Canetti, E. (1994) *Die gerettete Zunge*. Geschichte einer Jugend. München-Wien: Hanser.

² Ebd. S. 17.

³ Ebd. S. 18.

⁴ Ebd. S. 39.

⁵ Greiner, B. (1993) Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift: Die Sprach-Orientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 34, S. 303–325, hier S. 306.

- ⁶ Canetti, E. (1994) Die gerettete Zunge. (wie Anm. 1) S. 38.
- ⁷ Ebd. S. 33.
- ⁸ Ebd. S. 35.
- ⁹ Ebd. S. 88.
- ¹⁰ Vgl. Wiethölter, W. (1990) Sprechen-Lesen-Schreiben: Zur Funktion von Sprache und Schrift in Canettis Autobiographie. In: *DVjs 2*, S. 149–171, hier, S. 169, vermutet Wiethölter, dass es Canetti nicht gelungen ist, „die deutsche Sprache aus der mütterlichen Umklammerung zu lösen und unabhängig davon der Artikulation seiner eigenen Bedürfnisse dienstbar zu machen“. Vgl. dagegen Greiner (1993), S. 307ff.
- ¹¹ Canetti, E. (1994) *Die gerettete Zunge*. (wie Anm. 1) S. 90.
- ¹² Ebd. S. 38.
- ¹³ Ebd. S. 179.
- ¹⁴ Ebd. S. 284.
- ¹⁵ Ebd. S. 284.
- ¹⁶ Ebd. S. 283.
- ¹⁷ Ebd. S. 284.
- ¹⁸ Ebd. S. 284.
- ¹⁹ Ebd. S. 285.
- ²⁰ Ebd. S. 285.
- ²¹ Vgl. auch Dimova, A. (1997) Die Übersetzung (in) der geretteten Zunge. In: *Angelova, P./ Staitscheva, E. (Hrsg.): Autobiographie zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Internationales Symposium*. Russe Oktober 1992. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 305–313.
- ²² Canetti, E. (1994) *Die gerettete Zunge*. (wie Anm. 1), S. 287.
- ²³ Ebd. *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931–1937*. München-Wien: Hanser, S. 294.
- ²⁴ Canetti, E. (1993a) Die Provinz des Menschen. In: *Ders.: Aufzeichnungen 1942–1985*. München-Wien: Hanser, S. 363.
- ²⁵ Zur paradoxalen Denkfigur vgl. Weber, S. (1997) Un-Übersetzbarkeit. Zu Walter Benjamins Aufgabe des Übersetzers. In: *Haverkamp, A. (Hrsg.) (1997): Die Sprache der Anderen*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 121–145.
- ²⁶ Benjamin, W. (1972) Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. IV.1*, hrsg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main. Suhrkamp, S. 9–21, hier S. 16. Vgl. dazu Menke, B (2001) ‚Wie man in den Wald hineinruft, ...‘. Echos der Übersetzung. In: *Hart Nibbrig, Ch. L. (Hrsg.) (2001) Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 367–393.
- ²⁷ Frey, H. J.(2001) Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie. In: *Hart Nibbrig*, S. 147–158, hier S. 151.
- ²⁸ Vgl. Canetti, E. (1993b) *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München-Wien: Hanser, hier S. 295, wird auf die praktische Arbeit des Übersetzens in Canettis Lebensgeschichte eingegangen.
- ²⁹ Canetti, E. (1994) *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend* (wie Anm. 1) S. 18.
- ³⁰ Wandruszka, M. (1979) *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*. München: Piper, S. 46.
- ³¹ Vgl. z.B. Schanze, H. (1996) Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse. In: *Ders. (Hrsg.): Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Fink, S. 82–92.
- ³² Steussloff, A. G. (1994) *Autorschaft und Werk Elias Canettis. Subjekt – Sprache – Identität*. Würzburg: Königshausen und Neumann, hier S. 315, weist Steussloff in Bezug auf „Das Augenspiel“ auf die Annäherung von Dichten und Übersetzen bei der Figur Dr. Sonne

hin: „Hierbei ist es signifikant, daß sich das Dichten zu einem Vorgang des Übersetzens transformiert, der sich der schöpferischen Entfaltung eines bereits vorhandenen Textes verdankt. Dichten, das Übersetzen, umgekehrt Übersetzen, das zugleich Dichten ist: diese Konstellation heißt in eine Bewegung des Denkens eintreten, in der *das* Original verschwindet [...]“. Vgl. Canetti (1994), S. 135 ff.

³³ Benjamin, W. (1972) Die Aufgabe des Übersetzers. In: *Ders., Gesammelte Schriften, Bd. IV.1*, hrsg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 9–21.

³⁴ Bhabha, H.: (2000) *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, S. 339.

Kopsavilkums

Eliass Kaneti ir viens no modernajiem klasiķiem, kas pārstāv Austrijas kontekstā radušos multikulturalitāti. Turklāt Eliass Kaneti ir viens no autoriem, kura literārais darbs ir cieši saistīts ar migrāciju mūsdienās – uzturēšanās Bulgārijā, Anglijā, Šveicē, Vācijā un Austrijā sniedz viņam daudzpusīgas kultūras perspektīvas. No kultūrantropoloģiskā viedokļa E. Kaneti ceļojumu skicēs un autobiogrāfijā bieži vien ir saskatāma saikne ar viņa svešajās zemēs iegūto pieredzi. Pagaidām vēl pārāk maza uzmanība ir pievērsta tam, ka E. Kaneti savu novērojumu aprakstos izmanto īpašu valodas metodi, kas saistīta ar kultūrspecifisko tulkošanu. Šajā rakstā tiek apskatīts jautājums, kādā veidā E. Kaneti autobiogrāfiskais rakstīšanas stils vācu rakstu valodas ietvaros ietekmē kultūrspecifisko tulkošanu.

Atslēgvārdi: autobiogrāfiski raksti, multikultūru konteksti, migrācija, atsvešinātība, kultūru tulkošana.

Summary

Elias Canetti is regarded as one of the modern classics who emerged from the multicultural Austria. Nevertheless, Elias Canetti is also an author of modern migration. Canetti's stays in Bulgaria, England, Switzerland, Germany and Austria offer a wide range of cultural perspectives. From the point of view of cultural anthropology, there are many links to his experiences of foreignness in his travel notes and in his autobiography. It is less considered that Canetti communicated his observations through a linguistic process as a practice of cultural translation. This article deals with how Canetti creates a stage of cultural translation in his autobiographical writings.

Keywords: autobiographical writing, multicultural context, migration, alienation, translation of cultures.

**Kindheitserinnerungen am Rande des österreichischen
Raums (Claus Gatterer “Schöne Welt, Böse Leut’.
Kindheit in Südtirol”)**

***Bērnības atmiņas Austrijas kultūrtelpas pierobežā
(Klauss Gatterers “Skaista zeme, slikti ļaudis. Bērnība
Dienvidtirolē”)***

***Childhood Reminiscences on the Borderline of the Austrian
Cultural Space (“Lovely World, Bad People. Childhood in
South Tyrol” by Claus Gatterer)***

Ivars Orehovs

Universität Lettlands
Fakultät für Moderne Sprachen
Abteilung für Literatur und Kultur
ivars.orehovs@lu.lv

Eine Grenzsituation – nicht nur im geographischen Sinne, sondern auch in verallgemeinert menschlicher Bedeutung – bietet ein günstiges, aber zugleich ein tiefgreifendes Gestaltungsfeld für den literarischen Ausdruck. Genremässige, zeitbedingte und schicksalhafte Ähnlichkeiten mit den literarischen Kindheitserinnerungen der lettischen Schriftstellerin Vizma Belševica (1931–2005) in der Trilogie “Bille” (1995–1999) weist die autobiographische Veröffentlichung von Claus Gatterer (1924–1984) “Schöne Welt, böse Leut’. Kindheit in Südtirol” auf. Die Jahre des Erwachsenwerdens des Ich-Erzählers bei C. Gatterer fielen mit jener Zeit zusammen, als “infolge einer Schlaperei der Weltgeschichte” nach dem I. Weltkrieg die heimatliche Gegend von der genetischen Gemeinsamkeit mit Tirol und damit von dem österreichisch-deutschsprachigen Raum abgetrennt wurde. Der Beginn des faschistischen okkupatorischen Regimes Italiens und die späteren Ambitionen des nationalsozialistischen Regimes Hitlers führten Südtirol in eine gewisse Sackgasse des “Doppeltotalitarismus”. Das geschilderte differenzierte Verhalten einheimischer Leute demgegenüber ist meistens sehnsuchtsvoll mit der “Hoffnung auf Frieden” verknüpft. Dies wird hauptsächlich mit dem programmatischen Schlüsselbegriff “das Österreichische” (Gatterer) in Verbindung gesetzt. **Schlagwortkette:** Kindheitsreminiszenzen, Grenzsituation, Ethno-Nationalismus, Zerrissenheit, Doppeltotalitarismus.

Es handelt sich um literarische Kindheitsreminiszenzen, welche als dienliches Material für Charakteristik der sozialhistorischen Umstände einer Grenzegend herangezogen werden.

Claus Gatterer (1924, Sexten/Südtirol – 1984, Wien), bekannt als Publizist, Historiker, auch Schriftsteller, stammt aus Südtirol – einem historisch entstandenem autonomen Gebiet des heutigen Italiens im Nordosten des Landes mit Übergewicht

der deutschen Sprache und deren Dialekten. Er studierte Philosophie und Geschichte in Padova und von 1945 bis 1947 folgte seine publizistische Tätigkeit in Südtirol, ab 1948 wirkte Gatterer als Journalist in Österreich. Seit 1972 war er beim Rundfunk tätig, seit 1974 übernahm Gatterer die Leitung der ständigen Fernsehreihe *teleobjektiv*¹.

Bei eigener Forschungstätigkeit prägte Gatterer den Begriff des „totalen Nationalismus“ oder „nationalen Totalitarismus“, in welchem Samuel Salzborn in seiner sozialwissenschaftlichen Untersuchung *bereits signifikante Parallelen zum späteren Begriff des Ethno-Nationalismus* sieht – beide seien von *engstirnigem ‚nationalen Ausschließlichkeitsdenken‘ geprägt, bei dem nicht das menschliche Individuum im Mittelpunkt steht, sondern der Dienst an der ‚nationalen Gemeinschaft‘*². Anhand der deutsch-österreichisch-italienischen Problematik um Südtirol analysiert Gatterer in seiner Monographie *„Erbfeindschaft Italien – Österreich“* (1972) die sprachliche Exklusivität als *Kind der nachromantischen Nationsvergötzung des Frühkapitalismus*³ und diese Exklusivität betreibenden Schulen als *zentrale operationelle Bestandteile des ‚totalen Nationalismus‘*⁴. Gatterer beschreibt kritisierend die *Tendenz der ethnischen Schließung einer Gesellschaft* im Namen eines *Homogenitätsideals* folgenderweise:

*Die Sprache [...] war nicht mehr Mittel der Verständigung nach außen, sondern nur noch Vehikel der Integration und Kohäsion im Innern der Nationalitäten. Sie diente nicht mehr dem umfassenden Austausch ‚von Gedanken und emotionalen Erlebnissen‘, sondern nur noch der Fixierung und Aufbewahrung nationaler Werte; die in den Schulzitädellen gezüchtete Einsprachigkeit war eine gewollte Verständigungsbarriere, eine bewußte Kappung der Kommunikationsmöglichkeiten gegenüber dem fremdnationalen Feind und Nachbarn. Man hoffte, den konationalen Menschen durch die totale Gafangennahme im Käfig der Muttersprache gegen Assimilierungsbestrebungen aller Art zu immunisieren, ihn für immer und ewig für den, nationalen Kataster‘ zu sichern.*⁵

Dem Forscher S. Salzborn scheint, als hätte Gatterer *genau unter den Folgen einer solchen ‚totalen Ethnisierung‘ in Bezug auf die Südtiroler Gesellschaft massiv gelitten*. Die Leser haben allerdings zehn Jahre nach dem Erscheinen der obenerwähnten Veröffentlichung Gatterers eine breit angelegte autobiographische Schilderung unter dem Titel *„Schöne Welt, böse Leut‘. Kindheit in Südtirol“* (1982, zweite Auflage – 1989) erhalten. Mit einem gewissen zeitlichen Abstand wird von der Kindheit in einer Südtiroler Bauernfamilie, dem bewussten Erleben von Faschismus, Nationalsozialismus und dem gestifteten Konflikt zwischen den Sprachgruppen berichtet. All das soll das Denken und Wirken Gatterers als Journalist und Historiker mitgeprägt haben.

Die Jahre des Erwachsenwerdens fallen mit jener Zeit zusammen, als *infolge einer Schlamperei der Weltgeschichte*⁶ nach dem I. Weltkrieg die heimatliche Gegend des Verfassers von der genetischen Gemeinsamkeit mit Tirol und damit von dem österreichisch-deutschsprachigen Raum abgetrennt wurde. Selbst den ethnogeographischen Gattungsbegriff „Südtiroler“ betrachtete man in einer

gewissen sozial herabschätzender Weise. Diesen Gedanken erklärt Gatterer als eine Erscheinung mit *gezwungenermaßen* Charakter:

Der Weg vom Tiroler zum Südtiroler war ein Abstieg, eine Deklassierung. Es war der Weg vom Herrn zum Knecht, vom Bürger zum Untertan. Anders verhielt man sich aber zum hochwertigen Südtiroler Wein.⁷

Eine Verstärkung der Fremdheit lokaler Äußerungen der neuen italienischen Staatsmacht erweist sich mit dem Beginn der Mussolini-Ära (1922). Im partikulären Alltagsleben kommt das mit *dem Verbot* der österreichischen Massenbedarfsgüter zum Ausdruck. Einen symbolischen Sinn erhält in der Schilderung der Ausruf der Großmutter: *Versteckt's Österreichische!* im Falle, wenn sie mehr als zwei Steuereinnahmer vorbeikommen sah. So wurde auch alles mit österreichischem Ursprung versteckt – *Feuerzeug, Sacharin und Zigaretten, sogar die Spielkarten, denn auch die brauchten einen staatlichen Stempel, und für den Stempel war eine Steuer zu zahlen.*⁸ Der kaisertreue Großvater äußerte aber seine Einstellung zu der neuen fremdländischen Ordnung mit den Worten: *Etwas Unrechtes hält sich nicht und weigerte sich beharrlich, die österreichischen Kronen zu dem von der Regierung festgesetzten Kurs in italienische Lire umzuwechseln, bis der wertlos gewordene papiere Reichtum eines Tages den Kindern als Spielzeug überlassen wurde.*⁹

Das Hauptwesen bei der Schaffung der *totalitären nationalen Gemeinschaft*¹⁰ sieht der Verfasser in den Maßnahmen der *autoritären Italienisierung des Schulunterrichts*¹¹, als im Januar 1924 das Unterrichtsministerium *neue Normen für den Volksschulunterricht im nichtitalienischen Teil Italiens* herausgegeben hatte, *nach welchem die deutsche Sprache nur noch im Religionsunterricht und in der ersten Volksschulklasse ‚vorgeschrieben‘ war, während die italienische Sprache von der zweiten bis zur fünften Volksschulklasse als Unterrichtssprache galt.*¹² Als Reaktion seitens der diesem Diktat Untergeordneten kommt die nachdenkliche Verallgemeinerung in einer Art des inneren kollektiven Monologs:

*Was waren wir, die Jungen? Wir waren hineingeboren in die babylonische Verwirrung von Empfindungen und Begriffen; wir waren hin und her gerissen zwischen der versteinerten Ordnung des bäuerlichen Elternhauses und der entfremdenden Dressur der Schule, und niemand half uns, uns selbst zu bestimmen.*¹³

Nach der Erstarkung des Einflusses des deutschen Nationalsozialismus' und dem Anschluss Österreichs (am 12. März 1938) entstehen bei den Bewohnern der Grenzgegend – Südtirols wegen der ethnischen Verwandtschaft unverhohlene Hoffnungen nach dem Wiedererlangen der Einheit, im Wesentlichen aber spürt man in Auseinandersetzungen und Ereignissen des Gemeinschaftslebens eine Sackgasse in Bezug auf den italienischen politischen und den deutschen geistigen "Doppeltotalitarismus". Die totalitären Ordnungsgrundlagen werden damit kaum erschüttert, die soziale und psychische Belastung der heranwachsenden Generation wird in einem solchen gesellschaftlichen Klima nach wie vor von der "Zerrissenheit" geprägt. Die äußerlichen Ausdrucksformen der neuen politischen Einkehr lässt der Verfasser in der Verwendung der ethnischen Bezeichnungen erkennen – wenn bis

dahin *Österreich* und *Tirol* als *patriotische und politische Hauptwörter* erschienen sind, für manche auch noch *der Kaiser*, und *deutsch* nur ein *Eigenschaftswort für Sprache oder Schule*, so gebrauchten nun immer mehr Menschen *das Deutsch* als Hauptwort, wogegen alles, was mit Tirol und Österreich zusammenhing, immer deutlicher in die Rolle *untergeordneter Eigenschaftswörter* verdrängt wurde: *“So spielten die Kinder, wenn sie Krieg spielten, nicht mehr Österreicher oder Tiroler gegen Italiener, sondern Deutsche gegen Italiener.”*¹⁴

Mit der Annäherung der deutschen und italienischen totalitären Mächte wird auch *das Verbot* des Österreichischen aufgehoben – beim festlichen Empfang eines gewichtigen Funktionärs in der Bischofsstadt Brixen erklingt sowohl *O du mein Österreich* als auch der *Radetzky Marsch*.¹⁵ Unter den zureisenden Gästen kommt ein Teil aus Österreich, manche bezeichnen sich sogar stolz mit dem neuen *Nachanschlußzugehörigkeitsnamen* – ‚Ostmärker‘.¹⁶

C. Gatterer gesteht mit einer bestimmten Verlegenheitsempfindung, dass genau in den dreißiger Jahren in seiner heimatlichen Gegend *“die Vergangenheit zu sterben und alles sich zu verändern begann, einschließlich der Wegweiser [...] des Lebens, die mit einemal nicht mehr rückwärts, sondern vorwärts wiesen. Vorwärts ist leicht gesagt.* Er lässt sich nachdrücklich fragen: *Wohin wiesen sie wirklich?”*¹⁷

Im Epilog des Werkes, bei der Charakteristik der heimatlichen Umstände in den Episoden des II. Weltkrieges, benutzt der Verfasser die Bezeichnung ‚Niemandland‘ (Gatterer 1989, 406). Als eine Antwort auf obengestellte Frage erklingen die symboltragenden Worte der Mutter: *Und dann kommt wieder Österreich*.¹⁸ Diese wären nicht nur im engen geographischen Sinne zu verstehen, sondern vielmehr als programmatische Schlüsselworte für die Abschaffung des *“totalen Nationalismus”* und die *Hoffnung auf Frieden*.¹⁹

Anmerkungen

¹ Siehe, z.B.: Gatterer, Claus (1972) *Erbfeindschaft Italien-Österreich*. Wien, Zürich. S. 420.

² Salzborn, Samuel (2004) *Claus Gatterer und der Ethno-Nationalismus. Zur Theorie und Psychologie des „totalen Nationalismus“*. Zugänglich: <http://www.uibk.ac.at/gfpa/ablage/dokumente/salzborn/pdf>. S. 1.

³ Gatterer, Claus (1972) *Erbfeindschaft Italien-Österreich*. Wien, Zürich. S. 102.

⁴ Nach: Salzborn, Samuel (2004) *Claus Gatterer und der Ethno-Nationalismus. Zur Theorie und Psychologie des „totalen Nationalismus“*. Zugänglich: <http://www.uibk.ac.at/gfpa/ablage/dokumente/salzborn/pdf>. S. 1.

⁵ Gatterer, Claus (1972) *Erbfeindschaft Italien-Österreich*. Wien, Zürich. S.101f.

⁶ Gatterer, Claus (1989) *Schöne Welt, böse Leut’. Kindheit in Südtirol*. Wien, Zürich. S. 9.

⁷ Ebd., S. 14.

⁸ Ebd., S. 22–23.

⁹ Ebd., S. 19.

¹⁰ Ebd., S. 17.

¹¹ Salzborn, Samuel (2004) *Claus Gatterer und der Ethno-Nationalismus. Zur Theorie und Psychologie des „totalen Nationalismus“*. Zugänglich: <http://www.uibk.ac.at/gfpa/ablage/dokumente/salzborn/pdf>. S. 5.

¹² Gatterer, Claus (1989) *Schöne Welt, böse Leut'. Kindheit in Südtirol*. Wien, Zürich. S. 18.

¹³ Ebd., S. 15.

¹⁴ Ebd., S. 186.

¹⁵ Ebd., S. 301–302.

¹⁶ Ebd., S. 339.

¹⁷ Ebd., S. 105.

¹⁸ Ebd., S. 416.

¹⁹ Ebd., S. 417.

Kopsavilkums

Robežsituācija – ne tikai ģeogrāfiskā izpratnē, bet arī cilvēka dzīves vispārinātajā nozīmē – sniedz izdevīgu un ar plašām iespējām bagātu literārās izteiksmes tēlojuma lauku. Žanra, laikmeta un bērnības tēlojuma likteņa līdzības ar nu jau latviešu literatūrā par klasisku kļuvušo Vizmas Belševicas (1931–2005) triloģiju “Bille” (1995–1999) uzrāda Dienvidtiroles (vēsturiski izveidojies mūsdienu Itālijas autonomas apgabals, kurā runā vācu valodā) izcelsmes žurnālista, vēsturnieka un rakstnieka Klause Gaterera (1924–1984) darbs “Skaista pasaule, slikti ļaudis. Bērnība Dienvidtirolē” (1982). Autora dzimtais apvidus Pirmā pasaules kara beigu *vēsturiskās nolaidības dēļ* (K. Gaterers) tiek nošķirts no ģenētiskās kopības ar Tiroli un visu Austriju. Itālijas fašisma okupācijas varas sākums un vēlākā vācu nacisma ietekme noved Dienvidtiroli savdabīgā itāļu politiskā un vāciskas cilmes garīgā *dubulttotalitārisma* strupceļā. Autobiogrāfiski memuārliterārajā darbā atspoguļotā novada ļaužu atšķirīgā attieksme pret šiem notikumiem ir galvokārt saistīta ar *cerībām pēc miera*, kuras simboliskā veidā asociējas ar ilgām pēc visa *austriskā* (K. Gaterers) atgriešanās.

Atslēgvārdi: bērnības atmiņas, robežsituācija, etniskais nacionālisms, sašķeltība, dubulttotalitārisms.

Summary

A borderline situation – not only in the geographical, but also in a generalized human sense – offers a favourable and profound formation field for literary expression. There are similarities of the genre, time and fate in the literary reminiscences of childhood between the Latvian author Vizma Belševica (1931–2005) and her trilogy “Bille” (1995–1999) and the autobiographical publication “Lovely World, Bad People. Childhood in South Tyrol” (1982) by the journalist, historian, and writer Claus Gatterer (1924–1984). He presents his childhood against the background of the times when *on account of carelessness of history* (Gatterer), after the World War I, the native land of the author was separated from its genetic and historical community with Tyrol and the whole German-speaking Austrian cultural space. The beginning of the Italian fascist occupational regime and the later ambitions of Hitler’s Nazi regime led South Tyrol to a certain dead end of double totalitarianism of political (Italian) and mental (German) kind. The depicted different attitude of local people to that is longing for *hope for peace*, which most of all is connected with the symbolic idea of everything Austrian (Gatterer).

Keywords: childhood reminiscences, borderline situation, ethno-nationalism, split, double totalitarianism.

**Das Nichts in der österreichischen Poesie:
Rainer Maria Rilke und Paul Celan**
*“Nekas” Austrijas poēzijā:
Rainers Marija Rilke un Pauls Celans*
*“Nothing” in Austrian Poetry:
Rainer Maria Rilke and Paul Celan*

Juliana Kaminskaja

St. Petersburger Staatliche Universität
Lehrstuhl für Geschichte der ausländischen Literaturen
kaminskaja@aktuell.ru

Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts aktiv unternommenen Versuche, sich auf poetische Weise an das Nichts anzunähern, bilden eine über Jahrzehnte immer wieder sichtbar werdende Linie. In der zeitgenössischen Literatur werden innerhalb unterschiedlicher Strategien immer neue Versuche unternommen, das Vakuum sprechen zu lassen. Auf diese Weise wirkt die im 20. Jahrhundert aktiv bleibende Tendenz weiter. Das Nichts als das Nicht-Sagbare steht im Mittelpunkt wichtiger Werke solcher Autorinnen, wie Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann oder Paul Celan.

Schlagwortkette: Rilke, Celan, Das Nichts, österreichische Poesie.

Die menschlichen Grübeleien über sich und die Welt wurden wohl immer durch Gedanken über das Nichts, das Fehlen des Seienden, begleitet. Rätselhafte Spuren der ewigen Suche nach dem Vakuum finden sich schon in uralten Schöpfungsmythen oder an den Anfängen antiker Philosophie. Im Weiteren lässt sich die abenteuerliche Geschichte dieser Überlegungen sehr genau seit Aristoteles (384 – 322) und seinen Vorstellungen von “horror vacui“, der angeblichen Abscheu der Natur vor dem leeren Raum, verfolgen. Man könnte den Ausgangspunkt für die sich in Europa entfaltenden Gedankengänge über die Leere auch in der jüdisch-christlichen Kosmologie ansetzen, die lehrt, dass Gott die Welt aus dem Nichts erschaffen habe.

Unabhängig davon, welche Route man wählt, scheint es für die gesamte europäische Kunst keine Zeitspanne gegeben zu haben, in der man sich mit dem Vakuum als Problem intensiver auseinandergesetzt hätte, wie etwa die letzten hundert Jahre. In dieser Hinsicht verhält sich die Literatur wohl kaum anders als die bildende Kunst oder die Musik¹. Demzufolge wären das existentialistische Schaffen von Sartre oder Camus, die Stücke des absurden Theaters von Beckett oder Ionesco sowie Werke zeitgenössischer Experimentalistinnen nur Elemente eines umfangreichen Netzes.

Die Vermutung liegt nahe, die Literatur dringe auf solche Weise zu etwas Erstrebenswertem vor. Diese Hoffnung wird durch einzelne Texte gestärkt, in denen die

Literatur über ihren eigenen Schatten, den Schatten des Sagbaren, gesprungen zu sein scheint. Einige solcher Texte bietet die österreichische Poesie des 20. Jahrhunderts.

Das Nichts als das Nicht-Sagbare steht im Mittelpunkt wichtiger Werke solcher Autorinnen, wie Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann oder Paul Celan. In ihren Gedichten kommen unterschiedliche Möglichkeiten zum Vorschein, um der kaum beschreibbaren Leere ansatzweise sichtbare Umrisse und Sprachfähigkeit zu verleihen. So scheint in literarischen Werken etwas zu leben, was nach der Auskunft antiker Naturforscher und Philosophen in sich so widersprüchlich ist, dass es nicht einmal gedacht werden kann, und was nach Auskunft heutiger Physiker auf Grund der Naturgesetze gar nicht existiert.

Ganz allgemein gesehen müsste das Nichts ein von den Dingen unabhängiger Raum sein, der leer ist und für alle Zeiten leer bleiben kann.² In so einem Raum kann es weder oben noch unten, weder hier noch dort geben. Gerade dieses wesentliche Merkmal des Nichts ließ Aristoteles die Existenz der Leere leugnen. Für sein Bild der endlichen, in die Sphäre der Fixsterne eingeschlossenen Welt sind die dem Nichts abgesprochenen Kategorien unabdinglich. Wenn der Philosoph das Vorhandensein der absoluten Leere anerkannt hätte, wäre sein Weltbild zusammengebrochen³. Ein annähernd umgekehrter Prozess schien in der Kultur des späten 19. und des 20. Jahrhunderts abzulaufen. Das Oben und Unten, das Hier und das Dort sind in den Zeiten der Umwertung aller Werte, der Krisen allerlei Vorstellungen vom Menschen, seiner Sprache, Kunst und Kultur, ja von seiner Welt nicht mehr auseinander zu halten. Wie gerufen erschien das Nichts in der künstlerischen Realität.

Noch früher als Aristoteles formulierte eine radikale Verneinung der absoluten Leere Thales von Milet (um 624 – um 545 v. Chr.). Seine Aussage lässt sich sogar als Beginn der griechischen Philosophie bezeichnen. H. Genz schreibt dazu: *“Die griechische Philosophie beginnt mit einer doppelten Verneinung: der Verneinung des Nichts”*.⁴ In seiner oft zitierten Feststellung verneinte Thales von Milet *creatio ex nihilo*: Nichts kann aus dem Nichts entstehen und ins Nichts vergehen⁵. Das Gegenbild zur zweiten Hälfte dieser These zeichnete im 20. Jahrhundert Rainer Maria Rilke (1875–1926) in seinem Werk aus dem Jahr 1901. In berühmten poetischen Zeilen lässt er die Attribute der jetzigen Zivilisation, die einzig sichtbaren Resultate menschlicher Aktivitäten spurlos verschwinden:

*Die Könige der Welt sind alt
und werden keine Erben haben,
Die Söhne sterben schon als Knaben
und ihre bleichen Töchter gaben
die kranken Kronen der Gewalt.*

*Der Pöbel bricht sie klein zu Geld,
der zeitgemäße Herr der Welt
dehnt sie im Feuer zu Maschinen,
die seinem Wollen grollend dienen,
aber das Glück ist nicht mit ihnen.*

*Das Erz hat Heimweh. Und verlassen
Will es die Münzen und die Räder,
die es ein kleines Leben lehren.*

*Und aus Fabriken und aus Kassen
Wird es zurück in das Geäder
Der aufgetanen Berge kehren,
die sich verschliessen hinter ihm.⁶*

A. Karel'skij hat eine detaillierte Analyse dieses Gedichtes hinterlassen, in der es als "*Wunder der formellen Organisation*"⁷ behandelt wird. Der Forscher betrachtet zwei Basis-Ebenen des Werkes. Eine Ebene wird schon in der ersten, dann aber auch in der zweiten Strophe bemerkbar und bringt das gesetzmäßige Zugrundegehen der einst glanzvollen Welt, das unvermeidliche Verkommen des goldenen Zeitalters zum Ausdruck.

Die zweite Ebene lässt sich durch das Stichwort "Erz" in der dritten Strophe aufgreifen. Das Bild des Erzes motiviert die Lesenden sich wieder an die vorhergehenden, schon gelesenen Zeilen des Werkes zu wenden und sie neu zu deuten. Das am Schluss zum Akteur gewordene Erz diente wohl zu den früheren, am Anfang des Gedichtes geschilderten Zeiten als Stoff für die Kronen, welche die "Könige der Welt" erbten und trugen. In der Gegenwart werden die wertvollen Elemente des Bodenschatzes vom "Pöbel", dem "zeitgemäßen Herrn der Welt", ausgenutzt, um Münzen und Maschinenräder herzustellen. Das natürliche Element, das einst zu einem höheren, "königlichen" Ziel gewonnen worden ist, wird gnadenlos missbraucht.⁸

Allem Anschein nach kann der Mensch der eisernen Logik, die schon in der ersten Strophe als unüberwindbar in den Bildern der wohl unheilbar "kranken Kronen", der "bleichen Töchter" und verstorbenen Söhne zum Ausdruck kommt, nicht widerstehen. Also muss sich das Erz selbst wehren, indem es in die "aufgetanen Berge" zurückkehrt. Einerseits wird dadurch ein Traum von der Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie auf poetische Weise verewigt. Andererseits sieht diese Harmonie erschreckend aus. Die Funktion des Schlüsselwortes, das jede Strophe eröffnet, übernimmt nach den Wörtern "Die Könige" und "Der Pöbel" das unmenschliche "Das Erz". Die so dargestellte Entwicklung wirkt als eine Warnung, denn im neuen harmonischen Bild gibt es ganz offensichtlich keinen Platz für den Menschen mehr.

Hinter der Darstellung des Erzes könnten in Bezug auf das mehrdeutige Gedicht unterschiedliche Begriffe erspäht werden. Es könnte unter anderem die wie das Erz von Gott dem Menschen gegebene Sprache sein, wenn man das sakrale Sprachverständnis in Betracht zieht. Die Sprache, die man einst als Rede zum erhabenen Ziel der Annäherung an das Absolute zu benutzen suchte, sieht man bekanntlich im Rahmen der sog. Sprachkrise zu Klischees, zu vom "Pöbel" abgegriffenen, abgenutzten Münzen verrottet.⁹ Das Erz könnte aber auch als ein für das Ganze stehende Naturelement betrachtet werden, das vom Menschen zu falschen Zwecken gewaltsam eingesetzt wird.

Doch unabhängig von der konkreten Lesart bleibt die in der letzten Strophe dargestellte Zukunft der Welt ohne das verarbeitete Erz menschenleer. Dadurch zeichnet sich die Nähe des Vakuums ab. Wo es keine Menschen, deren Rede oder sonstige Spuren gibt, kann im Gedicht nur das Nichts zum Vorschein kommen. Das lesende Bewusstsein gerät in Berührung mit dem, was man an sich für unantastbar

hält. Man stößt an das Unsagbare, das nicht einmal als solches registriert werden kann, denn es gibt keinen, der es hätte feststellen können. Doch ist diese Berührung nur flüchtig. Der Eindruck des Kontakts schwindet gleich, wenn die letzte, ungereimte Zeile des Werkes erreicht ist. Sie wirkt wie eine vom Dichter zugeknallte Tür¹⁰: *“...die sich verschließen hinter ihm“*. Die darauf folgende weiße Fläche der buchstabenfreien Seite verkörpert die zwangsläufig auftretende vollkommene Leere.

Bei einer solchen Betrachtung des Gedichtes wird sichtbar, dass Rilkes Werk mit einer Reihe anderer Texte verbunden ist, die unabhängig voneinander immer wieder in den unterschiedlichsten Ländern entstanden sind. Im russischsprachigen Raum ist diese Tradition auf das Schaffen der Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts zurückzuführen. Auf der Suche nach neuen Definitionen der Literatur waren die Künstler bemüht, die Grenzen des traditionell Möglichen, des Sagbaren zu überspringen. Dieser Logik entsprechend geriet auch das Nichts in die Reihe der für die Kunst produktiven Objekte. So wird auf eine im Vergleich zu Rilkes Gedicht zugespitztere, aber im Grunde doch ähnliche Art das Vakuum zum Darstellungsgegenstand im *“Poem des Endes“* von Vasilissk Gnedov (1890–1978), das 1913 erschien und im Original aus dem Titelblatt und einer leeren Seite bestand.

Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts aktiv unternommenen Versuche, sich auf poetische Weise an das Nichts anzunähern, bilden eine über Jahrzehnte immer wieder sichtbar werdende Linie. Sie ist im Schaffen solcher Dichter wie Paul Celan (1920–1970) oder Ingeborg Bachmann (1926–1973) besonders augenfällig.

Schon in einer anderen Situation als zu Anfang des 20. Jahrhunderts schrieb Celan: *“Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdiges um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr noch immer von ihr zu erwarten scheint... Sie verklärt nicht, ‘poetisiert’ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen“*.¹¹ Zu diesem Bereich gehört wohl auch das Nichts, das im Schaffen von Celan einer genaueren und umfangreicheren Untersuchung würdig wäre, als es im Rahmen dieses Aufsatzes möglich ist.

Die Leere des Verschwiegenen, die an Stelle der sprachlich nicht mehr vorstellbaren Unmenschlichkeit entsteht, wird in Celans Werken sichtbar. So findet sich in seinem Schaffen eine beeindruckende Darstellung von Nichts, welche die Leserschaft auf den Begriff des äußeren, endlosen Vakuums verweist. Es wird in einem vieldeutigen Gedicht aus dem Jahr 1963 sichtbar, das seit längerer Zeit ein großes literaturwissenschaftliches Interesse auf sich zieht¹²:

*FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.*¹³

Die „grauschwarze Ödnis“ wird im Werk als leerer Raum mit keinerlei Stützpunkten zum einzigen Ort des Geschehens, so dass die benannten Objekte im Nichts schweben und von ihm allein umgeben sind. Ähnliche Darstellungen findet man schon im früheren Gedichtband Celans „Sprachgitter“ (1955–1958)¹⁴, der unter anderem das analysierte „Unten“ enthält. Auch im Titelgedicht „Sprachgitter“ (1957) kommt der „herzgraue“ Himmel als Element der Seelengeleiterin Iris zum Vorschein, um am Schluss des Werkes mit dem Schweigen verbunden zu werden:

*./.../
Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.
./.../
Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.¹⁵*

Die Leere in „Fadensonnen“ scheint vor dem geschilderten Geschehen keine sichtbaren Grenzen aufgewiesen zu haben. Ein solches Bild des Vakuums entwarfen zu ihren Zeiten die Stoiker: „Das Volumen der Welt ist endlich; sie bildet eine, eine einzige, Insel im unendlich ausgedehnten, leeren Raum, dem äußeren Vakuum“.¹⁶

Bei aller Unähnlichkeit der Positionen folgten die Stoiker Aristoteles darin, dass der leere Raum Körper aufnehmen kann.¹⁷ Dieses Aufnehmen der Körper wird im Gedicht Celans dargestellt: Das Nichts wird durchdrungen von Vektoren der Fadensonnen, des Gedankens, des Lichttons und vielleicht auch der Lieder, die noch zu singen sind. All dies bringt Spannung in die vorübergehende Stabilität der Leere. Doch bleibt die Bewegung – wie schon bei Rilke – jenseits des Menschlichen, so dass für das Geschehen „kein Ich und kein Du eine Rolle“ spielen können.¹⁸

Die Dynamik des Gedichtes von Celan lässt sich unterschiedlich deuten. Vielleicht wäre das „jenseits / der Menschen“ auf einen „historischen Zeit-Raum, den die Menschen, d.h. die ermordeten Juden, nicht betreten haben“, zu beziehen.¹⁹ Man könnte das Werk auch als Äußerung der poetischen Selbstreflexion, als eine kosmologische Schilderung des rein sprachlichen Geschehens durch die Analogie mit den Bewegungen der Himmelskörper betrachten²⁰. Es wäre auch möglich, im Anschluss auf die Feststellung P. Königs²¹, im Gedicht den Vollzug einer poetischen Resemantisierung der Wörter „Fadensonnen“ und „Lichtton“ zu sehen, die als Bestandteile technischer Termini funktionieren. Aus diesem Blickwinkel lässt das Gedicht beobachten, wie die von der ursprünglichen Bedeutung freien Wörter den semantischen „Nullpunkt oder semantischen Abgrund“ durchlaufen²² und Anzeichen der neuen Semantisierung offenbaren.

Welche Deutungslinie man für Celans „Fadensonnen“ auch wählt, so erscheint das Gedicht im Rahmen der Nichts-„Beobachtung“ als eine Darstellung der grundlegenden Situation, die schon vor vielen Jahrhunderten die Stoiker wie Chrysipp (281 – 205 v. Chr.) oder Seneca (um 4 v. Chr. – 65 n. Chr.) für vorstellbar hielten: Das äußere Nichts nimmt Körper auf und beendet dadurch seine Existenz als

Vakuum. Was anstelle des Nichts entsteht, lässt sich auf verbale Art nicht wirklich definieren, denn es ist jenseits des Menschlichen. Wenn überhaupt noch Lieder zu singen sind, dann sind es solche, die aus dem Nichts hervorgehen, nicht aus dem, was man üblicherweise als menschliche Seele oder menschlichen Mund zu benennen pflegt.

Aus dem Vergleich mit dem oben analysierten Werk Rilkes wird sichtbar, dass "Fadensonnen" gerade an dem imaginären Zeitpunkt ansetzen, an dem das Gedicht "Die Könige der Welt" aufhört. Während Rilke das Erscheinen des Nichts schildert, konzentriert Celan seine Aufmerksamkeit auf das bereits entstandene Vakuum, das nach dem Verschwinden des Menschlichen zum Vorschein kommt und sich als der menschenlose Bereich des Unsagbaren offenbart. Das Nichts Celans erlebt weitere Transformationen, solange es noch menschliche Augen gibt, die diese Leere betrachten können, ohne dabei einen verschönernden, harmonisierenden Blick zu simulieren. Wie schon Arthur Schopenhauer (1788–1860) im Anschluss an den Stoiker Seneca festgestellt hat, sind das Nicht-Mehr nach dem Tod und das Noch-Nicht vor der Geburt als Nichts gleich.²³ Unter diesem Aspekt gesehen stellt das Gedicht Rilkes den Übergang vom Etwas zum Nicht-Mehr dar, während es im Gedicht Celans um die Transformation des Noch-Nicht, das kurz zuvor als Nicht-Mehr zu sehen war, ins Etwas geht.

Auf ähnliche Art änderten sich im Laufe der Geschichte auch die antiken Vorstellungen vom äußeren Vakuum: Die christlichen Nachfolger der Stoiker haben das äußere Vakuum, das sich ihrer Ansicht nach in alle Richtungen erstreckt, mit allerlei Substanzen gefüllt. Ein wirkliches Nichts hielt man trotz der Annahme des theoretischen Vakuums bis in das 17. Jahrhundert für unmöglich.²⁴ Darum suchte man nach passenden Stoffen, die im Nichts einen Platz einnehmen könnten. Eine der "Materien", die dabei gefunden wurden, war Licht, das Celan, ähnlich wie schon der Gelehrte Francesco Patrizi (1529–1597)²⁵, als dem Nichts besonders nahe empfand und in seinem Gedicht darstellte.

In der zeitgenössischen Literatur werden innerhalb unterschiedlicher Strategien immer neue Versuche unternommen, das Vakuum sprechen zu lassen. Auf diese Weise wirkt die im 20. Jahrhundert aktiv bleibende Tendenz weiter.²⁶ Es verschmelzen allerlei Grenzen: Zwischen der Kunst und der sogenannten nicht-künstlerischen Realität, zwischen einzelnen Künsten, Poesie und Prosa, Gattungen oder auch zwischen literarischen Figuren. Eine der schwindenden Grenzen, die auch heute bemerkenswerte künstlerische Aufmerksamkeit auf sich zieht und doch ungenügend erforscht worden ist, scheint die kaum sichtbare Trennlinie zwischen dem Sagbaren und dessen Widerpart zu sein. Jetzt, genau hundert Jahre nach ihrer Entstehung, vermag die an Beschwörungsformeln erinnernde "Ballade des äußeren Lebens" (1907) Hugo von Hofmannsthals in ihren Schlusszeilen die künstlerische Situation treffend zu schildern:

*Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.*²⁷

Ganz offensichtlich ist das Nichts für die Poesie des letzten Jahrhunderts notwendig, denn – wie schon einmal Parmenides (um 540 – 480 v. Chr.) im Gegenteil zu Thales glaubte – das Seiende allein kann nicht in Bewegung kommen.²⁸ Das Vakuum ermöglicht Veränderungen des Vorhandenen, die wahrscheinlich in der letzten Zeit wieder in großem Maße gebraucht werden. Weil aber das absolute Nichts unmöglich dargestellt werden kann, kreist die Literatur um den leeren Raum. Damit nähert sie sich an die heutigen physikalischen Vorstellungen davon, dass es in der Natur weder das völlige Nichts, noch die rein aus sich bestehende Fülle geben kann.²⁹ Materie und leerer Raum gehen ineinander über, auch in der Poesie.

Anmerkungen

- ¹ Siehe zu der sogenannten “weißen Malerei” im 20. Jahrhundert: Lütkehaus, Ludger: *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main, 2004. S. 623ff. Man denke auch z.B. an die intermedial ausgerichtete Ausstellung in der Frankfurter Kunsthalle Schirn, die 2006 unter dem Titel “Nichts” Werke verschiedener KünstlerInnen vereinigte: O.A.: *Streiten bis zur Erleuchtung*. Spiegel. 27/2006. S. 123. Als große musikalische Gewinne des Nichts-Diskurses aus den letzten Jahren könnten mit Recht das mehr durch Pausen als durch Töne wirkende “Concerto” (1996) von Sofia Gubaidulina (geb. 1931) sowie das ums Schweigen herumschleichende Werk von Giya Kancheli (geb. 1935) “Styx” (1999) bezeichnet werden.
- ² Siehe dazu das umfangreiche Buch von H. Genz, dessen Hauptziel zwar in der Vermittlung naturwissenschaftlicher Einsichten besteht, aber den Autor doch auch zum genauen Studium der Philosophie bewogen hat: Genz, Henning. *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*. München; Wien, 1994. S. 13.
- ³ Ebd. S. 99–103.
- ⁴ Ebd. S. 54.
- ⁵ Siehe zur Einstellung der antiken Philosophie gegenüber der Idee einer Schöpfung aus nichts: Lütkehaus, Ludger. *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main, 2004. S. 99ff.
- ⁶ Rilke, R. M. (1988) *O.T.* In: *Der goldene Schnitt*. Moskau. S. 214–215.
- ⁷ Karel’skij, A. V. (1999) *Chrupkaja lyra*. Vyp. 2. Moskau. S. 68.
- ⁸ Ebd. S. 66–69.
- ⁹ Siehe dazu z.B.: Grimminger, R. (1995) Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg. S. 169–200.
- ¹⁰ Dieser prägnante Vergleich findet sich bei A. Karel’skij im Zusammenhang mit der Rolle des Reimes im Gedicht. Karel’skij, Albert V.: *Chrupkaja lyra*. Vyp. 2. Moskau, 1999. S. 68.
- ¹¹ Zit. nach: Voswinckel, K. (1974) *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*. Heidelberg. S. 11.
- ¹² Siehe z.B.: Michelsen, P. (1982) Liedlos. Paul Celans Fadensonnen. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 6: Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart. S. 123–139; Steinecke, Hartmut: Lieder... jenseits der Menschen? Über Möglichkeiten und Grenzen, Celans Fadensonnen zu verstehen. In: *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hrsg. von Joseph Strelka. Bern, 1987. S. 192–202; König, Peter: Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Paul Celan, Atemwende*. Materialien. Hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuß. Würzburg, 1991. S. 35–51; Wögerbauer, Werner. Die Vertikale des

- Gedankens. Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Gedichte von Paul Celan*. Hrsg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart, 2002. S. 121–132.
- ¹³ Celan, P. (2003) Fadensonnen. In: *Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main. S. 179.
- ¹⁴ Diese Feststellung formuliert W. Wögerbauer: Wögerbauer, Werner: Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Gedichte von Paul Celan*. Hrsg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart, 2002. S. 121–132. S. 129.
- ¹⁵ Celan, P. (2003). Sprachgitter. In: *Ders.: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Frankfurt am Main. S. 99–100.
- ¹⁶ Genz, H. (1994) *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*. München; Wien. S. 108.
- ¹⁷ Ebd.
- ¹⁸ Michelsen, P. (1982) Liedlos. Paul Celans Fadensonnen. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 6: Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart. S. 123–139. S. 127.
- ¹⁹ Vgl.: Wögerbauer, W (2002) Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Gedichte von Paul Celan*. Hrsg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart. S. 121–132. S. 122.
- ²⁰ Zur Verbindung des Wortes „Faden“ bei Celan mit dem Tun des Dichters, mit der Textur der Sprache: Ebd. S. 127.
- ²¹ König, P. (1991) Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Paul Celan, Atemwende*. Materialien. Hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuß. Würzburg. S. 35–51.
- ²² Wögerbauer, W. (2002) Die Vertikale des Gedankens. Celans Gedicht Fadensonnen. In: *Gedichte von Paul Celan*. Hrsg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart. S. 121–132. S. 131.
- ²³ Siehe dazu: Lütkehaus, L. (2004) *Nichts. Abschied vom Sein. Ende der Angst*. Frankfurt am Main. S. 196.
- ²⁴ Genz, H. (1994) *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*. München; Wien. S. 127.
- ²⁵ Patrizi wird erwähnt: Genz, H. (1994) *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*. München; Wien. S. 127. Gemeint ist wohl das Werk von Francesco Patrizi „Nova de universis philosophia“ (1591).
- ²⁶ Siehe zur zeitgenössischen Vakuum-Poesie: Kaminskaja, J. W. Die Selbstreflexion der Sprache in der visuellen Poesie zeitgenössischer russisch- und deutschsprachiger Autoren. In: *POETICA. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Joachim Küpper. München, 34. Bd., 2002, Heft 1 – 2. S. 223–253. S. 239ff. Neuere Werke der österreichischen und russischsprachigen Experimentalisten lassen sich u.a. in folgender Anthologie finden: Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell. Hrsg. von Günter Vallaster. Wien, 2006. Darunter das vakuum-poetische Werk von Heinz Gappmayr (geb. 1925) „viereckig hochformat weiss“.
- ²⁷ Hofmannsthal, H. von. (1988) Ballade des äusseren Lebens. In: *Der goldene Schnitt*. Moskau., S. 180.
- ²⁸ Genz, H. (1994) *Die Entdeckung des Nichts. Leere und Fülle im Universum*. München; Wien. S. 74.
- ²⁹ Ebd. S. 361.

Kopsavilkums

Kopš 20. gadsimta sākuma aktīvie mēģinājumi poētiski tuvojies “Nekā” attēlojumam jau gadu desmitiem ilgi iezīmē arvien jūtamāku tendenci. Izmantojot dažādas pieejas, mūsdienu literatūrā turpinās mēģinājumi ļaut runāt vakuumam. Tie ir 20. gadsimtā aizsāktās tendences turpinājums. Tādu autoru kā Hugo fon Hofmanstāls, Rainers Marija Rilke, Ingeborga Bahmane vai Pauls Celans nozīmīgāko darbu centrā atrodas “Nekas” kā “Neizsakāmais”.

Atslēgvārdi: Rilke, Cēlans, Nekas, austriešu dzeja.

Summary

Active attempts to approach the depiction of “Nothing” in a poetic manner have been continued for decades since the beginning of the 20th century. In contemporary literature different strategies are used to let vacuum speak of itself. Those strategies are a continuation of the tendencies preserved throughout the 20th century. “Nothing” as “the Unexpressible” stands in the centre of important works by such authors as Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Ingeborg Bachmann, or Paul Celan.

Keywords: Rilke, Celan, Nothing, Austrian poetry.

LATVIJAS UNIVERSITĀTES RAKSTI
734. sējums, LITERATŪRZINĀTNE, FOLKLORISTIKA, MĀKSLA

Latvijas Universitātes Akadēmiskais apgāds
Baznīcas ielā 5, Rīgā, LV-1010
Tālr. 67034535