

ide

Informationen zur Deutschdidaktik
Zeitschrift für den Deutschunterricht
in Wissenschaft und Schule

Literarische Neuerscheinungen

Herausgegeben von Werner Wintersteiner

Heft 1-2003
27. Jahrgang

StudienVerlag Innsbruck–Wien–München–Bozen

Editorial

WERNER WINTERSTEINER: Solange du liest	5
--	---

Magazin

Zeitschriftenschau	
Kinder- und Jugendliteratur	109
ide empfiehlt	112
Neu im Regal	114
Termine	118
Link-Tipps	119

Außer der Reihe

KARL MELLACHER: »Im Internetcafé« Mitschreibprojekte im Deutschunterricht	121
--	-----

Literarisches Leben

- MICHAEL KLEIN: Über den Zustand der gegenwärtigen Literaturkritik.
Aus Anlass der Debatte um Martin Walsers *Tod eines Kritikers*
und Bodo Kirchhoffs *Schundroman* 7
- HEIDI SCHRODT: Literarische Trends. Interview mit Kurt Neumann 19

Literarische Texte

- ULRIKE TANZER: Unbehauste Kindheit. Zu Zoë Jennys Debütroman
Das Blütenstaubzimmer 25
- KARL-WILHELM SCHMIDT: Der groteske Körper. *Helden wie wir*
von Thomas Brussig 30
- KLAUS SCHENK: Bernhard Schlink: *Der Vorleser*.
Schullektüre als »Holo-Kitsch«? 38
- DORIS MOSER: Drei Wege nach *Libidissi*. Was Bachmann-Preisträger
Georg Klein im Agentenroman *Libidissi* verborgen hält 45
- Gabriella Nádudvari: Die »sprachgierige« Elfiede Jelinek
im Unterricht 52
- GÜNTHER STOCKER: In der Uniform der Mörder. Gerhard Amanshausers
Erinnerungen an seine Jugend unter dem Nationalsozialismus 59
- PRIMUS HEINZ KUCHER: Emine Sevgi Özdamar und ihr Roman
Die Brücke vom Goldenen Horn 66
- ARNO RUSSEGGER: Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot.
Wolf Haas' *Silentium!* und die Didaktik des Kriminalromans 72
- SABINE STIMPEL: Folge deinen Träumen!
Stefan Slupetzky: *Herr Novak und die Mausfrau* 79
- HEIDI LEXE: Hundert Prozent Chuzpe.
Holly-Jane Rahlens: *Prinz William, Maximilian Minsky und ich* 85
- CHRISTA WERNISCH: *Sunrise* von Michael Köhlmeier.
Ein Ganztext im Unterricht 90

Pro und kontra

- GÜNTHER A. HÖFLER: Memories are made of this: Ein Buch des Erinnerns.
Nachbemerkungen zu Anna Mitgutsch *Haus der Kindheit* 97
- JOHANN HOLZNER: Erzählstruktur und Geschichtsreflexion.
Notizen zu Anna Mitgutsch und Norbert Gstrein 101

Bibliographie

- FRIEDRICH JANSHOFF: Literaturbetrieb und Gegenwartsliteratur.
Bibliographische Notizen für den Deutschunterricht 105

*Das Thema Literaturunterricht
in bisherigen ide-Heften*

- ide 2-1993 Neue österreichische Prosa
- ide 3-1996 »Kleine Literaturen«
- ide 4-1996 Texte interpretieren
- ide 4-2001 Peter Handke
- ide 2-2002 Bilder-Bücher

Das nächste ide Heft

- ide 2-2003 Präsentation! – *erscheint Ende Juni 2003*

Vorschau

- ide 3-2003 Wege aus der Sprachlosigkeit – *Sprechen, Lesen und Schreiben: Lebensgrundlagen auch für »schwache« SchülerInnen!*
- ide 4-2003 Film im Deutschunterricht – *Mit Filmen arbeiten, Filmästhetik lernen, einen Filmkanon lernen?*
- ide 1-2004 Europäische Bildung – *Zum Jahr der historischen Erweiterung der Europäischen Union*
- ide 2-2004 Kriminalroman – *Ein zu lange unterschätztes Genre mit großem Unterhaltungswert*
- ide 3-2004 Der Konjunktiv – *Grammatik, Stilistik, Rhetorik – und ein bisschen mehr!*

www.uni-klu.ac.at/ide

Besuchen Sie die *ide*-Website! Sie finden dort den Inhalt aller *ide*-Hefte seit 1988 sowie »Kostproben« aus den letzten Heften und ein aktuelles Diskussionsforum. Sie können die *ide* auch online bestellen.

Werner Wintersteiner

Solange du liest ...

Literaturunterricht hat es heute sicher schwerer als in den Zeiten vor Video und Internet. Klaus-Michael Bogdal schreibt zurecht (Bogdal 2002, 21): »Heutigen Schülern erscheinen die literarischen Werke der Vergangenheit und der Gegenwart zunehmend als sprachlich und historisch unhintergehbare Phänomene. Sie (wieder) lesbar zu machen, gehört zu den zentralen und zugleich schwierigsten Aufgaben des Deutschunterrichts, der Literaturdidaktik und der Literaturwissenschaft«.

Vielleicht ist ein wichtiger Schritt für dieses Lesbar-Machen die verstärkte Beschäftigung mit dem Literaturbetrieb und mit der Gegenwartsliteratur. Dieses *ide*-Heft möchte dazu Orientierungen und Hilfen bieten. Dazu werden 12 neuere literarische Texte, vom Bilderbuch bis zum umfangreichen Roman, besprochen und für den Unterricht aufbereitet.

Bei der Auswahl ließen wir das Prinzip der Vielfalt und Mischung walten: Neben sehr arrivierten AutorInnen der älteren

Generation finden sich ganz junge, die mit autobiographisch gefärbten Erzählungen wohl jugendlichen LeserInnen ansprechen werden. So stellt Ulrike Tanzer Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer* vor, gefolgt von Karl-Wilhelm Schmidt mit Thomas Brussigs *Helden wir wir* – zwei Beispiele, die die Beziehungslosigkeit in einer Ellbogengesellschaft thematisieren.

Kritisch beschäftigt sich Klaus Schenk mit Bernhard Schlinks Bestseller *Der Vorleser*, dem er Verharmlosung der NS-Zeit vorwirft. Gabriella Nádudvari analysiert, wie Elfriede Jelinek in *Gier* nicht nur zentrale Mythen des österreichischen Selbstverständnisses aufs Korn nimmt, sondern, in Zeiten des Neoliberalismus, zugleich ein europäisches Syndrom anspricht. Günther Stocker stellt Gerhard Amanshausers radikal ehrliche und selbstkritische Autobiographie *Als Barbar im Prater* vor. Ebenfalls autobiographische Züge finden sich in dem von Primus Heinz Kucher besprochenen Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Die Autorin, Emine Sevgi Özdamar, ist wohl die wichtigste Autorin der deutschsprachigen Migrationsliteratur.

Doris Moser schildert, wie Georg Klein in seinem Agentenroman *Libidissi* immer neue Erwartungshaltungen der LeserInnen provoziert, nur um sie

genüsslich zu enttäuschen. In vertrautem Milieu ist Arno Rußeggers Beitrag angesiedelt. Er stellt *Silentium!* von Wolf Haas in den Rahmen einer Didaktik des Kriminalromans (bereits ein kleiner Vorgeschmack auf das *ide*-Heft *Kriminalroman* 2004).

Sabine Stimpel beschäftigt sich mit Stefan Slupetzky's *Herr Novak und die Mausfrau*, einem Kinderbuch für alle Altersgruppen. Heidi Lexe behandelt die ironische Kindergeschichte von Holly-Jane Rahlens, *Prinz William, Maximilian Minsky und ich*. Christa Wernisch schließlich hat ein Unterrichtsmodell zu Michael Köhlmeiers *Sunrise* entworfen und erprobt.

Anna Mitgutschs Roman *Das Haus der Kindheit*, der die Verfolgung und Vertreibung der Juden und einen noch immer latent vorhandenen Antisemitismus in Österreich zur Sprache bringt, ist bei der Literaturkritik nicht nur auf Zustimmung gestoßen. Wir veröffentlichen eine zustimmende Rezension von Günther A. Höfler sowie eine Kritik von Hannes Holzner. Beide Kritiker kommen ohne die im Literaturbetrieb leider unvermeidliche Effekthascherei aus, beleben aber die Diskussion durch ihre fundierten Argumente.

Der Literaturbetrieb selbst ist schließlich ein weiteres Thema dieser *ide*. Michael Klein kommt, ausgehend vom Literaturskandal 2002 um Martin Walsers *Tod eines Kritikers*, auf Grundsatzzfragen der Literaturkritik zu sprechen. Kurt Neumann, Leiter der »Alten Schmiede« in Wien, kritisiert im Gespräch mit Heidi Schrodts die Kommerzialisierung des Literaturbetriebs. Friedrich Janshoff ergänzt den Schwerpunkt um eine einschlägige Bibliographie.

Wir hoffen, mit diesem Heft etwas von der Lebendigkeit des Literaturbetriebs für den Literaturunterricht aufbereitet zu haben, etwa nach dem Motto aus einem Wolf Haas-Krimi: *Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot!*

*

Wie Sie bemerken, haben wir das Layout der Zeitschrift professionell erneuert und hoffen, damit auch die Lesbarkeit der *ide* verbessert zu haben. Hinweisen wollen wir auch auf die völlig neu gestaltete Homepage der *ide* (www.uni-klu.ac.at/ide), auf der Sie neben Informationen über und aus der *ide* auch aktuelle deutschdidaktische Debatten und Informationen finden.

Literatur

Bogdal, Klaus-Michael. Literaturdidaktik im Spannungsfeld von Literaturwissenschaft, Schule und Bildungs- und Lerntheorien. In: Bogdal, Klaus-Michael/Hermann Korte (Hg.). Grundzüge der Literaturdidaktik. München. Deutscher Taschenbuchverlag 2002, 9–29.

Michael Klein

Über den Zustand der gegenwärtigen Literaturkritik. Aus Anlass der Debatte um Martin Walsers *Tod eines Kritikers* und Bodo Kirchhoffs *Schundroman*

1. Dauerkrise der Literaturkritik?

Es gibt nicht wenige Beobachter, die die angesprochene Debatte für die größte Feuilletondebatte in den deutschsprachigen Printmedien nach dem zweiten Weltkrieg überhaupt halten und diese zugleich, auch und gerade soweit es die Beteiligung der Literaturkritik daran betrifft, als schlicht und insgesamt »skandalös« erachten.

Nun kann man eine solche Einschätzung, sowohl als Megaereignis als auch in ihrer pauschalen Abqualifizierung, zurecht selbst schon wieder für eine typische mediale Aussage halten: vereinfachend eben und überpointiert.

Und man kann sich, soweit sie die Literaturkritik betrifft, auf den Standpunkt stellen, dass derartige Totsagungen Tradition haben, ja Teil eines Rituals zu sein scheinen, dessen es zur Belebung des Betriebs von Zeit zu Zeit bedarf, Teil eines Spiels, das nicht allzu ernst genommen werden muss. Robert Schindel, der die Auseinandersetzung ansonsten durchaus ernst genommen hat, hat denn auch in diesem Zusammenhang, bezogen auf die Selbstdarstellung vieler Beteiligten, Arthur Schnitzler aus dessen Komödie der Verführung zitiert: »Wir spielen alle. Wer es weiß, ist klug«.

Ähnliches gilt auch für die Totschlagsfantasien gegenüber ihren Repräsentanten, den Kritikern. Auch sie sind nicht neu. Berühmt ist der Schlussvers des Goetheschen Gedichts *Rezensent*, wo es heißt: »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent«,

A. UNIV.-PROF. DR. MICHAEL KLEIN lehrt Literaturwissenschaften an der Universität Innsbruck, Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, und leitet dort das Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur (<http://iza.uibk.ac.at>). Innrain 52, A-6020 Innsbruck.
E-Mail: michael.klein@uibk.ac.at

Der vorliegende Text ist die leicht gekürzte Fassung seines Habilitationsvortrags.

wobei der »Witz«, jedenfalls hätte man es damals so genannt, nicht zuletzt darin besteht, dass Goethe sich natürlich, wie die meisten zeitgenössischen Autoren des achtzehnten und auch noch des neunzehnten Jahrhunderts, immer auch selbst als Kritiker betätigt hat. Oder meinte Goethe vielleicht tatsächlich den »Rezensenten«, im Gegensatz zum »Kritiker«? – Jedenfalls haben auch derartige Tötungswünsche, wie das Beispiel zeigt, Tradition.

Und sie waren im Übrigen auch schon in der Vergangenheit gelegentlich auf Marcel Reich-Ranicki gerichtet. So hat etwa Rolf Dieter Brinkmann bereits 1968 einmal in einer Diskussion ihm, Reich-Ranicki, gegenüber erklärt: »Ich sollte überhaupt nicht mit Ihnen reden, ich sollte hier ein Maschinengewehr haben und Sie niederschießen!« Ähnliche aggressive Äußerungen diesem Kritiker gegenüber, die bildlich durchaus auch seine physische Vernichtung mit einschließen, finden sich etwa bei Peter Handke, Helmut Heißenbüttel, Christa Reinig. Und jetzt eben auch, zeitgleich, bei Martin Walser und Bodo Kirchhoff.

Man kann sich daher auch hier fragen, einmal abgesehen davon, ob man solche Tötungsfantasien für besonders geschmackvoll oder gar »komisch« hält (Martin Walser hat immer wieder darauf bestanden, dass es sich bei seinem Text um eine Komödie handle), man kann sich also fragen: Warum jetzt plötzlich diese Aufregung, diese Debatte, diese Öffentlichkeit? Und man liegt vermutlich nicht gänzlich falsch, wenn man dafür hält, dass vieles an ihr eben tatsächlich als Medienspektakel zu verbuchen ist, auch als jährlich in der einen oder anderen Art sich wiederholendes Sommertheater, das man ignorieren kann. Viele, insbesondere jüngere Autoren, aber auch jüngere Leser haben denn auch wenig Verständnis für die ganze Aufregung gezeigt und so reagiert. Und schließlich und nicht zuletzt kann man sich auch die Frage stellen, ob die in diesem Zusammenhang jetzt wieder einmal diagnostizierte Krise der Literaturkritik dieser nicht vielleicht überhaupt immanent ist, geradezu ein notwendiger Teil von ihr, und insofern im Gegenteil auch als Ausdruck ihrer Lebendigkeit verstanden werden kann?

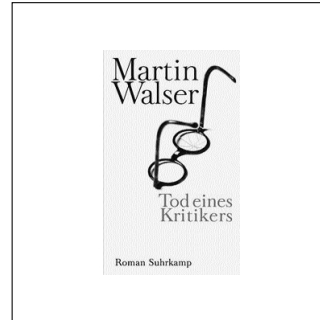
Damit bestünde also eigentlich angesichts der gegenständlichen Debatte gar kein besonderer Diskussionsbedarf? Ich meine doch. Denn wenn man sich dem anschließt, dass die Literaturkritik immer auch abhängig ist »von den gesellschaftlichen Wertsetzungen, in denen [sie] begründet sein muss, wenn ihre Einzelurteile öffentlich wirken sollen« (Jörg Drews), und dass die vermeintlichen oder tatsächlichen Krisen der Literaturkritik immer auch als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Krisensituation zu verstehen sind, dann ist es gar nicht anders vorstellbar, als dass sich auch die Kritik in gewisser Weise immer auch in einer Krise befindet.

Nur ist mit einer derartig allgemeinen Aussage natürlich wenig gewonnen. Es gilt, die besonderen Umstände deutlich zu machen, die Gründe zu benennen, die zu der jeweils besonderen Krise geführt haben bzw. für diese verantwortlich zu machen sind.

2. Chronik eines angekündigten Skandals

Was ist geschehen oder, wie manche meinen, passiert? Martin Walser hat einen Roman mit dem Titel *Tod eines Kritikers* geschrieben, einen Roman also, von dem er,

Martin Walser:
Tod eines Kritikers
Frankfurt am Main: Suhrkamp
Verlag, 2002. 224 Seiten
ISBN 3-518-41378-3



Walser, bereits im Vorfeld in einem Interview mit der Illustrierten *Die Bunte* erklärt hatte, dass er einen Skandal auslösen würde.

Auch wenn damit die Chronik der Ereignisse in gewisser Weise auf den Kopf gestellt wird, – das Buch als solches lag zu Beginn der Debatte noch gar nicht vor, sollte ursprünglich erst zwei Monate später erscheinen, die Grundlage für die Auseinandersetzung bildete zunächst lediglich ein noch nicht lektoriertes Typoskript, das nur wenigen Eingeweihten bekannt war – auch wenn also damit die Chronik der Ereignisse auf den Kopf gestellt wird, sei der Inhalt kurz referiert. Ich zitiere Paul F. Reitze, *Rheinischer Merkur*, 13. 6. 2002:

Ein Gelehrter, der an einer Untersuchung »Von Seuse bis Nietzsche« arbeitet, liest in Amsterdam in der »FAZ«, Ehrl-König habe in seiner Fernsehshow »Sprechstunde« einen Roman seines Freundes Hans Lach in Grund und Boden verrissen, worauf der vor Millionen Beschämte sich auf einem anschließenden Empfang betrank. Während er von zwei Butlern hinausgeführt wird, ruft er, völlig außer Kontrolle: »Die Zeit des Hinnehmens ist vorbei.« und »Ab heute nacht null Uhr wird zurückgeschlagen.« Der »FAZ«-Bericht weist darauf hin, dass der Vorfall, vor allem der Hitler-Bezug, »mehr als Befremden, eigentlich schon Bestürzung und Abscheu ausgelöst« hätten, zumal Ehrl-König »zu seinen Vorfahren auch Juden zähle, darunter auch Opfer des Holocaust«. – Man findet, verschneit, am Morgen auf Ehrl-Königs Jaguar blutgetränkt dessen gelben Cashmere-Pullover. Hans Lach wird verhaftet, ein Leidensweg bis in die forensische Psychiatrie beginnt. Ermittlungen, Szenenklatsch [aus dem Literaturbetrieb], Befunde. Ausgerechnet an Rosenmontag taucht das vermeintliche Opfer wieder auf. Er hatte sich all die Zeit – wie ein pflichtvergessener mittelalterlicher Recke – zwischen Frauenarmen »verlegen«. In einer gewaltigen Volte entpuppt sich der erzählende stille Gelehrte schließlich als mit Lach identisch – was war, was ist wirklich, was nicht? Tief verletzt zieht sich der heillose Held mit dem so heiteren Namen [Lach], gleich Molières Menschenfeind, mit all seiner Scham in die Einöde zurück, in ein Hotel hoch oben in den Bergen.

Und beginnt mit der Niederschrift der Ereignisse. – Soviel zur äußeren Handlung. Ausdrücklich hervorzuheben ist vielleicht noch, dass sich hinter der Figur des Kritikers René Ehrl-König eindeutig erkennbar Marcel Reich-Ranicki verbirgt und dass außer den hier erwähnten Figuren noch eine Reihe weiterer mehr oder weniger erkennbarer Personen des deutschen Literaturbetriebs auftreten, – so etwa Joachim Kaiser, Kritiker der *Süddeutschen Zeitung*, der Philosoph Jürgen Habermas, das Ehepaar Inge und Walter Jens, der Verleger Siegfried Unseld und seine Frau, die Lyrikerin Ursula Berkéwicz, u. a. –, die aber vor allem der Bedienung des »Szeneklatsches« dienen und höchstens am Rande in die Handlung eingreifen.

Aber worin bestand der angekündigte und von vielen auch als solcher empfundene »Skandal«? Dass dieser nur ganz am Rande etwas mit der Geschichte selbst, also mit dem nur wenig verschlüsselten deutschen Literaturbetrieb, ja nicht einmal in erster Linie mit dem ohnehin nur fantasierten Mord an einem Kritiker zu tun hat, ist schon allein daraus ersichtlich, dass sich die Aufregung über den *Schundroman* von Bodo Kirchoff, in dem der deutsche Großkritiker Louis Freytag, ebenso deutlich als Reich-Ranicki erkenntlich, wenn auch eher unbeabsichtigt, aber eben doch tatsächlich erschlagen wird, dass sich die Aufregung über diesen Roman sehr in Grenzen gehalten und der Totschlag bei der Beurteilung des Buchs durch die Kritik überhaupt keine Rolle gespielt hat.

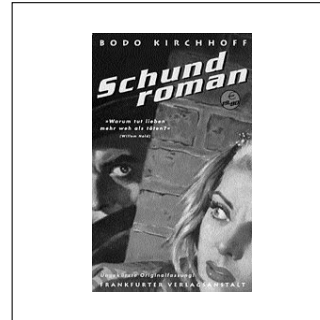
Tatsächlich wurde denn der »Skandal« im Falle Walsers, möglicherweise anders, als es sich dieser erwartet hatte, ausgelöst durch die Art und Weise der Ablehnung, mit der die Anfrage Walsers, ob die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* seinen Roman vor abdrucken würde, von dieser beantwortet wurde. In ihrer Ausgabe vom 29. 5. nämlich begründete Frank Schirrmacher, für das Feuilleton verantwortlicher Mit-herausgeber der *FAZ*, seine Entscheidung in Form eines offenen Briefes wie folgt: Der Roman sei, heißt es da, »eine Exekution«, »ein Dokument des Hasses«, und »nichts anderes als eine Mordphantasie«, hier zwar gerichtet gegen eine Roman-Figur, den Kritiker René Ehrl-König, aber, (Zitat Schirrmacher): »lassen wir das Versteckspiel mit den fiktiven Namen«, hinter dieser sei nur wenig verschlüsselt, Marcel Reich-Ranicki für jeden leicht erkennbar. – Und schließlich das für Schirrmacher entscheidende Argument: Zur Zeichnung dieser Figur und zu seiner Verächtlichmachung bediene sich Walser »unübersehbar« des »Repertoire[s] antisemitischer Klischees«: heimatlos, hässlich, geil und medienbesessen.

Damit, mit dieser Einschätzung, hatte Schirrmacher einen schon von vielen seit längerer Zeit gegenüber Walser gehegten Verdacht, nämlich den des latenten Antisemitismus, zu einem öffentlichen Vorwurf erhoben. Wobei noch erschwerend hinzukam, dass dieser jetzt gerade von dem Mann, eben Frank Schirrmacher, formuliert wurde, der Walser noch anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels im Jahre 1998 die Laudatio gehalten hatte und der sich auch noch in der anschließenden heftigen Auseinandersetzung zwischen Walser und dem damaligen Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, Ignatz Bubis, mehrfach schützend vor den Autor gestellt hatte.

Kein Zweifel, dass dieser jetzt überraschende »Seitenwechsel« Schirrmachers die Auseinandersetzung um die politischen Ansichten Martin Walsers neuerlich beförderte. Dass dieser Vorwurf sich innerhalb von nur wenigen Tagen zum Auslöser für eine allgemeine Antisemitismusdebatte im deutschen Feuilleton ausweiten würde, mag manchen auf den ersten Blick verwundert haben, wirklich überraschen konnte es aber nicht.

Denn als diese Debatte Ende Mai 2002 durch den Brief Schirrmachers sozusagen eröffnet wurde, herrschte Wahlkampf in Deutschland. Und erst wenige Wochen lag eine ebenfalls breit geführte andere Debatte zurück, nämlich die, ausgelöst von dem damals noch stellvertretenden Vorsitzenden der FDP, Jürgen W. Möllemann, und dem stellvertretenden Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, Michel

Bodo Kirchoff:
Schundroman
Frankfurt am Main: Frankfurter
Verlagsanstalt, 2002. 320 Seiten
ISBN 3-627-00095-1



Friedman. Dieser hatte Möllemann vorgeworfen, dass dessen undifferenzierte Äußerungen gegenüber der Politik Israels antisemitische Ressentiments erkennen ließen, mit denen er Stimmen am rechten Rand des politischen Parteienspektrums zu gewinnen suche. Und Möllemann seinerseits hatte Friedman entgegengehalten, er, Friedman, sei es vielmehr, der mit seinem intoleranten und arroganten Auftreten gerade selbst solche Gefühle fördere und damit seinerseits mitverantwortlich für die neuerlich hier und da zu beobachtenden antisemitischen Vorurteile sei. Eine solche Auseinandersetzung um eines der heikelsten und brisantesten gesellschaftspolitischen Themen in Deutschland überhaupt, nicht an irgendwelchen Stammtischen, sondern in aller Öffentlichkeit unter Beteiligung eines führenden Politikers einer traditionell liberalen Partei geführt, wurde seinerzeit von vielen als neu und zugleich in höchstem Maße als verurteilenswert empfunden. Dass ein abermaliger Versuch Möllemanns, nämlich unmittelbar vor der Wahl mit einem gegen die Politik Israels gerichteten Flyer vielleicht doch noch Stimmen zu gewinnen, der Partei, wie wir inzwischen wissen, sehr geschadet hat, darf man mit Genugtuung feststellen. Damals, Ende Mai aber, konnten derartige Verdächtigungen, wie Schirmmacher sie gegen Martin Walser erhoben hatte, ihre Wirkung nicht verfehlen, zumal der öffentliche Bekanntheitsgrad aller diesmal an der Debatte Beteiligten dem derjenigen an der vorausgegangenen Debatte in nichts nachstand: Martin Walser, neben Günter Grass als einer der letzten noch lebenden, international angesehenen Vertreter der deutschen Nachkriegsliteratur als Angeklagter, Marcel Reich-Ranicki, bekanntester deutschsprachiger Literaturkritiker und wegen seiner medialen Präsenz zugleich auch einer der bekanntesten Vertreter jüdischer Herkunft in Deutschland als Opfer, Frank Schirmmacher, Mitherausgeber der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und einer der einflussreichsten Journalisten im deutschen Printmedienbereich, in der Rolle des Schurken und Verräters. Und schließlich der Suhrkamp Verlag, wenn auch nur mittelbar an der Debatte beteiligt, so doch insofern von der Diskussion betroffen, als er als langjähriger Verleger Walsers zu entscheiden hatte, wie ernst die Vorwürfe gegenüber dem Autor zu nehmen seien und welcher Schaden andererseits dem Ansehen des Verlags zugefügt werde, wenn man an der Veröffentlichung eines Buches festhalte, das, wegen seiner Nutzung vermeintlich antisemitischer Klischees, das Ansehen einer der bekanntesten Persönlichkeiten des deutschen Literaturbetriebs und gleichfalls Autors dieses Verlags, nämlich Reich-Ranickis, beschädige.

Wenn damit, mit dem Vorwurf Schirrmachers und einer sich sehr bald hieraus entwickelnden generellen Diskussion über angebliche Anzeichen eines wiedererstarkenden Antisemitismus in Deutschland, wenn damit das eigentliche, zentrale Thema der Debatte benannt ist, so war doch von Anfang an nicht zu übersehen, dass diese zugleich immer flankiert wurde durch kaum weniger heftig geführte Auseinandersetzungen, die sich entweder aus der besonderen Figurenkonstellation der genannten Hauptbeteiligten ergaben oder sich einfach aus dem härteren Konkurrenzkampf der Zeitungen unter einander erklären: sei es zum Nutzen der persönlichen Profilierung oder sei es zur Behauptung der Diskurshoheit des jeweiligen Blattes ganz allgemein und noch einmal verstärkt im Bereich des Feuilletons.

3. Die Kritik der Kritik und der Kritiker

So stand von Anfang an neben Walser vor allem Frank Schirrmacher im Mittelpunkt der Kritik. Warum war er jetzt plötzlich zu dem von ihm lange Zeit geschätzten und bis dahin auch geschützten Autor auf Distanz gegangen? Und dies in der Weise eines offenen Briefes, der in seiner Apodiktik diesem jede Erklärung praktisch unmöglich machte? Waren es, einmal abgesehen von der verständlichen Verteidigung Marcel Reich-Ranickis als einem jahrzehntelangen Mitarbeiter der *FAZ*, vielleicht gar nicht in erster Linie die vorgegebenen moralischen Gründe als vielmehr strategische Überlegungen, um die angesprochene Diskurshoheit des Feuilletons der eigenen Zeitung zu behaupten? – Und wie soll man es sich angesichts der allgemeinen Meinungsvielfalt in dieser Diskussion und in den verschiedenen Zeitungen erklären, wenn in der *Süddeutschen Zeitung* ansonsten so verschiedene journalistische Temperamente wie Joachim Kaiser, Thomas Steinfeld, Gustav Seibt und Lothar Müller Walsers Roman einheitlich zu verteidigen bemüht sind und sie sich damit geschlossen der ebenso geschlossenen das Buch verurteilenden Front der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hinter Frank Schirrmacher entgegenstellen? Hat auch diese Gegnerschaft möglicherweise weniger mit einem Dissens in der Sache zu tun und ist stattdessen viel mehr zurückzuführen auf den Streit zwischen den beiden größten überregionalen Tageszeitungen um die Marktführerschaft? Wobei noch hinzukommt, dass immerhin drei der vier genannten Redakteure der *Süddeutschen Zeitung* die *FAZ* nach vorausgegangenen Auseinandersetzungen mit Frank Schirrmacher verlassen haben. – Und schließlich darf man sich auch fragen, welche anderen Interessen dabei mit im Spiel waren, dass gerade die Tageszeitung *Die Welt* der Debatte insgesamt den größten Raum zur Verfügung gestellt hat. Auch in diesem Fall ist der Verdacht nicht von der Hand zu weisen, dass man darin auch eine Möglichkeit gesehen hat, sich deutlicher als bisher an der Seite der beiden führenden überregionalen deutschen Tageszeitungen zu positionieren.

Und dennoch neige ich zu einer insgesamt differenzierteren und letztlich positiven Beurteilung. Auch wenn vieles deutlich als bloße Inszenierung zu durchschauen gewesen sein mag, denke ich, dass allein die Tatsache, dass eine solche Diskussion in dieser Breite und perspektivischen Differenziertheit auf den Feuilletonseiten der Tages- und Wochenzeitungen geführt wurde, geführt werden konnte, dies, auch

im internationalen Vergleich, die deutschen Printmedien auszeichnet. Wenn im Ausland zuweilen zu lesen war, es handele sich, soweit es die Antisemitismus-Diskussion betreffe, um eine »typisch deutsche Debatte«, dann gilt das wohl auch in diesem Sinne: nämlich dass es dazu einer Medienlandschaft bedarf, wie sie in ihrer Diversifiziertheit auf vergleichsweise hohem Niveau, in der Konsequenz der Kulturhoheit der deutschen Bundesländer, in Europa vermutlich einmalig ist, und von der auch wir in Österreich, gerade auf dem kulturellen Sektor, nicht unwesentlich profitieren.

Diese insgesamt positive Einschätzung wird auch dadurch noch zusätzlich gestützt, dass sich die Medien eine derartige Auseinandersetzung um gesamtgesellschaftliche, aber auch literarische Wertorientierungen in dieser Breite nur dann, vor allem finanziell, erlauben können, wenn es dafür ein genügend großes öffentliches Interesse gibt. Dass es dieses offenbar gegeben hat und dass man es auch erkannt hat, scheint mir Grund genug, die Feuilletonbeilagen und die für sie verantwortlichen Kulturredaktionen, jedenfalls der überregionalen Zeitungen, gegen ihre Verächter in Schutz zu nehmen.

Als deutlich schwieriger zu beurteilen ist auch für mich die Beteiligung der Literaturkritik an dieser Debatte. Auch die Einschätzung ihrer Rolle, ihrer Bedeutung war von Anfang an, sozusagen als Metadiskurs, ein ausdrücklich und durchgängig die Diskussion begleitendes Thema, allerdings und ebenfalls von Anfang an, aus beinahe einheitlich kritischer Perspektive. Dabei richteten sich die Vorwürfe zum einen gegen die Vorverurteilung des Buches auf der Basis lediglich eines unlektorierten Typoskripts, das zunächst nur ganz wenigen bekannt war, an der sich aber gleichwohl praktisch das gesamte Feuilleton beteiligte. Und zum zweiten wurde kritisiert, dass der interessierte Leser, an den die Botschaft schließlich gerichtet sei, weil das Buch erst gut drei Wochen nach dem Brief Schirrmachers im Handel greifbar war, der Debatte praktisch ausgeliefert sei. Dies, zumal die vorgebliche Kritik sich auf die allein moralische Diskussion indizierter Stellen reduziere, was eine unvoreingenommene Betrachtung des literarischen Textes als Ganzes immer schwieriger mache.

Dass dieser ganz generell zu beobachtende Zwang zur Beschleunigung nicht nur dem Buch selbst schadet, weil seine »Haltbarkeitszeiten« damit ebenfalls immer kürzer werden, was wiederum die Verlage dazu zwingt, immer mehr und schneller zu produzieren und den Buchhändler, vor allem das zu ordern, was die Lager nicht zu lang belastet – dass eine solche Entwicklung insgesamt auch die Literaturkritik beschädigt, schon beschädigt hat, weil dadurch der Druck auch für sie immer größer wird, daran kann kein Zweifel bestehen.

Nur das alles ist nicht neu, und ich denke auch, dass der Vorwurf, allein die Medien seien an allem schuld, zur Erklärung des allgemein beklagten Zustands der gegenwärtigen Literaturkritik und ihres auf vielen Ebenen zu beobachtenden Bedeutungsverlust nicht ausreicht. Jedenfalls lässt sich wohl auch umgekehrt argumentieren, dass die Vermittlung von Literatur an eine größere Öffentlichkeit ohne den verstärkten Einsatz aller Medien heute kaum noch vorstellbar ist.

Verständigt man sich nämlich darauf, dass die Literaturkritik zunächst einmal die Aufgabe hat, die Voraussetzungen für das öffentliche Gespräch über Bücher zu schaffen und zu befördern, dann ist immerhin einzuräumen, dass beispielsweise im vorliegenden Fall einem belletristischen Werk und seinem Autor mittels der Medien eine Aufmerksamkeit zu Teil geworden ist, die in Zeiten, in denen die Branche vor allem durch Jammern und Klagen auf sich aufmerksam macht, durchaus beeindruckt. Und dass die davon ausgelöste Debatte keineswegs nur ein allgemein gesellschaftliches Interesse bedient hat, sondern offenbar auch dem Buch, auch der Literatur zu Gute gekommen ist, das zeigen die Verkaufszahlen des Walserschen Romans, die sich inzwischen auf knapp 200.000 Exemplare belaufen. Natürlich ist auch dem entgegen zu halten, dass dieser Erfolg selbstverständlich nicht zurückzuführen ist auf eine im eigentlichen Sinne literaturkritische, ästhetische Auseinandersetzung mit dem Buch, sondern vielmehr auf dessen Skandalisierung bereits im Vorfeld. Mit anderen Worten, das Beispiel beweise ja gerade, was schon seit längerem gelte: Zwar können Bücher, auch im engeren Sinne literarische Veröffentlichungen, grundsätzlich auch heute noch ein breiteres Publikumsinteresse erreichen. Allerdings scheint es dazu aber mehr und mehr eines besonderen außerliterarischen Anlasses zu bedürfen, der seinerseits wiederum in der Lage ist, die mediale Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen. Im Vergleich mit der auf diese Weise zu erreichenden Öffentlichkeit ist der Einfluss noch so hymnischer traditioneller Besprechungen auch in den angesehensten überregionalen Tages- und Wochenzeitungen auf die Verkaufszahlen in jedem Fall unvergleichlich geringer und generell überhaupt nur schwer vorhersagbar. Wiederum im Unterschied beispielsweise zum ehemaligen »Literarischen Quartett«. Den Büchern, die das Glück hatten, in einer dieser Sendungen vorgestellt zu werden, auch dann, wenn diese Vorstellung nicht einhellig positiv war, gelang es beinahe regelmäßig, eine sonst kaum vergleichbare Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen.

Selbstverständlich geht es mir mit diesen Relativierungen nicht um ein Plädoyer für eine derartige Popularisierung der Literaturkritik. Gleichwohl aber darf die Frage gestellt werden, ob es nicht gerade heute von Zeit zu Zeit derartiger spektakulärer Debatten, wie die gegenständliche oder Fernsehsendungen, vergleichbar dem »Literarischen Quartett«, braucht, wenn auch nicht zum Nutzen der Literaturkritik, aber doch dazu, um das Gespräch über Literatur einer breiteren Öffentlichkeit als durchaus von unterhaltendem und gleichzeitig gesellschaftlichem Interesse zu vermitteln. Und schließlich: Tragen nicht erst derartige Großveranstaltungen, wie sie auch die jährlich in Frankfurt stattfindende größte Buchmesse der Welt und die inzwischen hinzugekommene Leipziger Buchmesse darstellen, wesentlich dazu bei, dass der Buchkritik in den traditionellen deutschsprachigen Printmedien nach wie vor ein im europäischen Vergleich unvergleichlich breiter Raum zugestanden wird?

Die Bilanz dieser lediglich als modifizierend gemeinten Beobachtungen stellt sich daher für mich so dar: Die objektiven äußeren Bedingungen für die Literaturkritik im deutschen Sprachraum sind sehr viel besser, als vielfach behauptet, auch wenn die Beschleunigung in allen Bereichen und die daraus resultierende verschärfte Konkurrenzsituation insbesondere auch zwischen den Printmedien und dem Fernsehen die praktische tägliche Arbeit zweifellos erschwert haben.

Der eigentliche, wesentlichere Grund für das Unbehagen gegenüber dem Zustand der gegenwärtigen Literaturkritik und dem nicht zu übersehenden Ansehensverlust scheint mir wo anders zu liegen und in Wirklichkeit vielmehr die Folge ihrer zunehmenden Maßstabslosigkeit zu sein, weniger in dem Sinne, dass die Kriterien der Beurteilung nicht zu erkennen wären, als vielmehr Maßstabslosigkeit im Sinne von Anspruchslosigkeit, und zwar sowohl in »moralischer«, als vor allem auch in ästhetischer Hinsicht. Wobei mir selbstverständlich bewusst ist, dass es *die* Literaturkritik nicht gibt, nie gegeben hat. Es gab und gibt die Tagesgeschäfte und es gibt, was Hans Mayer einmal die »Meisterwerke der Literaturkritik« genannt hat. Wenn ich den Begriff daher im Folgenden verwende, dann ist damit nur die anspruchsvollere Kritik in den zumeist größeren, überregionalen Zeitungen gemeint, von denen sich der Leser allerdings zurecht mehr als eine bloße Verkaufsempfehlung erwartet.

4. Der verlorene Maßstab oder Lob eines *Schundromans*

Dazu noch ein paar abschließende Anmerkungen zu den mir vorliegenden Besprechungen des *Schundromans* von Bodo Kirchhoff. Wohl um den Anschluss nicht zu verpassen, hatte auch Kirchhoff schon vor Erscheinen des Buches in mehreren Interviews inhaltliche Details seines Romans verraten und die Koinzidenz, dass zeitgleich gleich zwei neue deutsche Romane die tatsächliche oder jedenfalls fantasiierte Ermordung eines Literaturkritikers zum Thema haben, im *Spiegel* damit erklärt, dass angesichts der Rolle Reich-Ranickis bei Walser und ihm »wohl ein inneres Fass übergelaufen« sei. Die Frage, warum es gerade die Nase von Louis Freytag alias Reich-Ranickis sei, die in seinem Roman der Ellbogenstoß trifft, beantwortete Kirchhoff so: »Nun, es gab zu ihm keine probate Alternative; die Nase von Karasek etwa? Oder die von Baumgart, von Joachim Kaiser? Nein. Es kam nur die einzigartige, alles überragende Nase in Frage, und ihr Träger hat den Symbolwert selbst zu verantworten«. In der kurzen Vorbemerkung zu dem Roman – die Auslieferung wurde angesichts des Konkurrenzproduktes zunächst vom Herbst auf den 8. Juli und dann noch einmal auf den 26. Juni 2002 vorgezogen, so dass das Buch schließlich am gleichen Tag mit dem Roman von Martin Walser in die Buchhandlungen gelangte – in dieser Vorbemerkung heißt es, zugleich auch bereits als Hinweis auf das zu erwartende Genre: »Das Sizilianische unseres Literaturbetriebs lieferte die Notwehrlage für diesen Roman aus der Hüfte.«

Überdeutliche Signale in diese Richtung liefert bereits der Schutzumschlag des Buches, der nach einer Vorlage des amerikanischen »True Crime Magazine« von 1949 gestaltet wurde. Der Ladenpreis ist aufgedruckt, als könnte man den Roman nur am Kiosk zwischen anderen Groschenheftchen erwerben, und zusätzlich findet sich dort auch noch der ausdrückliche Vermerk, dass es sich bei dem Buch um die »ungekürzte Originalfassung« handele.

Die Geschichte im Einzelnen nachzuerzählen, fällt angesichts der vielen, möglicherweise bewusst belassenen Unwahrscheinlichkeiten – schließlich wird uns das Ganze ja ausdrücklich als »Schundroman« präsentiert – schwer, erscheint aber von untergeordnetem Interesse. Was geliefert wird, ist »eine blutige und sexreiche Gang-

stergeschichte vor der Kulisse der Frankfurter Buchmesse« (FR), in Gang gehalten durch das einschlägig bekannte Personal: den Killer und Helden mit großen Gefühlen, den abgehalfterten Detektiv als »private eye«, einen einhändigen Exmajor, der Auftragsmorde organisiert, den Schurken, der unter dem Pseudonym Ollenbeck auch Romane veröffentlicht, und die Edelnutte, die früher einmal Gedichte geschrieben hat, seinerzeit lobend besprochen von dem besagten Großkritiker, der gleich zu Beginn des Romans eigentlich unbeabsichtigt erschlagen wird:

Man sprach [...] von bestelltem Mord und suchte den Auftraggeber in Autorenkreisen mit Kontakt nach Polen etc., also eher unter älteren Schriftstellern, von Freytag gedemütigt wie auch in den Himmel und höchste Steuerklassen gehoben, Kreisen, in denen angeblich ein Manuskript zirkulierte, »Tod eines Kritikers«, vermutlich Krimi mit Ambition, ARD-verdächtig.

Es wurde schon angedeutet, dass die Besprechungen dieses Romans nicht annähernd die Aufgeregtheit ausgelöst haben, wie es die Reaktionen auf den Walserschen Roman vermochten. Das mag zum einen daran gelegen haben, dass die zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits vier Wochen andauernde Debatte über jenes Buch die Gemüter langsam angefangen hatte zu erschöpfen, vor allem aber wohl daran, dass der Roman von Bodo Kirchoff in der Form der Kolportage, der »pulp-fiction«, schon im Vorfeld jede ernsthafte Diskussion unterläuft und wesentliche Ausdeutungsangebote über die Geschichte hinaus tatsächlich nicht bietet.

Das hatte denn auch zur Folge, dass dieses Buch vergleichsweise und insgesamt viel gelassener, aber auch aufmerksamer gelesen wurde, insbesondere auch hinsichtlich seiner Machart bzw. seiner vermeintlichen literarischen Qualität.

Aber deshalb auch um so überraschender, ja verstörender aus meiner Sicht war die positive, vereinzelt sogar hymnische Einschätzung durch Teile der Kritik, gerade der angesehensten Zeitungen. Das mag bis zu einem gewissen Grad damit zusammenhängen, dass nach der verbittert geführten Diskussion über den Roman von Martin Walser Kirchoffs dezidiert unpräzise daherkommender und zugleich alle voyeuristischen Bedürfnisse befriedigender *Schundroman* von vielen als Befreiung erlebt wurde. Aber reicht dies tatsächlich zur Erklärung aus oder hat es nicht doch vielmehr auch etwas mit dem angesprochenen Verlust der Maßstäbe eines Teils der gegenwärtigen Literaturkritik zu tun? Dazu ein paar Beispiele. So spricht etwa die *Welt* noch vergleichsweise moderat von einem »poetischen Thriller« und bewertet das Buch insgesamt als »ein schönes Stück Literatur«. Euphorischer bereits die *Neue Zürcher Zeitung*, die meint, »*Schundroman* parodierte das Genre und steigere es zur vollendeten Kunstform«, »teuflich gut geschrieben«, »wahrhaftig ein kleines Kunststück«. Und die *Süddeutsche Zeitung* schließlich lobt das Buch, weil es gerichtet sei gegen den »falschen Ton« und »intellektuelle Dünnbrettbohre«. »Es gibt guten Kitsch [...]. Den Kitsch, den wir schon immer erträumten, aber nie danach zu verlangen wagten, hat jetzt Bodo Kirchoff geliefert. Und er zeigt, dass das nur gut geht, wenn es ein Meister der Form in Angriff nimmt. Dann allerdings ist es zum Niederknien [...].« Der Roman insgesamt sei ein »hervorragendes Buch, das wir zu den erfreulichsten Neuerscheinungen des Herbstprogramms zählen wollen.« Geschrieben am 6. Juli! Noch aufschlussreicher als solche bilanzierenden Urteile erscheinen die stützenden Kriterien für derartige Einschätzungen, beispielsweise: das

Buch sei »wahrhaftig« (SZ), basierend auf »vollständigen Charakteren«, einem genau recherchierten, überzeugend gezeichneten Milieu und »gekonnt« eingesetzten Dialogen, die, auch das ein bezeichnendes Kriterium, geradezu hollywoodverdächtig seien. »Fernsehformig flott liest sich das...« (FR), wobei insbesondere diese Nähe zum Film, seinen schnellen Schnitten und seinem dadurch bedingten rasanten Erzähltempo gleich in mehreren Besprechungen (taz, FAZ) lobend hervorgehoben wird.

Und was wäre gegen solche »maßlosen« Einschätzungen, wie sie nach meinen Beobachtungen immer häufiger begegnen, einzuwenden? Nichts, solange sie als persönliche Geschmacksurteile erkennbar sind und vor allem die Vergleichsebenen nicht verwischt werden. Als auf die Dauer problematisch dagegen werden sie sich auswirken, wenn nicht mehr erkenntlich ist, wovon eigentlich die Rede ist, nämlich, wie im vorliegenden Fall, – ich zitiere aus einer Besprechung von Wendelin Schmidt-Dengler im *Falter* –: bei aller »Raffiniertheit« und trotz aller »überraschenden Pointen und viel Witz«, von nichts als »reinem Schund«. Und ich füge dem noch ein Zitat von Friedrich Nicolai, dem Weggefährten Lessings, hinzu:

Ein Kritiker [...], der uns zuversichtlich sagt, dass dieser schlechte Schriftsteller gut ist, handelt unverantwortlich denn der Schriftsteller selbst und ein großer Teil der Leser wird es auf sein Wort glauben, dass derselbe wenigstens erträglich ist. Und es ist der nächste Weg zu einem verderbten Geschmack, wenn man das Mittelmäßige für erträglich hält.

Mit anderen Worten: Wenn die Kritik sich ihrer Orientierungsaufgabe, die sie ja auch hat und die heute an Wichtigkeit noch zugenommen hat, nicht gänzlich begeben will, dann wird man von ihr vor allem wieder Unterscheidungen fordern müssen, wenn auch durchaus im Bewusstsein, dass diese schon morgen möglicherweise wieder zu revidieren sind. Dass die prinzipielle wertende Trennung zwischen E und U zu recht und inzwischen wohl endgültig der Vergangenheit angehört, besagt noch nichts darüber, dass wir auch in Zukunft werden unterscheiden müssen: eben zwischen bloß unterhaltendem Kunstgewerbe und dem, was man früher einmal unter anspruchsvollerer Kunst verstanden hat.

Nur, auf der Basis welcher Kriterien kann das geschehen? Früher, zu den Zeiten der Anfänge der Literaturkritik in Deutschland, hätte man sich vermutlich darauf verständigt zu sagen: »zur Beförderung des allgemeinen Besten«. Und heute?

Die Praxis des Rezensierens hat sich [...] wenig verändert. Was sich aber verändert hat, ist der Rang der Kunst und der Literatur in der gesellschaftlichen Wahrnehmung. Und zwar deshalb, weil man nicht mehr so stark an den Fortschritt in den Künsten glaubt. Und mit dem Verlust des Fortschritts in den Künsten wird plötzlich auch die Rolle der Kritik viel weniger wichtig. Denn die Kritik wäre ja bei einer fortschreitenden Kunst die Entdeckerin dieses Fortschritts, also die Instanz, die feststellt: Aha, hier geht es weiter, in diese Richtung geht es weiter. [...] Also diese Avantgarde-Rolle, die dann auch die Kritik hat, [...] einer kleinen und schnelleren und informierteren Vortruppe, die verschwindet ja automatisch mit dem Abnehmen eines ästhetischen Fortschrittsglaubens. Und insofern hat die Kritik tatsächlich an so einem innerästhetischen Gewicht verloren. (Gustav Seibt)

Ich beginne, mich im Kreis zu drehen. Ich hatte eingangs von der Korrelation zwischen gesamtgesellschaftlicher Befindlichkeit auf der einen Seite und dem Zustand der Literaturkritik auf der anderen gesprochen. Es scheint tatsächlich so, als könne

die Literaturkritik ihre eigene Bedeutung nur sehr bedingt selbst bestimmen, als sei ihr auffälligster Charakterzug vielmehr ihre Abhängigkeit:

- Sie braucht die Bücher, die sie rezensieren kann, das heißt, die sie nicht nur auf der vordergründigen Handlungsebene beschäftigen, sondern die sie moralisch und insbesondere auch unter ästhetischen Gesichtspunkten herausfordern. Es gibt so viele oder so wenige gute Kritiker, wie es gute oder überflüssige Literatur gibt.
- Sie braucht weiters den an der Literatur und nicht nur an neuem Lesestoff interessierten Leser.
- Sie braucht die gesellschaftliche Akzeptanz.
- Und sie braucht nicht zuletzt die Reibung an ästhetischen oder gesellschaftlichen Entwürfen.

Zusammengefasst aber heißt das wohl: Solange wir nicht wieder anfangen, zumindest darüber nachzudenken, wie dieses „allgemeine Beste« ausschauen könnte und wie es möglicherweise zu befördern wäre, solange werden wir wohl auch hinnehmen müssen, dass die Literaturkritik so ist, wie wir sie beklagen: vielfach maßstablos und anspruchslos und sich mehr und mehr allein orientierend an einer Moral des Gefallens, des Vergnügens und der Unterhaltung und dass sie, wegen des daraus resultierenden Ansehensverlustes, um nicht überhaupt übersehen zu werden, sich ihre Anlässe immer häufiger dort sucht, wo jedenfalls eine möglichst große öffentliche Resonanz zu erwarten ist, – auch wenn die *Literatur* dabei Gefahr läuft, weitgehend auf der Strecke zu bleiben.

Heidi Schrodts

Literarische Trends

Interview mit Kurt Neumann

In diesem Gespräch erklärt der Leiter des Wiener Literaturzentrums Alte Schmiede, Kurt Neumann, den Unterschied zwischen literarischen Trends und Strömungen, und er geht auf das bewusst »antitrendige« Programm der Schmiede ein.

Heidi Schrodts: Wie kommt es eigentlich zu literarischen Trends?

Kurt Neumann: Es ist schon einmal der Begriff schwer abzugrenzen. Es gibt – altmodisch hätte man gesagt – literarische Strömungen. Das ist aber ein Begriff, der eher aus der produktiven Perspektive kommt. Literarische Trends, das scheint mir ziemlich sicher zu sein, ist ein Begriff, der aus der rezeptiven Sphäre kommt, wobei es ganz eigenartige Verflechtungen gibt. Es ist einmal ein Mittel einer Interpretation, um sich irgendwie zurechtzufinden, was vor sich geht. Ein Beispiel, wo diese Rezeption unmittelbar umgeschlagen hat in eine produktive Perspektive, das sind alle Thomas-Bernhard-Nachahmer. Das war, könnte man sagen, ein literarischer Trend, der ausgelöst war durch die sehr gute Aufnahme, durch eine – aus meiner Sicht tendenziöse – Interpretation von Bernhard. Sie hat sehr viele AutorInnen bewogen – sa-

HEIDEMARIE SCHRODT ist Deutschprofessorin und Direktorin des Bundesgymnasiums und Bundesrealgymnasiums, Rahlg. 4, A-1060 Wien. E-Mail: dion1.grg6rahl@906036.ssr-wien.gv.at

KURT NEUMANN: geb. 1950 in Gmunden, Dr.med.univ., seit 1970 umfangreiches Veranstaltungsprogramm »gruppe k« Gmunden, seit 1977 verantwortlich für das Literaturprogramm der Alten Schmiede Wien. Literarische Publikationen seit 1982: Prosa, Gedichte, Hörspiel, Essays, u.a. *Aus dem Uebungsheft zur Unterhaltungsliteratur* Prosa (1992); Hg: »Lesungsbilder«. *Österreichische Schriftstellerinnen und Schriftsteller lesen vor*, Fotografien von Harry Ertl (1995).

lopp gesagt – für Selbstvergewisserungs- oder Selbstbefreiungstexte diese ästhetische Methode zu wählen, wie sie Bernhard gewählt hat, weil der erfolgreich damit war. Auch, weil sich verschiedene AutorInnen damit interessanterweise als KünstlerInnen etablieren und sich nicht unbedingt selbst befreien wollten. Da kommt man gewissermaßen auf einen anderen Makrotrend.

Und dieser Makrotrend wäre?

Heute empfinden es viele Schreibende, die Autorinnen und Autoren sein oder werden möchten, gar nicht mehr notwendig, eine ästhetische Methode einzusetzen. Also, dieses Artifizielle ist gewissermaßen schon altmodisch, denn durch diese intensive Totalkommunikation fällt dies komplett flach, vor allen Dingen durch das Internet, wo es überhaupt keine ästhetische Barriere gibt. Man muss keine ausgewiesene Kunstmethode mehr einsetzen, um sich als Künstler zu fühlen oder zu etablieren.

Ist das sozusagen eine Art Metatrend?

Ja, könnte man sagen. Der ist erkennbar, man kann sagen, das Authentische oder Unmittelbare wird wieder einmal beliebt. Im Expressionismus war ja auch der Leitbegriff das Authentische, nur war der immer in Verbindung mit artifiziellen Techniken. Für einen Teil dessen, was Literatur sein will oder als Literatur gilt, sind ästhetische Kriterien nicht mehr so wichtig. Vor den siebziger Jahren war das alles, die Lebenszeugnisse, die Interviewbücher, nicht Literatur. Zusätzlich in Verbindung mit dem Schlagwort der Selbstverwirklichung – im Literarischen sozusagen die Spätfolgen – kann man sagen, dass die Kriterien dafür, was Literatur ist, nicht mehr existent bzw. verwässert sind. Die Programmatik der 1970er Jahre hat immer ein völlig klares Begriffssystem im Hintergrund gehabt. Man hat die Freiheitsgrade nur deshalb verwenden können, weil klar war, was ist Literatur. Und dann konnte man sagen, gegenwärtige Literatur braucht noch dieses oder jenes Register, um nicht antiquiert zu sein. Zumindest aus meiner Perspektive lösen sich die Konturen jetzt stärker auf.

Kommen wir nochmals auf die Unterscheidung zwischen literarischen Strömungen und Trends zurück – literarische Strömungen hat es immer gegeben und der Trend ist überhaupt eine neue Entwicklung?

Strömungen war eher eine Art zeitlich abgesetzter literaturhistorischer bzw. literaturwissenschaftlicher Blickwinkel aus dem Abstand. Das Neue am Begriff Trend ist, dass die in den letzten zwei Jahrzehnten massiv ökonomisierte Perspektive in der literarischen Welt dazugekommen ist. Der Literaturbetrieb, wenn man so will, oder das Gefüge, war ja in erster Linie ästhetisch und nicht ideologisch definiert, nicht kommerziell. Das ist im gesamten deutschen Sprachraum erst seit den 1980er Jahren der Fall. Da kommt jetzt gewissermaßen der Trend, der ja von vornherein schon von den Verkaufsstrategen in den Verlagen proklamiert wird. Bevor noch etwas auf dem Markt ist, wird schon gesagt, das ist trendig. Das sogenannte literarische »Fräuleinwunder« war der am plattesten formulierte literarische Trend. Da hat man gemerkt, die Verwertungsmaschinerien sind am Werk, um – egal, was in welchem Buch auch immer drinnen steht – dieses zu einem Markenartikel innerhalb eines Trends

zu positionieren. Das ist ein relativ neuer Faktor, der da ins Spiel getreten ist. In Österreich Verlagen gibt es erst ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre die Werbeabteilungen. Die wurden ausgebaut, nebstbei durch Förderungen, denn sonst könnten sie sich das alles nicht leisten.

So jung ist das noch? Ich habe das Gefühl, das gibt es alles schon, seit ich lesen kann.

Nein, früher haben die Waschzettel etc. die LektorInnen geschrieben. Sie werden jetzt kaum mehr von LektorInnen geschrieben, und auch nur mehr auf Grund der Parameter, die die VerlagsvertreterInnen und Werbeleute drinnen haben wollen. Da müssen bestimmte Punkte drinnen sein, und so kommt es gewissermaßen zu literarischen Trends, überspitzt gesagt, bevor noch das literarische Werk da ist, damit es besser vermarktet werden kann.

Gibt es literarische Trends, die über die Nationalliteraturen hinaus gehen? Also Trends, die auf dem globalen Buchmarkt festzustellen sind?

Wiederum in den 1990er Jahren – vor allem im deutschen Sprachraum – haben die Literaturkritikerinnen und Literaturkritiker eine Debatte entfacht, warum die deutschsprachige Literatur nur mit Krampf erzählen kann und warum das alles immer so kompliziert sein muss, wo die leuchtenden Vorbilder der amerikanischen oder der englischen Literatur doch so einfach schreiben. Und das hat natürlich – wie im Beispiel Bernhard vorher – für viele Junge wieder Konsequenzen gehabt. Wenn die sagen: Aha, so müsste man schreiben, wenn man bekannt werden will, dann haben sie versucht, so zu schreiben.

Ein bestimmter Teil des literarischen Marktes definiert sich durch Vermarktbarkeit, etwa 40 bis 50 Prozent. Etwa 50 Prozent der Autorinnen und Autoren gehen ihren eigenen Weg, weil sie aus sich etwas entwickelt haben. Die andere Hälfte orientiert sich daran, was denn die anderen dazu sagen könnten oder sollten.

Da ist ein bisschen herauszuhören, einem Trend anzugehören ist auch eine bewusste Entscheidung.

Man kann nicht verhindern, dass von den 50 Prozent, die ihren eigenen Weg gehen, der eine oder die andere unter einen Trend subsumiert wird. Aber wenn man es jetzt aus der Perspektive der Schreibenden sieht, unterwerfen sich ungefähr die Hälfte bewusst dem Trend und schreiben so, weil sie erwarten, dass es sich besser verkauft. Die anderen machen, was sie aus verschiedenen Gründen und Überzeugungen machen müssen und was sie können auf Grund dieser Überzeugungen.

Kommen wir wieder auf die konkrete Gegenwart zurück. Einen Trend haben Sie ja schon benannt, die Bernhard-NachfolgerInnen. Welche anderen Trends können Sie momentan ausmachen?

Ich kann, wenn überhaupt, dann Trends feststellen, die hinter den allgemein proklamierten Trends liegen. Ich spreche diese Sprache nicht, denn für mich ist das Werbe- und Marketingstrategie und nichts anderes. Natürlich gibt es Verschiebun-

gen, wo das eine sich nicht so klar vom anderen trennen lässt. Unter anderem ist es evident, dass das Vertrauen in »experimentierende« Verfahren zurückgegangen ist. Das kann wiederum unterschiedliche Gründe haben. Einer könnte sein, dass vielleicht auf diesem Gebiet sehr viel gemacht worden ist und man nicht mehr ohne weiters neue Ergebnisse erreichen kann, oder nur mehr sehr partiell. Ein anderer ist, dass das von der Rezeption überhaupt nicht mehr beachtet und geschätzt wird und dem Herumexperimentieren nichts mehr zugetraut wird. Es gibt meiner Ansicht nach unabweisbar einen riesigen Anpassungs- und Normierungsdruck in der Gesellschaft. Dieses Außenseitertum, das es in den 1960er und 1970er Jahren gegeben hat, das ist jetzt überhaupt nicht mehr akzeptiert, und klarerweise vollzieht die Literatur auch diesen Trend. Wenn man so will, könnte man einen Trend darin sehen, dass es wesentlich weniger risikofreudige Literatur als vor 20 Jahren, signifikant weniger. Das ist allerdings nicht ein Trend, der proklamiert wird, sondern ein Trend ex negativo. Dann zeichnet sich etwas ab, von dem ich noch nicht genau weiß, wie ich es benennen soll: eine poetologische Entwicklung, die ohne konkrete Poesie gar nicht denkbar wäre. Es ist eine neue Art von Poesie und poetischem Ansatz, der sehr materialbezogen ist, aber trotzdem eine Verbindung herstellt mit den alten romantischen Dichtungsregistern.

Was wäre das zum Beispiel?

Also, jemand wie Peter Waterhouse etwa. Das hat noch gar keinen Namen. Das ist alles erst im Werden.

Aber Sie spüren es schon ?

Ja, da zeichnet sich etwas ab, das ist gar nicht vermarktbar. Da zeichnet sich ab, dass eine Synthese in Erscheinung tritt, die für die konkreten Dichter der 1960er und 1970er Jahre überhaupt nicht gegeben war, weil die ja ihr Verfahren gegen diese Register kreierte haben. Das zeichnet sich für mich ab, ist aber noch kein benennbarer Trend.

Das heißt aber, dass heutzutage Literatur doch nicht nur kommerziell gesteuert wird?

Das ist klar. Es gibt immer die zwei Ebenen. Es gibt auch im Alltagsleben die zwei Ebenen: Was spielt sich im gesellschaftlichen Leben ab und was steht darüber in der Zeitung. Das sind zweierlei Paar Schuh. Und so ist es natürlich auch für alle, die sich gedanklich mit Schreiben von Literatur beschäftigen – abseits des Kriteriums »Was ist vermarktbar« – für die gilt natürlich dasselbe, wie für jede andere Denkbewegung oder Gestaltungsbewegung. Da wird ausprobiert, und es stellt sich dann irgendwas im Lauf der Jahre heraus. Das Problem ist das öffentliche Erscheinungsbild von Literatur. Aber man kann davon ausgehen, unter dieser Oberfläche gibt es nach wie vor das Kreative und auch die kreative Interpretation. Es sind nur die, die am lautesten schreien und die halt die lautesten Medien zur Verfügung haben, die diese Vermarktungstrends als einziges Kriterium für Literatur benennen. Lassen wir das lieber. Keine Namen nennen!

Bevor wir direkt zur *Alten Schmiede* kommen, diskutieren wir noch kurz die Frage: Können Sie Parallelen sehen zwischen allgemeinen gesellschaftlichen Trends und literarischen Trends?

Diese Anpassung und Risikoarmut findet sich natürlich in der Gesellschaft wieder. Auf der inhaltlichen Ebene ist es schwerer zu sagen. Die Oberfläche der Selbstdarstellung unserer Gesellschaft spiegelt ja vor, es ist alles möglich, und es ist alles interessant und alles zugänglich und alles verwertbar. Die Oberfläche ist pluralistisch. Die Selektionsvorgänge, die dann die Einschränkungen mit sich bringen, sind ja nicht erkennbar. Das Kriterium des Vermarktens, das ja das Trendsettertum für sich am vehementesten vertritt, das tritt ja an mit dem Credo: »Alles ist möglich«. Das ist ja deren Arbeitsgrundlage.

Wenn wir jetzt zur *Alten Schmiede* kommen: Welche Rolle spielt die *Alte Schmiede* im Trendkarussell?

Ich hoffe, in Bezug auf die ökonomisch propagierten Trends spielen wir keine Rolle. Das Programm der *Schmiede* ist so entwickelt, dass die Methodenpluralität so reich bestückt wie möglich vorhanden ist. Wir sind zwar bei bestimmten Menschen in Ver-ruf, dass wir uns nur um die Experimentellen kümmern, was natürlich nicht stimmt. Wir haben uns aber im Gegensatz zu vielen anderen Institutionen genau so ernsthaft um die Experimentellen gekümmert, wie um die – um es salopp zu sagen – Realisten, die sowieso keine Schwierigkeiten haben als ästhetische Ausrichtung. Was mehr oder minder von selbst läuft, das braucht so eine Institution wie die *Schmiede* ja am wenigsten. Wir arbeiten mit öffentlichen Geldern. Und man sollte mit öffentlichen Geldern eher nicht das fördern, was am ehesten kommerziell von selbst geht.

Das heißt also, Sie gehen nicht davon aus: Die lade ich mir ein, weil die bringen mir viel Publikum ins Haus. Das ist keine primäre Überlegung?

Nein, dann würde ja das Programm ganz anders ausschauen. Wir schließen die nicht aus, aber man könnte jedes Jahr den Köhlmeier einladen. Es gab zwei frühe Beispiele, die waren ganz interessant, weil ich da mehr oder weniger den Wechsel mitvollzogen habe. Ich habe gesehen, wie sich für den Jandl die Situation geändert hat während der ersten Jahre meiner *Schmiede*-Tätigkeit. In der ersten Zeit meiner Tätigkeit sind wir mit dem Raum spielend ausgekommen. 1981 hatten wir dieses Jandl-Symposium, und da waren zwei Lesungen in der Universität, und es waren immer 800 bis 900 Leute. Ähnliches habe ich bei Erich Fried miterlebt. Es gab es auch in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre Aufmerksamkeit, aber es war dann in den 1980er Jahren, dass es umgeschlagen hat. Dann hätte man jeden Monat in Wien eine Veranstaltung mit tausend Leuten auf die Beine stellen können. Es war für mich der Moment, wie ich gesehen habe, das geht anderswo, als ich dem Erich gesagt habe: »Das ist nicht mehr notwendig, das läuft eh von selber.« Josef Haslinger, der sehr viel in der *Schmiede* gemacht hat, auch in einer Vorlesungsreihe, den jetzt in die *Schmiede* einzuladen, hat relativ wenig Sinn. Es hat keinen Sinn, Publikumsmaximierung um jeden Preis zu betreiben. Solange öffentliche Gelder für den Aufbau neuer literarischer Kräfte ausgegeben werden sollen, solange mache ich das.

Es ist nun doch so, dass man auf die *Alte Schmiede* schaut. Man achtet darauf, wer hier auftritt. Ist es nicht doch für Sie reizvoll, da ein wenig zu steuern, oder spielt das überhaupt keine Rolle?

Unser Arbeitsansatz ist ja personenbezogen, zugeschnitten auf einen einzelnen Autor oder eine einzelne Autorin, als Person, in ihrer Entwicklung oder in ihrer Entwicklungsmöglichkeit. Da berührt mich die Frage nach einem Trend überhaupt nicht. Wir sind meiner Ansicht nach dazu da, jemanden ernst zu nehmen, der Jahre seines Lebens damit verbringt, eine bestimmte literarische Sache zu gestalten. Das, was ich in dem Programm mache, ist, darauf einzugehen. Seit den 1980er Jahren hat sich allerdings für AutorInnen in Wien dieses Angebot mindestens verfünffacht. Dadurch ändert sich für uns die Sache auch.

Dennoch: Wir haben eine ganze Reihe potentieller Nobelpreisträger und Nobelpreisträgerinnen, die in der *Schmiede* aufgetreten sind. Das mache ich jetzt aber bewusst weniger.

Zum Schluss noch eine Frage zu den Kriterien, die nötig sind, um in der *Schmiede* auftreten zu dürfen. Muss man schon etwas publiziert haben, oder genügen Manuskripte?

Alles ist möglich. Wir hatten sogar einmal eine Reihe, wo lesen konnte, wer wollte. Das ging aber zu dem Zeitpunkt nicht mehr, wo bestimmte literarische Gruppen das majorisiert haben.

Ist denn da nicht, salopp gesagt, auch sehr viel Schmarren gekommen?

Es ist einerseits sehr viel Schmarren gekommen. Man hat aber auf der anderen Seite genauer gesehen, was für einen hohen Stellenwert Literatur für gar nicht so wenige Menschen als Lebensmittel hat, um sich klar zu werden: Wer bin ich, was empfinde ich, wer hört mir zu dabei? Das habe ich da gelernt.

Kommen wir zum Schluss noch einmal auf die Trends zurück. Wie lange kann das noch so weitergehen mit dem immer Mehr an Produktion?

Das gesamte wirtschaftliche Gefüge geht auf Quantität und Expansion. Es wird so lange getrieben, bis es zusammenbricht. Und das kommt bald.

Und dann?

Dann wird man wieder auf ästhetische und qualitative Kriterien zurückkommen müssen. Das kommt unweigerlich, das ist unvermeidbar. Aber es wird wieder viele arme AutorInnen geben. Das wird die Kehrseite sein.

Kurt Neumann, danke für das Gespräch.

Ulrike Tanzer

Unbehauste Kindheit

Zu Zoë Jennys Debütroman *Das Blütenstaubzimmer*

1. Zum Werk

»Als meine Mutter ein paar Straßen weiter in eine andere Wohnung zog, blieb ich bei Vater«. (Jenny 1997, S. 5) Mit dieser nüchternen Feststellung beginnt der schmale Debütroman der jungen Schweizer Autorin Zoë Jenny und führt in die Kindheit von Jo ein, die in knappen Skizzen angedeutet wird: eine Kindheit, in der zwei zernagte Schnuller die »einzigsten und besten Freunde« (Jenny 1997, S. 10) sind, in der die Nacht wie »ein großes schwarzes Insekt« (Jenny 1997, S. 7f.) in der Ecke des Zimmers hockt und sich die Angst um den Vater, einen erfolglosen Kleinverleger, der eine Stelle als Nachtfahrer annimmt, nicht wegwischen läßt. Die sporadischen Besuche der Mutter bedeuten so etwas wie Glück, bis diese eines Tages mit einem Mann weggeht, den sie liebt, »so wie sie einmal meinen Vater geliebt habe« (Jenny 1997, S. 17). Der hier angeschlagene Grundakkord von Angst, Einsamkeit und Ausgesetztsein wird im zweiten Teil des Buches noch schärfer akzentuiert. Die Handlung ist rasch erzählt: Jo verläßt nach ihrem Abitur den Vater, bei dem sie nach der Scheidung der Eltern zurückgeblieben ist, um sich auf die Suche nach der Mutter zu machen, die mit einem Kunstmaler in ein südliches Land gezogen ist und die sie seit 12 Jahren nicht mehr gesehen hat. Aus dem geplanten Kurzbesuch werden zwei Jahre, die erhoffte Annäherung an die Mutter findet nicht statt. Im Gegenteil, Jo wird zum zwei-

ten Mal von der Mutter zurückgelassen, die – unbelastet von Verantwortung und Vergangenheit – nach dem Unfalltod des Malers ein neues Leben beginnen will. Als Jo schließlich zum Vater zurückkehrt, findet sie diesen in einer bürgerlichen Familienszenerie, in der sie überflüssig geworden ist. Der zwischen Ecstasy, Techno und Melancholie changierende Weg der Erzählerin wird in knappen, aneinandergereihten Sätzen gezeichnet, Symbole und Leitmotive finden nur sparsam Verwendung und prägen sich damit umso stärker ein: das mit Blütenstaub ausgelegte Zimmer, in dem sich die Mutter nach dem Tod des Malers wie in einer Grabkammer einschließt, das Paar hellblauer Kinderschuhe, das die Mutter einst für die Tochter gekauft und dann zu schicken vergessen hat. Die Ich-Erzählerin bleibt auf sich selbst zurückgeworfen; nicht nur die »Portalfiguren« (Weiss 1961, S. 7) ihres Lebens, selbstverliebt und unnahbar, entgleiten ihr mehr und mehr, auch die Welt der Gleichaltrigen ist von Kommunikationsunfähigkeit und einer Kälte bestimmt, die der Musiker Kurt Cobain verkörpert. »Sex ist völlig aus der Mode gekommen«, wird im Schlußteil des Romans illusionslos konstatiert, »kenne niemand, der wirklich noch Spaß daran hat« (Jenny 1997, S. 107). Die Sehnsucht nach Liebe und Zuwendung, von der die Erzählerin getrieben ist, endet im Schlußbild einer verschneiten Landschaft.

2. Zur Autorin

Zoë Jenny wurde 1974 als Tochter des Verlegers und Schriftstellers Matthyas Jenny und der Malerin Rahel Knöll in Basel geboren und wuchs in Griechenland, im Tessin und in Basel auf. Bereits als Schülerin veröffentlichte sie Kurzgeschichten in Literaturzeitschriften in der Schweiz, in Deutschland und Österreich. 1997 wurde Jenny mit dem Roman *Das Blütenstaubzimmer* (Frankfurter Verlagsanstalt) schlagartig bekannt und in der Folge als *shooting star* und »literarisches Fräuleinwunder« (Hage 1999, S. 245) gefeiert. Der Text wurde mit Preisen überhäuft (3-sat-Stipendium beim Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt, Förderpreis der Jürgen-Ponto-Stiftung, aspekte-Literaturpreis) und mit mittlerweile 255 000 verkauften Exemplaren, 26 Auslandslicenzen und Übersetzungen in 20 Sprachen zudem ein großer kommerzieller Erfolg (vgl. NZZ v. 24.8.2002). Weitere Veröffentlichungen folgten: 2000 erschien der Roman *Der Ruf des Muschelhorns* (Frankfurter Verlagsanstalt), 2001 das Kinderbuch *Mittelpünktchens Reise um die Welt* (C. Hanser) und 2002 der Roman *Ein schnelles Leben* (Aufbau).

3. Didaktische Vorschläge zur Arbeit im Unterricht

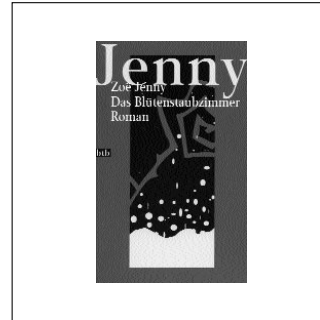
Der Roman eignet sich für einen Lektüreschwerpunkt in der Oberstufe zum Thema »Abschied von den Eltern«, idealerweise in Verbindung mit den Fächern Geschichte und Psychologie. Am Literaturmarkt wurde der Text marktschreierisch mit dem Schlagwort »Abrechnung der Techno-Generation mit den 68er Eltern« versehen, eine Etikettierung, gegen die sich die Autorin in mehreren Interviews zu verwehren suchte (vgl. Stocker 2002, S. 382). Tatsächlich finden sich auch im Roman nur wenige Hinweise, die diese plakative Lesart stützen würden. Vom Kampf der Generatio-

Zoë Jenny:**Das Blütenstaubzimmer**

Frankfurt am Main: Frankfurter
Verlagsanstalt, 1997. 140 Seiten.
ISBN 3-627-00052-8

Taschenbuch

Frankfurt am Main: btb, 2001. 120 Seiten.
ISBN 3-442-72885-1



nen kann nicht die Rede sein, wohl aber von der Unbehaustheit eines Scheidungskindes, das unter den falschen Lebensentwürfen seiner Eltern zu leiden hat. Es lassen sich Verbindungslinien zur Abschieds- und Abrechnungsliteratur der siebziger und achtziger Jahre ziehen, vor allem aber zu Peter Weiss' autobiographischer Erzählung *Abschied von den Eltern*, in der er von seinen oftmaligen Versuchen schreibt, sich mit der Gestalt seiner Mutter und der Gestalt seines Vaters auseinanderzusetzen. Nie habe er »das Wesen dieser Portalfiguren [s]eines Lebens fassen und deuten können«. Ähnliches erfährt auch die Protagonistin in Jennys Roman, obwohl ihr ein Familienleben oder, um mit Peter Weiss zu sprechen, der »gänzlich mißglückte Versuch von Zusammenleben, in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten«, fremd geblieben ist (Weiss 1961, S. 7). Denn anders als in der klassischen Adoleszenzliteratur geht es hier »nicht um einen autoritären Vater oder eine gluckenhafte Mutter, sondern um das Gegenteil: das herzlose *laissez faire* der Selbstverwirklicher.« (Strigl 2001, S. 142) Von einem Prozeß der Loslösung und Selbstfindung, der Weiss' Erzählung auszeichnet, ist Jennys literarische Bearbeitung von Kindheit und Jugend weit entfernt. Wie soll auch ein Abschiednehmen von den Eltern gelingen, wenn sich die Eltern gänzlich entziehen? Empfehlenswert ist auch ein Vergleich mit den sogenannten »Vaterbüchern« der siebziger und achtziger Jahre, beispielsweise mit Peter Henischs Roman *Die kleine Figur meines Vaters* (1975/1987), Christoph Meckels Roman *Suchbild. Über meinen Vater* (1980), Jutta Schuttings Erzählung *Der Vater* (1980) oder Niklas Franks Abrechnung *Der Vater* (1987). Während nämlich in diesen autobiographischen Texten die Frage nach der privaten und gesellschaftlichen Rolle der Väter im Nationalsozialismus im Zentrum steht, die von den Söhnen und Töchtern nun stellvertretend im Medium der Literatur erörtert und »aufgearbeitet« wird, bleiben gesellschaftliche oder politische Wahrnehmungen in Jennys radikal subjektivem Roman völlig ausgespart. Ergänzend zu diesen Textvergleichen könnte zudem ein Interviewprojekt, wohl am besten in Verbindung mit dem Fach Geschichte, mit Vertreter/inne/n unterschiedlicher Altersgruppen durchgeführt werden.

Der Roman ist auch in erzähltechnischer Hinsicht interessant. So werden etwa die Gefühle des Kindes nicht beschrieben, ebenso wenig gibt es Passagen, in denen über eine Situation nachträglich reflektiert wird. Stattdessen finden wir eine intensi-

vierte Wahrnehmung der Außenwelt vor, ein Erzählverfahren, das sich bereits an den einleitenden Sätzen erkennen läßt. Die damit erzielte distanzierte Erzählhaltung steht nur scheinbar im Widerspruch zu den emotionalen Verletzungen, vielmehr zielt dieses Erzählverfahren daraufhin ab, daß die »Leerstelle der Gefühle« im Roman von den Lesenden aufgefüllt werden muß (vgl. besonders Stocker 2002, S. 382–384). Ein Beispiel:

Nachts fiel ich einen unruhigen Schlaf, in dem die Träume zerstückelt an mir vorbeischwammen wie Papierschnipsel in einem reißenden Fluß. Dann das klirrende Geräusch, und ich war hellwach. Ich blickte an die Decke zu den Spinnengeweben empor und wußte, daß mein Vater jetzt in der Küche stand und den Wasserkessel auf den Herd gesetzt hatte. Sobald das Wasser kochte, ertönte ein kurzes Pfeifen aus der Küche, und ich hörte, wie Vater den Kessel hastig vom Herd nahm. Noch während das Wasser tropfenweise durch den Filter in die Thermoskanne sickerte, zog der Geruch von Kaffee durch die Zimmer. Darauf folgten rasch gedämpfte Geräusche, ein kurzer Moment der Stille; mein Atem begann schneller zu werden, und ein Kloß formte sich in meinem Hals, der seine volle Größe erreicht hatte, wenn ich vom Bett aus sah, wie Vater, in seine Lederjacke gehüllt, leise die Wohnungstür hinter sich zuzog. Ein kaum hörbares Klack, ich wühlte mich aus der Bettdecke und stürzte ans Fenster. Langsam zählte ich eins, zwei, drei; bei sieben sah ich, wie er mit schnellen Schritten die Straße entlangging, eingetaucht in das dumpfe Gelb der Straßenlaterne; bei zehn war er stets beim Restaurant an der Ecke angelangt, wo er abbog. Nach weiteren Sekunden, in denen ich den Atem anhielt, hörte ich den Motor des Lieferwagens, der laut ansprang, sich entfernend immer leiser wurde und schließlich ganz verstummte. Dann lauschte ich in die Dunkelheit, die langsam, ein ausgehungertes Tier, aus allen Ecken kroch. In der Küche knipste ich das Licht an, setzte mich an den Tisch und umklammerte die noch warme Kaffeetasse. Suchte den Rand nach den braunen, eingetrockneten Flecken ab, das letzte Lebenszeichen, wenn er nicht mehr zurückkehrte. Allmählich erkaltete die Tasse in meinen Händen, unaufhaltsam drang die Nacht herein und breitete sich in der Wohnung aus. Sorgfältig stellte ich die Tasse hin und ging durch den schmalen hohen Gang in mein Zimmer zurück. (Zoë Jenny: *Das Blütenstaubzimmer*, S. 6–7).

Dieses Kompositionsprinzip des Buches legt handlungs- und produktionsorientierte Methoden nahe. Schülerinnen und Schüler könnten etwa den Roman ausbauen, indem sie eine Fortsetzung verfassen und dabei versuchen, die stilistischen Eigenarten beizubehalten; indem sie weitere Begebenheiten und Reflexionen der Handlungsträger erfinden, z. B. Tagebucheinträge und Briefe; oder ein Wiedersehen zwischen Jo und ihren Eltern nach zehn Jahren imaginieren.

Der große kommerzielle Erfolg des Debütromans *Das Blütenstaubzimmer* könnte auch zum Anlaß genommen werden, die Marketingstrategien im heutigen Literaturbetrieb näher in den Blick zu nehmen. Die junge Schweizer Schriftstellerin ist nämlich ein signifikantes Beispiel dafür, wie junge Autorinnen als Stars medial vermarktet werden und »oft wichtiger scheinen als ihre Literatur« (Hage 1999, S. 245). Pointiert ausgedrückt: In den Zeiten der Boulevardisierung ist »der Weg von der Autorin zum Model, von der Rezension zum Lifestyle-Bericht kein weiter mehr«. Eine exemplarische¹ Analyse von Kritiken (am besten anhand von Leitfragen) kann diese Tendenz zur Personalisierung verdeutlichen und die »zunehmende Bedeutung außerliterarischer Kriterien nicht nur in den Hochglanzmagazinen« (Tanzer 2002, S. 170, S. 169) zeigen. Zudem bietet sich hier die Gelegenheit, Textsorten wie Portraits,

Interviews, Photoreportagen und Rezensionen traditionellen Zuschnitts kennen und unterscheiden zu lernen. Reizvoll wären im Anschluß an die analytische Arbeit Interviews bzw. Gespräche mit einem/einer Verlagslektor/in, einem/einer Buchhändler/in und/oder einem/einer Literaturkritiker/in über den Buchmarkt und dessen Produktions- und Vermittlungsbedingungen.

Literatur

- HAGE, VOLKER: Ganz schön abgedreht. In: *Der Spiegel*, 22.3.1999, S. 244–246.
- SPINNEN, BURKHARD: Die absolute Kindheit. In: *Literaturen* 9 (2001), S. 10–13.
- STRIGL, DANIELA: Fräulein- und andere Wunder. Galvagni, Röggl & Co. In: *Geschlechter. Essays zur Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger und Konstanze Fliedl. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien-Verlag 2001 (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde; Bd. 12), S. 131–151.
- STOCKER, GÜNTHER: Traumen des Aufwachsens. Drei Variationen aus der Schweizer Literatur der neunziger Jahre. In: *Weimarer Beiträge* 48 (2002) 3, S. 380–398.
- TANZER, ULRIKE: Jung und melancholisch und erfolgreich. Zu den Debütarbeiten Bettina Galvagnis, Zoë Jennys und Judith Hermanns und deren Rezeption im deutschsprachigen Feuilleton. In: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 »Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert«*. Hrsg. v. Peter Wiesinger unter Mitarbeit von Hans Derkits; Bd. 7: Gegenwartsliteratur/Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002, S. 165–170.
- WEISS, PETER: *Abschied von den Eltern* (1961). Frankfurt/M. 1992 (= stb 2190).

1 Als Servicestelle für die Bereitstellung von Rezensionen sei hier vor allem auf das Innsbrucker Zeitungsarchiv verwiesen. (vgl. <http://iza.uibk.ac.at/>)

Karl-Wilhelm Schmidt

Der groteske Körper. *Helden wie wir* von Thomas Brussig

In seinem Aufsatz *Gegenwartslücken* plädiert Clemens Kammler für eine Behandlung von Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht, um eine »Auseinandersetzung mit Schlüsselproblemen der Gegenwart« (Kammler 1998, S. 189) zu gewährleisten und die »Aufarbeitung der Vergangenheit« (Kammler 1998, S. 189) zu intensivieren. Dies solle lustvoller geschehen als gemeinhin im Deutschunterricht üblich. Zu fragen wäre also: »Was kommt nach Dürrenmatt und Frisch?« (Kammler 1995). Glaubt man Maxim Biller und anderen Schriftstellern oder Kritikern, die sich in den 1990er Jahren an der Diskussion um den (Unterhaltungs-)Wert deutschsprachiger Gegenwartsliteratur beteiligt haben (vgl. Köhler/Moritz 1998), so sind die Vorzeichen nicht eben günstig. »Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel« (Biller 1998, S. 62ff) habe die deutsche Gegenwartsliteratur, behauptete Biller 1991 und forderte »Realismus« (Biller 1998, S. 62). Im Folgenden soll am Beispiel von Thomas Brussigs Erfolgsroman *Helden wie wir* verdeutlicht werden, dass Billers These verjährt ist. (Vgl. auch Kurt Neumann im Interview mit Heidi Schrodtt in diesem Heft.)

Die Behandlung von *Helden wie wir* im Unterricht erscheint mir wichtig, weil bei Brussig – jenseits einer einseitigen postmodernen Unterhaltungsästhetik – neben der angesprochenen »Leselust« (vgl. Wittstock 1995) die Kategorie »Erfahrung« jene Rolle spielt, die Martin Hielscher im Nachwort der Anthologie *Wenn der Kater kommt* (Hielscher 1996) reklamiert.

Für eine Beschäftigung mit *Helden wie wir* sprechen also mehrere Gründe. Brussigs Text bemüht sich um eine »Diagnose der Gegenwart« und verbindet diese mit einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit; er beugt damit dem »drohenden Verlust von Geschichtsbewußtsein« (Kammler 1998, S. 189) vor. Zudem kann er dazu beitragen, die »in unserem Schulsystem strikt verankerte Trennung zwischen E und U, »ernsthaftem« und »lustvoll-unterhaltendem« Umgang mit Literatur« (Kammler 1998, S. 192) aufzuheben.

1. Porträt des Autors

Der am 19. Dezember 1965 in Berlin geborene Thomas Brussig wächst im Ostteil der Stadt als Kind des Prenzlauer Bergs auf. Die Authentizität seiner Texte hat hier ihren Ursprung. Brussigs Vater ist Diplomingenieur, seine Mutter arbeitet mit schwer behinderten Kindern; die Eltern sind parteilos. Die prägende Erfahrung dieser DDR-Kindheit und -Jugend ist ein »Grundgefühl von Stabilität« (Felsmann 1995, S. 40), das eine mögliche Veränderung des status quo ausschließt. Brussig beginnt bereits mit 17 Jahren zu schreiben, noch zu Hause lebend und von den Eltern unbemerkt. Nach Absolvierung einer – so die DDR-Terminologie – »Berufsausbildung mit Abitur« kommt Brussig zur Bereitschaftspolizei und erlebt hier nach eigener Aussage »pure(n) Faschismus« (Felsmann 1995, S. 41). In den folgenden Jahren übt Brussig verschiedene Tätigkeiten aus; er arbeitet u. a. als Hotelportier, Museumspförntner und Möbelträger.

Die Wiedervereinigung markiert nicht nur historisch, sondern auch biographisch eine Zäsur. Ab 1990 studiert Brussig »aus Neugier« Soziologie an der Freien Universität Berlin, dann (seit 1993) »aus Berufung« Dramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen in Babelsberg. 1991 erscheint unter Pseudonym (Cordt Bernerburger) sein Debütroman *Wasserfarben*. Held der Adoleszenzgeschichte in der Nachfolge von J. D. Salingers *The Catcher in the Rye* ist Anton Glienicke, der gegen Elternhaus, Schule und die DDR der Vorwendezeit opponiert. Mit *Helden wie wir*, geschrieben von Februar 1992 bis Dezember 1994, gelingt dem dreißigjährigen Brussig der schriftstellerische Durchbruch. Sein Roman wird zum Bestseller. Der in zahlreiche Sprachen übersetzte Text reüssiert auch in der Bühnenfassung und wird 1999 von Sebastian Peterson verfilmt. Brussig, der als Schriftsteller und Drehbuchautor in Berlin lebt, kann mit seinem 1999 erschienenen Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* an den Erfolg von *Helden wie wir* anknüpfen. Er erzählt hier pointenreich und humorvoll die Geschichte des Ostberliner Stadtteils Baumschulenweg, in dem Micha Kuppisch und seine Freunde leben, im Schatten der Mauer und von westlichen Aussichtspodesten permanent beobachtet. Der Film *Sonnenallee* (Regie: Leander Haußmann) wird zum erfolgreichsten Film des Jahres, Haußmann und Brussig erhalten den Drehbuchpreis der Bundesregierung. 2001 erscheint *Leben bis Männer*, der Monolog eines Fußballtrainers aus der ostdeutschen Provinz.

2. Darstellung des Werkes

2.1. Form und Inhalt

Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* erzählt die Geschichte von Klaus Uhltscht, der einleitend betont, »durch ein ganzes Panzerregiment Geburtshilfe genossen zu haben, ein Panzerregiment, das am Abend des 20. August 1968 in Richtung Tschechoslowakei rollte« (Hww S. 5). Als Sturzgeburt auf die Welt gekommen, wird er schließlich zum Helden, da er mit seinem überdimensionalen Penis am 9. November 1989 die Berliner Mauer zum Einsturz bringt.

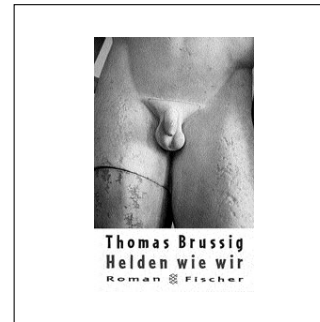
Die historischen Eckdaten des Romans sind damit markiert: Uhltschts Biographie beginnt mit dem Einmarsch sowjetischer Truppen in die CSSR, deren Ziel die Niederschlagung des »Prager Frühlings« ist. Der Roman endet mit einer subjektiven Chronik der Wiedervereinigung. Dabei stellt der 9. November 1989, der Tag der Mauer- bzw. Grenzöffnung, den Kulminationspunkt der Biographie des Helden dar. Uhltschts »Höhepunkt« steht pars pro toto für das Lebens- bzw. Selbstwertgefühl der DDR-Bürger an jenem 9. November.

Sich seiner »historischen Verantwortung voll bewußt« (Hww S. 5), spricht Uhltscht Mr. Kitzelstein, einem Journalisten der New York Times, sein Leben auf Band. Fukuyamas These vom »Ende der Geschichte« (Hww S. 8) reflektierend, bietet sich ihm unvermittelt die Chance, »als Beendiger der Geschichte [...] auf der Titelseite der New York Times« (Hww S. 8) erscheinen zu können. Der Plan einer Autobiographie, an der der schreibunfähige Held zu scheitern drohte, kann verworfen werden. Uhltscht gibt einleitend zu bedenken, dass seine »Schilderungen ziemlich schwanzlastig« (Hww S. 8) geraten werden, es sich aber keineswegs um »Pennälerprotzereien, sondern Mosaiksteine der historischen Wahrheit« (Hww S. 8) handle. Brussigs Kunstgriff einer nicht enden wollenden Suada des Ich-Erzählers lässt sich unterschiedlich bewerten. Der mündliche Bericht legitimiert die ungehobelte, bisweilen obszöne Umgangssprache und ermöglicht einen »authentischen« Sprachduktus. Andererseits beschränkt die Form mündlicher Rollenprosa die sprachlichen Möglichkeiten und macht den Roman »auf die Dauer doch etwas eintönig« (Böttiger 1995).

Uhltschts Lebensbericht, der bisweilen an eine Beichte erinnert, beginnt mit einer Erfolgsmeldung. Das Ziel, ein Held mit »Titelseitenpräsenz« (Hww S. 8) zu werden, erreicht der Ich-Erzähler unfreiwillig bereits im Alter von neun Jahren. Sein Konterfei zielt u. a. die erste Seite der auflagenstarken Neuen Berliner Illustrierten. Klaus wird fotografiert, als eine AG, deren Mitglied er ist, zur Bezirksmesse delegiert wird. Allerdings: Klaus gehört der AG Junge Naturforscher nur deshalb an, weil seine Mutter dies möchte und ihr die AG Segeln, für die Klaus sich eigentlich interessiert, zu gefährlich ist.

So wundert es nicht, dass Klaus zum tölpelhaften Versager wird, der in seiner Klasse der »letzte Flachschwimmer« (Hww S. 20ff) bleibt, beim Weitpissen im Ferienlager verliert oder »der erste Tripperinfizierte von sechshundert Rekruten ist« (Hww S. 130). Als behüteter, naiver Sohn einer Hygieneinspektorin und eines bei der Staatssicherheit arbeitenden Vaters, der sich nicht für ihn interessiert, wird der Ver-

Thomas Brussig:
Helden wie wir
 Frankfurt am Main: Fischer
 Taschenbuch Verlag, 1998. 336 Seiten
 ISBN 3-596-13331-9



klemmte und sexuell Deformierte nach bizarren Abenteuern zum Perversionsspezialisten, der als Pennäler beim Anblick Dagmar Frederics feuchte Träume bekommt, sich beim Onanieren »den linken Daumen und das rechte Handgelenk« (Hww S. 198) bricht und schließlich daran arbeitet, Berlin zur »Metropole der Perversionindustrie« (Hww S. 249) zu machen, um den Sozialismus zu retten.

Fast zwangsläufig landet Klaus – wie sein Vater – bei der Staatssicherheit, deren Mitarbeiter ihn ernst nehmen. Der Roman zeigt neben der »emotionalen Deformierung der Person [...] die gesellschaftliche Deformierung« (Böttiger 1995). In satirischer Überspitzung beschäftigt sich *Helden wie wir* mit der »Dümmlichkeit und Monstrosität dieser Institution« (Böttiger 1995). Angesichts grotesker Observationsversuche und bemitleidenswerter Diskussionen der Stasileute über Poststrukturalismus oder die Negation der Negation bleibt jedoch zu fragen, ob die Staatssicherheit nicht verharmlost wird (vgl. Biermann 1996, S. 187). In der Tat vollzieht sich »die Entdämonisierung des Mythos Stasi mit einem Hang zur Verniedlichung« (Löhndorf 1995).

Sein furioses Ende findet der Roman in der grotesken und aberwitzigen Apotheose des Ich-Erzählers. Zunächst wird Uhltscht im Rahmen eines »hochwichtigen Spezialauftrag[s] der kompliziertesten Art« (Hww S. 259) zum persönlichen Blutspender Erich Honeckers und rettet damit dessen Leben. Dann stolpert der Held in die Demonstration auf dem Alexanderplatz am 4. November. Hier verwechselt er die Rednerin Christa Wolf mit Jutta Müller, der Eiskunstlauftrainerin Katharina Witts. Die Durchhalteparolen und der Innerlichkeitsjargon der Rede Wolfs, die Brussig »in voller Länge präsentiert« (Hww S. 286), werden scharf kritisiert. Brussig verurteilt die Sozialismusgläubigkeit jener Mütter-Generation, der Wolf angehört und vollzieht in *Helden wie wir* einen »symbolischen Muttermord« (Baßler 2002, S. 64).

Schließlich – und damit wird der Mauerfall eingeleitet – stürzt Uhltscht am Alex und muss wegen »Eiersalat[s] [...] unverzüglich operiert werden« (Hww S. 290). Die Folgen dieser Operation sind beträchtlich. Sein vorher kümmerliches Genital hat überdimensionale Formen angenommen. Am 9. November präsentiert er es den verwunderten Grenzern, die »wie hypnotisiert das Tor« (Hww S. 319) öffnen. Der »Erlöser« (Hww S. 316) Klaus Uhltscht hat den »vor und nach dem Fall der Mauer« (Hww S. 319) passiven DDR-Bürgern den Weg gewiesen und wird zum »Missing link der jüngsten deutschen Geschichte« (Hww S. 323).

2.2. Lesarten

Helden wie wir ist nicht nur ein Bestseller geworden, sondern wurde auch von der Literaturkritik als »Feuerwerk respektlos-phantastischer Einfälle« (Simanowski 1996, S. 157) gefeiert: »Brussig kommt frech und fröhlich, sarkastisch und ungeniert daher« (Jäger 1996, S. 631). Im Kontext der Wendeliteratur der neunziger Jahre riskiert Brussig einen Stilbruch und hat Erfolg damit. Seine »Gesellschafts- und Sexualgroteske« (Baßler 2002, S. 60), die als »allegorische[...] Travestie« (Baßler 2002, S. 60) gelesen werden kann, durchbricht ein Tabu. Der Text schreibt an gegen die heftig kritisierte Larmoyanz vor allem ostdeutscher Wendeliteratur, er widerspricht unüberhörbar der »kritisch-betroffenen DDR- und Wendeliteratur« (Baßler 2002, S. 63). Christa Wolf – hier deutet sich nicht zuletzt ein Generationenkonflikt an – ist die Repräsentantin der DDR-Literatur, welche nun, einige Jahre nach dem deutsch-deutschen Literaturstreit, von einem ostdeutschen Autor, der einer anderen Generation angehört, vehement attackiert wird.

Helden wie wir lässt sich als Wende-, vor allem aber auch als Schelmen- und Entwicklungsroman lesen. Klaus Uhltscht darf als legitimer Nachfahre der grotesken Helden von Günter Grass bezeichnet werden. Uhltscht ist ein ostdeutscher Oskar Matzerath und erinnert an Joachim Mahlke; beide sind »Flachschwimmer« und haben exorbitante Gliedmaßen. Dabei liefert Brussig – wie auch Grass für die Kriegs- und Nachkriegszeit – Anregungen zu einem Verständnis ostdeutscher Mentalität. Der Roman entwirft ein »Psychogramm der DDR« (vgl. Maaz 1992) und macht den »Gefühlsstau« (vgl. Maaz 1992) der Menschen in der ehemaligen DDR auf humorvolle und eindringliche Weise zum Thema. Brussig exemplifiziert am Beispiel der Biographie seines Helden die Verklemmtheit und die Obsessionen eines ganzen Volkes. Literarische Bezugspunkte sind dabei nicht etwa Christa Wolf, Heiner Müller, Volker Braun oder Hermann Kant, sondern Rabelais, Philip Roth, John Irving, Charles Bukowski und J.D. Salinger.

Brussigs Text – so mein Ansatz, der im Unterricht durch andere Lesarten ergänzt werden kann – ist in Anlehnung an Michail Bachtin dem »grotesken Realismus« (Bachtin 1995, S. 81) zuzurechnen. Brussig widerspricht jener postmodernen Ästhetik des Schönen; er führt einen grotesken Körper vor, der den Text zum authentischen Zeugnis einer volkstümlichen Lachkultur macht. Mit seinem überdimensionalen Phallus wird Uhltscht – wie Grass' Mahlke – zur ausdrucksvollen Figur des grotesken Realismus. Dieser »betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d. h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse: der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase« (Bachtin 1995, S. 76). Uhltschts hyperbolischer Phallus ist nicht nur zutiefst karnevaesk. Er ist »Bindeglied« zwischen Individuum und Gesellschaft, »Missing link« (Hww S. 323), wie es im Roman heißt. In der Maueröffnung erfüllt er – stellvertretend für das Volk – seine Grenzen sprengende Funktion. Im grotesken Realismus, so betont Bachtin, »[haben] Körper und körperliches Leben [...] kosmischen und zugleich das ganze Volk umfassenden Charakter« (Bachtin 1995, S. 69).

Brussig stellt den Höhepunkt seines Helden, den grotesken Akt der phallischen Mauersprengung, in einen politischen Zusammenhang. Uhltscht öffnet stellvertretend die Mauer, »das materiell-leibliche Prinzip tritt [...] in seinem festlichen, utopischen, das ganze Volk umfassenden Aspekt auf« (Bachtin 1995, S. 69). Rauschhaft, karnevalesk, mit seinem grotesken Körper befreit Uhltscht ein Volk, während »Christa Wolf, die Meisterin des Wortes [...], am 4. November trotz befreiter Sprache darauf verzichtete, zur Maueröffnung anzustacheln« (Hww S. 305). Grotesker Realismus versus sozialistischer Realismus; dieser Antagonismus ist in der Schlusswendung für den Rezipienten nicht zu überlesen und bietet Diskussionsstoff. Brussigs Roman endet mit einer eindrucksvollen Schilderung der Wende als »Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose« (Bachtin 1995, S. 74f). Der Mauerfall ermöglicht einerseits den Übergang in eine andere Welt. Brussig fokussiert jedoch gleichzeitig die Veränderung in seiner Ambivalenz. Auf den Höhepunkt seines Helden folgt schon bald Ernüchterung. »Was ist denn dran an dieser Bundesrepublik, außer daß dort die besten BMW's der Welt gebaut werden? Nicht daß ich die Bundesrepublik für etwas Entsetzliches halte, aber so perfekt, daß einem dazu nichts Besseres einfallen könnte, ist sie auch nicht.« (Hww S. 322).

3. Didaktische Vorschläge zur Arbeit im Unterricht der Sekundarstufe II

Sequenz 1: Es hat sich in der Praxis bewährt, der Beschäftigung mit dem Roman eine Sequenz voranzustellen, in der die historischen Ereignisse, auf die der Text Bezug nimmt, in Erinnerung gerufen werden. Ein projektartiger Zugang erscheint besonders effektiv: In arbeitsteiligen Kleingruppen können die SchülerInnen eine Wandzeitung erstellen, die Eckdaten der DDR-Geschichte zwischen 1968 und 1989 anschaulich dokumentiert (durch Bilder, schriftliche Quellen, vielleicht sogar Interviews mit Zeitzeugen etc.).

Sequenz 2: Schwerpunkt einer Analyse kann die in 2.2. entwickelte Lesart sein, bei der der groteske Körper des Helden im Mittelpunkt der Betrachtung steht. Eine Untersuchung formaler und stilistischer Aspekte des Textes (Erzählperspektive, Rollenprosa, der Roman als Gesellschafts- und Sexualgroteske) kann parallel stattfinden. Außerdem lässt sich der analytische Zugriff mit produktionsorientierten Ansätzen kombinieren.

Ein Beispiel: *Schreibe aus der Sicht des Ich-Erzählers einen Brief an seine Mutter, in dem er sich mit ihren Erziehungsmethoden auseinandersetzt!* In einer abschließenden Betrachtung sollten Gegenwartsbezüge hergestellt werden, etwa durch einen Vergleich mit Körper-Diskursen in der BRD.

Sequenz 3: In der dritten Sequenz lässt sich der Fokus durch Bezugnahme auf die Intertextualität des Romans erweitern. Ausgangspunkt kann die »Stilkritik« (Baßler 2002, S. 62) Brussigs an der im Roman abgedruckten Rede Christa Wolfs vom 4. November 1989 sein. Eine Beschäftigung mit dem deutsch-deutschen Literaturstreit, der im Kontext der Veröffentlichung von Christa Wolfs Stasi-Geschichte *Was bleibt*

entbrannte (vgl. Schmidt 1995, S. 45ff) und auf den *Helden wie wir* anspielt (vgl. Hww S. 296 und S. 309), wäre ebenso interessant wie Lektüren (u.U. auszugsweise) der Erzählung *Was bleibt* und des Romans *Der geteilte Himmel*, den Brussig verballhornt zu »Der geheilte Pimmel« (Hww S. 277ff). Die Beschäftigung mit dem Thema Staatssicherheit, dem in *Helden wie wir* große Bedeutung zukommt, kann durch einen Vergleich mit Wolfgang Hilbigs Roman *Ich* vertieft werden, liest sich doch »*Helden wie wir*« passagenweise geradezu als Umschrift von *Ich*« (Baßler 2002, S. 65).

Lohnenswert ist auch ein Vergleich des Brussig-Romans mit der Erzählung *Katz und Maus* (Mahlke – Uhltscht) und dem Schelmenroman *Die Blechtrommel* von Günter Grass. Eine Beschäftigung mit Rezensionen zu *Helden wie wir* kann im Rahmen einer abschließenden Gruppenarbeit erfolgen.

Literatur

- BRUSSIG, THOMAS: *Helden wie wir*. Roman. Frankfurt a.M.: Fischer, 2002. (Erstausg.: Berlin: Volk und Welt 1995). Brussigs Roman wird im Text unter der Sigle Hww zitiert.
- BRUSSIG, THOMAS: *Helden wie wir*. Bühnenfassung des Deutschen Theaters Berlin nach dem gleichnamigen Roman. In: *Theater heute*. Heft 6/Juni 1996. S. 40–47.
- Helden wie wir*. USA 1999. Regie: Sebastian Peterson. Mit Daniel Borgwardt, Xenia Snagowski u. a.
- BACHTIN, MICHAÏL: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995. (Erstveröffentl. 1965).
- BASSLER, MORITZ: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002. S. 46–68.
- BIERMANN, WOLF: »Wenig Wahrheiten und viel Witz.« In: *Der Spiegel*. Nr. 5/1996. S. 186/187.
- BILLER, MAXIM: Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. In: Köhler, Andrea, Moritz, Rainer (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam 1998. S. 62–71. (Erstveröffentl. in: *Die Weltwoche* v. 25.07.1991).
- BÖTTIGER, HELMUT: Die DDR braucht ihr '68! Thomas Brussigs Abrechnung mit der sozialistischen Kleinbürgermoral. In: *Frankfurter Rundschau* v. 28. Oktober 1995.
- BRANDT, SABINE: Bleiche Mutter DDR. Thomas Brussig kuriert den Sozialismus aus einem Punkt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 10. Oktober 1995.
- DIECKMANN, CHRISTOPH: Klaus und wie er die Welt sah. Der junge Ostberliner Autor Thomas Brussig hat den heißersehten Wenderoman geschrieben. In: *Die Zeit* v. 08. September 1995.
- FELSMANN, BARBARA: Wer saß unten im System? Icke! Thomas Brussig über DDR-Nostalgie, Sex, sozialistische Perversionen und seinen Roman »Helden wie wir«. In: *Wochenpost*. Nr. 39. September 1995.
- FRANKE, KONRAD: Der Sieger der Geschichte. Thomas Brussig stellt vor: »Helden wie wir«. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 11. Oktober 1995.
- HIELSCHER, MARTIN (Hg.): *Wenn der Kater kommt. Neues Erzählen – 38 deutschsprachige Autorinnen und Autoren*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996.
- JÄGER, MANFRED: Satirisches Kunststückchen. Thomas Brussig: »Helden wie wir«. In: *Deutschland Archiv*. Nr. 4. Juli/August 1996. S. 631–632.
- KAMMLER, CLEMENS: Gegenwartslücken. Anmerkungen zu einem Defizit des Literaturunterrichts. In: Erb, Andreas (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Opladen/Wiesbaden 1998. S. 186–202.
- KAMMLER, CLEMENS: Was kommt nach Dürrenmatt und Frisch? Plädoyer für einen anderen Umgang mit Gegenwartsliteratur in der Schule. In: *Diskussion Deutsch*. H. 142. 1995. S. 127–135.
- KÖHLER, ANDREA, MORITZ, RAINER (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam 1998.

- KORMANN, JULIA: Satire und Ironie in der Literatur nach 1989. Texte nach der Wende von Thomas Brussig, Thomas Rosenlöcher und Jens Sparschuh. In: Volker Wehdeking (Hrsg.): *Mentalitätswandel in der deutschen Literatur zur Einheit (1990-2000)*. Berlin: Erich Schmidt 2000. S.165-176.
- KRAFT, THOMAS: An der Charmegrenze der Provokation. Thomas Brussigs Realsatire über 20 Jahre DDR-Geschichte: »Helden wie wir«. In: *Freitag* v. 13. Oktober 1995.
- KRAUSS, HANNES: Literatur – Wende – Literatur. In: *Der Deutschunterricht*. Heft 4/99. Gegenwartsliteratur. S. 37–45.
- LÖHNDORF, MARION: Wer hat die Mauer umgeschmissen? Thomas Brussigs Wenderoman »Helden wie wir«. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 10.10.1995.
- MAAZ, HANS-JOACHIM: *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*. München: Knaur 1992. (Erstausg.: Berlin: Argon 1990).
- MÜLLER, KLAUS: Gespräch im literarischen Quartett. Thomas Brussigs »Helden wie wir«. In: *Der Deutschunterricht*. Heft 3/96. Lektüre-Praxis. Lektüre-Vielfalt. S. 58–62.
- SCHMIDT, KARL-WILHELM: »Was bleibt« und die »Christa-Wolf-Debatte«. In: *Praxis Deutsch*. 133. September 1995. Themenheft Christa Wolf. S. 45–49.
- SIMANOWSKI, ROBERTO: Die DDR als Dauerwitz? Thomas Brussig: »Helden wie wir«. In: *neue deutsche literatur*. 2/1996. S. 156–163.
- WALTHER, PETER: Triebkraft der Geschichte. Endlich: der sexuelle Enthüllungsroman über die wirklichen Gründe der Wende. In: *die tageszeitung* v. 09./10. September 1995.
- WITTSTOCK, UWE: Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? Ein Essay. München: Luchterhand, 1995.

Klaus Schenk

Bernhard Schlink: *Der Vorleser*. Schullektüre als »Holo-Kitsch«?

1. Bestseller und Schullektüre

Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* hat nach seinem Erscheinen im Herbst 1995 mit Vehemenz die Bestsellerlisten erobert. Auch im englischsprachigen Raum, besonders in den USA, fand der Roman unter dem Titel *The Reader* ein Millionenpublikum.¹ Nach der *Blechtrommel* und dem *Parfum* ließ sich endlich wieder einmal ein deutschsprachiges Werk den Sphären der Weltliteratur zuordnen. In einer Laudatio auf Bernhard Schlink konnte deshalb formuliert werden: »Das ist das Buch, auf das wir so lange gewartet haben, ohne es zu wissen.«² Offensichtlich haben hier die Erwartungen einer Leserschaft ihren Text gefunden. Vorwiegend positiv reagierte auch die Literaturkritik der einschlägigen Feuilletons. Nur wenige kritische Stimmen mischten sich in das verkaufsträchtige *unisono*.³ So etwa zur Sprache des Romans: Schlink sei ein »Sprachoptimist«, mit enervierender Selbstgewißheit, ohne je zu stocken, werde über alles hinweggezählt.⁴ Oder zur Figurenkonstellation: die Ti-

KLAUS SCHENK, zur Zeit DAAD-Lektor in Prag. Schwaketenstr. 108, D-78467 Konstanz.
E-Mail: Schenk_Klaus@web.de

1 Zu den Auflagezahlen vgl. Hage, Volker / Doerry, Martin: Spiegel-Gespräch mit Bernhard Schlink: »Ich lebe in Geschichten«. In: *Der Spiegel* 4/2000, S. 180–184.

2 Stölzel, Christoph: Ich hab's in einer Nacht ausgelesen. Laudatio auf Bernhard Schlink. In: *Die Welt* vom 13. 11. 1999.

3 Zur Literaturkritik vgl. Hage, Volker: Gewicht der Wahrheit. In: *Der Spiegel* 13/1999, S. 242f.

4 Bielefeld, Claus-Ulrich: Die Analphabetin. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 4./5. 11. 1995.

telfigur des Buches werde von der eigentlichen Hauptfigur des Buches erschlagen.⁵ Doch dies waren Ausnahmen.

Erst unlängst wieder sind deutlich kritische Stellungnahmen zu Schlinks Roman laut geworden. Und dabei aus sehr berufener Richtung. Der in Oxford lehrende Germanist und Historiker Jeremy Adler, Sohn des Holocaust-Überlebenden H. G. Adler, mischte sich in die Diskussion. Ausgangspunkt war eine auf der Leserbriefseite im *Times Literary Supplement* (März 2002) eröffnete Debatte über Schlinks literarische Angleichung von Opfer- und Täterrollen. Zugespitzt wurde die Auseinandersetzung durch Folge-Artikel in der bundesdeutschen Presse, vor allem in der *Süddeutschen Zeitung*, wo polemisiert wurde, es handle sich um »Holo-Kitsch«.⁶ Auch in der Schweiz wurden von der *Neuen Züricher Zeitung* (NZZ) kritische Einwände vorgebracht.⁷ In dieser Debatte wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß *Der Vorleser* schließlich nicht nur ein internationaler Bestseller, sondern inzwischen auch Schullektüre geworden sei.⁸ Schon Jeremy Adler zeigt sich darüber besorgt, und der *Spiegel* kann mit Blick auf die bevorstehende Hollywood-Verfilmung die Lage wie folgt karikieren: »Sind Millionen Leser naiv einem beschönigenden Machwerk aufgegessen, müssen nun besorgte Eltern sich um die Lektüre ihrer Schulkinder sorgen, sollen die Filmbosse den Dreh besser abblasen?«⁹

Rückblickend muß es tatsächlich überraschen, wie vorbehaltlos Schlinks *Vorleser* in den schulischen Lektürekanon einging. Seit dem Erscheinungsjahr 1995 wurden zahlreiche Lese- bzw. Didaktisierungshilfen und sogar Unterrichtsmodelle von Schulbuchverlagen angeboten. Auch Arbeitsprojekte von Oberstufenklassen sind inzwischen im Internet dokumentiert. Im gymnasialen Oberstufenunterricht hat sich um den Roman ein breites Spektrum an didaktischen Möglichkeiten herauskristallisiert. So waren es wohl nicht nur die Erwartungen einer internationalen Leserschaft, sondern auch die Belange des Deutschunterrichts, die im *Vorleser* ihren Ganztext bei der Auseinandersetzung mit dem Holocaust gefunden hatten. Anscheinend stieß der Roman auf ein breites Erinnerungsinteresse einer späten Generation in den 1990er Jahren. Andererseits mag sich sowohl die Thematik wie auch die schlicht erzählende Schreibweise Schlinks für die Unterrichtspraxis eignen. Dennoch: Schlinks *Vorleser* ist kein unproblematisches und schon gar kein unverfängliches Buch. Vor diesem Hintergrund werden hier Vorschläge zur kritischen Relektüre des Textes gemacht, die die jüngsten Stellungnahmen der Literaturkritik einbeziehen. Die in der Literaturdidaktik bereitgestellten Materialien sollen so er-

5 Wandrey, Uwe: Frau mit Peitsche. In: *Das Sonntagsblatt*, Nr. 50, 15. 12. 1995, S. 33.

6 Vgl. Winkler, Willi: Vorlesen, Duschen, Durcharbeiten. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 30. 3. 2002, S. 16f.

7 Vgl. Kübler, Gunhild: Rempelen im literarischen Salon. In: *Neue Züricher Zeitung* vom 12. 5. 2002.

8 Vgl. Adler, Jeremy: Die Kunst, Mitleid mit den Mördern zu erzwingen. Einspruch gegen ein Erfolgsbuch: Bernhard Schlinks »Der Vorleser« betreibt sentimentale Geschichtsfälschung. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20./21. 4. 2002, S. 18.

9 Hage, Volker: Autoren unter Generalverdacht. In: *Der Spiegel* 15/2002, S. 178–181, dort S. 179.

gänzt werden um eine Sichtweise, die den Publikumserfolg von literarischen wie filmischen Holocaust-Verarbeitungen in den 1990er Jahren thematisiert.

2. Die Schlink-Debatte. Didaktisierungsvorschläge

Von der Fülle an Materialien, die die publizistische Debatte um Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* bereitstellt, soll zunächst auf den kritischen Impuls aus dem englischsprachigen Raum eingegangen werden. Unter dem Titel *Die Kunst, Mitleid mit den Mördern zu erzwingen* wurde Jeremy Adlers Beitrag in überarbeiteter Fassung ins Deutsche übersetzt. Die von Jeremy Adler erhobenen Vorwürfe gegen Schlinks Roman sind dabei mehr als nur eine Kritikerschelte. Deutlich wird ein literaturtheoretischer sowie textanalytischer Zugriff. Daher eignen sich Adlers Analysen besonders, um strukturelle Probleme in der literarischen Machart des Textes aufzuzeigen. Im folgenden sollen deshalb Vorschläge gemacht werden, wie Adlers Artikel in die kritische Auseinandersetzung mit Schlinks Roman einbezogen werden kann. Ratsam ist es dabei, den Text in Auszügen anzubieten, da sich in die Übersetzung zahlreiche orthographische und syntaktische Fehler eingeschlichen haben. Eine Lektüre des gesamten Textes kann nur als redigierte Fassung der Internet-Version empfohlen werden. Hier sollen am Beispiel einiger Zitate aus dem Text didaktische Umsetzungsmöglichkeiten angedeutet werden.

Zitat 1: Unwahrscheinlichkeiten

Der Roman steckt voller Unwahrscheinlichkeiten, schlechten Beschreibungen und mehr oder minder geringen Irrtümern, die den Leser dazu verleiten, die größeren Fehler hinzunehmen: ein Deutschland nach dem Krieg, das nicht von Bomben und Mangel gezeichnet ist. Eine Straßenbahnschaffnerin, die die Fahrkarten nicht lesen kann, die sie selbst verkauft. Ein Knabe, der ›Krieg und Frieden‹ von der ersten bis zur letzten Seite laut vorliest, mit einer Geschwindigkeit von dreißig Seiten pro Stunde. Ein Todesmarsch, auf dem die SS die Schwachen nicht erschließt, sondern sich wie eine reguläre Einheit verhält und jeden Abend einen ordentlichen Bericht abliefern. (Adler)

Als Arbeitsaufgabe kann formuliert werden: Überprüfen Sie die Aussagen des Kritikers am Text! Ordnen Sie die Text-Beispiele dem Schema *sehr unwahrscheinlich – unwahrscheinlich – noch plausibel* zu und ergänzen Sie das Schema durch eigene Beispiele. Nach dieser Arbeitsaufgabe kann in der Klasse das Schema besprochen werden, wobei vor allem die Einträge in der Kategorie *noch plausibel* Anlässe zur Diskussion bieten könnten.

In seinem Artikel zitiert Adler aus dem letzten Kapitel des Romans, wo von ungeschriebenen »anderen Versionen« der Erzählung die Rede ist: »Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben und die anderen nicht geschrieben habe.« (Schlink 1995, S. 205) Hierin erkennt der Kritiker einen Zirkelschluß: »Er macht jede Kritik unmöglich, und befreit den Erzähler von aller Verantwortung: *Der Vorleser* hätte also nur eine virtuelle Realität.« Charakteristisch für diesen Autismus des Romans ist dabei seine Erzählperspektive.

Bernhard Schlink:**Der Vorleser**

Zürich: Diogenes Verlag, 1995.

208 Seiten

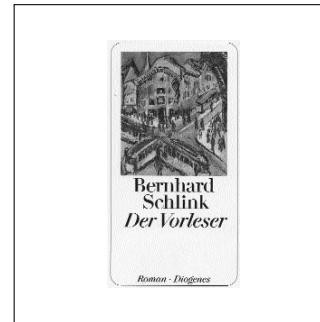
ISBN 3-257-06065-3

Taschenbuch

Zürich: Diogenes Taschenbuch, 1997.

208 Seiten

ISBN 3-257-22953-4



Zitat 2: Subjektive Erzählweise

Auf der einen Seite soll sie [die Erzählung] auf subjektiver Willkür gründen. Auf der anderen Seite nutzt der Erzähler ausgiebig bekannte Symbole und Verallgemeinerungen und suggeriert so, dass seine Geschichte von weitreichender Gültigkeit ist. ... Dass Schlink historische Ereignisse durch die Subjektivität eines Erzählers filtert, bis sie jede Verbindung mit dem tatsächlichen Geschehen verloren haben, gilt auch für das Kriegsverbrecherverfahren, das im Roman auf groteske Weise geschildert wird. (Adler)

Eine für den Welterfolg des Romans sicherlich entscheidende Komponente ist seine in der Ich-Erzählperspektive gehaltene subjektive Erzählweise. Ausgehend von Adlers Kritik können hier Möglichkeiten subjektiven Erzählens erarbeitet werden. Modelle dafür bieten sich etwa in der narratologischen Kategorie des *Ich-Erzählers*. Aber auch anhand von Kontrast-Texten kann die Funktionsweise von Ich-Erzählstrategien aufgezeigt werden, wie etwa der Wechsel der Erzählpronomina in der *Blechtrommel*. Daß Adler besonders den Filter der subjektiven Erzählhaltung zu einem textanalytischen Kritikpunkt macht, muß nicht verwundern, zeigt sich doch gerade hier die Konstruktion einer inszenierten Authentizität. Was bisher den dokumentarischen Erzählungen von Überlebenden vorbehalten war, wird zum subjektivierenden Gestus eines post-modernen Erzähler-Ichs. Zu wenig wurde daher auch in den bisher angebotenen didaktischen Materialien auf die problematische Funktion dieser Erzählhaltung hingewiesen. Von hieraus läßt sich auch erklären, warum der Autor Schlink selbst immer wieder in ein Verwechslungsspiel mit seiner Hauptfigur gerät. So antwortete er z. B. auf die Schülerfrage, ob das Erzählte denn autobiographisch sei: »Jedes Erzählen ist autobiographisch.«¹⁰ Ein Grundsatz, dessen vordergründige Plausibilität sich aber gerade dem historischen Geschehen gegenüber als brüchig erweist.

Weiters arbeitet Adler im Vergleich mit dem im Roman erwähnten Subtext *Emilia Galotti* heraus, wie bei Schlink die »entscheidenden Motive von Schuld und Verantwortung sowie die Frage nach dem Verhältnis von persönlicher und staatlicher Macht ihre Bedeutung« verlieren. Ebenso würden die Täter- und Opferrollen nivel-

¹⁰ Köster, Juliane / Schmidt, Rolf: Interaktive Lesung mit Bernhard Schlink. In: Deutschunterricht (Berlin), 1 (1998), S. 46–49, dort S. 47.

liert: »Die Instrumentalisierung des Opfers ist praktisch ein Vorwurf an die Gefangenen, sich ihren Folterern unterworfen zu haben. Die komplexen Beziehungen zwischen unschuldigem Komplizentum und Bössartigkeit, die Lessing so sorgfältig geprüft hat, sind hier gelöscht.« Diese ambivalente Täter-Opfer-Relation, die schon der Titel der Bemerkungen Adlers kritisierte, ging ein in eine grundsätzlichere Diskussion über den Umgang der Deutschen mit ihrer Vergangenheit.

Ein weiterer Aspekt, der in der Schlink-Debatte immer wieder angesprochen wurde, ist das Verhältnis von Schuld und Liebe. Unter dem vielleicht etwas zu scharf gewählten Stichwort »Kulturpornographie« verhandelt Jeremy Adler die asymmetrische Relation zwischen Michael und Hanna. Dieses Mißbrauchsproblem wurde in der Auseinandersetzung mit dem zirkulären Schuldkomplex des Romans zumeist fallengelassen bzw. verharmlost. Unverkennbar aber ist, wie deutlich die Sprachgebung sowie die Erzählperspektive des Textes sich an der Konstellation dieser Problematik ausrichtet. Die Konfliktstränge des Romans sind dabei zugleich mit einer Schuld-Verwicklung verbunden, die als *double-bind*-Situation charakterisiert werden kann. Keineswegs kann hier verharmlosend von einer »Liebesgeschichte« die Rede sein. Sicherlich ist es problematisch, mit den Schülern diesen Aspekt zu bearbeiten. Nur so kann aber eine Einsicht in die Verquickung von historischer Schuld und Mißbrauchsproblematik geschaffen werden. Es empfiehlt sich, die Schüler selbst die Relation zwischen Hanna und Michael charakterisieren zu lassen, um Diskussionsanlässe für die Verquickung von Schuld und Liebe zu gewinnen. Ein Ausgangspunkt dafür kann folgende Äußerung Schlinks sein, die die Mehrdeutigkeit dieser Relation hervorhebt:

Zitat 3: Liebe-Schuld-Komplex

Manche fanden die zeitgeschichtliche Dimension interessant, andere die Liebesgeschichte, wieder andere setzten sich mit dem Mißbrauchsproblem eines Jugendlichen durch eine erwachsene Frau auseinander, andere mit dem Problem, was es bedeutet, eine Verbrecherin zu lieben, oder ob man jemandem helfen darf oder sogar muß, der sich nicht helfen lassen will.¹¹ (Schlink)

Als habe er seinen Roman gegen vereindeutigende Lektüren schützen wollen, nimmt Schlink zu einer Pluralität Zuflucht, die allerdings weniger Vieldeutigkeit als vielmehr eine problematische Verquickung von sich überlagernden Themenschichten markiert. Inszenierung wäre das Stichwort für die Schreibweise einer subjektiven Authentizität, die sich vor allem sich selbst verpflichtet weiß, ohne dem Objektivitätsgehalt ihrer Themen allzu tief zu folgen. Bernhard Schlinks *Vorleser* steht schon im Zeichen der Postmoderne, und von hieraus erklären sich auch die Konfliktpunkte mit einem kritischen Diskurs der Moderne, wie er von Adler eingeklagt wird. Allein aber die Tatsache, daß der Roman sich selbst wieder als Bildungs- und Aufklärungsprogramm inszeniert, macht die kritische Auseinandersetzung mit ihm unumgänglich.

¹¹ Kübler, Gunhild: Interview mit Bernhard Schlink: Als Deutscher im Ausland wird man gestellt. In: *Die Weltwoche*, Nr. 4, 27. 1. 2000, S. 35f., dort S. 36.

3. »Generalverdacht« oder Postmoderne

Unter dem Titel *Autoren unter Generalverdacht* wurden im *Spiegel*¹² als Antwort auf die Schlink-Debatte Tendenzen zusammengetragen, die der Untertitel wie folgt kommentiert: »Kulturkritiker rüsten zu einer bizarren Literaturdebatte: Verharmlosen erfolgreiche Bücher wie Günter Grass' Novelle *Im Krebsgang* oder Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* die Schuld der Deutschen an Holocaust und Zweitem Weltkrieg?« In einem Abriß über die jüngste literarische wie filmische Produktion zur Thematik des Holocaust soll der Kritikervorwurf auf ironische Weise entschärft werden. Genannt werden dabei neben Schlink und Grass Bücher von Autoren wie Dieter Forte: *Der Junge mit den blutigen Schuhen* (1995); Peter Schneider: *Und wenn wir nur eine Stunde gewinnen ...* (2001). Angesprochen werden weiters Filme wie *Schindlers Liste* (1993) oder *Das Leben ist schön* (1998). Die Reihe ließe sich ergänzen etwa durch Joseph Vilsmaiers filmische Umsetzung des dokumentarischen Romans *Der Jude und das Mädchen* (1997)¹³ in *Leo und Claire* (2001) oder gar bis zur demnächst erscheinenden Hollywood-Verfilmung des *Vorlesers* in der Regie von Anthony Minghella. Eines scheint der »Generalverdacht« dabei zu bestätigen: Der Holocaust ist zum Gegenstand einer Kulturindustrie geworden, wie sie sich besonders als historisches Simulationsbedürfnis einer späten Generation in den 1990er Jahre erweist. Schon Adler weist auf die inszenierte Virtualität des Romans hin. Treffend scharf formulierte diese Tendenz auch der englische Schriftsteller Lawrence Norfolk am Beispiel von Schlinks Roman: »Er handelt von der Sehnsucht eines Millionenpublikums am Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts nach einer ungeschehenen Zeitgeschichte.«¹⁴ Damit kann jedoch nicht zugleich die Zeitgeschichte ausgelöscht werden, der Zugang zu ihr verläuft lediglich über andere Kanäle. Weniger das Wissen über den historischen Holocaust steht dabei im Vordergrund, als vielmehr die virtuelle Teilnahme an seiner Zeichenstruktur.¹⁵ Erst von hieraus wird deutlich, daß der historische Verarbeitungsraum des Holocaust in den aktuellen medialen Umsetzungen nicht mehr vorrangig einem kritischen Potential verpflichtet ist, wie es vor allem die Frankfurter Schule forderte. Der individualisierte und subjektivierte Zugang zur Problematik ist daher sowohl das Defizit dieser Tendenz wie auch ihre mediale Konsequenz. Doch darf mit diesem postmodernen Simulationsbedürfnis nicht jegliche Kritikfähigkeit verschwinden. Ein problematischer Grenzgang, besonders für die schulische Praxis. Vor diesem Hintergrund wäre es reizvoll, einen Lehrgang zu entwerfen, der sich zwischen dem simulativen und dem kritischen Impuls bewegt.

12 Hage, Volker: Autoren unter Generalverdacht. In: *Der Spiegel* 15/2002, S. 178–181.

13 Vgl. Kohl, Christiane: *Der Jude und das Mädchen. Eine verbotene Freundschaft in Nazideutschland*. Hamburg, 1997.

14 Norfolk, Lawrence: Die Sehnsucht nach einer ungeschehenen Geschichte. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 27./28. 4. 2002, S. 16.

15 Vgl. Blasberg, Cornelia: Geschichte als Palimpsest. Schreiben und Lesen über die »Kinder der Täter«. In: *DVjs*, 3 (2002), S. 464–495.

Schlinks Schreibweise als Ineinanderblenden von Erzähler-Reflexion und Erzähler-Naivität wäre selbst diesem Grenzverlauf zuzuordnen.

Was hier aufgezeigt werden sollte, ist der Versuch, die Spannbreite an positiver und kritischer Rezeption für die didaktische Auseinandersetzung mit Schlinks Roman stärker zu nutzen. Es ging daher um die Frage, wie der Roman als Schullektüre kritisch behandelt werden kann. Als Konfliktfall nämlich zwischen Lesererwartungen im globalisierten Simulationsraum der Postmoderne und dem kritischen Anspruch einer literarischen Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit.¹⁶

¹⁶ Vgl. auch: Schlant, Ernestine: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*. Übers. v. Holger Fliessbach. München 2001.

Doris Moser

Drei Wege nach *Libidissi*. Was Bachmann-Preisträger Georg Klein im Agentenroman *Libidissi* verborgen hält

Auch James Bond wäre hier auf verlorenem Posten. Der Inbegriff des fiktionalen Agententums – über das nicht-fiktionale kennt unsereins auch nur Fiktionen – stünde in *Libidissi*, der zeitlosen Hauptstadt eines namenlosen Landes zwischen Orient und Okzident, ohne Handlungsrepertoire da. Schöne Frauen, schöne Schlitten, schöne Kämpfe, schöne Landschaft sind nicht (mehr?) vorrätig, ebenso wenig technischer Schnickschnack oder die eindeutig identifizierbaren Guten und Bösen. Genau genommen existiert nicht einmal ein agentenwürdiger Arbeitsauftrag, denn das nach den üblichen Spielregeln illegaler Informationsbeschaffung, -bearbeitung und -beurteilung konstruierte Geschehen¹ verfolgt hier keinen Zweck, zumindest keinen, den man von einem Agentenroman erwarten würde.

Eher scheint *Libidissi*² ein Agentenroman zu sein, in dem übliche Agenten nichts verloren haben. Mit letzter oder vorletzter Sicherheit lässt sich aber nichts Eindeutiges über die Dinge, die in diesem Text geschehen, über die Figuren, die auf- und abtreten, sagen. Die Ausgrabung des Textes ist den Lesenden und ihrer Fähigkeit überlassen, die unzähligen Indizien zu sammeln, zu klassifizieren und zu einem mehr oder minder plausiblen Bild zusammen zu fügen.

DORIS MOSER, Universität Klagenfurt, Institut für Germanistik. Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt. E-Mail: doris.moser@uni-klu.ac.at

1 Hier im Sinne Karlheinz Stierles verstanden, vgl. Abschnitt 3 in: Hans-Werner Ludwig (Hrsg.), *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982.

2 Georg Klein, *Libidissi*. Roman. Berlin: Alexander Fest Verlag, 1998. Als Taschenbuch erschienen 2001 bei Droemer/Knaur.

1. Am Anfang waren die Anfänge, oder was eine Erzählstruktur so alles erzählt

Libidissi ist ein Buch, das sich hervorragend dafür eignet, den Schüler/innen das Zweifelhafte an der Kunst des Verfassens von Inhaltsangaben vorzuführen. Die Herausforderung ist beträchtlich und lohnend, zumal sich der – nun ja – Inhalt inner- und außerhalb eines nacherzählbaren Geschehens ereignet. Trotzdem ist dies die Geschichte eines deutschen Agenten in der fiktiven Stadt *Libidissi*, der nicht mehr zufriedenstellend arbeitet und daher abgelöst werden soll, was in diesem Fall wohl bedeutet: auf immer und ewig. Dafür sind zwei Sonderbeauftragte abkommandiert, die ihren Auftrag ... äh ... vermutlich ... oder so.

Welch erbärmliche *Story*, bestenfalls einer der unterdurchschnittlichen amerikanischen Serienwerkstätten würdig, wäre da nicht eine ganze Welt im Hintergrund, die im Wechselspiel mit dem genretypischen Plot³ einen höchst faszinierenden Roman ausmacht. Rund um den Grundkonflikt zwischen Alt-Agent und Ablöse-Agenten baut Georg Klein⁴ eine scheinbar simple Verfolgungsjagd, die ihre Spannung aus der Erzählperspektive, dem Spiel mit Erwartungen und Assoziationen und aus dem virtuosen Einsatz jenes Elementes zieht, um das es im Agentenwesen angeblich geht: Information und Wissen. Das macht den Text spannend, regt zu detektivisch genauem Lesen an und verrät allerhand Wissenswertes über Spannungsaufbau, Entwicklung von Atmosphäre, Spiel mit Erwartungen (und Erwartungserwartungen) und über eine Reihe anderer sprachlicher Mittel und ihren zielgerichteten (ökonomischen) Einsatz.

Nehmen wir als erstes Beispiel den Anfang des Romans und unterziehen den ersten Absatz einem *Close Reading*, jener leider unbeliebten (mühsam!), aber für die Schulung von Textwahrnehmung unabdingbaren ersten Phase auf dem Weg zur Entschlüsselung eines Textes.⁵ Um des unvermeidlichen Entertainments Willen sagen wir, es handle sich bei diesem Ausschnitt um die einzige zugängliche Informationsquelle, aus der so viel wie möglich herauszulesen sei.

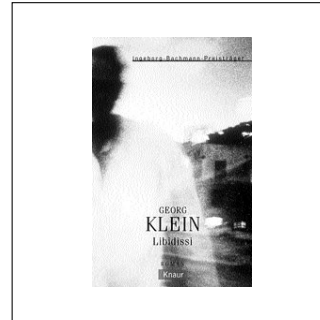
Hier am Rande der Stadt, auf der Kante ihres Sprungbretts in meine ferne heimatliche Welt, erwarte ich=Spaik meinen Nachfolger. Die Ankündigung seines Kommens hat mich bis zum Flughafen hinaus getrieben. Ich=Spaik habe mich von einem Taxi aus dem Lumpensiederviertel der Altstadt bis an die Freitreppe der Flughafenterrasse verfrachten lassen. Mir ist bis jetzt kein Ausländer begegnet, der eine Autofahrt in die Peripherie alleine wagen würde. Auch mich ermächtigt mein langjähriger Aufenthalt keineswegs dazu, ein weiter entferntes Ziel selbständig und ankunftsgewiß anzusteuern. In unveränderter Abweisung hält mich die Stadt auf dem Stand eines Halbtouristen, demütigt so und auf exquisiere Weise den längst nicht mehr frechen Fremden.

3 Story und Plot beziehen sich auf die erzähltheoretischen Konzepte von E.M. Foster. Vgl. dazu Hans-Werner Ludwig (Hrsg.), *Arbeitsbuch Romananalyse*, Abschnitt 3.

4 Sehenswert die Homepage des Künstlerpaares Georg Klein/Katrin de Vries: <http://home.t-online.de/home/katrindevries.georgklein/hp.htm>; Biographisches zu Georg Klein: <http://www.lyrikwelt.de/autoren/klein.htm>

5 Genreliteratur eignet sich dafür besonders gut, da die Konzentration auf das Handwerkliche leichter fällt, mit dem Genre ist ein Anhaltspunkt für das Lesen schon vorgegeben.

Georg Klein:
Libidissi
 München: Knauer
 Taschenbuch, 2001. 208 Seiten
 ISBN 3-426-61859-1



Ort: eine Stadt mit Flughafen und Altstadt (mit Lumpensiederviertel); offenbar ein gefährlicher Ort, an dem es auch für langjährig Ansässige schwierig ist, sich zurecht zu finden. Beteiligte Personen, direkt: Spaik, der von sich als ich=Spaik spricht (warum?), indirekt: sein Nachfolger. Spaik war früher mutiger als heute, vielleicht wird er deshalb abgelöst. Zeit: nicht bezeichnet, Flugzeuge, Taxi, Autofahrt deuten an, dass das im 20. Jahrhundert oder später spielt.

Soweit die nachrichtendienstliche Oberfläche – was aber verrät der Subtext? Die Verben suggerieren Aktivität und Bewegung (verfrachten, ansteuern, begegnen, treiben, wagen) und hemmen diese zugleich, denn die Hauptperson ich=Spaik (der Ich-Erzähler) tritt – mit Ausnahme des ersten Satzes – als Objekt auf. »[...] erwarte ich=Spaik...« bleibt die einzige Aktivität, und wie ich=Spaik erwarten auch wir, die Leser/innen, was (mit) (uns) geschehen würde. Das Agens ist von Beginn an keine treibende, wirkende, handelnde Kraft, sondern eine getriebene. Schöne Aussichten für einen Agenten! Der Ich-Erzähler spricht von sich nicht als ICH, sondern als »Ich=Spaik«, als müsse er sich einer ständigen Selbstvergewisserung unterziehen. Der Name dient als Code für eine identifizierbare Existenz, für Identität. Wenn, wie es in der feministischen Texttheorie heißt, die Macht der Benennung erst Macht verleiht über das Benannte, dann ist unser Agent in ernstesten Schwierigkeiten. Ich=Spaik ist eine komplexe Figur, über die wir aus Innensicht und Außensicht im Laufe der Geschichte einiges erfahren, nie chronologisch, nie logisch, sondern zufällig, das heißt anlassbezogen. Spaik driftet durch das Geschehen, und wir sind im dicht auf den Fersen.

2. Perspektive und Spannung

Der ich=Spaik-Erzähler reichert die Perspektive mit den personalen Elementen eines erlebenden Ichs an, die dominante Zeitform ist das Präsens, in den gelegentlichen Rückblenden und semi-historischen Berichten ergänzt durch Vergangenheitsformen. Ich=Spaik setzt seine Erzählung im zweiten Kapitel fort, so dass nach alter Lesegewohnheit davon auszugehen wäre, einen Agentenroman aus der Perspektive des Agenten erzählt zu bekommen. Dem steht Georg Kleins literarisches Prinzip entgegen, wonach Erwartungen nur geweckt werden, um sie zu enttäuschen, zu hintergehen, umzudrehen. Der Roman hat gleich zwei Ich-Erzähler und im letzten

der 27 Kapitel einen bi-personalen Alleswisser (mehr als zwei handelnde Figuren überleben bis ans Ende nicht) mit einer aus der Handlungslogik abzuleitenden Affinität für das Spaiksche Innenleben. Aber er bleibt insofern auch neutral, als er sich nur oberflächlich auf Spaik einlässt, das Geschehen nicht kommentiert, sondern in ein sentimentales Stimmungsbild auflöst.⁶ In der Sentimentalität entblößt der Erzähler seinen wahren Standpunkt: Er steht zwischen Autor, Ich-Erzähler, Figuren und Leser/innen und suggeriert im Erzählerbericht (*Telling*) sein allumfassendes Walten, gerade so, als wäre er der allwissende Auftraggeber aus dem Hauptquartier des Bundeszentralamtes für Nachrichtenwesen.

Neben ich=Spaik beliefert uns ein zweiter Agent mit Information, einer der beiden vom deutschen Bundeszentralamt auf Spaik gehetzten Verfolger. Wie ich=Spaik den Zustand und die Verlässlichkeit des Ich-Erzählers durch die Namensgleichung preisgibt, liefert auch die fiktiv dialogische Struktur der Verfolger-Ich-Erzählperspektive die dazugehörige Leseanleitung. Die Verfolger sind namenlos, aber zu zweit. Der Ich-Erzähler spricht seinen Begleiter an (»Du schobst die Diskette...« 21), spricht für beide (»Wir landeten im allerersten Morgengrauen...« 41). Die Verfolger sind als Doppelfigur konstruiert und weder als eigenständige Figuren ausgeführt, noch äußerlich zu unterscheiden. Ob sie ein Liebespaar sind oder Brüder, wer von den beiden spricht, ob sie einander abwechseln, ist nicht zu sagen. Fest steht, dass die Ich-Perspektive der Verfolger stark auktoriale Anteile hat (ich=Spaik bleibt durchgehend personal), was der Gebrauch des Imperfekts noch verstärkt. Ich=Spaik (personaler Ich-Erzähler) ist am stärksten in den Text integriert, eine Distanz ist weder zum Erzählten noch zu sich als Erzähler erkennbar. Spaik ist Libidissi, ein Bezugssystem außerhalb der Stadt ist ihm nicht zugänglich. Das Verfolger-Ich (auktorialer Ich-Erzähler) kommt von außen, es hat Informationen aus unterschiedlichsten Quellen innerhalb und außerhalb Libidissi und darf zumindest gelegentlich reflektieren. Der Erzähler des Endes ist am weitesten vom Geschehen entfernt, er weiss, warum alles so kommen musste, wie es kam, und er kann – ganz alter Hase im nachrichtendienstlichen Dschungel – schweigen.

Die Erzählperspektiven strukturieren nicht nur den Roman, sie strukturieren auch die Struktur des Romans. Die Abfolge der Ich=Spaik-Kapitel und der Ich/Du-Kapitel spiegelt die Dynamik zwischen den Gegenspielern. Die 27 Kapitel, darunter keines kürzer als drei oder länger als zehn Seiten, sind abwechselnd den jeweiligen Erzählern zugeordnet. Anfänglich folgt auf zwei Spaik-Kapitel ein Verfolger-Kapitel. Als die Verfolger Spaik näher kommen, wechselt die Perspektive mit jedem Kapitel.

6 Dabei erinnert die Atmosphäre frappant an die letzte Einstellung in *Casablanca*, als der alte Haudegen Rick und der französische Sergeant sich ihrer Freundschaft versichern, Männer, die genau wissen, wer sie sind, dass sie alles hätten haben können und die dieses Wissen als ihren Reichtum begreifen. *Libidissi* endet im selben Dunst und doch anders: Die zwei Männer wissen schon lange nicht mehr, dass sie einmal waren und sich je etwas gewiss sein konnten, ihr einziger Besitz sind die verbotenen Videobänder mit den Reden des Großen Gahis, des militanten politisch-religiösen Führers, an dessen 9. Todestag der ganze Roman spielt.

Dann sind die Verfolger Spaik geradezu auf den Fersen und wir sind mit ihnen, denn auf zwei Verfolger-Kapitel folgt ein Spaik-Kapitel. Im *Showdown* (letztes Kapitel aus den Perspektiven der Ich-Erzähler) sind die Erzählperspektiven innerhalb eines Kapitels absatzweise montiert, der Effekt: Spannungserhöhung durch Verzögerung⁷ und das Lesen *eines* Geschehens als *zwei* Geschichten.

Die Spannung wurde sukzessive aufgebaut: durch die lange Parallelführung der Handlungsstränge, den Informationsvorsprung des Lesenden gegenüber den Figuren, den unterschiedlichen Wissensstand der drei Protagonisten, durch die auf einen Höhepunkt ausgerichtete und daher trotz aller erzählperspektivischen Verwirrung lineare Dramaturgie und die im engeren rhetorischen wie im weiteren alltäglichen Sinne dramatische Auflösung, durch affektive, kognitive und reflektive Textpassagen und das für das Textverständnis wesentliche Assoziationsspiel.

3. Assoziation und Sinn

Wir verbringen etwa 36 Stunden in Libidissi, ein Wochenend-Trip mit Zeit für oberflächliche Eindrücke: man serviert den Gästen Suleika-Cola, ein Mischgetränk, dessen alkoholische Grundlage *Suleika* in einer unappetitlichen Prozedur aus vergorener Stutenmilch gewonnen wird (6) und man spricht Pididi-Pididi, ein »bastardiertes Englisch [...] mit rigiden Reduktionsregeln« (16). Die traditionellen Güter des heimischen Handwerks sind die dickbauchigen Suleika-Flaschen und Wasserpfeifen. Man fährt mit *Vuspis* (orange Motorroller-Taxis) und fürchtet sich vor *Mau*, einer tödlichen Krankheit, die vorwiegend Ausländer befällt. Für Libidissi existiert kein verlässlicher Stadtplan, aber drei Entwicklungsstufen der Währung *Lewi*, inkl. kompliziertem Umrechnungssystem. Es gibt Viertel, die zu betreten verboten und eine Stadtbahn, die zu benutzen tödlich ist. Die Telefonie funktioniert nur via Luxor, die Einreise über den Luftweg via Zypern. In Libidissi leben außer den Einheimischen und einigen wenigen geschäftstüchtigen oder nachrichtendienstlichen Ausländern die Minderheiten der *Egichäer*, der *Kyrenäer* und der *Seuschenen*. Die Stadt war und ist geprägt vom *Gahismus*, einer fundamentalistischen Staatsreligion, deren Anhänger am Ende des neunten Todestages des *Großen Gahis* (ist zugleich das Ende des Romans) wieder die Macht in Libidissi übernommen haben werden.

Georg Klein entwirft mit und in Libidissi eine Kultur, eine Gesellschaft mit Religion, Vergangenheit und Gegenwart. Viele Details muten auf seltsame Weise vertraut und zugleich fremd an, was an Kleins semiologischer Hinterfotzigkeit liegt. Die *Kyrenäer* lebten einst in Lybien und kamen zu biblischen Ehren (Simon von Kyrene), *Egichäer* und *Seuschenen* scheinen frei erfunden zu sein. Nehmen wir als Beispiel den *Naked Truth Club*, in dem allerlei libidissisches Volk sich die Nacht um die Ohren schlägt, Handel und anderes treibt. Ebendort finden sich auch die beiden Verfolger Spaiks ein und machen es sich gemütlich:

⁷ Nützliches und Vergnügliches zu den Strategien narrativer Texte aus der Sicht eines Bestsellerautors: Sol Stein, *Über das Schreiben*. Verlag Zweitausendeins 1997.

[Miß Leila Calvin] zählte auf, was es im Club zu erwerben gab: Souvenirs, dazu diverse Dienste, die ohne Umstände während des Bühnenvortrags im Halbdunkel der Nischen geleistet werden könnten. Für Gäste, die Komfort nicht missen wollten, stünden im oberen Stockwerk Zimmer zur Verfügung, die viertelstundenweise zu buchen seien.

Miß Leila Calvin verkauft aber nicht ihren Körper, sondern ihren Geist, sie ist Aphoristikerin und gegen drei neue Fünfhunderter jederzeit bereit ihren Kasten zu öffnen. So kann man sich täuschen!

Getäuscht werden aber auch die anderen Gäste: Miß Calvin ist ein hübscher Mister und die Aphorismen sind aus der verbotenen Sammlung des Großen Gahis abkalligrafiert. Georg Klein lässt die beiden Verfolger an diesem Abend den denkwürdigen Bühnenauftritt eines jungen Mannes in rotem Plastik-Kaftan verfolgen. Der Poet rezitiert ein »nicht enden wollendes Poem«, in dem die »Namen international bekannter Firmen« aneinandergereiht sind. Ein Schelm, wer hier an Brad Easton Ellis oder an die Buberlpartie um Stuckrad-Barre und Kracht denkt? »Es war, als stöhle er dem Publikum alle jemals gehörten Waren- und Firmenbezeichnungen aus dem Gedächtnis.« (S. 107) So und nicht anders agiert auch Georg Klein. Er zieht aus unserem kollektiven Gedächtnis alles Denkbare und einiges, das lieber nie gedacht worden wäre, Erfahrungen und Erinnerungen, die zwangsläufig medial geprägt sind (Kommunikationsmedien spielen im Roman auch eine große Rolle)⁸, er bezieht herrschende Meinungen, Urteile und Vorurteile und setzt allesamt als Rohmaterial für den Aufbau von *Libidissi* ein. Dann malt er drüber, verwischt die Spuren, verfremdet die Vorlagen.⁹

»Wenn Adabert Stifter und John le Carré zusammen einen Agentenroman geschrieben hätten, dann sähe er vielleicht so aus: literarisch aufmerksam, beunruhigend zeitgenössisch und sehr spannend.«¹⁰ Was Burkhard Spinnen in seinem Lob für *Libidissi* ausspart, ist die Herausforderung für den/die Leser/in, die ein Stifter-scher Carré allemal darstellt. Wer nicht mit einer ordentlichen Portion Ambiguitätstoleranz ausgestattet ist, wird seinen Auftrag als Textagent/in nicht zur eigenen Zu-

8 Die Parallelen zwischen dem Roman *Libidissi* und Ridley Scotts Film *Blade Runner* sind evident und reichen von den Hauptfiguren Spaik (*Libidissi*) bzw. Rikk Deckard (*Blade Runner*) bis zur Alltagsausstattung (Sprache, Finsternis, verbotene Viertel, Herrschaftsverhältnisse,...) und zum Plot, der Grundaussage. Wie Deckard kein Cop ist, sondern vermutlich jener Spezies zugehörig, die er eliminieren soll (*replicant*), ist Spaik kein Agent, sondern Teil der Information, die er übermitteln müsste. Vieles – zumal die augenscheinlichsten Unterschiede zwischen Roman und Film – spricht dafür, dass *Libidissi* als europäische Version von *Los Angeles 2019* zu lesen ist. Ein eingehender Vergleich wäre in Klassen mit ausgeprägtem Interesse für Film und Filmanalysen zu empfehlen.

9 Eine Arbeit mit dem Roman aus soziologischer Perspektive wäre für Schüler/innen der fünften oder sechsten Klassen geeignet bzw. insgesamt für Schulen, in denen Deutschunterricht auf avancierte literarische Auseinandersetzung schon aus Zeitgründen verzichten muß. *Woraus setzt sich die Gesellschaft in Libidissi zusammen? Was erfahren wir über die Vergangenheit, wie sieht die politische Gegenwart aus? Was wissen wir über Religion, über Kunst und Kultur, über die Wirtschaft? Wie sehen die Lebensumstände der Menschen aus?* Nicht alle dieser (und ähnlicher) Fragen werden zur Zufriedenheit beantwortet werden können, was auf die perspektivisch fixierte Sicht auf die Wirklichkeit *Libidissis* zurückzuführen ist.

10 Am Schutzumschlag des Romans ohne weitere Quellenangabe abgedruckt.

friedenheit erledigen. Nicht alles, was wie eine Anspielung aussieht, ist auch eine, manche Signifikate stehen ohne weiteren Signifikanten da. Die zahllosen Details von orientalischer Üppigkeit verdecken Leerstellen, verführen dazu, das Ganze aus den Augen zu lassen. Dabei ist die Auflösung immer an der Oberfläche und gut sichtbar in den Kapitelüberschriften angeführt.

Mit Ausnahme des siebenundzwanzigsten Kapitels (»Liebe zum Leben«) besteht jede Überschrift aus lediglich einem Abstraktum. Die Titelliste – um nicht zu sagen die Hitliste – ergibt ein Sammelsurium, dessen einziges Ordnungskriterium darin besteht, dass die Begriffe auf unterschiedlichste Art mit dem Phänomen der Sinnsuche verbunden sind. Leitmotive aus dem Fundus der drei großen monotheistischen Religionen (Vorsehung, Frömmigkeit, Besinnung, Andächtigkeit, Verzückung, Großmut, Hoffnung, Hohn, Lust, Ekel, Hochmut) stehen zwischen Schlagwörtern aus der touristisch vermarkteten Sinnsuche (Sehnsucht, Kitzel, Frische, Gemütlichkeit, Frohsinn, Spaß) und Standardgrößen esoterischer Psychorhetorik (Mürbheit, Saumseligkeit, Zutraulichkeit, Beherztheit, Wehmut, Gewogenheit, Gedenken, Wissensdurst). Die Überschrift zu dieser Titelliste liefert nicht etwa *Libidissi*, der Titel des Romans, sondern sein letzter Satz, freilich auf entlarvende Art: Es ist das Heil, das ohne sein Gegenteil, das Unheil, nicht denkbar ist. Der ganze Aufwand verbirgt dann doch einen klaren Auftrag: die Suche nach der Heilsgewissheit:

Das blutrote Handtuch plumpst ihm in den Schoß, aber [er] läßt die Hand nicht sinken. Und so gibt [er] dem wackeren Mediziner, dem wohl letzten Rassisten reinsten Wassers, dem Verehrer des Gahis, den gleichen Gruß zurück und haucht dazu jenes altertümliche einsilbig deutsche Grußwort, das uns – wäre es der historischen Bosheit wieder entrissen – wie kein zweites mit dem Leben in Einklang zu setzen verstünde.

In *Libidissi* wissen die beteiligten Figuren von Details, kennen Ausschnitte und Ansichten, Namen und Orte, aber keiner ist in der Lage, daraus brauchbare Schlüsse zu ziehen oder einen Überblick zu erhalten. Mehrmals begegnen einander Verfolgte und Verfolger ohne einander zu begegnen. Und mit dem genretypischen Verletzen oder Töten im Showdown wird letztlich nichts aufgeklärt. Dass man einander vor dem Ende nicht einmal erkannt hat, ist letztlich irrelevant. Identität und Erkenntnis scheinen gewöhnliche Fiktionen zu sein, zwei unter vielen. Bekanntlich genügen auch außerhalb *Libidissi* schon Fiktionen, um einander den Garaus zu machen.

Gabriella Nádudvari

Die »sprachgierige« Elfriede Jelinek im Unterricht

In den Darstellungen, die sich mit den Werken von Elfriede Jelinek befassen, gehört es zu den Konventionen, die Schriftstellerin mit dem zu analysierenden Korpus, das – wie viele meinen – von Kälte, Gefühllosigkeit und Unbarmherzigkeit allen Menschen gegenüber und Traumata geprägt ist, gleichzusetzen und sie als »Schreckensfrau« zu apostrophieren. Jelineks Texte stoßen in der Rezeption auf große Widerstände, die einerseits auf die Auseinandersetzung mit einem traumatisierenden Inhalt und andererseits auf die Schwierigkeit der Genrebestimmung zurückzuführen sind.

Yasmin Hoffmann widmet sich in ihrer Arbeit *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk* der Frage nach der Rezeption von Jelineks Werken sowie ihrer Verortung in der Literatur. Die Verfasserin konkretisiert Jelineks Platz in der Literatur der Postmoderne durch folgende Argumente: »Elfriede Jelineks Texte leisten eindeutig Widerstand gegen gewisse Vorstellungen von Subjektconstitution. Erfahrung, Bildung, Identifizierung mit Vorbildern, Imaginationsbildung, alles, was zur Identität des Subjekts beitragen könnte, ist in ihren Texten unwiderruflich der Warenwelt, dem Massenkonsum assimiliert: Zutaten eines medialen Programmsalats.« (Hoffmann 1999, S. 19) Hoffmanns diesbezügliche Forschungsergebnisse lassen sich in Jelineks Prosawerken (*Die Ausgesperrten*, *Die Kinder der Toten*, *Die Klavierspielerin*, *Die Liebhaberinnen*, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* – um nur die bekanntesten zu erwähnen) verifizieren.

Die Büchner- und Heinrich-Heine-Preisträgerin, der 2002 auch der Theaterpreis Berlin verliehen worden ist, verfasst auch Stücke, die immer Kunstwerk und auch politischer Standpunkt zugleich sind. Ihr Humor entzündet sich nicht selten an den politischen Gemeinheiten der Gegenwart. Zu den berühmtesten Stücken der 1946 in Müzzuschlag geborenen »sprachgierigen« Österreicherin zählen *Stecken, Stab und Stangl*, *Ein Sportstück*, *Das Lebewohl*. Von Jelinek erschien im Februar 2002 eine Trilogie *In den Alpen*, die sich auf das Tunnelunglück in Kaprun bezieht. In einer der Ausgaben von NEWS äußert sich Jelinek über die Intention ihrer Stücke wie folgt: »Ich stelle also dem Mythos Aufbau, der ja mitgeholfen hat, die österreichische Identität nach dem Krieg neu zu stiften (und das Land wieder in die Zivilisation aufzunehmen, seine Schuld sozusagen zu tilgen), den Fremdenverkehr gegenüber, der ja auch mit Spiel, Sport und Spaß etwas Unschuldiges ist und das Land durch seine eigene Schönheit wieder unschuldig gemacht hat.« (NEWS, 03/2002) Hier werden also die aus mehreren Jelinek-Texten wohl bekannten mythenstiftenden Diskurse entlarvt.

Auch in ihrem im Herbst 2000 erschienenen Unterhaltungsroman *Gier* thematisiert die Wortmächtige das Problem der österreichischen Identität, indem sie die Grenzen des »Homo-Wasser-austriacus«, die Grenzen innerhalb Europas und nicht zuletzt ihre eigenen Grenzen (dies ist ein neues Element in ihrem Schaffen) – d. h. also: die Grenzen und/oder Grenzenlosigkeit der *Gier* – zu definieren versucht.

Folgendes Analysemodell, bei dem ich, auf die Wasser-Allegorie der *Gier* fokussierend, nach den Grenzen des »Homo-Wasser-austriacus« suche, entwickelt ein mögliches Identitätskonstrukt, das sich als ziemlich brüchig erweist.

1. Konstruktion der Identität des »Homo-Wasser-austriacus« – Ein Analysemodell

Da liegt der Baggersee, (rein geographisch in Europa positionierbar – soviel steht fest, G. N.), ein Standgewässer, das, wie jedes Wasser, dauernd unter von Gott ausgeübtem Oberflächendruck platt daliegt, dunkel und doch offen, vor uns, wie ein unüberblickbarer Wert. Ach, wäre das Wasser darin nur nicht biologisch umgekippt! So ist der See leider nicht ein dunkler Edelstein, in Berge eingefasst, (...) (Jelinek 2000, S. 75).

Was schließt dieses Wasser ein, was schließt es aus? Wie ist die Identität eines Sees, der »dunkel und doch offen«, mit Paul Valéry auf einer »Halbinsel Asiens« (zitiert nach Schulze, 1995, S. 17) »daliegt« und sich so widersprüchlich identifizieren lässt. Der See – seinem Wesen nach ein Teil der Natur, Objekt der Umweltbewegung – ist zweifelsohne auch ein Platz der Materialisierung der Jelinek'schen Sprachgier, nämlich die zentrale Metapher des im Jahre 2000 erschienenen sog. Unterhaltungsromans *Gier*. Mit der Bergmetapher verbunden, ist der See Paradigma von Österreich, das durch seinen systematisierenden Charakter eine allegorische Lesart erlaubt und eine radikale Zweideutigkeit provoziert.

Dem Wasser fällt der Name »Wasser« ab, indem die sprachgewaltige Österreicherin in ihrem Labor mit dem Hohn des Signifikanten operiert und das Wasser von seinem Wesen entfremdet: »Also dieses Wasser schaut überhaupt nicht wie Wasser aus. (...) Dieses Wasser ist einfach nicht so naturnah wie Sie.« (Jelinek 2000, S. 78) Dieses

Wasser ist – »getränkt mit sich« (Jelinek 2000, S. 78) – Metapher des gierigen »Homo austriacus«. An einer Textstelle ist sogar seitens der Erzählinstanz ein eindeutiger Hinweis auf die Wasser-Mensch-Identitätsgleichheit zu finden: »Das Wasser hat die Menschenrolle die ganze Zeit gehabt und Jojo mit ihr gespielt, aber der Faden war ein Draht, fest verzerrt, und so hat das Wasser das Spiel bald satt gehabt.« (Jelinek 2000, S. 366) Das hier mit einbezogene semantische Areal (»Rolle«, »Jojo spielen«, »das Spiel satt haben«) signalisiert eine krisenbeladene Wasser-Identität und zugleich die Identitätskrise des »Homo-Wasser-austriacus«, deren Ursachen ich im Folgenden nachzugehen versuche. In dem von mir konstruierten Netz ist der »Homo-Wasser-austriacus« ein stellvertretendes Konstrukt für den *Gier*-Menschen, der sich selbst offensichtlich zeitweise nicht zu helfen fähig ist, sondern in dem bequemen Zustand der Ohnmacht verweilt:

Hätte das Wasser Geschicklichkeit, es würde hier von selber herausklettern. Sehr tief ist das ganze nicht, aber die Schlingpflanzen, die Ludern, würden einen glatt hinunterziehen bis zum Grund, den ich mir lieber nicht vorstellen möchte. Es muss unbeschreiblich schlammig, dunkel, eisig, trostlos dort sein, sozusagen der Ort, an dem das Gewässer ohnmächtig ist, aber trotzdem unablässig, mit einem Teil seines Gedächtnisses, der von der Alpenkonvention, welche die Schadstoffe einlädt, sich hier nur ja nicht ausladen zu lassen, nicht geregelt worden ist, mit einem Teil, der auf der Lauer liegt, wahrscheinlich lauert er auf sein eigenes furchtbares Erwachen. (Jelinek 2000, S. 84)

Der Dauerzustand des Wassers ist also »Ohnmacht«: Die weggeworfenen Elemente eines historischen Gedächtnisses scheinen eingeschlossen zu sein. Inzwischen wird der alte, immer gut klingende, beruhigend wirkende, herzinnige Vergleich »Bergsee mit in Berge gefaßtem Diamant« (Jelinek 2000, S. 97) mitgedacht, wobei der See ein mögliches kollektives Gedächtnis zu repräsentieren vermag. »Dabei ist im kollektiven Gedächtnis das repräsentiert, was aus dem Archiv des sog. historischen Gedächtnisses aktuell funktioniert, (...)« (Wodak, 1998, S. 36) Maurice Halbwachs' Konzept eines »kollektiven Gedächtnisses« erwies sich bei dem Definitionsversuch der Identität des »Homo austriacus« in Wodaks großangelegtem Werk *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität* als sehr erfolgreich installierbar. »Das Bewußtsein über historische Fakten und das Interesse an ihnen wird vor allem dann stark verblassen, wenn diese in keinem symbolischen Zusammenhang mit der Gegenwart stehen. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn eine Nation eine grundlegende Uminterpretation ihres Selbstverständnisses vorgenommen hat.« – so Halbwachs. (vgl. Wodak 1998, S. 37)

Für den Zugang einer subjektiven Rekonstruktion der Identität des »Wasserhomo-austriacus« nach der Jelinek'schen ist dieser Aspekt des Konzepts von Halbwachs von besonderer Relevanz – vor allem für die Frage, woran sich »das Wasser« erinnert und welche Ereignisse es in seiner subjektiven Narration miteinander verknüpft. Das Baggersee-Wasser ist das Sammelbecken alles Toten, Verdrängten, Weggeworfenen, quasi ein Abladeplatz: »Nur lebloses Leben ist hier gestattet.« (Jelinek 2000, S. 87) Am Grunde dieses Baggersees liegt am Ende als stummes Paket Gabi, das 17-jährige Opfer des Gendarmen Kurt Janisch, der »seine Tat, wenig sorgsam, weil er so in Eile war, in eine grüne Folie eingewickelt (hat).« (Jelinek, 2000, S. 98) »Das Wasser ist (ja, G.N.) dunkelgrün bis schwarz, höchstens grün, mindestens schwarz.« (Jelinek 2000, S. 82) Mit dem Akt der Einwicklung der Leiche in eine grü-

Elfriede Jelinek:

Gier

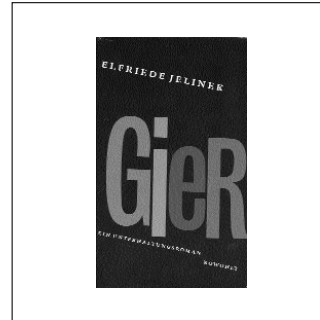
Reinbek: Rowohlt, 2000. 464 Seiten

ISBN 3-498-03334-4

Taschenbuch

Reinbek: Rowohlt TB, 2002. 464 Seiten

ISBN 3-499-23131-X



ne Folie modelliert Janisch die symbolische Geste des Wegwerfens von allem, was zu dem tadellosen Diamant-Mythos nicht passt.

Also Sie wissen jetzt schon genausoviel wie ich, nämlich alles (so Jelinek, G.N.), aber das verdanken Sie auch ausschließlich mir: weil ich an dieses Paket ein Paar Fähnchen, Klingeln, Hupen und Blinklichter gehängt habe, sodaß nun wirklich jeder weiß, was drinnen ist. (Jelinek 2000, S. 98)

Hier formuliert Jelinek ihre Intention sehr klar, wobei sie ihren Auftrag, den sie unter allen Bedingungen zu erfüllen hat, in der abweisenden Annahme zu sehen scheint. Sie versucht diese grüne Masse zu identifizieren, indem sie diese unförmige Masse mit Zeichen versieht (wenn auch nicht beim Namen nennt), auf existentielle Anomalien verweist, »den unüberblickbaren Wert« beleuchtet (wenn auch nicht durchleuchtet) sowie ihre eigene Identität reflektierend Selbstkritik übt. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, Jelineks raffinierter Diskursintegration, deren Schnittstelle das Wasser aller Art ist, zu folgen und die Ursachen ihrer intellektuellen Attacke gegen die Kultur der Gier sowie den gierigen »Homo-Wasser-austriacus« zu erklären. Jelinek entwirft in ihrem Roman eine Art Kulturkritik: Sie montiert den Diskurs über das neue Österreich, den Diskurs über die Natur, den Diskurs über die Medien, den Diskurs über den Habsburgermythos, den Diskurs über die Kirche, den Diskurs über den Sex, den Diskurs über die Liebe zusammen. Diese diskursiven Konstrukte, bei deren Verschränkung die Gier der semantische Durchschnitt ist, scheinen in Jelineks Text eigenartige nationale Eigenartigkeiten zu betonen. Dieses durch seine bedrückende Negativität schockierende Diskursbündel kann gleichzeitig als Kommunikation gegen die Gier – eine Sonderform des Europa-Diskurses -aufgefasst werden.

Jelineks »höllisch guter pornographischer Krimi«, auf dessen »grüner Folie« sich die Gestalt des »Homo-Wasser-austriacus« formiert, gleicht der Abbildung einer möglichen nationalen Identität, wenn wir davon ausgehen, dass nationale Identitäten diskursiv produziert und reproduziert werden. In Diskursen über nationale Identitäten spielen im Allgemeinen nicht nur die Konstruktion einer gemeinsamen Geschichte, Gegenwart und Zukunft und eines gemeinsamen Territoriums eine Rolle, sondern auch die Konstruktion einer gemeinsamen Kultur und eines »Homo austriacus« bzw. eines Nationalcharakters. (Wodak, 1998, S. 485) In der Rekonstruktion der Identität des »Homo-Wasser-austriacus« nach Jelinek fokussiere ich ausschließlich auf die Äußerungen der Erzählinstanz, vor deren überblickbarer Folie Jelineks Kommunikation gegen die Gier definierbar ist.

Das gemeinsame Territorium der Gier ist der Baggersee mit den umliegenden Ortschaften in der Steiermark – alias Jelinek-Land, in Österreich, in Europa. Im Weiteren gehe ich von der Annahme aus, dass es eine österreichische Identität gibt, deren automatisierte Folie Jelinek verfremdet und daraus ein Novum, die Identität des »Homo-Wasser-austriacus« entwirft.

Die geschichtswissenschaftliche Literatur zur österreichischen Identität nimmt – mit wenigen Ausnahmen (wie Zöllner 1998) – die Existenz einer eigenständigen österreichischen Nation beziehungsweise einer *österreichischen Identität* als gegeben an. (Wodak 1998, S. 104)

In den meisten Arbeiten zur österreichischen Identität besteht Konsens darüber, dass die zentralen Säulen einer gesamtösterreichischen Identität die Neutralität, der Staatsvertrag von 1955, die nach 1945 bewusst akzeptierte Kleinstaatlichkeit, der soziale Friede, der Föderalismus sowie ein ziemlich gering ausgeprägter Republikanismus sind. (Wodak, 1998, S. 117) Die politische Erfolgsgeschichte der Zweiten Republik ist also zentral für die Entwicklung eines stabilen österreichischen Nationalbewusstseins.

Aber auch die weiter zurückliegende Vergangenheit spielt eine identitätsstiftende Rolle, nicht nur im Rahmen einer nostalgischen Verklärung der Monarchie oder einer Verharmlosung des christlich-autoritären austrofaschistischen Ständestaats. Identität stiftet auch der Rekurs auf fortschrittliche Antitraditionen: wie der Josephinismus, der Widerstand gegen das Metternich-Regime. (Wodak 1998, S. 118)

So können die Ergebnisse der diskursanalytischen Forschungen über die österreichische Identität zusammengefasst werden, während Jelineks literarisches Territorium, der See, eine Identitätskrise widerspiegeln könnte, wenn er nicht »persönlich« die Identitätskrise verkörperte. Folgende Äußerungen der Erzählinstanz sind eindeutige Krisensignale:

Warum hat sich gerade dieses Wasser so vollgesoffen und womit, daß es dermaßen umgefallen ist? (Jelinek 2000, S.76)

(...) und der See bekommt einen Nervenzusammenbruch, weil er glaubt, er wird noch mehr verkraften müssen, (...) (Jelinek 2000, S. 76)

Selbst dieses Wasser hier ertrinkt ja in sich selbst, ohne einen einzigen Aufschrei. Dieses Wasser ist nicht ein dynamisches Mitglied der Umweltbewegung, es ist ein absolut still und blöd dastehendes Gewässer. (Jelinek 2000, S. 82)

Ich glaube, dieses Wasser ist sauer (kann aber auch basisch sein), weil man sich nicht gerade darum reißt, ihm ein angemessener Partner zu werden, bei Spiel und Sport und Spaß. Es wird abgelehnt, also zieht es sich beleidigt in sein Zimmer zurück. (Jelinek 2000, S. 87)

In den letzten beiden Zitaten schimmert über die Explikation eines lokalen Krisenbewusstseins hinaus auch ein europäischer Kontext durch, nämlich Österreichs Einstellung zu den europäischen Integrationsprozessen sowie sein Platz in Europa.

Wie eingangs angedeutet, ist der »ohnmächtige« See das Sammelbecken alles Toten oder Scheintoten: »mit einem Teil seines Gedächtnisses, der auf der Lauer liegt«, lauert er quasi auf sein furchtbares Erwachen. Die Integration der Ausländer, die »Wiedergutmachungspolitik« und nicht zuletzt die aktuellen rechtsextremen politischen Bedrohungen provozieren den verdrängten Teil des österreichischen kollektiven Gedächtnisses.

Während in *Gier* alles im kollektiven Gedächtnis Überflüssige im Baggersee überfließt – auch der Baggersee hat also seine Grenzen, wobei »der See (selbst, G.N.) die Grenze ist.« (Jelinek 2000, S. 91) – baut der überfleißige »Homo-Wasser-austriacus« dem Konsum-Überfluss huldigend schön gierig das neue Österreich auf:

Er sagt die Wahrheit, ist anständig, sportlich, sauber und tatkräftig und hebt sich wohltuend ab von einem, der ihnen halt nicht so gut gefällt, obwohl er auch anständig, sportlich, sauber und tatkräftig ist. Doch man sieht es ihm leider nicht an. Zum Glück wird nur jemand gewählt, dem man alles ansieht, vor allem, daß er sich auf seinen Beinen sicher fühlt, sicherer aber steht oder sitzt er in seinem Porsche. Die Anständigen und Tüchtigen. Die Fleißigen auch. Was ist ihr Geheimnis? Ich weiß es nicht, sonst würde ich es weitersagen. (Jelinek 2000, S. 317)

Kurt Janisch, der Prototyp der Fleißigen und Tüchtigen, der in seiner schicken Uniform und in seinem schicken Auto unermüdlich auf der Suche nach einem weiteren Haus und nach einer weiteren Frau fährt, die er sich dann im Idealfall mitsamt dem Haus nehmen kann, also auch der Tüchtige, ist die Verkörperung der Gier aller Art: Von sexueller Gier und/oder Besitzgier getrieben, sammelt er seine Opfer, deren Gier nach der Liebe oder nach dem Besitz einer fremden Existenz sowie ihrer eigenen Existenz eine existentielle Anomalie andeutet, wo man keine Grenzen mehr kennt. Nur der See, der – wie es sich herausstellt – selber eine Grenze hat, ist die einzige klare Grenze, die man aber aus Angst nicht überschreitet, weil hinter der Grenze das Tote ist und das Halbtote »lauert«. Indem man Angst vor der Überschreitung dieser Grenze hat, ist man paradoxerweise gleichzeitig auf beiden Seiten der Grenze, weil nur diejenigen diese Grenze kennen, die einen Teil ihres Gedächtnisses drüben im Baggersee gelassen haben, folglich »persönlich ein Teil« des Baggersee-Wassers sind. Die Gier nach freier Wahl sowie das Sich-nicht-erinnern-wollen bzw. Verdrängen sind die identitätsstiftenden und zugleich identitätsauflösenden Potentiale eines möglichen »Homo-Wasser-austriacus« nach Jelinek.

Die Sprachgierige weiß natürlich sehr genau, dass es *eine* nationale Identität im essentiellen Sinne nicht gibt, sondern, dass je nach Kontext unterschiedliche diskursive Identitäten konstruiert werden. Diskursive Identitäten sind dynamisch, brüchig und durchaus ambivalent. Dies trifft auch auf den oppositionellen Identitätsentwurf einer Jelinek zu, die eine durch Übertreibung, Komik und Ironie konstruierte mögliche Identität sprachgierig oder sprachgewaltig entlarvt.

Die viel zu widersprüchliche Opposition der Wortmächtigen ist nicht ausschließlich nur eine mögliche Artikulation des Selbstschutzes oder der Eigentherapie. Jelinek banalisiert die bevorzugten Objekte des Nationalstolzes (nämlich die österreichische Landschaft, die sozialen und ökologischen Errungenschaften), indem sie aber die primäre Identifikationsebene der Österreicher pflegt: die dialektale Färbung und die Umgangssprache. Ihre oppositionelle Haltung im Denken wie in der Kunst kommt – wie schon angedeutet – in der *abweisenden Annahme* zur Geltung. Jelineks Schicksal ist das einer Verdammten, die den Abstieg einer Familie (eventuell eines Wasser-Landes) aufhalten, ja rückgängig machen soll. In der Psychoanalyse nennt man das die Haltung der »gebundenen Delegierten«: Selbige sind scheinbar entlassen, haben aber tatsächlich vom Elternhaus Aufträge. Jelineks abweisende Annahme scheint durch eine ähnliche Auftragsartikulation legitimiert zu sein, wie auch das folgende Zitat nahe legt:

(...), auf der einen Seite bis nach Mariazell, auf der andren nach Mürzzuschlag, ich komme von dieser Gegend seit Ewigkeiten nicht mehr los, die ebenfalls, wie ich, die Unauffälligkeit selber ist, aber doch auch eine Fessel. Sie kettet sich an mich wie ich an einen lieben Menschen, hätte ich ihn denn und die passende Gelegenheit dazu. (Jelinek, 2000, S. 81)

Jelineks widersprüchliches Verantwortungsgefühl artikuliert sich in einem sprachgierigen, kritischen Diskurs gegen die Gier, der auch als eine Sonderform des Europa-Diskurses verstanden werden kann, weil die Gier nicht nur in Österreich sesshaft ist, sowie der ständige Kampf gegen die Hegemonie aller Art ein sehr prägendes europäisches Bewusstseinsselement darstellt.

2. Fazit: Österreich und Europa

»Der Geist des Zweifels, der Skepsis und der Ironie« (Schulze, 1995, S. 34) attackiert also nicht nur Österreichs Integrationspolitik etc., sondern auch ein »ohnmächtiges« Europa, eines, das – statt einer ferngesteuerten Neugier als »gebundene Delegierte« – seiner Wurzeln bewusst, sowohl auf sich selbst, als auch auf das Fremde neugierig sein und in ständigem Kampf gegen die Hegemonie der Gier aller Art stehen sollte.

Jelineks *Gier* lehrt die Bedeutsamkeit des kritischen Denkens, indem sie durch ihr oben analysiertes Wasser-Allegorie-Geflecht u. a. Reflexionen über die aktuellen Fragen der nationalen Identität aus europäischer Sicht anregt. Was eine Zielgruppe *Oberstufe* an Elfriede Jelineks Unterhaltungsroman interessieren kann, ist auch der semantische Schwebezustand, der durch das Spiel mit den Bedeutungsmöglichkeiten die Aussagen und Sachverhalte relativierend und banalisierend ein mögliches Identitätskonstrukt entlarvt sowie eine widersprüchliche Künstleropposition modelliert. Neben der Sprachsensibilisierung im Labor der Jelinek'schen Sprachgier bietet sich also die Möglichkeit, über die politische Verantwortung der Intellektuellen und über die europäischen Integrationsprozesse nachzudenken. Wie die Identität konstruiert werden kann, lesen die Mitdenkenden am besten bei Wodak nach. Sprachunterricht und Literaturunterricht sind somit motivierend integriert – dies fördert auf unterhaltsame Art und Weise das interdisziplinäre Lernen.

Literatur

- HOFFMANN, YASMIN: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1999.
- SCHULZE, HAGEN: Europäische Identität aus historischer Sicht. In: Henrichsmeyer, Wilhelm (Hrsg.): *Auf der Suche nach europäischer Identität*. Bonn: Europa Union Verlag, 1995.
- WODAK, RUTH (Hrsg.): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Günther Stocker

In der Uniform der Mörder

Gerhard Amanshausers Erinnerungen an seine Jugend unter dem Nationalsozialismus

1. Einleitung

Die schulische Beschäftigung mit Autorinnen und Autoren wie Gerhard Amanshauser, die den Nationalsozialismus miterlebt und sich in literarischer Form damit auseinandergesetzt haben, ist heute aus zwei Gründen besonders wichtig. Erstens befindet sich das Gedenken an den Nationalsozialismus und den Holocaust derzeit in einer prekären Phase. Die Zeitzeuginnen und Zeitzeugen, die über ihre Erfahrungen erzählen können, werden altersbedingt immer weniger, seien es Opfer oder Täter, Unbeteiligte oder Mitläufer.¹ Schon bald wird das Gedächtnis an diese folgenschwere Epoche der europäischen Geschichte nur noch aus zweiter Hand genährt werden, entweder durch mediale Aufzeichnungen (Bücher, Filme, Fotos, Videos, etc.) oder durch die Erinnerungen der Folgegenerationen, die das von ihren Eltern oder Großeltern Erzählte im Gedächtnis bewahren und weitertradiieren.

Und zweitens haben aktuelle Untersuchungen zum Geschichtsbewusstsein von Schülerinnen und Schülern gezeigt, aus welcher heterogenen und widersprüchlichen

GÜNTHER STOCKER unterrichtet Literaturwissenschaften an der Universität Salzburg. Institut für Germanistik, Akademiestraße 20, A-5020 Salzburg. E-Mail: guenther.stocker1@sbg.ac.at

1 Aus diesem Grund wurde vom amerikanischen Kinoregisseur Steven Spielberg (*Schindler's List*) 1994 die »Survivors of the Shoah Visual History Foundation« gegründet, die seitdem über 50.000 Videos von Überlebenden und Zeugen des Holocaust aufgezeichnet, katalogisiert und zugänglich gemacht hat. Vgl. die Homepage der Foundation: <http://www.vhf.org/>

Elementen deren Wissen um die nationalsozialistische Vergangenheit zusammengesetzt ist. Im Rahmen einer umfangreichen empirischen Studie entdeckten Welzer, Moller und Tschuggnall in der deutschen Bevölkerung² eine tiefe Kluft zwischen »kognitivem Geschichtswissen« und »emotionalen Vorstellungen über die Vergangenheit« (Welzer, Moller, Tschuggnall, 2002, S. 9).

Metaphorisch gesprochen, existiert neben einem wissensbasierten »Lexikon« der nationalsozialistischen Vergangenheit ein weiteres, emotional bedeutenderes Referenzsystem für die Interpretation dieser Vergangenheit: eines, zu dem konkrete Personen – Eltern, Großeltern, Verwandte – ebenso gehören wie Briefe, Fotos und persönliche Dokumente aus der Familiengeschichte. Dieses »Album« vom »Dritten Reich« ist mit Krieg und Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien bebildert, und nicht wie das »Lexikon«, mit Verbrechen, Ausgrenzung und Vernichtung. (Ebd., S. 10)

Aus dieser Kluft entsteht dann das Phänomen, dass die Angehörigen der Kinder- und noch mehr der Enkelgenerationen einerseits den verbrecherischen Charakter des Nationalsozialismus und die Tatsache des Holocaust umstandslos anerkennen, andererseits aber ihre eigenen Eltern bzw. Großeltern so positionieren, dass von diesem Grauen kein Schatten auf sie fällt. (Ebd., S. 47)

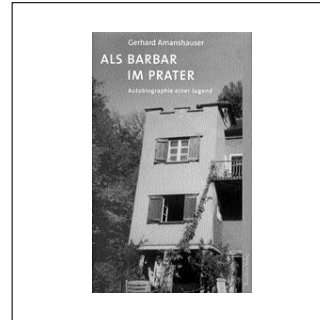
Gerhard Amanshausers »Autobiographie einer Jugend«, die im Jahr 2001 unter dem Titel *Als Barbar im Prater* erschienen ist und die Epoche von zirka 1920 bis 1950 umfasst, eignet sich auf hervorragende Weise dazu, die Spannung zwischen kognitivem Geschichtswissen und emotionalen Geschichtsvorstellungen im Unterricht produktiv zu machen. Einerseits sehr reflektiert und aus historischer Distanz, andererseits aber auch geprägt von persönlicher Betroffenheit und mit vielen Details forscht das Buch der Rolle des Einzelnen in einer Diktatur nach und wägt verschiedene Verhaltensweisen und -möglichkeiten gegeneinander ab. So bildet es ein Scharnier, das die allgemeine Gewalt- und Vernichtungsgeschichte des »Dritten Reiches« auf literarisch anspruchsvolle Weise mit den subjektiven Erinnerungen eines Zeitzeugen zu verbinden vermag.

2. Zum Autor

»Unter den zeitgenössischen österreichischen Schriftstellern gibt es keinen anderen, der in der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit so wenig bekannt ist wie Gerhard Amanshauser – und gleichzeitig von der Kritik zu den bedeutendsten Autoren gezählt wird«, schreibt der Salzburger Germanist Hans Höller im Vorwort von *Als Barbar im Prater* (Höller, 2001, S. 5). Amanshauser wurde am 2.1.1928 in Salzburg geboren und ist dort auch aufgewachsen. Nach dem Krieg studierte er an der Technischen Hochschule in Graz, später dann Germanistik und Anglistik in Wien und in Marburg an der Lahn. Nach einer kurzen Tätigkeit als Englischlehrer knüpfte er in den fünfziger Jahren seine ersten literarischen Kontakte und wurde von Hermann

2 Für die Österreicherinnen und Österreicher wird diesbezüglich das Gleiche gelten.

Gerhard Amanshauser:
Als Barbar im Prater. Autobiographie einer Jugend
 Salzburg: Residenz Verlag, 2001. 176 Seiten
 ISBN 3-7017-1254-9



Hakel, einem aus dem Exil nach Österreich zurückgekehrten Juden, dem Gründer der Zeitschrift »Lynkeus«, gefördert. Seit 1955 lebt er zurückgezogen auf dem Salzburger Festungsberg als freier Schriftsteller.

Amanshauser hat sich von Beginn an bewusst aus dem Literaturbetrieb herausgehalten und einen ganz persönlichen Stil entwickelt. Er schreibt vor allem Kurzprosa und Essays, daneben hat er auch einen satirischen Roman (*Schloß mit späten Gästen*, 1975) und Gedichte veröffentlicht.³ Sein Hauptwerk ist zweifellos das mehr als dreißig Jahre umfassende Projekt des *Terrassenbuchs* (1966) und des *Mansardenbuchs* (1999). Nach dem Vorbild einer losen Folge von Aufzeichnungen aus dem kaiserlichen China des 11. Jahrhunderts, dem so genannten *Kopfkissenbuch* der Sei Shonagon⁴, verfasste er eine Serie von kurzen, eigenständigen aber vielfältig aufeinander bezogenen Prosastücken in einer äußerst präzisen und sehr poetischen Sprache. Die für Amanshausers Werk insgesamt charakteristische Erzählperspektive ist auch hier die eines Beobachters, der aus großer Distanz das Treiben der Welt betrachtet, naturwissenschaftliche Theorien mit ästhetischen Überlegungen kombiniert, die Verrichtungen des Alltags mit philosophischen Gedankengängen. Diese Weltabgewandtheit ermöglicht in beiden Büchern nicht nur eine erhellende Verfremdung des Gewohnten, sondern auch eine außergewöhnliche Genauigkeit der Wahrnehmung.⁵

Amanshausers biographischer Rückzug und die Zurückgezogenheit der Beobachterfiguren in seinen Texten haben aber noch eine andere Dimension. Sie sind keine naive oder arrogante Abwendung von der Welt, sondern eine bewusste Reaktion auf die traumatische Erfahrung des Nationalsozialismus. Und das macht *Als Barbar im Prater* wie kein anderes seiner Bücher deutlich.

³ Die meisten Texte von Gerhard Amanshauser sind seit kurzer Zeit wieder in einer verdienstvollen Werkausgabe beim Verlag der Provinz erhältlich. Nähere Informationen zum Werk Amanshausers finden sich im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG), herausgegeben von Heinz-Ludwig Arnold 2002.

⁴ Das Kopfkissenbuch der Dame Sei Shonagon. Nach dem um das Jahr 1000 von der japanischen Hofdame Sei Shonagon verfassten »Skizzenbuch unterm Kopfkissen« in freier Auswahl und Anordnung herausgegeben von Helmut Bode. Frankfurt: Insel 1975.

⁵ Vgl. dazu Stocker, 2001.

3. Als Barbar im Prater

Um ein Haar wäre der junge Amanshauser in den letzten Monaten des Zweiten Weltkriegs Aufseher in einem Konzentrationslager geworden. Als Anführer einer Gruppe der Hitlerjugend war er dafür verantwortlich, dass sich seine Abteilung bei einem Aufmarsch in Salzburg ohne Fahne und in miserablen Zustand präsentierte. Die Strafe: »Osteinsatz im Rahmen der Erziehung Gleichaltriger« (Amanshauser, 2001, S. 129). Im Januar 1945 erreichte er mit zahlreichen anderen Jungen und Mädchen aus allen Teilen des Deutschen Reiches Lodz, das damalige »Litzmannstadt«. Aufgrund des Vormarsches der Roten Armee mussten sie aber bereits am nächsten Tag wieder Richtung Westen fliehen, ohne dass sie erfuhren, worin ihr Einsatz hätte bestehen sollen.

Erst einige Jahre nach Kriegsende liest Amanshauser dann, dass die Angehörigen der Hitlerjugend im Zuge der letzten Kriegsanstrengungen des »Dritten Reiches« deshalb nach Polen geschickt wurden, um »die SS-Bewacher in den dortigen Konzentrationslagern zu ersetzen, um diese für den Kampf frei zu bekommen« (Ebd., S. 135). Bohrende Fragen drängen sich ihm auf. »Was hätte ich getan, wenn ich wirklich als Bewacher in ein Konzentrationslager gebracht worden wäre? Hätte mich irgendeine Erfahrung zur Besinnung gebracht?« (Ebd.). Seine Antworten sind so ehrlich wie eindeutig: »Auf keinen Fall hätte ich mich geweigert. Der Gedanke, man könne irgendeinen Befehl verweigern, wäre mir nie gekommen« (Ebd.). Obwohl er damals gerade erst siebzehn Jahre alt war und seine ganze Jugend im Zeichen nationalsozialistischer Indoktrination gestanden ist, lässt Amanshauser keine Ausrede, keinen Milderungsgrund für sich gelten. Schonungslos geht er mit seinem eigenen Verhalten, aber auch mit seiner Familie ins Gericht.

Seine Eltern lernten sich bei den Wandervögeln kennen und entwickelten sich bald zu überzeugten Nationalsozialisten, »sie waren beide von einem germanischen Wahn besessen, der die Zivilisation mit Hass verfolgte« (Ebd., S. 38). Teils mit kühler Distanz, teils polemisch und mit beißender Ironie schreibt Amanshauser über die engsten Familienmitglieder, das Machtgerangel der kleinen Nazis, die allgegenwärtige Volkstümelei und darüber, wie damals große Teile seines Bewusstseins »für immer verwüstet oder geschändet« (Ebd., S. 106) wurden. Besonders der Vater, ein Lehrer, der auch außerhalb der Schule NS-Propaganda betrieb, sich mit »Volkstumsarbeit« beschäftigte und Blut- und Bodenverse schrieb, steht immer wieder im Mittelpunkt der Kritik.

Amanshausers Erinnerungen sind aus mehreren Textschichten zusammengesetzt, aus kurzen Anekdoten, klar formulierten reflexiven Passagen, Tagebuch- und Briefausschnitten und einer umgangssprachlichen Textebene, die aus der Aufzeichnung von Gesprächen entstanden und durch eine andere Schriftart abgesetzt ist.⁶ Dazu kommen zahlreiche persönliche Fotos, die den Text ergänzen. Auf diese Weise bleibt es nicht bei der persönlichen Abrechnung mit einer verratenen Jugend, sondern das

⁶ Einige der Texte sind bereits zuvor in Literaturzeitschriften oder Büchern Amanshausers erschienen.

Buch gewährt aufschlussreiche Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt der Provinznazis in der »Ostmark«. Die Hochzeitsreise seiner Eltern nach Italien erscheint in ihrem Reisetagebuch als Suche nach Beweisen für die Überlegenheit der »deutschen Rasse«. Angesichts der antiken Baudenkmäler in Verona behauptet der Vater gar, die Deutschen seien die »wahren Besitzer« dieser Kunstwerke, da sie für die Veroneser doch nur »Fremdkörper in ihrem Volkstum« seien (Ebd., S. 38). Mindestens ebenso grotesk ist der Einfall von Amanshausers Onkel, eine Schischule mit dem Namen »SA-SS« zu eröffnen: Siegfried Amanshauser-Schischule.

Besonders abgesehen hat es der Autor auf ein Spezifikum des Nationalsozialismus in Österreich, den verlogenen Kult um »Volkskultur« und »Volksmusik«, dessen aktuelle Ausläufer bis zum TV-»Musikantenstadl« reichen. Gegenpol zum »krampfhaften Zusammenspiel zweier Blockflöten« (Ebd., S. 49) und dem aufgesetzten Naturburschentum von Vater und Mutter war dem Kind die Welt der Großeltern, die wie aus einer anderen, besseren Zeit zu stammen schienen. Obwohl auch der Großvater ein Deutschnationaler war, verkörperte er doch mit seinem bürgerlich-urbanen Lebensstil, seiner altmodischen Körpersprache und Redeweise, eine Welt, die sich von der antizivilisatorischen Barbarei der Nazis abhob. Ein weiteres Gegenbild und schützendes Antidot zu den rigiden Ordnungsvorstellungen des »Dritten Reiches« wie zum bürgerlichen Kulturbetrieb wird dem Kind die Welt des Zirkus, das »schlanke, elegante Tempo der Artisten, Vaganten und Tierbändiger« (Ebd., S. 60). Ihre »nomadenhafte spielerische Kunst« (Ebd.), ihre »fremdartigen Namen, ihre prahlerischen Kostüme und ihre Gesinnungslosigkeit« (Ebd., S. 61) dämpften für ihn nicht nur die NS-Propaganda, sondern wurden später auch zum Vorbild der eigenen Künstlertätigkeit.

Was *Als Barbar im Prater* besonders auszeichnet, ist, dass das Buch bei aller Polemik und Kritik nicht zur selbstgerechten Anklageschrift gegen die Generation der Eltern wird. An keiner Stelle stilisiert sich der Autor zum totalen Opfer, wie das etwa der um vier Jahre jüngere Thomas Bernhard in seinem autobiographischen Roman *Die Ursache* (1975) getan hat, der ebenfalls von seiner Kindheit im national-sozialistischen Salzburg erzählt.⁷ Stilistisch zwar weniger rabiat, von der Sache her aber radikaler als sein berühmter Kollege, fasst Amanshauser den komplexen Schuldzusammenhang einer Jugend im Nationalsozialismus mit einem bereits 1979 erschienenen Text in ein poetisch eindringliches Bild. Er erzählt darin, wie er als Mitglied der Nachrichten-Abteilung der HJ an einem Wettbewerb in der Nähe des alten Wiener Praters teilnahm.

Das war der Schauplatz, der meine Phantasie als Kind immer am stärksten beschäftigt hatte, der exotische Lunapark der Akrobaten, Zigeuner und Marionetten – aber ich war zu spät gekommen und hatte meinen Auftritt gründlich verdorben: Denn ich trug nicht das Trikot des Artistenkindes, sondern Uniform und Abzeichen der Mörder. (Ebd., S. 109)

7 Allerdings bedeuten vier Jahre Altersdifferenz bei Kindern bzw. Jugendlichen einen wesentlichen Unterschied, vor allem was ihre Verantwortung und ihr damaliges Verhältnis zum Nationalsozialismus betrifft. Amanshausers und Bernhards Kindheitserfahrungen sind daher nur unter diesem Vorbehalt zu vergleichen.

Es ist bezeichnend für die große Bedeutung dieser Geschichte für den Autor, dass er sie als Titelgeschichte für seine Jugenderinnerungen wählte. Die Erfahrung der NS-Diktatur wurde für Amanshauser zum Angelpunkt seines Lebens und Schreibens, er konnte sie nach 1945 nicht einfach verdrängen, wie die Mehrheit seiner Landsleute. Er wollte mit dem bewusstlosen Wiederaufbau, dem geschäftigen Treiben des Wirtschaftswunders nichts zu tun haben und zog sich in sein Haus auf dem Festungsberg zurück, um dort als freier Schriftsteller zu leben. Er verweigerte sich aber nicht nur der bürgerlichen Erwerbstätigkeit, sondern auch den Erfordernissen des Buchmarkts und den Moden des Literaturbetriebs. Trotz der hohen Qualität seiner Texte blieb er meist im Abseits der literarischen Öffentlichkeit und tat wenig, um dies zu ändern. Die *Autobiographie einer Jugend* erzählt auf beeindruckende Weise, wie Gerhard Amanshauser dazu gekommen ist, sich aus der Welt zurückzuziehen, und liefert damit die lebensgeschichtlichen Voraussetzungen zum Verständnis eines immer noch unterschätzten Autors.

4. Vorschläge für den Unterricht

Abschließend sollen noch zwei Möglichkeiten angedeutet werden, in welche Richtung eine Auseinandersetzung mit *Als Barbar im Prater* im Schulunterricht gehen könnte. Dabei ist voranzuschicken, dass auf Grund der Struktur des Buches, das aus vielen kurzen, in sich geschlossenen Episoden aufgebaut ist, auch die Möglichkeit besteht, nur einzelne Ausschnitte zu lesen und zu diskutieren. Der vergleichsweise geringe Umfang von 171 Seiten sollte es aber auch für Schülerinnen und Schüler möglich machen, das ganze Buch zu lesen und im Unterricht zu besprechen.

Vorschlag 1: Wie in der Einleitung bereits angedeutet, könnte Amanshausers Autobiographie den Anlass bilden, um die Kluft zwischen der vorgeblich objektiven Geschichtsschreibung und der subjektiven Geschichte der Erinnerungen zu reflektieren, die »große« Geschichte der Historiographien mit der »kleinen« Geschichte der persönlichen Erlebnisse in Beziehung zu setzen. *Als Barbar im Prater* liefert dazu ausreichend provokantes Material, das nicht zuletzt auch eine Diskussion über die Handlungsmöglichkeiten von Kindern und Jugendlichen in einer Diktatur wie dem Nationalsozialismus und der Frage der eigenen Verantwortung stimulieren könnte. Darüber hinaus bietet das Buch eine Reihe von Ansatzpunkten, die zum fächerübergreifenden Unterricht, vor allem mit dem Fach Geschichte, einladen.

Vorschlag 2: Sechszwanzig Jahre vor Amanshausers Buch ist Thomas Bernhards berühmter Roman *Die Ursache* erschienen, der sich ebenfalls autobiographisch mit einer Kindheit im nationalsozialistischen Salzburg beschäftigt. Diese äußerlichen Parallelen könnten der Anlass für einen Vergleich der beiden Bücher sein, der unter anderem herausarbeiten könnte,

- welche unterschiedlichen literarischen Verfahrensweisen im Umgang mit einem schwierigen Thema wie dem Nationalsozialismus in den beiden Texten erkennbar sind,

- in welchem Kontext die beiden Auseinandersetzungen mit Österreichs Vergangenheit erschienen sind und was sich diesbezüglich zwischen 1975 und 2001 verändert hat,
- wie die beiden Autoren mit der Frage der persönlichen Verantwortung bzw. dem schuldhaften Verhalten in einer Diktatur umgehen.

Für beide – und viele andere – Möglichkeiten zur Arbeit im Unterricht bietet Amanshausers Buch Anregungen in großer Zahl.

Bibliographie

- AMANSHAUSER, GERHARD: *Als Barbar im Prater*. Autobiographie einer Jugend. Salzburg, Wien, Frankfurt: Residenz 2001.
- DERS.: *Schloß mit späten Gästen* (1975). Weitra: Bibliothek der Provinz 1996.
- DERS.: *Terrassenbuch* (1966). Weitra: Bibliothek der Provinz 1999.
- DERS.: *Mansardenbuch*. Weitra: Bibliothek der Provinz 1999.
- ARNOLD, HEINZ-LUDWIG (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik 2002.
- BERNHARD, THOMAS: *Die Ursache*. Salzburg: Residenz 1975.
- HÖLLER, HANS: Vorwort. In: Amanshauser, Gerhard: *Als Barbar im Prater*. Autobiographie einer Jugend. Salzburg, Wien, Frankfurt: Residenz 2001, S. 5–9.
- STOCKER, GÜNTHER: Aufzeichnungen aus der Distanz. Über das »Terrassenbuch« und das »Mansardenbuch« von Gerhard Amanshauser. In: *Sprachkunst*, Jg. XXXII/2001/2. Halbband, S. 257–277.
- WELZER, HARALD; MOLLER, SABINE; TSCHUGGNALL, KAROLINE: »Opa war kein Nazi.« Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt: Fischer 2002.

Primus Heinz Kucher

Emine Sevgi Özdamar und ihr Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*

1. E. S. Özdamar: sprach-kulturelle Grenzgängerin und Nomadin in der Gegenwartsliteratur

Wann immer in den letzten Jahren von einer neuen Lust am Erzählen, von einem Generations- und Paradigmenwechsel in der Gegenwartsliteratur, von einem Aufbruch forscher wie frecher, medien- wie öffentlichkeitserfahrener Stimmen in den bekannten Literatur- und Feuilletonbeilagen die Rede war, ein Bereich wurde dabei meist übersehen, obwohl er sich seit den 1980er Jahren vernehmbar zu Wort gemeldet hat: jener der Literatur von ImmigrantInnen. Dieser hat immerhin in die deutschsprachige Textlandschaft eingebracht, was in anderen (z. B. anglo-amerikanischen oder latino-hispanischen) Kulturen und Literaturen schon länger an der Tagesordnung war bzw. ist: kulturelle Überschreibungen, Auseinandersetzungen mit Identitätskonstrukt(ion)en und Ausweitungen des weitgehend monolingualen Text- und Sprachbegriffs hin zu einem »nomadischen Sprachgebrauch« (Ghaussy 1999, S. 1). In diesem Spektrum kommt Emine S. Özdamar (geb. 1946) eine maßgebliche Rolle zu, gilt sie doch seit ihrem Text *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), der ihr 1991 den Bachmann-Preis eingetragen hatte, als Ikone eines besonderen Grenzgängertums zwischen der deutschen und der türkischen Sprach- und Kulturwelt. Ihr zweiter hier vorzustellender Roman *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998) liegt mittlerweile auch als Taschenbuch in zweiter (vielleicht gar dritter) Auflage vor.

Özdamars Text trägt deutlich autobiographische Züge, insofern als in ihm zentrale Erfahrungen der Autorin zwischen 1966 und 1975, den zeitlichen Eckdaten der erzählten Handlung, eingearbeitet sind. Diese Erfahrungen knüpfen an die *Karawanserei* an, weiten sich aber über die individuelle Geschichte des namenlos bleibenden Ich zu einem Entwicklungsroman besonderer Art: zu einer ungewöhnlichen Reflexion der Fremdheitserfahrungen, der politischen Bewusstwerdung sowie von Emanzipations- und Genderfragen, eine Art »explosiver Treibstoff« (W. Schütte), der ausfransend und wieder verknüpfend, ironisch genau und verblüffend sentimental den gängigen literatursprachlichen Normen entgegentritt. Der Text selbst besteht aus zwei etwa gleichgewichtigen Teilen, einem ersten, der vorwiegend im »Frauenwonaym« in Berlin angesiedelt und einem zweiten, der wiederum in Istanbul situiert ist sowie einer abschließenden Passage, die mit der Abreise aus Istanbul, inzwischen bereits verstanden als »Rückkehr«, nach Berlin die Lebensentscheidung des Ich (und der Autorin) zugunsten einer Grenzgängerin-Existenz mit bewusstem Eintritt in die deutschsprachige Kultur markiert und unterstreicht.

2. Wonaym, Türen, Diamanten & Co oder die ironisch-kreative Eroberung des deutschen Alltags

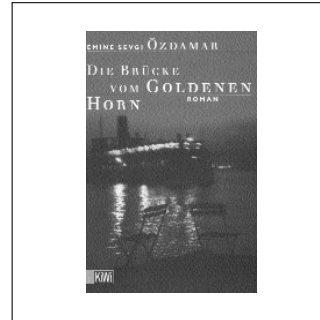
Setzt der Roman thematisch eher unspektakulär ein, d. h. mit einer erwartungsgemäß schwierigen Konfrontation mit der deutschen Arbeits- und Lebenswelt im Zuge der GastarbeiterInnen-Anwerbung Mitte der 60er Jahre, so entwickelt sich der Text auf seiner sprach-bildlichen und argumentativen Ebene überaus plastisch, hintergründig ironisch und geradezu ausufernd subversiv. Gegen die Rollenerwartungen des Alltags, z. B. das Abgestempeltwerden zur sprachlosen Arbeiterin in einer Fabrik, wehrt sich das des Deutschen unkundige Ich gerade mit einer ungewöhnlichen Form von Aneignung der Sprache, wie sie dies bereits innerhalb der Familie als widerständiges Reservat ausgelotet hatte: mit Zitaten aus Shakespeare, d. h. mit Signalen eines Anspruchs auf eine individuell bestimmte, künstlerisch ausgerichtete Laufbahn sowie mit einem anarchischen Zugang auf Alltags-Sprachsignale. Zu letzteren zählen Schlagzeilen von Zeitungen, Fernsehen und Rede-wendungen im Bus oder am Kiosk, Sprachsignale, die dem Ich auf seinen Streifzügen außerhalb des »Frauenwonayms« und der Fabrik entgegentreten. Eine fast kindlich wirkende Orientierung in der neuen Welt, in der Türen eine reale wie symbolische Rolle (Aufsperren, Betreten, Verlassen) spielen, steht am Beginn einer erstaunlichen und zunehmend sprachmächtigeren, stets auch ironischen Eroberung des Alltags: »...raus aus der Bustür, rein in die türkische Frauenwonaymtür, raus aus der Wonaymtür, rein in die Kaufhaus-Hertietür...« (BGH, S. 18) Oder: »Die ersten Wochen lebten wir zwischen Wonaymtür, Hertietür, Bustür, Radiolampenfabrik-tür, Fabriktoiletentür, Wonaymzimmer-tisch und Fabriksgrüneisentisch.« (BGH, S. 32).

Dieser Rhythmik der alltäglichen Verrichtungen hält das Ich alsbald literarische und politische Signale – zuerst Motti, Zitate, dann Reflexionen – entgegen. Von Nazim Hikmet über Bertolt Brecht, Friedrich Engels, Anton Tschechow, Maxim Gorki, Charles Baudelaire bis hin zu Franz Kafka spannt sich dabei ein erster Bogen, der dem Ich

gleichsam die Kraft und Elastizität gibt, sich aus der üblichen Modellierung einer Gastarbeiterin türkischer Provenienz herauszuentwickeln zu einer welthungrigen und Schritt für Schritt selbstbewussteren jungen Frau. Zahlreiche Stolpersteine begleiten diesen Aufbruch, diese vorsichtigen und erwartungsfrohen Erkundungen. Özdamar findet für sie eine Sprache, die frappierend genau und zugleich poetisch unterlegt ist. Ein aufgelassener Bahnhof zwischen dem Wohnheim und der Telefonzelle wird zum »beleidigten Bahnhof«, und die Fremdheit vieler Wörter (vom sehr realen *Akkord* bis hin zu Schlagwortungetümen wie *Geschlechtsbande* oder *Schnorrerkönig*) bildet den Ausgangspunkt für ironische und kreative Reflexionen, die sich auf ganz eigentümliche Weise dem Blick des Ich einschreiben und eine urbane Bildlandschaft von überraschender Einprägsamkeit erstehen lassen. Geräusche, Gerüche, unscheinbare Bewegungen, Licht und Schatten, sie und viel mehr, etwa eine atmosphärische Schilderung der Demo-Jahre vor und rund um den 68er Aufbruch sowie der politischen Dämonisierung ihrer Protagonisten, die Özdamar zu einer ironischen Verfremdung durch bewusste Anwendung von Sprach-Stereotypen nutzt, fließen in den Text-Teppich des Romans ein. Kontakte zu einem türkischen Arbeiterverein erscheinen zwar auch aus politischen Überlegungen suspekt, vor allem aber deshalb, weil das weibliche Ich damit ein männlich dominiertes Terrain betritt. Der Gefahr, »Kommunistin« zu werden, ist dabei, insbesondere aus der Sicht jener Heim-MitbewohnerInnen, die »[...] sich mit der Ehre der alleinstehenden Frauen [beschäftigten]« (BGH, S. 115), nicht minder die Gefahr eingeschrieben, den »Diamanten«, d. h. die Jungfräulichkeit zu verlieren. Je tiefer das Ich in die deutsche Sprachwelt eintaucht, desto geneigter wird es, Grenzen bewusst zu überschreiten. Aus der bloßen Beobachtung des Ich und ihrer Freundinnen »Wir führten unsere Diamanten spazieren« (BGH, S. 55) erwächst schrittweise das Bekenntnis zu einem selbstbestimmten Leben, auch zur sexuellen Emanzipation, die aus dem Ich eine »erotische Freibeuterin« (Schütte) macht. Nach einem Kurzbesuch in Istanbul wird diese Verbindung deutlich ausgesprochen: »Ich wollte Deutsch lernen und mich dann in Deutschland von meinem Diamanten befreien, um eine gute Schauspielerin zu werden« (BGH, S. 108). Es passiert schließlich in Paris, dem ein bezauberndes Ausflugs-kapitel gewidmet ist, aber klar wird sich das Ich darüber erst wieder in seinem mittlerweile recht vertraut gewordenen Berlin. Durch diese Bild-Schnitt-Technik gewinnen sowohl die das Ich sich aneignende Stadt als auch der Text selbst an Konkretheit, Farbe und vor allem an Sinnlichkeit.

Nach Istanbul von ihrer Familie zurückgerufen, fühlt sich das Ich, das zudem mit dem Problem einer unerwarteten Schwangerschaft umgehen muß, eher fremd: »Die Frau, die meine Mutter sein sollte...« (BGH, S. 176) – hart steht dieser Befund am Beginn des zweiten Abschnitts plötzlich da, ein Befund, der umgehend Sehnsucht nach »Europa« aufsteigen lässt. Über den Besuch einer Schauspielschule im europäischen Stadtteil und Bekanntschaften mit künstlerisch interessierten und politisch links engagierten Kreisen besetzt das Ich schließlich Freiräume, die ihm wichtig werden. Man würde allerdings fehlgehen, in diesem ständigen Blick Richtung Berlin – »in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden. Von Berlin war ich in mein Elternhaus zurückgekehrt, aber jetzt war es für mich wie ein Hotel, ich wollte zurück auf die Straße...« (BGH,

Emine Sevgi Özdamar:
Die Brücke vom goldenen Horn
 Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002. 333 Seiten
 ISBN 3-462-03180-5



S. 193) – eine trendig-dünelhafte Anpassungshaltung, eine modische Pose (der Sehnsucht nach westlichem Lifestyle) erblicken zu wollen. Özdamar verbindet nämlich ihre intellektuellen Lehrjahre immer wieder mit scharfen Beobachtungen über den keineswegs smarten Lauf der Welt; denn geradezu unter der Hand verwandelt sich ihr Textteppich in ein kritisches Logbuch, in eine luzide und politisch konsequente Abrechnung mit den sogenannten »herrschenden« Verhältnissen.

3. Auf dem Textteppich unterwegs: Istanbul – Anatolien – Berlin: überallwo

Auch in Istanbul erfahren wir, was Rudi Dutschke in Berlin vorbringt, wie die Medien und die Mächtigen darauf reagieren, wie die aktuelle Lage in Vietnam aussieht, welche Hoffnungen der Prager Frühling erweckt, aber auch von den ersten Transplantationen Barnards und vom Anlaufen der Apollo-Mission Richtung Mond. Und wir lesen von der Armut als »ansteckende Krankheit« (BGH, S. 229), vom Schwitzen als transnationalem Klassen-Phänomen, das überall sichtbar wird, etwa in Zeitungsfotos, wo Leid und Gewalt, wo Ungerechtigkeiten im Spiel sind:

Wenn ich auf dem Schiff zwischen Europa und Asien saß und die Zeitungen der anderen las, schaute ich jetzt immer auf die Zeitungsfotos und versuchte, die Gefühle zu betrachten, die diese Fotos mir vermittelten. Auf einem Foto hielt ein Mann ein großes Messer an den Hals seines Kindes (...) der Mann war unrasiert, und an seinem Hemd sah man, dass er sehr verschwitzt war, er stand zwischen staubigen Steinen und Holzbalken. Die Polizei hatte sein illegal gebautes Slum-Haus eingerissen (...) Auch die Pyjama-Jacke seines Kindes war verschwitzt (...) Oft gab es Fotos von Grubenunfällen am Schwarzen Meer. Die Familien der Toten trugen 60 Särge unter der starken Sonne, und die Hemden der Männer, die die Särge trugen, waren auch verschwitzt (...) Sehr oft gab es Fotos von Palästinensern und Juden, sie standen auf den Straßen, vor ihnen lagen Leichen, und die Hemden und Haare der Juden und der Palästinenser waren verschwitzt... (BGH, S. 206f.)

Fotografie und Film erweisen sich für das Ich als eine begleitende Schule des Sehens, eine »heimliche Schauspielschule« (BGH, S. 215), die der Erzählerin zugleich das Riskante und Ungewöhnliche ihrer Expeditionen in die Istanbuler Wirklichkeit, ihres Status als Frau vor Augen führen, denn »es war anstrengend, ständig »Ich bin keine Hure« zu spielen.« (BGH, S. 217) Lange Zeit bloß Zuseherin, Zuhörerin entwickelt sich im Ich ein geschärftes Bewusstsein für die sozialen und politischen Zustände in der Türkei selbst. Es ist ein Ich, das allerdings auf eine Reflexion der am gefährlichen Rand zur Phrase debattierenden intellektuellen Männerrunde, deren

Sprecher wie Scheren agieren, d. h. Sätze geradezu herausstanzen, nicht verzichten will: »Ich hörte mir als einziges Mädchen die Sätze der zwanzig Scheren an und klebte die Wörter für mich aneinander: Bewusstsein, zum Volk gehen, Imperialismus, abhängige Bourgeoisie, Feudalismus, Lateinamerika, Afrika, Schweizer Banken, Kurden, feudale Bauern, Potential der türkischen Arbeiterklasse, Nationalbourgeoisie, Leninismus, objektive und subjektive Bedingungen. Während ich die Wörter aneinander klebte, sprachen die Intellektuellen weiter, vergaßen weiter zu essen und zu trinken, kratzten sich an ihren Haaren, und ich sah aus Haaren Schuppen auf den Tisch regnen.« (BGH, S. 233)

So wenig verlockend und altbekannt dieses Menü aus zusammenzuklebenden Worten und herabregnenden Schuppen auch sein mag, für die Protagonistin öffnet sich von dieser Wahrnehmung aus eine neue Geschichte, eine neue Perspektive. Zusammen mit einer dieser »Scheren« bricht sie auf eine abenteuerlich gefährliche Reise in die Osttürkei auf, um – so die offizielle Begründung – Charakterstudien zu betreiben. In Wirklichkeit will sie aber die wahren Verhältnisse vor Ort kennenlernen und die landlosen und demonstrierenden Bauern, auch die Kurden, in ihrem Widerstand bestärken. Manches trägt dabei groteske Züge, z. B. wenn sie, mit einem Lenin-Text in der Hand, eine anatolische Bäuerin fragt, ob sie wisse, was ein Orgasmus sei und dass sie ein Recht darauf habe (BGH, S. 270), oder einen Provinzjournalisten mit Figuren aus einer Schrift Sartres geißelt (BGH, S. 286), die Zeitungleser der täglichen Schiffspassage in faschistische, religiöse und progressive einteilt, in Nachtclubs über den amerikanischen Imperialismus herzieht und Weltrettungsphantasien entwickelt (BGH, S. 292). Doch was sie dabei noch alles in Erinnerung ruft, die Militärdiktatur unter Demirel mit ihren Folterknechten, die mitunter armseligen Intellektuellen mit ihren Surrealisten-Imitationen (BGH, S. 195) oder sterilen Fraktionsdebatten (BGH, S. 293), die hilflosen Studenten sowie die Neugier einer jungen Frau der städtischen wie ländlichen Arbeiterschaft gegenüber, reicht, um diesem Roman eine ungewöhnliche Dichte zu verleihen, eine Brisanz, die nie aufdringlich daherkommt, ja im Gegenteil oft in »scheinbar arglose Plaudereien« (S. Brandt) einer sprachbegnadeten und ironieerfahrenen Autorin gleichermaßen liebevoll wie boshaft verpackt ist.

4. Interkulturelle over-correctness und/oder anarchisch-lustvolles FreibeuterInnenentum?

Gewiß, es gibt Texte, die kürzer sind, plakativer, weniger komplex, Texte, die sich dem Deutschunterricht eher anbieten. Aber auch dieser Roman bietet eine Fülle von – wie ich meine – hochinteressanten Einstiegsebenen, Möglichkeiten zur Textauseinandersetzung, vielleicht auch zur nachfolgenden Textproduktion. Ein Leitmotiv, das auch für den Deutschunterricht von Belang sein sollte, ist z. B. die Form der Thematisierung des Kulturschocks, das geradezu lustvoll neugierige, aber auch anarchische Eintauchen in eine andere Sprach- und Lebenswelt, die sich abgrenzt zu und abhebt von jenen Texten, die ähnliche Erfahrungen aus dem Blickwinkel eines um Verständigung und Respekt (über)bemühten Gestus sehen, einer interkulturellen over-correctness, die letztlich wenig Freiräume vorsieht und zuge-

steht. Zudem ist es ein spannender Text über das Erwachsenwerden einer jungen Frau, die – weitgehend auf sich allein gestellt – in einer fremden Umgebung erstaunlich gut zurechtkommt. Sie unterläuft damit gängige Stereotypen der Integrationsproblematik, gängige Bilder von familienfixierten, tendenziell hilflosen und assexuellen Wesen in einer scheinbar auf allen Gebieten überlegenen, dynamischeren westeuropäischen Welt. Durch diesen Roman – und andere Texte türkisch-deutscher AutorInnen (etwa F. Zaimoglu oder R. Demirkan) unterstreichen dies – müssen wir vielleicht manche unserer Vor- und Einstellungen neu befragen, etwa jene über den Erfahrungshunger, der offenbar keine Kultur- und Religionsgrenzen kennt oder jene über die Sprachthematik. Özdamar führt vor, wie die Sprache auch zum Kapital werden kann, wie geschmeidig sie letztlich ist, wie sehr sie sich – auch im Deutschen – einer abstrakten Regelmäßigkeit und Normativität durch die Konfrontation mit unerwarteten Sprachvorstellungen anpassungsfähig und kreationsoffen entziehen und zu stilistischen wie gelungenen derben Raffinessen selbst dort aufschwingen kann, wo wir auf den ersten Blick Gegenteiliges vermuten.

Wie heißt es doch so schön im Zuge eines Gesprächs zwischen den besorgten Eltern, einer Tante und dem nach Istanbul im zweiten Teil des Romans zurückgekehrten Ich:

Das Huhn, das viel herumspaziert, kehrt nach Hause zurück mit viel Scheiße unter seinen Füßen. Was hast du aus Alamania unter den Füßen mitgebracht? Meine Mutter sagte: Sie hat Deutsch gelernt. Eine Sprache ist ein Mensch, zwei Sprachen sind zwei Menschen. Mein Vater sagte: Sie ist als Nachtigall nach Alamania geflogen und dort ein Papagei geworden, sie hat die deutsche Sprache gelernt. Jetzt ist sie zugleich eine türkische Nachtigall und deutscher Papagei. Alle saßen im Salon und tranken Tee und schauten mich an, die Nachtigall, die jetzt auch ein deutscher Papagei war. (BGH, S. 179)

Nach erfolgter Lektüre kommt Dank auf für die viele Scheiße unter den Füßen, die aus der Nachtigall zwar einen Papagei gemacht haben mag, aber doch einen Papagei, dessen Stimme es mit vielen deutschen Nachtigallen aufnehmen kann, wie dies u.a. ihr Nachfolgebild *Der Hof im Spiegel* zeigt, der dort fortsetzt, wo die Brücke abzubrechen drohte.

Literatur

- ACKERMANN, IRMGARD: Emine Sevgi Özdamar. In: *KLG* 62. Nachlfg. 6/1999
GHAUSSY, SOHELIA: Das Vaterland verlassen: Nomadic Language and Feminine Writing in Emine, Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei*. In: *German Quarterly* 72.1(1999), 1–16.
SCHÜTTE, WOLFRAM: Ganz einfach: ein großes Buch. In: *Frankfurter Rundschau*, 28. 3. 1998, ZB 4.
BRANDT, SABINE: Plaudertasche, prall gefüllt. In: *FAZ*, 4. 6. 1998, S. 42.

Lieferbare Texte von S. E. Özdamar

- Mutterzunge*. Erzählungen. Berlin 1990, Rotbuch, 2. Aufl. 1998, Köln: KiWi.
Das Leben ist eine Karawanserei. Köln: KiWi, 1992.
Die Brücke vom goldenen Horn. Köln: KiWi, 1998.
Der Hof im Spiegel. Köln: KiWi, 2001.

Arno Rußegger

Alte Regel, solange du liest, bist du nicht tot

Wolf Haas' *Silentium!* und die Didaktik des Kriminalromans

1. Der Kriminalroman als Gesellschaftsanalyse

Angesichts der bemerkenswerten Fülle kriminalliterarischer Werke in der österreichischen Gegenwartsliteratur stellt sich generell die Frage nach Möglichkeiten ihres Einsatzes im Schulunterricht, zumindest für SchülerInnen ab 16/17 Jahren. Um Erstzugänge zu eröffnen, wird exemplarisch auf Texte von Wolf Haas verwiesen, der in der Literaturszene seit geraumer Zeit als *Shooting-Star* gilt. Zu Recht.

Österreichische Autorinnen und Autoren können für ihre Aktivitäten mit dem Ziel, sich an den standardisierten Darstellungsweisen von Verbrechen in Literatur und Film abzuarbeiten, auf eine erstaunlich vielfältige Tradition einschlägiger Werke zumindest nach 1945 zurückgreifen, von denen sich eine große Anzahl durch medienübergreifende Konzeptionen auszeichnet.¹ Typologisch betrachtet, können nach wie vor klassische, auf Edgar Allan Poe und Conan Doyle zurückgehende, sogenannte *Whodunits* konstatiert werden, in denen die Frage nach der Identität des Täters/der TäterInnen im Mittelpunkt steht. Dieses Schema wiederum wird entweder um spektakuläre *Thriller*- und *Action*-Elemente angereichert (Beispiele: Wolf Haas, Thomas Glavinic *Der Kame-*

ARNO RUSSEGGGER, Universität Klagenfurt, Robert-Musil-Institut, Bahnhofstraße 50,
A-9020 Klagenfurt. E-Mail: arno.russegger@uni-klu.ac.at

1 Vgl. Carl Merz' und Michael Kehlmanns mittlerweile zum Kult-Film avancierter *Kurzer Prozess* (Deutschland/Österreich 1967) oder Helmut Zenkers legendäre *Kottan ermittelt*-Serie (Österreich 1976-1983, in Buchform und fürs TV), um natürlich Johannes Mario Simmel nicht zu vergessen mit seinen umfangreichen Bestsellern, von denen es meistens ebenfalls filmische Versionen gibt (*Und Jimmy ging zum Regenbogen*, *Alle Menschen werden Brüder*, *Liebe ist nur ein Wort*, *Die Antwort kennt nur der Wind* u. v. a.).

ramörder) oder – mit demonstrativer Geste – eben gerade nicht, um eine intime Sphäre bzw. eine lokale Abgeschlossenheit der Handlung zu betonen, wie sie beispielsweise für die Bücher von Alfred Komarek kennzeichnend sind; außerdem werden auch differenziert(er)e Inhalte *politischer* oder *psychologischer* Natur geboten (Beispiele: sämtliche Bücher von Gerhard Roth in den letzten Jahren; Walter Wippersbergs *Ein nützlicher Idiot*; Bücher wie *Allein in der Nacht* von Edith Kneift, die von Beruf Psychoanalytikerin ist; Michael Köhlmeiers *Calling* oder Maria Benedickts Romane *Fräulein Gloria geht baden* und *Nichts für ungut*). Darin geht es nicht mehr allein um das Aufspüren von Bösewichten, um deren spitzfindiges, mit primär intellektuellen Mitteln ausgetragenes Duell mit der Figur des »Mastermind«-Detektivs, sondern vielmehr um die Zwischentöne im (früheren) Seelenleben der beteiligten Frevler, Leichen und Ermittler, um die sozialen, historischen, kulturellen, auch geschlechtlichen Signaturen von Verbrechen und den sie bedingenden Milieus.²

Dabei wird das Wertesystem der österreichischen Gesellschaft einer hochnotpeinlichen Analyse unterzogen. Während die Funktion der Gattung Kriminalgeschichte in ihrer Ur-Form des 19. Jahrhunderts darin bestand, für jede Störung der bürgerlichen, patriarchalen Ordnung einen fiktiven Ausgleich zu erheischen, wird (spätestens) seit dem Zweiten Weltkrieg – unter den vorherrschenden, völlig säkularisierten und global kommerzialisierten gesellschaftlichen Bedingungen – deutlich, dass keine Rekonstruktion des »Normalen«, keine Dingfestmachung des »Bösen«/Anderen, keine Kräfte für stabilisierende Illusionsbildungen mehr reklamiert werden können.

- *Diskussion:* Was ist kritisch, was konservativ an der Gattung Kriminalgeschichte? Was bedeutet »Realismus« in diesem Zusammenhang, was »Konstruktion« (unter besonderer Berücksichtigung der oft als »unrealistisch« eingeschätzten Romanschlüsse)? Was bedeuten überhaupt Begriffe wie »Verbrechen«, Gesetz, Schuld und Sühne? Inwiefern sind sie funktionell auf einander bezogen? Braucht man Gesetze, um Verbrechen zu verhindern, oder werden Verbrechen durch Gesetze erst geschaffen? Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede gibt es zwischen Verbrechen und Kunst (Normbrüche; Selbstinszenierung; gespaltenes Verhältnis zu kapitalistischen Gesellschaftsstrukturen)?³
- *Arbeitsanregung:* Im Anschluss an derartige Erörterungen könnten die SchülerInnen gemeinsam Krimi-Klischees sammeln, typische Szenen, Figuren, dramaturgische Wendungen und Redensarten u. ä., die ihnen (von Filmen, Comics, Heftchen her) im Gedächtnis geblieben sind; schließlich verfassen sie einen (möglichst systematischen) Katalog mit ihren »Regeln einer Kriminalgeschichte«.

² Zur allgemeinen Information über Formen und Darstellungsmodi der zeitgenössischen Kriminalliteratur: Alida Bremer: *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 1997.

³ Zur Anregung und Entwicklung von Ideen sei folgende Lektüre empfohlen: Michael Zinganel (Hg.): *High Crime. Gesellschaft, Kunst und Verbrechen*. Wien: edition selene, 1998.

Das Bemerkenswerte an der Kriminalliteraturgeschichte aus österreichischer Sicht ist, wie es den AutorInnen gelingt, die ursprünglich im anglo-amerikanischen Raum entwickelten Gattungsmuster auf die österreichischen, katholischen, muffig kleinbürgerlichen, post-faschistischen Verhältnisse zu übertragen.

Ausschlaggebend ist dabei ein eigenständiges, dumpf-verstocktes Lokalkolorit, das kaum etwas von dem modischen, in bizarrer Neonbeleuchtung schillernden Großstadtdschungel hat, der eine expressive Kulisse für jene Geschichten abgab, die aus dem *roman noir* bzw. über Vermittlung der sogenannten *schwarzen Serie* von Hollywood-Filmen bekannt sind.

Stattdessen wird eine Grenzverwischung zwischen dem gesellschaftlichen, öffentlichen Außenraum (der im bürgerlichen Sinn stets als gefährlich, bedrohlich und erotisch-promiskuitiv phantasiert wird) und dem privaten Innenraum vorgenommen, der eine zentrale Kategorie in der Ausbildung von (staats)bürgerlichen Identitäts-, Differenz- und Sicherheitsgefühlen abgibt.

- *Diskussion:* Was heißt »öffentlich« und »privat« in aktuellen ökonomischen, sozialpolitischen und sicherheitspolitischen Diskursen?
Welche Stellung hat die Polizei im Staate? Inwiefern ist das Bild der Polizei in der Gesellschaft von Krimi-Büchern und -Filmen geprägt?
Sollten in Zukunft vermehrt polizeiliche Aufgaben an »private« Wachdienste, Detektive, Bürgerwehren o.ä. abgegeben werden?

Der Kriminalroman scheint sich besonders gut dafür zu eignen, die Konsequenzen des Umstands zu reflektieren, dass Kernbereiche der äußeren Wirklichkeit heutzutage keine klare Abgrenzung mehr zum Innenraum des Privaten, in dem bekanntlich die meisten Verbrechen geschehen, aufweisen (und umgekehrt, dass also auch der Privatraum zunehmend der Perspektive einer großen medialen Öffentlichkeit ausgesetzt wird, im Sinne von *Big Brother* im TV). Folge davon ist, dass die gewohnte, räumliche Organisation der Gesellschaft durcheinandergerät, was bei vielen Personen Irritationen und sogar Angst erzeugt.

Der literarische Reflex besteht nun darin, dass insbesondere topographische Knotenpunkte mit Symbolkraft für den allgemeinen, um nicht zu sagen: nationalen Charakter, für das (ohnehin stets labile) Gefüge der »hohen« Werte und Verdrängungen der Gesellschaft zur Bühne für Verbrecher werden.

- *Diskussion:* Welche Argumente sprechen dafür, dass sich internationale Terroristen von Action- und Katastrophen-Filmen »inspirieren« lassen, welche Argumente dagegen?
Wo verläuft für heutige Jugendliche die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit? Welche Kriterien legen sie an? Welche Schwierigkeiten haben sie?

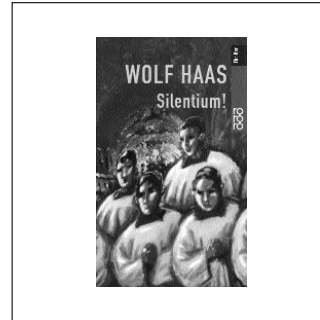
Gleichzeitig ist eine Tendenz zur stilistischen Pointierung inhaltlicher und formaler Gestaltungsmittel zu bemerken, die sich dem kabarettistischen Talent einiger AutorInnen (bzw. ihrer Kooperationspartner) verdankt und mitunter eine Übersteige-

Wolf, Haas:

Silentium!

Reinbek: Rowohlt, 1999. 224 Seiten

ISBN 3-499-22830-0



ung ins krass Groteske erfährt. So beruht eine typisch österreichische Variante der herkömmlichen Poésie-noire-Ästhetik – trotz ihres düsteren Desillusionismus – auf (Selbst-)Parodie, Satire, Persiflage und Travestie.

- *Diskussion:* Klärung der literaturwissenschaftlichen Fachbegriffe Parodie, Satire, Persiflage, Travestie, Groteske, Witz, Farce u. ä.

Angesichts der Fülle kriminalliterarischer Werke aus Österreich sind heute gar nicht ohne weiteres Kriterien festzulegen, die einen Überblick bzw. eine generelle Einschätzung der Situation erlauben. Meine Ausführungen rekurren im Folgenden auf zweierlei: Zum einen ist es, wie bereits mehrfach angedeutet, die Darstellung signifikanter Örtlichkeiten und Aktionsräume, die die Eigenart österreichischer Krimis ausmachen; andererseits ist es – in guter Tradition – ein gewisser Hang zu kritischer Sprachreflexion.

2. Wolf Haas: Werbetexter, Sprachspieler, Erfolgsautor

Beide Merkmale sind ohne Zweifel kennzeichnend für Wolf Haas. Geboren 1960 im Salzburger Maria Alm am Steinernen Meer, brachte es Haas im Zuge seiner Studien bis zum promovierten Sprachwissenschaftler (Dissertationstitel: »Sprachtheoretische Grundlagen der Konkreten Poesie«, 1990). Danach arbeitete er zwei Jahre lang als Universitätslektor in Swansea (Südwesten) und nach seiner Rückkehr als Werbetexter in Wien, eine Tätigkeit, die ihm sogar mehrere Preise eintrug. Seine Werbespots für eine Automarke wurden in Österreich so populär, dass daraus eine eigene Comedy-Serie für Ö3 entstand; andere Slogans sind zu geflügelten Worten geworden (z. B. »Ö1 gehört gehört« oder »Lichtfahrer sind sichtbar«).

Haas schreibt Krimis, die bei der Banalität des alltäglichen Einerlei ansetzen, um diesem unversehens jede Menge Spannung und Witz abzugewinnen. Hauptverantwortlich dafür sind einerseits die Schauplätze, in denen Haas seine Geschichten ansiedelt, und andererseits die zu einem ureigenen Jargon getrimmte Erzählsprache, welche längst zu einem profilbildenden Markenzeichen des Autors geworden ist und vor allem auch im Medium Rundfunk(Hörspiel) gewaltige Erfolge und Begeisterung bei HörerInnen hervorruft. Abgesehen von dieser besonderen rhetorischen

Qualität möchte ich auf einige topo-analytische Aspekte (im Geiste von Gaston Bachelard⁴) eingehen.

- *Arbeitsanregung*: Die SchülerInnen sollen möglichst viele der lieferbaren Titel von Wolf Haas in allen Medien (also auch Hörbücher, Hörspiele, Film) recherchieren (mit Hilfe von Internet, Verlagsprospekten, Buchhändlern).
- *Diskussion*: Was sind die besonderen Merkmale einer Lesung, eines Hörspiels, eines Films? Wie verändert sich ein Werk im Zuge verschiedener medialer Aufbereitungen?⁵

In *Auferstehung der Toten* gibt es einen Doppelmord, der durch vorsätzlich herbeigeführtes Erfrieren begangen wurde. Wie das geht? Nun, vor ein paar wenigen Jahren, als noch keine Handys im Umlauf waren, brauchte man bloß mit Geschick zwei betagte und gebrechliche Leutchen im Winter abends auf einen Ski-Sessellift locken und dessen Getriebe auf halbem Wege abschalten. Oder man denke an *Der Knochenmann* (1997): Da werden in der angeblich bis nach Wien bekannten Grillhendlstation Löschenkohl im oststeirischen Klöch unter den Unmengen von Hühnerknochen eines Tages Menschenbestandteile gefunden... Und wenn in *Silentium!* (1999) ein Mann kurz nach einem Liebesakt mitten auf der Bühne der Felsenreitschule von einem Selbstmörder, der vom Mönchsberg herabspringt, erschlagen wird (dem er dadurch das Leben rettet), dann vermischen sich einmal mehr pathetische (Theater-)Effekte, Parodie und österreichische Mentalität zwischen Melancholie, Angeberei, persönlichen Rachegefühlen, Rassismus, libidinösen Komplikationen und Wahnvorstellungen zu einem fein gesponnenen Netz mehrerer Erzählstränge. Seinen letzten Coup landete Haas mit der narrativen Einbeziehung eines der riesigen Fliegerabwehrtürme im Wiener Augarten, wo der atemberaubende Showdown von *Wie die Tiere* (2001) vonstatten geht.

Wie einst die Wiener Staatsoper in *Opernball* (1995), dem mittlerweile zum paradigmatischen Klassiker des österreichischen Gegenwartskrimis avancierten Roman von Josef Haslinger, sind in den oben genannten Fällen die zentralen Schauplätze jeweils Instrumente zur Analyse der menschlichen Seele, sei es der Täter, sei es der Opfer oder der Gesellschaft im allgemeinen. Denn sie sind weder einfach Kulissen noch rein dekorativer Aufputz (in der Manier spektakulärer Szenarien in James-Bond-Filmen), sondern höchst geschichts- und symbolträchtige Handlungsräume (vergleichbar eher dem Mount Rushmore in *North by Northwest* von Alfred Hitchcock). Sie werden gleich-

4 Vgl. Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes* [1957]. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001, S. 35.

5 Derartige Analysen, so laienhaft sie auch durchgeführt werden mögen, führen praktisch zu der Einsicht, dass sich jeder Inhalt nur in einer bestimmten Form erschließt; dass es Inhalte jenseits einer Form nicht gibt; dass keine Form und kein Medium eine Art neutrale Gefäße sind, sondern zwangsläufig den Inhalt prägen. Vgl. als Basis-Lektüre: Werner Faulstich (Hg.): *Grundwissen Medien*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

sam zu Protagonisten stilisiert und verkörpern einerseits staatstragende, für die Gesellschaft wichtige Leitvorstellungen; andererseits mobilisieren sie jeweils auch individuelle Ziele, Träume und insgeheim verborgenen Absichten bestimmter Figuren. Die literarisch-kulturelle Darstellung der Verbrechen vollzieht sich demgemäß in Räumen, die teils dem vergesellschafteten »Außen« angehören, teils dem »Innen« nicht gesellschaftsfähiger, persönlicher Imaginationen. Aufgrund dieses ambivalenten Status produzieren die Lokalitäten gleichsam erst das spezifisch Unglaubliche, Ungeheuerliche der Handlungen und erfüllen diese »kreative« Funktion jeweils stellvertretend für Österreich als Ganzes, für Österreich als ideellen Gesamtkomplex, der dadurch in Frage gestellt wird. Denn – potentiell gesehen – ist kein Raum der physischen Realität mehr vor Verbrechen und kriminalliterarischer Dekonstruktion gefeit.

Nirgendwo ist Sicherheit zu finden, weil sämtliche Winkel und Ecken voller Erinnerungen und Vergessenheiten sind. Bachelard würde sagen, überall ist das »Unbewusste einquartiert«, was ein kompaktes dichterisches Bild von intersubjektivem Wert ergibt.⁶ Es ist, als würden die Schauplätze unter der Einwirkung der Rede, die Haas seinem Ich-Erzähler in den Mund legt, aus einem Tagtraum erwachen und eine teils bedrängende, teils absurde Eigendynamik entwickeln.

- *Arbeitsanregung:* Die Jugendlichen sollen einen Ort in ihrer Stadt oder in ihrer Schule benennen, den sie für zentral im Sinne einer symbolischen corporate identity erachten. Welche Argumente lassen sich für den einen oder den anderen Ort finden? Oder herrscht Einigkeit?
- *Diskussion:* Wie wird Gewalt in den Romanen von Wolf Haas dargestellt (implizit oder explizit, drastisch-naturalistisch oder grotesk-witzig, schockierend oder verherrlichend)? Wie lässt sie sich mit ästhetischen Mitteln überhaupt fassen?

Detailverliebt, verschmitzt-sarkastisch und mit illusionsloser Menschenkenntnis lässt Haas die Erzählerstimme eines namenlos bleibenden Schwadroneurs, der trotz Selbstironie jedem Stammtisch alle Ehre machen würde, die Personen und das Ambiente seiner Geschichten schildern. Im Zuge dessen erfährt man mehr über Orte und ihre Bewohner als aus den besten alternativen Reiseführern. Stets bastelt sich Haas, trotz aller Verstiegenheiten, eine recht übersichtliche kleine Welt zusammen, in der plötzlich bislang sorgfältig verborgene Geheimnisse hervorbrechen. Über die Anforderungen äußerlicher Beschreibung hinausgehend, bearbeitet Haas Orte und Räume hinsichtlich scheinbar längst verschütteter, nun in einem bestimmten Kontext wieder relevant gewordener Bedeutungen und Sinnkonstellationen. Auf diese Weise trifft und dekonstruiert der Autor mit traumwandlerischer Genauigkeit die neuralgischen Punkte »kakanischer« Befindlichkeiten – sei es der Mythos vom kleinen Wirtschaftswunder (im Windschatten der Bundesrepublik Deutschland), das in der

6 Vgl. Bachelard, a.a.O., S. 14 und 26.

bedenkenlosen Zerstörung weiter Alpengebiete zugunsten eines hemmungslosen Tourismus gipfelte; sei es die Junk-Food-Seligkeit angesichts hormonverseuchter Back-, Brat- und Grillhendlatterien; sei es das Salzburger Welttheater, dessen erzkatholischer Urgrund sexuelle Ausschweifungen gedeihen lässt.

Bei all diesen Themen gab bzw. gibt es sowohl einen aktuellen Diskurs, auf den Haas anspielt (z. B. die Diskussionen um Kardinal Groer, BSE oder Kampfhunde), als auch historische Redeformationen, die sich längst zu sprachlichen und ideologischen Klischees gewandelt haben. Haas entwirft sozusagen eine doppelte *Topik*: einmal im üblichen rhetorischen Sinn, einmal in einem buchstäblicheren Sinn mit Bezug auf die für eine kritische Darstellung der österreichischen Verhältnisse verwertbaren Orte, die zu *Tatorten* (in einem quasi aktiven Sinn) werden.

Daraus ergibt sich eine typische Spannung, ein lustvoll betriebenes Spiel auf der Ebene der Signifikanten, das etwa anhand des Wortes »Petting« (aus *Silentium!*) gut zu veranschaulichen ist. Denn »Petting« verweist nicht nur auf die verkappte erotische Dimension der gesamten Romanhandlung; es ist auch der Name eines Dorfes, wo unter der ebenfalls bezeichnenden Adresse »69« bei entsprechender Kombinationsgabe ein Schlüssel zur Lösung des Falls zu finden ist.

Ein weiteres, typisches sprachspielerisches Element ist ein gewisser »Dr. Phil. Guth«, der auf seinen akademischen Titel besonderen Wert legt, um sich vom Vater, der von Beruf Primarius/Chefarzt war, abzugrenzen. Freilich klingen in diesem »Phil.« irgendwie auch die jungfräulichen »Philippinnen« an, denen eine wesentliche Rolle im kriminellen Geflecht rund um Salzburgs Großbürgertum, Festspielstars und Klerus zukommt; und außerdem eine Band namens »Dr. Feelgood« samt Melodie, die dem Brenner die Lösung des Falls durch den dazugehörigen Text bereits zu einem Zeitpunkt suggerieren könnte, als er bewusst noch keine Ahnung davon hat.

- *Arbeitsanregung*: Welche formalen Kennzeichen weist die Erzählerrede auf?
[Eine für literarische Belange stilisierte Umgangssprache aus schlampigen, beiläufigen, oft überflüssigen und (halb) verschluckten Formulierungen; verschwörerische Andeutungen; Wortspiele; Ellipsen; syntaktische Unebenheiten; aufgebauschte Übertreibungen; Gemeinplätze; trivialphilosophische Exkurse; biederer Tratsch und Klatsch und augenzwinkernde Witze; Austriazismen; formelhafte Wendungen wie »dings«, »frage nicht« oder »mein lieber Schwan«; direkte Anreden des Lesers; pseudophilosophische Abschweifungen; Kommentare.]
Wie ließe sich eine Passage ins Hochdeutsche umformulieren? Welche (nachteiligen?) Wirkungen ergeben sich daraus?

Ohne Zweifel feiern in letzter Zeit die gesprochene Sprache und unmittelbar(re) Redeformen ein Comeback im Literaturbetrieb (erfolgreiche Erzähler und Live-Performer, Audiobooks, CDs, Videos). Regionale Besonderheiten im sprachlichen Ausdruck gelten als willkommene Zeichen von Authentizität, Interkulturalität oder Exotismus. Es kommt demnach nicht von ungefähr, wenn auch der Krimi Anteil an dieser Entwicklung hat und sozusagen mithilft, die Leiche freizugeben, die die Schrift im Keller versteckt hält: das gesprochene Wort.

Sabine Stimpel

Folge deinen Träumen!

Stefan Slupetzky: *Herr Novak und die Mausfrau*

Folge deinen Träumen!
Bücher sind Schokolade für die Seele.
Sie machen nicht dick. Man muss nach
dem Lesen nicht die Zähne putzen.
Sie sind leise. Man kann sie überallhin
mitnehmen, und das ohne Reisepass.
Bücher haben aber auch einen Nachteil:
Selbst das dickste Buch hat eine letzte Seite,
und man braucht wieder ein neues.
(Stefan Slupetzky: *Die Geigenkatze*)

Die Frage ist: Was lesen sie beide gern, die Erwachsenen und die Kinder? Von Liebe sicher, von zarter, verzweifelter und – am Buchende – glücklicher.

Der österreichische Maler, Autor und Musiker Stefan Slupetzky hat diese kluge und leichte Liebesgeschichte eines Mäusemannes geschrieben und mit farbigen Bildern aus der Mäusewelt verziert.

Möchte man den Inhalt dieses Buches kurz fassen, so könnte man dazu folgenden Satz verwenden, der in einer kleinen Beilage zu *Herr Novak und die Mausfrau* zu finden ist: »Eine Geschichte für Verliebte, Entliebte und Liebesuchende«.

1. Ein Text für alle Altersgruppen

Eine Altersbegrenzung der Leserschaft wird ausgeschlossen, da Slupetzky eine Liebesgeschichte erzählt, die sich in »ihrer Einfachheit, ihrem Erzählton, ihrer Ernsthaftigkeit und feinen Ironie an Leser/innen aller Altersstufen wendet« (<http://www.biblio.at/rezensionen>).

Herr Novak, ein Geschichtenerzähler, träumt vom Leben zu zweit, erdacht in der Mäusefrau, die er auf dem internationalen Käsefest kennengelernt hat: »Da sah er sie. Eine Mausfrau. Sie saß auf dem Boden, inmitten von Mäusekindern, vor sich einen Teller. Cheddar – Herrn Novaks Lieblingskäse. [...] Und dann blickte sie auf, plötzlich, blickte in Herrn Novaks Gesicht. Lächelte, ein wenig fragend, wie es ihm schien.« (Slupetzky, Novak, S. 12), und gelebt mit Fräulein Lila, einer Kaffeehausbekanntschaft und verwandten Seele: »Und jedes Mal war es so, als seien sie zusammen eine einzige Maus. Was der Mäusermann dachte, das sagte das Mäusermädchen. Was das Mäusermädchen dachte, das sagte der Mäusermann.« (Slupetzky, Novak, S. 32).

Doch Herr Novaks Vorstellung von der Liebe hält dem Alltag nicht stand, denn Fräulein Lila, die Lebensfreude und Verantwortung nicht zu vereinbaren weiß, geht schlussendlich ihren eigenen Weg. Sie schreibt dem Mäusermann noch einen letzten Brief: »[...] Aber nun ist es eben zu Ende, und das ist auch ganz nett. Hirsebrei und Hühnerrei, alles geht einmal vorbei. Selbst der dickste Katzenspeck, schluckst Du ihn, so ist er weg [...].« (Slupetzky, Novak, S. 48)

Zurück bleibt Herr Novak – einsam, beschämt und jeglicher Lebensfreude beraubt. »Die Welt war grau und trostlos. Fräulein Lila hatte nicht wieder geschrieben. Der Mäusermann wartete und träumte, träumte und wartete.« (Slupetzky, Novak, S. 50)

Gerade als man Slupetzkys scheinbarer Unmöglichkeit, Sehnsüchte zu realisieren, Glauben schenkt, fasst Herr Novak neuen Mut und die Geschichte endet doch noch mit einem Happy End. »Hoppla!« Etwas Hartes traf Herrn Novak auf den Hinterkopf. Kalt rieselte es in seinen Kragen. Überrascht drehte er sich um. »O bitte, verzeihen Sie, das war keine Absicht!« Erschrocken stapfte eine Mausfrau auf ihn zu.« (Slupetzky, Novak, S. 59)

Stefan Slupetzky folgt im Erzählrhythmus sehr genau Herrn Novaks Stimmung, begleitet wird die Genauigkeit der Charakterisierung von Bildern, die seine Seligkeit und Einsamkeit pointiert widerspiegeln.

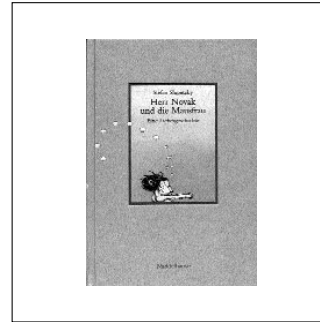
Mit *Herr Novak und die Mausfrau* stößt der Autor an den Grenzbereich zur Erwachsenenliteratur. Seiner Meinung nach erweitert sich der »Horizont derjenigen, die Kinderbücher machen«, spürbar, das sei »auch wieder die Grenze, an der es effektiv für Erwachsene interessant wird« (Anzeiger 2000, S. 9).

Hans-Heino Ewers spricht in diesem Zusammenhang von einer »doppelbödigen« bzw. von einer »doppelsinnigen Literatur« (vgl. Ewers 1990, S. 20). Eine Gefahr sieht Ewers darin, dass ein »erwachsenenliterarisches Spiel mit kinderliterarischen Elementen [übrig bleibt], dem die kindlichen Leser davonschwimmen« (Ewers 1990, S. 22).

Auch bei Slupetzkys *Herr Novak und die Mausfrau* finden sich diese zwei Sinnebenen. Bei der Bearbeitung dieses Buches mit zwölfjährigen SchülerInnen stellte sich heraus, dass diese gewisse Anspielungen und die versteckte Ironie nicht verstanden haben.¹

1 Im Zuge eines Seminars von Prof. J. Holzner (Uni Innsbruck) zum Thema »Klassiker der österreichischen Jugendliteratur« behandelte meine Kollegin Mag. Corinna Illigen das Buch *Herr Novak und die Mausfrau* mit SchülerInnen der 2. Klasse Gymnasium (Bregenz; Vorarlberg).

Stefan Slupetzky:
Herr Novak und die Mausfrau
Eine Liebesgeschichte
 Middelhaue, 1998. 61 Seiten
 ISBN 3-7876-9689-X



Somit bestätigt sich Ewers Theorie, was nicht heißen soll, dass Kinder nicht trotzdem Gefallen finden können an dieser etwas anderen Liebesgeschichte.

An dieser Stelle möchte ich ein paar didaktische Anmerkungen machen. Eine Mäusegeschichte mit zwölfjährigen Schülern und Schülerinnen zu lesen, kann sich unter Umständen schwierig gestalten. So antworteten 53 % der (von Corinna Illigen befragten) SchülerInnen, sie fänden das Buch nicht altersgerecht. Dennoch fanden 57 % der Befragten Gefallen an dieser Liebesgeschichte.

Um zu verdeutlichen, auf welcher Ebene Kinder diese Geschichte lesen, hier ein kurzer Ausschnitt einer Inhaltsangabe:

Herr Novak ist eine fantasievolle Maus, die ihr Leben in vollen Zügen genießt. Doch als er eines Tages einer Mausfrau begegnet, ist sein Leben nicht mehr so wie früher. Er steht am Beginn einer langen, abenteuerlichen Suche nach der Mausfrau, bei der er auf Fräulein Lila stößt. Sein Leben ist perfekt, bis eines Tages dieser Brief kommt In diesem abenteuerlichen, romantischen Buch hat der Autor gezeigt, was Gefühle und Liebe bedeuten. Er will den Kindern zeigen, was Liebe ist, und hat dieses Buch auch schön gestaltet, indem er viele bunte Bilder verwendet hat. Anstatt Menschen gebrauchte der Autor Mäuse, die dieses Buch liebevoll gestalten. (Bianca, 2b, BG Blumenstraße, Bregenz)

2. Didaktische Analyse

Wenn man *Herr Novak und die Mausfrau* im Literaturunterricht verwenden möchte, würde es sich zunächst einmal anbieten, einen Vergleich zu machen, der wie folgt aussehen könnte: Zwei LehrerInnen lesen die Liebesgeschichte mit SchülerInnen im selben Zeitraum, jedoch in unterschiedlichen Schulstufen (beispielsweise in der Unter- sowie in der Oberstufe). Bei der Erarbeitung des Buches kämen sicherlich völlig unterschiedliche Ergebnisse zustande, da Slupetzky mehrere Ebenen anbietet, die von verschiedenen LeserInnen abhängig von ihrem Alter unterschiedlich wahrgenommen werden.

Mit dem Hauptthema dieses Buches ist Slupetzky, wie bereits in der Einleitung erwähnt, in Hinblick auf die doppelbödige Literatur ein Volltreffer gelungen, denn sowohl Kinder als auch Erwachsene lesen gerne von mehr oder weniger glücklicher Liebe. Der Autor schickt sein Demonstrationsobjekt – Herrn Novak – zeitgerafft durch die Modelle der Liebesgeschichte. Der Mäuserich darf so verzweifelte Liebeskummer und unterwürfige Liebesabhängigkeit, aber auch glückliche Verliebt-

heit erleben. Neben dem Hauptthema des Buches finden sich zahlreiche andere Themen, die Stefan Slupetzky auf unterschiedliche Art und Weise anspricht, sodass diese Liebesgeschichte verschiedene Ebenen bietet, die es ermöglichen, ein breites Publikum anzusprechen, gerade in Hinblick auf das Alter der RezipientInnen.

Es wäre natürlich zu einfach, der Erzählung *Herr Novak und die Mausfrau* nur den Stempel »Liebesgeschichte« aufzudrücken, und es wäre nicht Stefan Slupetzky, würde er nicht mit seiner spitzen Feder, die eindeutig der Wahl seiner Waffen entspricht, auf die Missstände der Gesellschaft anspielen. Auf seine unverwechselbare und gewohnte Art versteht er es, mit Hilfe zahlreicher versteckter, aber äußerst sarkastischer und ironischer »Hilfs«-Mittel den Menschen einen Spiegel vorzuhalten:

Herr Novak ist ein Geschichtenerzähler, er schreibt seine Geschichten jedoch nicht auf, sondern verhält sich ruhig und zurückhaltend und gilt aufgrund dessen als Außenseiter. Erst als er reich und berühmt ist, werden seine Leistungen von den anderen Mäusen gewürdigt. Slupetzky deckt den Menschen außerdem als Gewohnheitstier auf, indem er Herrn Novaks Tagesablauf ausführlich und amüsant beschreibt:

Einmal in der Woche wusch er Wäsche.

Einmal in zwei Wochen räumte er die Wohnung auf.

Einmal in drei Wochen wischte er den Staub von den Möbeln.

Einmal in vier Jahren putzte er die Fenster. Das machte er nicht so gerne.

(Slupetzky, Novak, S. 7)

Herr Novak erlebt all die Dinge, die jedem von uns wohl bekannt sind: Er verliebt sich, muss das Gefühl des Liebeskummers durchleben, erfährt die scheinbar »große Liebe«, kämpft an gegen den Zwiespalt, der zwischen Herz und Verstand entstehen kann, versteift sich auf seine Karriere, um schlussendlich erkennen zu können, auf was es im Leben wirklich ankommt.

Sehr treffend thematisiert Slupetzky das Thema »Emanzipation«, indem er Fräulein Lila als emanzipierte und äußerst egoistische Mausfrau darstellt. Ihr Standardatz wird quasi zum Refrain ihrer Liebesbeziehung zu Herrn Novak: »Ich bin ich und du bist du. Sind wir fröhlich, ist es gut. Sind wir's nicht, dann ist es aus.« (Slupetzky, Novak, S. 36)

Slupetzky wehrt sich dagegen, eindeutige Botschaften zu vermitteln, was er auch in seinen Interviews immer wieder betont:

Die Moral ist im Herzen; sie verschafft sich naturgemäß ihr Recht. Wenn man beim Schreiben bewusst auf Moral abzielen muss, dann ist das in erster Linie ein Eingeständnis dafür, dass man der eigenen Ethik misstraut. Der erhobene Zeigefinger zerstört die Dramatik und den Witz einer Geschichte und zugleich die Glaubwürdigkeit des Erzählers, seine Sittlichkeit schimmert dann nicht durch seine Phantasie, sondern erdrückt sie [...]. (Slupetzky, 2001)

Seine herausragenden Merkmale sind seine Sprache und seine Ironie. Erstere scheint bei ihm nicht nur Transportmittel für Inhalte zu sein, was in vielen anderen Kinderbüchern der Fall ist. Er schreibt zwar in kurzen und einfachen Sätzen, findet jedoch Verwendung für zahlreiche Stilmittel und lässt seine Erzählung zu einem großen Spiel mit Worten werden. Bestes Beispiel dafür sind zahlreiche Wortneubildungen, die Slupetzky gebraucht. Da es sich bei den Hauptfiguren dieser Liebesge-

schichte um Mäuse handelt, wird auch alles »vermaust«. So isst Herr Novak *zwei Portionen Speck nach Mausmannsart* (Slupetzky, Novak, S. 22), erhält den *großen Bachmaus-Preis* (Slupetzky, Novak, S. 26) und muss miterleben, wie sein geliebtes Fräulein Lila nach *Maustrialien* (Slupetzky, Novak, S. 48) flüchtet.

Slupetzky hat *Herr Novak und die Mausfrau* nicht nur geschrieben, sondern auch selbst illustriert. Diese Tatsache liefert den Beweis, dass er seine Personen mit einer besonderen Genauigkeit charakterisiert. Seine Illustrationen »erzählen« den einfachen Bildbau äußerst frei und beeindruckend. Slupetzky's besonderes Talent liegt im Hervorheben der Details, was ihn nicht nur als Illustrator auszeichnet.

Wer die Liebesgeschichte des Mäusemannes gelesen hat, den verwundert es nicht, dass der Autor dafür mit dem *Österreichischen Kinder- und Jugendliteraturpreis* ausgezeichnet worden ist.

3. Zum Autor

Stefan Slupetzky ist kein Kinderbuchautor im herkömmlichen Sinn. Zum Schreiben ist der Schriftsteller, der 1962 in Wien geboren wurde, über das Illustrieren gekommen. Wahrscheinlich steht seine Vorliebe, hauptsächlich für Kinder und Jugendliche zu schreiben, nicht nur mit seinem erlernten Beruf – Slupetzky ging ein Jahr dem Lehrberuf nach – im Zusammenhang, sondern beruht eher auf der Tatsache, dass er seiner Fantasie noch mehr freien Lauf lassen kann. Aus diesem Grund bevorzugt er Tiergeschichten, da er sich durch diese Art des Schreibens nicht an die Gesetzmäßigkeiten der real existierenden Welt anpassen muss (wohl aber kann, wie *Herr Novak und die Mausfrau* aufgrund der zahlreichen Anspielungen beweist).

Bereits parallel zu seiner Kunstausbildung hat Stefan Slupetzky seine musikalischen und schauspielerischen Tätigkeiten intensiviert. Seit 1991 lebt er als freischaffender Autor und Illustrator für in- und ausländische Buch- und Zeitschriftenverlage in Wien.

Seine Bibliographie umfasst mittlerweile nicht nur Kinderbücher, sondern auch Werke, die bewusst auf das erwachsene Publikum abzielen:

Missing Links – Erfindungen, die wir nicht brauchen (Hrsg.), Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1985

Die Traumtöpfe, Picus Verlag, Wien 1994

Geschichten vom Klöchen (Übers.& Ill.), Der Kinderbuchverlag, Berlin 1994

Der Gurkenfrosch, Der Kinderbuchverlag, Berlin 1995

Nurmi, der Bär, Picus Verlag, Wien 1995

Weit ist der Weg zum Amazonas (Ill.), Picus Verlag, Wien 1995

Nurmi und Nick, Picus Verlag, Wien 1996

O Berta! Verschwinde aus diesem Buch!, Parabel Verlag, München 1997

Nurmi, der Weihnachtsbär, Picus Verlag, Wien 1997

Das musikalische Nashorn (Ill.), Middelhaue Verlag, München 1998

Herr Novak und die Mausfrau, Middelhaue Verlag, München 1998

Ein Ei im Getreide, Middelhaue Verlag, München 1999

Pechleins Glück, Middelhaue Verlag, München 1999

Die Geigenkatze (erweiterte Auflage von Der Gurkenfrosch), Middelhaue Verlag, München 1999

Schäfchen zählen, Middelhaue Verlag, München 2000

Dass Slupetzky, der zwar in den meisten (besonders in den westlichen) Bundesländern noch relativ unbekannt ist, große Erfolge feiern durfte, liegt – sofern man schon in den Genuss eines seiner Werke kommen durfte – auf der Hand, so erhielt er beispielsweise für den ersten seiner Nurmi-Bände, *Nurmi, der Bär*, den *Federhasenpreis* (1996) sowie den *Preis der Stadt Wien* (1995).

Nurmi und Nick sowie *Nurmi, der Weihnachtsbär* wurden unter die *Zwölf schönsten Büchern Österreichs* gewählt (1996 bzw. 1997). *O Berta!* und *Ein Ei im Getreide* standen beide auf der *Ehrenliste zum Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis* (1999 bzw. 2000), ebenso wie *Die Traumtöpfe* (1994), für die der Autor zusätzlich noch den Preis der *Steirischen Leseule* (1995) erhielt.

Literatur

SLUPETZKY, STEFAN: *Herr Novak und die Mausfrau*. Eine Liebesgeschichte. München: Middelhaue, 1998.

SLUPETZKY, STEFAN: *Die Geigenkatze*. München: Middelhaue, 1999.

EWERS, HANS-HEINO: Das doppelsinnige Kinderbuch. In: Grenz, Dagmar (Hrsg.): *Kinderliteratur. Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1990; S. 15–25.

<http://www.biblio.at/rezensionen>

PICHLER, ESZTER: Im Gespräch mit Stefan Slupetzky. Verschwimmende Grenzen zur so genannten Erwachsenenliteratur. In: *Der Anzeiger*; Nr.5 / 2000; S. 8/9.

SLUPETZKY, STEFAN: Mitteilung per E-Mail vom 25. April 2001.

STIMPEL, SABINE: *Stefan Slupetzky im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur der 90er Jahre*. Diplomarbeit. Innsbruck 2001.

Heidi Lexe

Hundert Prozent Chuzpe

Holly-Jane Rahlens:

Prinz William, Maximilian Minsky und ich

Der Prinz im Titel, sein Conterfei am Cover und der Kapitel-Verlauf, der aus einer *nerd Nelly* eine *Prinzessin Nelly* macht: keine Frage, dieser Text kann gar nicht anders als mit »Es war einmal« beginnen. Die Dramaturgie dieses Märchens jedoch wird bestimmt durch einen viel näher liegenden Genreverweis: »Ein Unheil zieht immer das nächste nach sich. Genau wie in einem Hollywood-Film.«

Die vom Hollywood-Film übernommene Inszenierung des modernen Märchens wird also ins Buch zurückgeholt und bei dieser Gelegenheit gleich mit einem anderen Motiv des modernen amerikanischen Films kombiniert: mit dem Großstadtneurotiker. Sollte sich die sogenannte »Einstiegsfunktion« eines kinder- und jugendliterarischen Textes nun also auf die Zurüstung für das Verständnis von Woody Allens Gesamtwerk beziehen?

Wieso eigentlich nicht? Zumal mit der bewussten Einführung in die Mechanismen von Genremix und Unterhaltungsliteratur nachhaltig an der Bastion der säuberlichen Trennung von E und U gekratzt werden könnte, die der Kinder- und Jugendliteratur eine reichlich divergente Position zuweist: Einerseits vermag man sich aus germanistischer Sicht nicht dazu zu überwinden, sie als ernsthaften Gegenstand anzuerkennen, und andererseits scheitert der von ihr erhobene literarische Anspruch am permanenten Wunsch diverser VermittlerInnen, den Kindern und Jugendlichen doch etwas Lustiges zur Verfügung zu stellen.

MAG. HEIDI LEXE ist wissenschaftliche Mitarbeiterin der STUBE, Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur, Bräunerstrasse 3/8, A-1010 Wien.
E-Mail: stube@stube.at oder: fernkurs@stube.at

Nun: an Humor fehlt es Holly-Jane Rahlens' Text wahrlich nicht. Sie lässt ihre Ich-Erzählerin Nelly Sue Edelmeister die titelgebende *Ménage à trois* mit ironischer Distanz, Pathos und Wortwitz schildern. Dem scheinbar so präsenten erwachsenen Wunsch nach der keimfreien Kinder- und Jugendliteratur jedoch beugt sich die in Deutschland wohnhafte amerikanische Autorin nicht: Schon allein die Tatsache, dass Nelly Sue Edelmeister eine in Berlin lebende 13-jährige Jüdin ist, die kurz vor ihrer Bat Mizwa steht, verhindert, dass die humorvollen Verwicklungen des Erwachsenwerdens ohne Anbindung an gesellschaftliche Rahmenbedingungen vonstatten gehen. Und das, was der Kinder- und Jugendliteratur als Erbe eines aufklärerischen Bemühens stets das Image der Problemüberfrachtung einbringt, ist nicht mehr und nicht weniger als eine Reflexion des emotionalen Alltag von Kindern und Jugendlichen: Jemand betrügt, jemand wird zusammengeschlagen, jemand trennt sich, jemand muss sich zwischen Menschen entscheiden, jemand wird verletzt, jemand bleibt alleine zurück, jemand stirbt.

1. Das Märchen

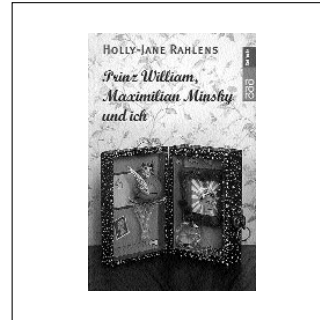
Mit großer Geste beginnt die Ich-Erzählerin ihre märchenhafte Begegnung mit dem König ihres Herzens mit den Worten »Es war einmal vor langer, langer Zeit, weit fort in einem fernen Land«, um sofort an sich zu halten und zu ergänzen: »[...] na ja, es war erst vor ein paar Jahren und hier in Berlin«.

Vom Märchen selbst scheint also nicht mehr als die sehnsuchtsvolle Vorstellung der glücklichen Vereinigung von Prinz und Prinzessin geblieben. Mit Prinz William wählt Holly-Jane Rahlens dafür die unrealste aller möglichen Varianten: Einen echten Prinzen. Der Sprössling des englischen Königshauses wird in den Mittelpunkt allen Hoffens und Sehns gerückt und die Zeitlosigkeit des Märchen-Genres damit aufgelöst in einer bewussten zeitlichen Verankerung des Geschehens, das auch dessen Realitätswert bestimmt: Das wohl größte Medienereignis des ausgehenden 20. Jahrhunderts, das weltweit hysterisierten NormalbürgerInnen unmittelbare Nähe zum Royalen suggerierte, bringt Nelly Sue Edelmeister auf die Fährte ihres Prinzen. Zufällig verfolgt die ernsthafte 13-jährige zukünftige Kosmologin mit »Superhirn und null Appeal« die Live-Übertragung von Lady Dianas Begräbnis. Schmerz erfüllt hinter dem Sarg wankend: Er, Prinz William Arthur Philip Louis Windsor.

Den Rest erledigt das Internet: Nelly Sue Edelmeister verbringt ihre Zeit von nun an nicht mehr damit, sich dicke Wälzer über schwarze Löcher vor die bebrillten Augen zu halten, sondern surft auf den Spuren des Angeboteten durchs Netz und beginnt ihre auf William abgestellte Sammelleidenschaft, die in einem lebensgroßen Poster des Prinzen gipfelt, das Nelly an die Innenseite ihres Schrankes pinnt, und mit dessen Hilfe sie allabendlich per Kuss ihre nunmehr royal determinierten Tage beendet.

Soweit die erzählerische Ausgangsposition, denn während Nelly eigentlich von ihrer schier unbändigen Liebe zu William erzählen will, lenkt ihr familiärer Alltag sie permanent auf verschlungene Nebenwege. Einer dieser Nebenwege führt zum wohlverdienten Anti-Prinzen, zur *bête noire*: Dem Inbegriff der englischen Noblesse

Rahlens, Holly-Jane:
Prinz William, Maximilian Minsky und ich
 Reinbek: Rowohlt, 2002. 224 Seiten
 ISBN 3-499-21159-9



setzt Holly-Jane Rahlens einen amerikanischen Grufti gegenüber – unübertroffen eingeführt mit den Mitteln einer Verwechslungskomödie. Im Glauben, nach einem potentiellen Babysitterkind zu suchen, gerät Nelly in Maximilians Gruft:

Auch dieses Zimmer war ziemlich duster, abgesehen von einem dünnen Lichtstrahl, der auf ein Bett gerichtet war, auf dem ich ein Gespenst erblickte, nein, einen siechen, leichenblassen Schwindsüchtigen, nein, einen gesunden Vampir. [...] Er – oder es – war von Kopf bis Fuß in Schwarz gehüllt. Sein Gesicht war weiß, im wahrsten Sinne des Wortes kreideweiß. Eine Art schwarzes Spinnennetz zierte die Wangen. [...] das Haar war steif von Gel und stand in schwarzen Stacheln ab. Die Schuhe waren abgetreten, schwarz und spitz. Als er den Mund öffnete, war ich froh, dass keine Fangzähne zum Vorschein kamen.

Nun, der erwartete Fünfjährige entpuppt sich als ruppiger Fledermausmann, und wenn schon nicht seine Fangzähnen, so bohren sich doch seine spitzen Bemerkungen ins Mädchenherz: Als »widerliches, wandelndes Wörterbuch« tituliert bleibt die von soviel Zynismus genervte Nelly düpiert zurück. Doch das Wesen eines Märchens liegt im Moment der Verwandlung und so wird Maximilian Minsky erst einmal aus seinem Fledermausdasein geschält und dient danach seinerseits in bester Tradition der Screwball-Comedy dem finalen Effekt, aus Nerd-Nelly, der unattraktiven Außenseiterin, ein selbstbewusstes Mädchen zu machen.

Eine märchenhafte Verwandlung dieser Art verläuft natürlich nicht ohne ein gerüttelt Maß an Kitsch, und so erfolgt jede noch so minimale Berührung »sanft« und »sacht«, und so perlen die Schweißtropfen in Max' Gesicht als »Kette winziger Diamanten«. Kitsch muss weh tun, keine Frage. Und Holly-Jane Rahlens gelingt es, effektive erzählerische Heftpflaster auf die entsprechenden Wunden zu kleben; man denke nur an den sprühenden Disput über Sex, der sich durch die ständigen Begegnungen von Nelly und Max zieht und mit dem die gerade mal im (natürlich sanften) Aus-der-Stirn-Streifen einer Haarsträhne gipfelnde Teenager-Liebe konterkariert wird.

2. Die Großstadtneurose

Als Nelly Sue Edelmeister sich im Gespräch mit ihrer Mutter ein Happy End für ihre Geschichte wünscht, antwortet Lucy Bloom-Edelmeister lakonisch: »Du bist so amerikanisch!« (S. 203) Nun, dieses Erbe hat sie selbst an ihre Tochter weitergege-

ben; sie, die ihre Liebe zu New York der Liebe zu dem Klarinettenisten Bazooka Benny (mit bürgerlichem Namen Bernhard Nikolaus Edelmeister) geopfert hat und nun versucht, ihre Durchsetzungskraft darauf zu konzentrieren, ihren familiären Alltag zu regeln: »Made in USA. Hundert Prozent Chuzpe.« (S. 11)

Lucy Bloom-Edelmeisters Scharfzüngigkeit ermöglicht es Holly-Jane Rahlens aus »amerikanischer« Distanz auf die Frage einzugehen, wie es überhaupt möglich ist, als Jude / als Jüdin in Berlin zu leben. Mitten unter Menschen, die zu den Tätern gehören hätten können.

Der eben erst nach Berlin gezogene Maximilian formuliert das Dilemma auf seine Art: »Immer wenn ich alte Männer auf der Straße sehe, die vielleicht noch als Soldaten im Krieg waren, denke ich: »Hätte der mich auch umgebracht?««. Nelly selbst ist sich bewusst, dass es unmöglich ist, als Jüdin »in Deutschland zu leben« ohne nachzudenken. Sie jedoch folgt der Vorgabe der Mutter, die durchsetzungsfreudig und mit Galgenhumor darauf pocht, dass das Jüdische im Berliner Alltag zur Normalität werden soll. Als einen Teil dieser Normalität werden die Religion und deren Riten begriffen: Lucy Bloom-Edelmeister pocht weniger aus spiritueller Absicht auf die Bat Mizwa ihrer Tochter als aus dem Wunsch heraus, Nelly mit der Aufnahme in die jüdische Gemeinde ein Zuhause zu schaffen, das veränderliche (und sich explizit verändernde) familiäre und freundschaftliche Strukturen ausgleicht. Und so setzt die Erzählerin Nelly der Bat Mizwa aus der Perspektive der Skeptikerin aus: Denn jene Kraft, die Nellys großmütterliche Begleiterin Risa *Gott* nennt, nennt Nelly *Physik*. Risa und ihren beiden herrlich unverschämten Freundinnen Frau Goldfarb und Frau Lewi (die drei alten Damen treffen sich regelmäßig zu einer Partie Doppelkopf) helfen Nelly, ein naturwissenschaftlich bestimmtes »Wie?« in Bezug auf die Schöpfung durch ein ethisch motiviertes »Warum?« zu ergänzen. Religion und Humor schließen einander dabei nicht aus, die Bat Mizwa darf ebenso pointenreich beschrieben werden wie der gleichwertig zur Seite gestellte profane Initiationsritus eines Sichtungsspiels zur Aufnahme in die Basketball-Schulmannschaft.

Auch Nellys spezifische Charakteristik lässt sich also beschreiben mit der individualistisch übersteigerten Inszenierung einer Persönlichkeit, die eigentlich nichts anderes darstellt als einen Durchschnittstypen – ganz so, wie Woody Allen sie als Stadtneurotiker vorlebt. Auch Nelly beschreibt sich zu Beginn der Erzählung als ein wenig unansehnlich, als eine intellektuelle Persönlichkeit, die physikalischen Details zu folgen vermag, in alltäglichen Dingen jedoch ein wenig neben sich steht. Das mit dem Stadtneurotiker untrennbar verbundene Beziehungskarussell erlebt sie nicht nur als direkt Beteiligte, die sich hoffnungslos und wortreich ihrer Zuneigung zum fernen Prinzen hingibt, sondern auch als indirekt Beteiligte: Verunsichert und wütend beobachtet sie die Fehlbarkeit ihrer Eltern. Der musisch begabte, doch chronisch arbeitslose Vater vermag weiblichen Avancen nun einmal nicht zu widerstehen und wird nach Entdeckung seiner Affäre mit Melissa Minsky (Max' Mutter) von einer zunehmend verzweifelt am Wunsch nach Selbstverwirklichung festhaltenden Lucy kurzerhand vor die Türe gesetzt. Nelly gerät zwischen die Fronten: Sie ist dem Vater liebevoll zugetan und kann doch nicht ignorieren, welche geringen Wahrheitsgehalt seine Versprechungen haben. Die durchsetzungsfreudige Mutter

jedoch gilt Nelly als Angriffsfigur jugendlicher Rebellion. »Die große Kälte« ereilt Nelly – doch ganz sind Holly-Jane Rahlens auch in dieser erzählerischen Situation Witz und Pathos nicht abhanden gekommen, und so vermag Nelly sich auch im erprobten Erwachsenwerden zu positionieren.

Letztlich kann sie also stattfinden, die Bat Mizwa, in deren Rahmen Nelly – von der Rührung der Eltern beeindruckt – die Worte »Heute bin ich eine Frau« spricht. Und um dieses Gefühl schon mal zu erproben, wird Prinz William zusammengefaltet und unter dem alten Barbie-Reisekoffer verstaut. Dafür, dass er kurz danach scheinbar lebendig vor Nellys Angesicht erscheint, hat Risa gesorgt. Risa, die kurze Zeit vorher an einem Herzinfarkt gestorben ist. Und das, obwohl ihre Freundin Frau Goldfarb sie gesundheitspolitisch mit stets klugen Tipps zu versorgen wusste:

»Hören Sie, wollen Sie Leni Riefenstahl überleben? Nehmen Sie Kalzium!«

Christa Wernisch

Sunrise von Michael Köhlmeier. Ein Ganztext im Unterricht

Völlig überraschend musste ich in diesem Schuljahr eine 6. Klasse AHS in Deutsch übernehmen, und da ich in meiner langjährigen Unterrichtstätigkeit zur Überzeugung gekommen, dass ich anhand eines Ganztextes viele meiner Vorstellungen von Deutschunterricht am besten umsetzen kann, wählte ich einen solchen aus.

Wichtig für meine Buchwahl war auch der Umfang des Textes und der Bekanntheitsgrad des Autors, beziehungsweise die Tatsache, dass es ein Zeitgenosse ist.

Darüber hinaus wollte ich mich zu Beginn über ein gewisses »literarisches Werkzeug«, das Schülerinnen und Schüler dieser Altersstufe haben sollten oder haben können, informieren, also den Lehrstoff der 5. Klasse wiederholen und sicherstellen, was ich in Zukunft in dieser Klasse voraussetzen kann.

So fiel meine Entscheidung auf die nicht sehr umfangreiche (ca. 70 Seiten umfassende) Erzählung *Sunrise* von Michael Köhlmeier, die es seit 1996 in Taschenbuchausgabe gibt.

Hinzu kam eine weitere Überlegung: Michael Köhlmeier ist vielen Schülerinnen und Schülern durch seine *Sagen des Klassischen Altertums* bekannt.

1. Literaturdidaktische Vorüberlegungen

- Lesedidaktik ist für mich von Textproduktion nicht zu trennen.
- Präsentationsformen und Verhandlungstechniken sollen im Unterricht geübt werden.

- Selbstständiges, eigenverantwortliches und gemeinsames Arbeiten sollen erprobt werden.
- Kanonwissen ist wichtig, aber auch die Lust am Lesen von Büchern jeglicher Art gehört dazu.
- Auch Nichtlesen muss akzeptiert werden.
- Stilanalyse ist ein wichtiges und zu erlernendes Instrument.
- Selbst gestaltete Collagen, nachgespielte Szenen, gedachte und gezeichnete Bilder sollen nicht fehlen.
- Selbst ge- oder erfundene Ausgänge von Geschichten sind wichtig.
- Möglichst viele Bereiche sollen gemeinsam gefördert werden, um möglichst viele Schülerinnen und Schüler anzusprechen.
- Viele verschiedene Zugänge zu einem Buch ermöglichen vielen Schülerinnen und Schülern, Gefallen daran zu finden.

2. Inhalt

Los Angeles morgens um sieben Uhr. Leo Pomerantz, nicht mehr ganz jung und vom Schnaps gezeichnet, verläßt seinen Schlafplatz hinter drei mannshohen Ölfässern, um im *Fame Café* zu frühstücken. Als er den Hollywood-Boulevard überqueren will, erblickt er auf der anderen Strassenseite einen dünnen Mann mit einem Gegenstand in der Hand, der das Licht der aufgehenden Sonne reflektiert. Leo wird geblendet, er erkennt gerade noch, dass der Dünne den Arm hebt, um etwas zu werfen – eine Sichel. Sie verfehlt ihr Ziel und bleibt in der Brust der knapp zwanzigjährigen Stripperin Rita Luna, die auf dem Weg nach Hause ist, stecken. Die junge Frau will diese Ungerechtigkeit nicht hinnehmen und bittet den Tod, der diesen Morgen nicht in Form ist, um eine Chance.

Leo Pomerantz will seinerseits auch weiterleben und sein Leben völlig verändern, so dass »der Dünne« entscheiden muss. In einer Art Wettbewerb reden die beiden um ihr Leben.

Es handelt sich also um eine recht spannende Geschichte mit einem völlig unerwarteten Ausgang.

3. Zugang zum Thema/zum Buch

3.1. Die Vier-Ecken-Methode:

In jeder Ecke des Klassenraumes wird eine Aussage (vergrößerter Zeitungsartikel) zum Thema Schicksal, Tod, Zufall... aufgehängt.

Schülerinnen und Schüler lesen jeden Artikel (während des Rundgangs kann leise die Musik »Requiem« von Mozart gespielt werden) und ordnen sich der Aussage zu, welcher sie am ehesten zustimmen können.

In der entsprechenden Ecke diskutieren sie dann untereinander (machen sich eventuell Notizen). Anschließend wird im Plenum der Klasse über das Thema: *Gibt es ein vorherbestimmtes Schicksal oder basiert alles nur auf Zufall?* diskutiert.

Anschließende Hausübungen:

- *Textproduktion* zum Thema: Gibt es ein vorherbestimmtes Schicksal oder basiert alles auf Zufall?
- *Internetrecherche*: Das Bild des Todes in den verschiedenen Kulturen.
- *Textsuche*: Finde einen Text, ein Gedicht, ein Bild oder einen Film, in dem der Tod personifiziert wird!

3.2. Bildimpuls – Wortimpuls:

Die Schülerinnen und Schüler bilden Zweiergruppen. Der eine Schüler erhält ein Blatt mit dem abgedruckten Begriff »Sunrise«, der andere ein Blatt nur mit dem Bild des Covers, also ohne Titel und Autor.

Beide sollen sich jetzt einzeln auf eine Gedankenreise begeben und ihre Vorstellungen und Erwartungen hinsichtlich des Handlungsinhaltes mit Hilfe der »écriture automatique« niederschreiben. (Dauer ca. 10 Minuten.)

»écriture automatique«: Schüler setzen den Stift, mit dem sie schreiben, während dieser Zeit nicht ab, sondern versuchen durchgehend zu schreiben. Es müssen weder vollständige Sätze noch vollständige Wörter produziert werden, sondern es geht um einen durchgehenden Schreibprozess, auch wenn dabei teilweise nur »Kritzeln« herauskommen. Durch diesen Schreibprozess werden verschiedenste Assoziationen ins Bewusstsein gehoben.

Von Vorteil ist es dabei, wenn die Schülerinnen und Schüler noch keine eigenen Bücher haben, sodass sie nur auf das Cover konzentriert sind und noch keinen Klappentext, also keinen Inhalt kennen!

»Ergebnisse« werden der Partnerin/dem Partner mitgeteilt und Parallelen und Unterschiede besprochen.

3.3. Anschließend Plenumsdiskussion!

Sehr interessant für eine Analyse ist auch der Vergleich des Covers der alten und neuen Taschenbuchausgabe! Interessant vor allem in Bezug auf die Frage, worauf Verleger mit der Auswahl einer Titelseite eines Buches abzielen. Welche Leser wollen sie für das Buch gewinnen?

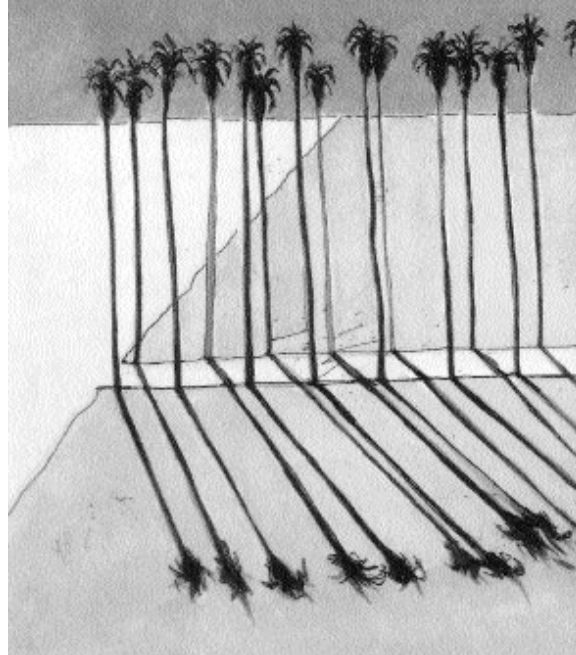
4. Arbeit mit dem Text

4.1. Lektüre des Textes bis S. 20: »...Und? Was machte der Tod?«

Fragen:

- a) Wie wird der Tod charakterisiert?
- b) Wie sieht er aus?

Beispiel
Bildimpuls



Beispiel
Wortimpuls

Urlaub Strand
Sonne Wärme
Gefängnis Palmen

Beginn Anfang
Ursprung
ewiger Kreislauf

Literaturgeschichtlicher Rückblick:

Hugo von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod* und im Speziellen *Jedermann* (man kann zum Beispiel einen kurzen Ausschnitt einer *Jedermann*-Aufführung zeigen, wichtig ist auf jeden Fall das Besprechen der Personifizierung des Todes und anderer allegorischer Figuren.)

Arbeitsaufgaben:

- a) Schreibe aus der Perspektive des Todes einen *Inneren Monolog*! Stelle dir die Frage, wie du dich entscheidest und welche Kriterien du für deine Entscheidung heranziehst! Nimmst du, als Tod, Leo oder Rita oder beide oder keinen von beiden mit?

- b) Diskussion in Vierergruppen (ca. 10-15 Minuten): Wie würdet ihr euch entscheiden? Versucht zu einer gemeinsamen Lösung zu kommen.

In dieser Gruppenarbeit soll versucht werden, sich zu einigen und zwar nicht, indem man den anderen zu seiner eigenen Meinung überredet, sondern indem man versucht, den anderen durch stichhaltige Argumente zu überzeugen. Das Argumentieren mit Überzeugungskraft steht also im Vordergrund.

- 4.2. Lektüre des Textes bis S. 67:** »Gut, sagte der Tod, dann bin ja wohl ich dran. Und der Tod erhob sich von seinem leeren Stern...«

Arbeitsaufgaben:

- a) Plädoyer der »guten Taten« vorbereiten – Die guten Taten sollen als allegorische Figuren auftreten. SchülerInnen diskutieren ca. zehn Minuten im Plenum, welche »guten Taten« für Rita, welche für Leo sprechen könnten und bereiten dann in Kleingruppen Kurzplädoyers für die jeweilige Person vor. Es erfolgt eine szenische Darstellung im Plenum. (Ideal ist es, diese Plädoyers einer anderen Klasse vorzutragen und diesen Schülerinnen und Schülern somit Lust auf *Sunrise* zu machen. Dies kann eine ganz lustige, kreative Form der Zusammenarbeit mit anderen Lehrern sein!)
- b) Textproduktion mit kurzer Vorarbeit – *Vorarbeit*: Schreibe auf einen Pickzettel (Post it) die drei wichtigsten Argumente, warum du (weiter)leben möchtest. Die *Post its* werden in der Klasse »aufgepickt«, dann erfolgt ein Rundgang, um zu sehen, welche Argumente jeder gefunden hat. – *Eigentliche Textproduktion*: Schreibe dich selbst vom Tod »frei«. Welche Argumente kannst du für dein Leben einsetzen, welche Argumente oder welche »Erzählung« kannst du dem Tod entgegenhalten? (Schreib aus deiner persönlichen Sicht!)

4.3. Lies das Buch zu Ende!

Arbeitsaufgaben:

- a) Diskussion:
- Wie habt ihr das Ende des Buches gefunden?
 - Ist dieses Ende sehr überraschend?
- b) Gruppenarbeiten mit anschließender Kurzpräsentation der Ergebnisse (Plakate):
- Personenzeichnung des Todes. Ist er gerecht?
 - Charakteristik der einzelnen Personen
 - Beziehungen der Personen (Leo und seine Familie, Rita zu Schoscho...)
 - Bedeutung der Namen, wie Sneazy, Rita Luna...
 - psychologische Aspekte im Buch: Die Selbstmordversuche von Schoscho – welche Bedeutung haben sie? (Eventuell in Zusammenarbeit mit Psychologie)

5. Themen, die im Buch behandelt werden

Methode: moderierte Diskussionsrunden

a) Resozialisierung:

- Will Leo sein Leben wirklich ändern?
- Welche Auswirkungen hat Alkohol auf den Menschen?
- Hat eine gewisse Wohnsituation eine spezielle Auswirkung?
- Welche Probleme gibt es generell bei der Resozialisierung von Menschen?

b) AIDS

c) Mitleid

d) Gerechtigkeit – Ungerechtigkeit

e) Schuld

6. Aufbau des Buches

a) Rahmenerzählung: *Sunrise* eignet sich ausgesprochen gut, um die Rahmenerzählung zu behandeln. Es bietet sich ein literaturhistorischer Exkurs ins 19. Jahrhundert an.

b) Erzählzeit versus erzählte Zeit: Dieses Stoffgebiet lässt sich an diesem Buch besonders gut zeigen!

c) Erzählperspektiven:

- Wer erzählt wann? Und warum?
- Warum gibt es einen Perspektivenwechsel?
- Wann wird der Tod angesprochen, wann der Leser?
- Warum tritt der Erzähler immer wieder aus dem Text heraus? Erhöht dies das Interesse des Lesers oder die Spannung im Text?

d) Metaebene des Textes: Finde Textstellen, an denen der Erzähler aus dem Text tritt!

7. Weitere Ideen zu Ganztexten

a) Lesen: Vorlesen von Lieblingsstellen: Jede(r) wählt ein bis zwei Lieblingsstellen aus und liest diese dem Plenum vor. Ein und dieselbe Textstelle kann dabei auch mehrmals vorgelesen werden, wenn sie gewählt wurde. Daraus ergibt sich eine besondere Dichte des Textes, was für alle sehr spannend sein kann.

b) Perspektivenschreiben:

- Schlüpfe in die Person einer Figur und schreibe aus ihrer Sicht!
- Versuche dabei ihre Sprachebene zu finden!

c) Briefschreiben:

- Schreibe einen Brief an Leo Pomerantz, in dem du ihm Ratschläge für sein »neues Leben« gibst.
- Rita Luna schreibt eine Postkarte an Schoscho!
- Schreibe dem Autor Michael Köhlmeier einen Brief über deine persönlichen Eindrücke von *Sunrise*.

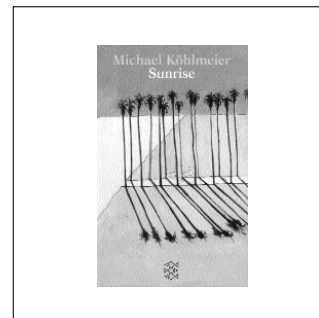
- Schreibe einen Leserbrief für eine Zeitung, in dem du kritisierst, dass der Tod einen unbeteiligten Zuhörer mit sich nimmt.
- d) Spielregeln aufstellen: Stelle die Spielregeln zusammen, die der Tod im Laufe des Buches aufstellt. (z. B. S. 47)
- e) Moderierte Diskussion: Gibt es in diesem Text die Zuweisung von Schuld an irgendeine Person?
- f) Literaturquiz (Partnerarbeit): Stelle einen Literaturquiz über dieses Buch zusammen.

Dies sollen nur einige Ansätze zur Arbeit mit Ganztexten sein, die nicht Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Bei dieser Arbeit mit dem Ganztext *Sunrise* war es mir äußerst wichtig, dass auch die Schülerinnen und Schüler einen Gesamttext verfassten, nämlich in Form eines umfassenden Lesejournals, das sie bei dieser Arbeit mit und durch den Text begleitet hat. Auch negative Leseerfahrungen müssen in so einem Journal unbedingt Platz finden.

Da die Erzählung *Sunrise* von Michael Köhlmeier von meinen Schülerinnen und Schülern besonders gut aufgenommen wurde, kann ich *Sunrise* nur wärmstens für den Unterricht in der Oberstufe (AHS, BHS) empfehlen.

Michael Köhlmeier:
Sunrise.
Frankfurt am Main: Fischer
Taschenbuch Verlag, 1996. 80 Seiten
ISBN 3-596-12920-6



Günther A. Höfler

Memories are made of this:
Ein Buch des Erinnerns
Nachbemerkungen zu Anna Mitgutsch:
Haus der Kindheit

Der Titel *Haus der Kindheit*, unschwer als eine vom Verlagsmarketing getroffene Romanbetitelung erkennbar (ursprünglich war »Enteignung« vorgesehen), trifft den erzählten Inhalt zumindest insofern, als er impliziert, daß es sich darin um Erinnerungen handelt. Im Gegensatz zu einer vorwiegend politischen Lesart, die die Erstrezeption geprägt hat, ist festzuhalten, daß es die Erinnerungen eines Mannes sind, nämlich jene des Protagonisten Max Berman, dessen zentrale Lebensepisoden zu einem biographisch-fiktionalen Narrativ geformt werden. Thema des Buches ist mithin – mit einem Svevo-Titel formuliert –: »Ein Mann wird älter«, und es geht um den Umgang mit den aufgehäuften Erinnerungen an die Familie, an seine Liebe(n) und Kämpfe. Insofern Berman exilierter Jude ist, kann die erzählerische Vergegenwärtigung eines solchen Lebensverlaufs natürlich nicht an den politischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts und deren Folgen vorbeigehen, und die Einbeziehung politischer Geschichtelemente wird unabdingbar für dessen Verständnis. Trotzdem ist *Haus der Kindheit* kein eigentlich politischer Roman. Der Katalysator des Erinnerungsprozesses ist das Haus in der österreichischen Kleinstadt H., das die Familie verlassen mußte und das sodann einem Arisierungsgewinnler zugefallen ist. In der Schilderung der Besitzverhältnisse des Hauses (S. 75ff.) sind exemplarisch historische Verhältnisse und heimische Mentalitäten verdichtet, welche letztere vorwiegend auf eines ausgerichtet sind, nämlich das systematische Vergessenmachen der Geschehnisse im NS-Regime. Dieses Haus nach dem Krieg wiederzuerlangen, ist Ma-

xens »Auftrag« seitens der Mutter (es ist ein »Kindheitstraum, gespeist aus der lebenslangen Sehnsucht der Mutter nach einem endgültigen Nachhausekommen« S. 8). Diese lebt im New Yorker Exil in ständiger Rückwärtsorientiertheit (»Sie war zeit- lebens Europäerin geblieben.« S. 17) und ist in ihrem Selbstverständnis fixiert auf das, was sie zurücklassen mußte. Für Max hingegen ist das Haus, »in dem er irgendwann in der Zukunft wohnen wollte« (S. 8), stets Movers einer Vorwärtsorientierung, es symbolisiert das Lebensziel dieses Ruhelosen (»Ich bin ein Reisender« S. 8), das, als er es erreicht, natürlich keine Erfüllung bringt, zumindest nicht in der Weise, wie sein Begehren es konstituiert hat: »Das Haus war fremd und abweisend und enttäuschte ihn.« (S. 179) Der optimistische Schluß, die endgültige Rückkehr nach New York nach dem Verlassen der Unwirtlichkeit österreichischer Verhältnisse (»Er spürte eine Woge von Wärme in sich aufsteigen, die stärker wurde, je näher er New York kam.« S. 333) kann vor dem Hintergrund der Romananlage nicht darüber hinwegtäuschen, daß mit dem Ankommen bzw. mit Ermüden des Begehrens (nach dem Haus, nach Nadja, die einen ungeklärten Unfalltod stirbt) sein Leben sich allmählich dem Ende zuneigt. Der Roman geht wesentlich der Frage nach, was nach dem Ende der Liebe(n) das Leben als Erinnerung sei, und insofern ist er nicht so sehr eine (weitere) österreichische »Vergangenheitsbewältigungsliteratur«, sondern bewegt sich thematisch im Umfeld der jüdischen Männerepen eines Philip Roth.

Auch eine fiktionale Erinnerungserzählung besteht nicht nur aus Einzigartigem, sie enthält daneben auch Typisches, ohne das sie ihre Glaubhaftigkeit gefährden würde. So etwa meint man die Lebensumstände an der Lower Eastside (oder später im Stadtteil Brooklyn bzw. East Bronx) beim Lesen in Grundzügen wiederzuerkennen, etwa aus Henry Roths *Die Gnade eines wilden Stroms*, aber es geht allemal um das Bezeichnende im unleugbar Allgemeinen, das in Hinsicht auf die Plausibilität zählt. Und die spezifischen Erfahrungen, die die Figuren, v. a. die Mutter Mira und Max dort machen, sind eindringlich dargestellt und werden für die Prägung der Personen in jeder Hinsicht (Resignation der Mutter, Maxens unbedingtes Streben nach Zustandsverbesserung und Unabhängigkeit) nachvollziehbar. Ein bekanntes Motiv ist auch, daß ein emigrierter Jude Corporal der US-Army wird und nach Europa kommt, aber dieses Moment wird hier funktional geschickt eingesetzt, um Max die Möglichkeit zu geben, das Haus wiederzusehen und ihn dabei die Bedrückung erleben zu lassen, die die Begegnung mit der Feindseligkeit der Nachbewohner begleitet (»Er blieb noch eine Weile, schlich wie ein Dieb ums Haus« S. 37). Und vor allem resultiert aus dieser Erfahrung die Klarheit: »Das Haus mußte warten« (S. 37), zumal auch die Mutter bereits innerlich davon Abstand nimmt und sich allmählich ihren Wahnvorstellungen ergibt. Auf diese Weise wird das (poetische) Ziel spannungsfördernd so verschoben, daß das weitere Leben erzählrelevant wird.

Das Erinnerens- und Erzählenswerte in Hinsicht auf Max Berman umfaßt wesentlich zwei Dimensionen: ein Mann wird älter und er »wird« Jude, wobei in bezug auf ersteres natürlich nicht die Tatsache, sondern das »Wie« des Gelebt- und Erlebthabens interessiert, und am zweiten Aspekt, wie er mit seinem liberal-jüdischen amerikanischen Selbstverständnis in österreichischen Verhältnissen »Jude« wird, d. h., die hierorts üblichen mehr oder minder judeophoben Zuschreibungen erfährt.

Von Max als Mann werden, abgesehen von der Kindheit, die u. a. vom Weggang des Vaters, der Schwermut der Mutter und der Geisteskrankheit des jüngeren Bruders geprägt wird, vor allem seine Beziehungen zu verschiedenen Frauen mitgeteilt. Und daraus entspinnt sich eine Geschichte der Abschiede etwa von Elisabeth, die an Krebs stirbt, oder von Dana, die schwanger wird und aus seinem Leben verschwindet, als er ihr klar macht, daß Vaterschaft eine »Form der Unsterblichkeit [sei], die er nie angestrebt habe.« (S. 53) Max, der »Reisende«, illusionär an das in die Zukunft projizierte Heimatphantasma gebunden, ist ein Wanderer in Liebesdingen, der sich nicht auf Dauer verorten will: »Max [...] fürchtete die Ehe als einen Zustand der Unfreiheit.« (S. 92) Als »wurzelloser Kosmopolit« bekundet er: »Zu Hause ist man dort, wo man liebt« (S. 211). Diese Selbstexplikation von Max wird aus der Schilderung seines Lebens ohne weiteres glaubhaft, ebenso wie die Zwischenbilanz seiner »biographie érotique«: »Mit der Zeit waren die Muster seiner Liebesbeziehungen einander immer ähnlicher geworden« (S. 91). Auch wenn mancher Leser an solchen Stellen auktoriale Einschätzungen wahrzunehmen wähnt, ist doch zu vermerken, daß diese stets kongruent sind mit dem, was in der Erfahrungsdimension der Figur(en) angelegt ist.

Haus der Kindheit ist nicht nur die Geschichte eines Mannes, sondern auch wesentlich eine Erzählung über das Erinnern, des individuellen und des kollektiven. Was sich im ersten Anblick als Kommentar zu Maxens abgeklärtem (erotischen) *En-nui* liest, ist auch tragendes Erzählprinzip: »Alles erinnerte ihn schon an etwas anderes, Vergangenes« (S. 239). Es ist diese Erinnerungsbewegung, die die Episoden von Bermans Leben zu einem narrativen Kontinuum verflucht. Natürlich sind es nicht gleichförmige Erlebnisse, die Max zu dieser Empfindung gelangen lassen, sondern es ist die subtil vermittelte Kohärenz seiner Erfahrungsweise, die ihn konstituiert und die diese Feststellung nachvollziehbar macht, indem sowohl das spezifische Erleben wie auch die Art der Erinnerungsbildung geschildert werden. Damit vereint sich Maxens Doppelpräsenz als Handelnder und Erinnernder – als letzterer vielfach in Form des Bewußtseinsberichts – zu einer integralen Lebenserzählung, die veranschaulicht, daß Menschen in erster Linie aus Geschichten bestehen. Gerade der Umstand, daß das Erinnerung verarbeitende Bewußtsein nicht als externe narrative Instanz auftritt, sondern wie bei einem autobiographischen Ich unmittelbar als der Person zugehörig empfunden wird, zeugt von der schriftstellerischen Souveränität der Autorin.

»Auch Nadja war ein Gegenstand von Erinnerungen und Vermutungen geworden« (S. 185): Sie, die Frau, die von allen seinen Lieben am ausführlichsten erinnert wird, erscheint in gewisser Weise als Spiegelbild von Max: Sie will eine jüdische Identität annehmen und geht aus H. weg zu ihm nach New York, wo sie mit ihm ein wechselvolles Beziehungsschicksal erlebt; als Figur des Aufbruchs reflektiert sie dessen Fernziel des Ankommens, als jene, die in der Liebe ankommen möchte, steht sie spiegelverkehrt zu Maxens libidinösem Ahasverismus. Und so geht auch Nadja nach einem letzten vergeblichen Liebesversuch in den Strom der Vergänglichkeit und des Erinnerns ein. Mit der Erinnerung erst entsteht ein adäquates Verständnis für die Liebe Nadjas, das nach deren Tod nicht mehr handlungsrelevant werden und bloß noch in Form von Melancholie bewahrt werden kann.

Neben dem individuellen autobiographischen pflegt Max auch ein Erinnern in Form der Erstellung einer Chronik der Juden von H. Im Zuge der Nachforschung über die Vergangenheit des Hauses stößt er auf Bruchstücke der »ausgeblendete[n] Geschichte von H.« (S. 272), die er sich zu schreiben vornimmt und die nun mehr und mehr zu seiner eigenen wird, indem sie jene seiner Vorfahren ist. Erst bei dieser Arbeit erfährt er eine sukzessive Verortung. Mitgutsch macht in diesem Abschnitt verstehbar, daß in der jüdischen Erinnerung das sogenannte »kommunikative«, d. h. das Generationengedächtnis eng verflochten ist mit dem kollektiven historischen Gedächtnis, insofern beide Formen einen Fokus haben: die Kontinuität der Ausgrenzung und Verfolgung. Und durch diese An-Eignung der Historie wird Max zum »Juden«. Insofern sind die Chronik-Passagen nicht auktoriale Geschichtsdidaktik, sondern sie erweisen ihre Sinnhaftigkeit für das Selbstverständnis von Max: Individual- und Kollektivgeschichte konvergieren zu einem Gesamtableau jüdischen Schicksals.

Das Entsetzen, das Max bei dem Gedanken packt, »in dieser Stadt zu sterben und hier begraben zu werden« (S. 277), liegt aber nicht nur in der Vergangenheit begründet, sondern auch in der erlebten Gegenwart: alle Schattierungen der Befangenheit des Umgangs mit Juden, die Max durch verschiedene Personen erfahren muß, verleiden ihm nachdrücklich die Genugtuung über den Wiederbesitz des Hauses. Die diversen Varianten dieses verqueren Verhältnisses sind anschaulich auf »sprechende« Figuren verteilt, sodaß ein wahrhaftes Sozialpanorama österreichischer Judeophobie entsteht, die Betretenheit, Skurrilität und Aggressivität umfaßt. Auch der eifrige Philosemitismus des Archivhistorikers Thomas bewegt sich auf unsicherem Affektboden. Möglicherweise ist dieser zu stark (weil knapp) bzw. leicht parodistisch gezeichnet – aber welcher Leser würde ihn nicht im Grunde wiedererkennen, genau so wie die anderen, weil die Autorin mit mimetischer Bravour nahezu aristotelisch kommunikative Wahrscheinlichkeiten gezeichnet hat.

Der Roman, der eindringlich die Vergänglichkeit der Liebe, des Lebens veranschaulicht, zeigt bedrückenderweise auch, daß zumindest eines unvergänglich ist: der Antisemitismus. Allein hierin ist eine auktoriale Intention zu erblicken – und es gibt keinen Grund, dem Roman das anzukreiden.

Johann Holzner

Erzählstruktur und Geschichtsreflexion

Notizen zu Anna Mitgutsch und Norbert Gstrein

Vielleicht ist's nur eine Täuschung. Aber fast scheint es so, als hätte die deutsche Literaturkritik in den letzten Jahren endgültig den Stab gebrochen über jenen Typus des Schriftstellers, der, nach dem Vorbild Kafkas, sich immer noch bemüht, allein zu bleiben, wenn er schreibt. Das sei doch Literaten-Literatur, was nach dieser Methode sich entwickelt, wird uns jedenfalls aus allen Ecken und Enden des Feuilletons vorgehalten; und was dem entgegengehalten wird, ist in erster Linie das Muster der amerikanischen Unterhaltungsliteratur: spannend, intelligent geschrieben, für ein breiteres Publikum bestimmt, flüssig zu lesen.

In diesem Betrieb, der immer schnell-lebig gewesen ist, mehr und mehr jedoch weiterhin jede Beschleunigung unterstützt (nichts ist so sehr aus der Welt wie das Kultbuch der eben abgelaufenen Saison), bleibt jedenfalls seit einigen Jahren eines nur konstant. Die Hochschätzung nämlich einer Literatur, die endlich (wieder) erzählt, wie man immer schon erzählt hat, einer Literatur, die für aufregende Plots bürgt und schließlich auch engagiert, sinnstiftend eingreift in nicht-nur-literarische Diskurse (ohne dabei, was als politisch korrekt gilt, zu entweichen).

Eine Hochkonjunktur ganz besonderer Art – was Plots betrifft – erlebt seit Jahren das Holocaust-Thema. Vor allem wenn es aufgehoben ist in einer Literatur, die den eben genannten Erwartungen entspricht, den Authentizitätsanspruch der Zeugen und der historischen Zeugnisse bekräftigt, und darüber hinaus selbst den Anspruch erhebt, Authentizität über alles zu stellen; derartige Literatur kann immer damit rechnen, Akklamationen von allen Seiten zu erhalten.

Anders wäre der Erfolg des Romans *Haus der Kindheit* von Anna Mitgutsch nicht zu erklären. Das Thema Holocaust, wenigstens im Hintergrund immer präsent, und

die viel diskutierte Thematik der Rückerstattung jüdischen Eigentums¹, im »christlichen Österreich« im Jahr 2000 höchst aktuell, diese beiden Faktoren stützen im Verein mit einer Erzählweise, die unterstellt, das Erzählen stelle nie ein Problem dar, ein Konstrukt, das die Literaturkritik zu umständlichen Ausführungen über die Kategorie der Betroffenheit und endlich zur Vergabe von Höchstnoten geradezu provoziert.² Ein Konstrukt allerdings, das, dem Muster subjektzentrierten Erzählens verpflichtet, auf Säulen ruht, die nicht tragen.³ Ein Konstrukt, dem einzig und allein in einer Geschichte der österreichischen Unterhaltungsliteratur ein Platz einzuräumen wäre⁴, gäbe es da nicht im Hintergrund das Holocaust-Thema, das den Roman in die Sphäre des Unangreifbaren hebt.

Bücher, die »zugunsten einer sympathetischen Haltung auf Reflexion verzichten«, gibt es bereits genug, meint Norbert Gstrein⁵; in seinem Roman *Die englischen Jahre* wird jeder Ansatz zu einer sympathetischen Haltung zerschlagen und im Gegenzug mit einem immensen erzähltechnischen Aufwand die Reflexion über den Wahrheitsgehalt von Erzählungen, die in der Frage der Täter-Opfer-Konstellationen nach wie vor dem alten Schwarz-Weiß vertrauen, auf die Spitze getrieben. Im Vergleich zum *Haus der Kindheit*, dem für das schlichte Schwarz-Weiß-Strickmuster in jedem Fall ein Message-Preis gebührt, erweisen sich auch darum *Die englischen Jahre* als widerspenstig: als wollten sie von vornherein derartige Zumutungen abschütteln.

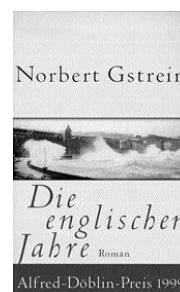
In beiden Romanen geht es um die Auseinandersetzung mit dem Themenkreis Nationalsozialismus – Exil. Eine Gegenüberstellung dieser Romane zeigt allerdings, dass sie auf allen formalen Ebenen jede Berührung vermeiden:

-
- 1 Der Schutzumschlag des Romans verweist, um die Brisanz des Themas unübersehbar herauszustellen, auf das Gemälde *Tote Stadt* 1912 von Egon Schiele.
 - 2 Vgl. die Sammlung der Besprechungen im Innsbrucker Zeitungsarchiv (am Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik der Universität Innsbruck) sowie die kritische Reaktion der Autorin auf die »Feuilleton-Wahrnehmung« in: Günther A. Höfler: »Ideologie interessiert mich nicht...«. Gespräch mit Anna Mitgutsch. In: Deutsche Bücher 32, 2002, Heft 1, S. 5–17.
 - 3 Bei aufmerksamer Lektüre wird das sehr schnell deutlich: Schon der erste Satz des Romans (»Das Foto stand auf der Kommode, solange Max sich zurückerinnerte.«) – der den Anschein erweckt, es gehe in dieser Erzählung um ein genaues Registrieren von Fakten – wird wenig später zurückgenommen, ohne dass dies dem auktorialen Erzähler / der Erzählerin als Inkonsequenz auffallen würde: Das Foto »wartete« nämlich (in Wahrheit?) »auf Miras Kommode in der Delancy Street, später in Brooklyn, und als sie die Kommode verkaufen mußte, auf einem Küchenregal am Crotona Park. Dann verschwand es und lag lange, gerahmt, aber mit dem Gesicht nach unten am Grund des Wäschefaches. Erst nach ihrem Tod stellte Max es neben das Farbfoto, das er inzwischen, Jahre später, bei einem Besuch in H. aufgenommen hatte.« (S. 8). – Die Erinnerung trägt, offensichtlich. Der Roman will indessen das Gegenteil behaupten.
 - 4 Das Ringen um Poetizität, das sich vornehmlich in Adjektivhäufungen äußert und in Hunderten von Vergleichen, die gelegentlich geradezu übereinander herfallen (»eine schemenhafte Erinnerung an Menschen, deren Erscheinen wie Gerüche im Gedächtnis geblieben waren, wie ein Geschmack an Süßes oder Bitteres«; S. 9), dieser Kampf führt die Erzählerin immer wieder, wie in dem eben zitierten Beispiel, in ein syntaktisches Dickicht, in dem sie jede Orientierung verliert.
 - 5 Norbert Gstrein / Jorge Semprun: *Was war und was ist*. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 33.

<i>Haus der Kindheit</i>	<i>Die englischen Jahre</i>
Eine betont einfache Handlungsführung unterstellt, Geschichte(n) könnte(n) noch immer beinahe ohne weiteres rekonstruiert werden; eine Reflexion des Realismus-Problems findet nicht statt.	Eine komplexe, gelegentlich kaum mehr entwirrbare Verschachtelung von Handlungssträngen zertrümmert unbarmherzig jede einfache Rekonstruktion.
Rehabilitierung des dokumentarischen Schreibens	Abkehr vom dokumentarischen Schreiben
Vorliebe für klare Dichotomien (New York – Österreich, Wärme – Kälte); Herausarbeitung von Kontrasten durch Adjektiv-Reihen	Aufbrechen von Dichotomien, bevor sie sich entfalten könnten, durch ein kontrapunktisches Erzählen, das immer mindestens zwei Stimmen aufeinanderprallen lässt.
Schematische Figurenzeichnung, namentlich wo politische Korrektheit gefragt ist. Pufferzonen zwischen den Opfer- und Täter-Kategorien	Im Bestreben, mit allen Schwarz-Weiß-Zeichnungen abzurechnen, schreckt der Autor auch nicht davor zurück, jüdische Figuren schrill negativ zu charakterisieren.
Über den Standort des Erzählers gibt es keinen Zweifel. Authentizitätsanspruch	Fünf Erzähler / Erzählerinnen sorgen dafür, dass die im Verlauf der Handlung auftauchenden Rätsel nicht gelöst, vielmehr permanent durch neue Rätsel ergänzt werden; jeder Authentizitätsanspruch wird untergraben.
Der Roman fördert, statt ihn zu entkräften, den Verdacht, dass er mit dem enormen Interesse am Themenkomplex »Judentum und Antisemitismus« spekuliert.	Der Roman attackiert die zur Schau gestellte Pietät, die allerorten beobachtet werden kann, wo das Thema »Judentum und Antisemitismus« verhandelt wird.



Anna Mitgutsch:
Haus der Kindheit
 München: Luchterhand
 Literaturverlag, 2000. 336 Seiten
 ISBN 3-630-87064-3



Norbert Gstrein:
Die englischen Jahre
 Frankfurt am Main: Suhrkamp
 Verlag, 1999. 360 Seiten
 ISBN 3-518-41063-6

Es wäre ein leichtes, die Gegenüberstellung zu erweitern und etwa darauf hinzuweisen, dass Mitgutsch immer und immer wieder mit vorgefertigten Sprachmustern, mit Klischees das Auslangen findet, während Gstrein in oft nicht enden wollenden Satzungen den Anspruch unterstreicht, sich vom Geläufigen abzuheben. Es sollte aber genügen zu betonen, dass der Roman von Mitgutsch ganz offensichtlich anknüpft an eine stattliche Reihe von Texten, die den Antifaschismus als Orientierungssystem festgeschrieben haben, während *Die englischen Jahre* den »aufrechten« Antifaschismus unverhohlen an den Pranger stellen. Anders als Mitgutsch will Gstrein nämlich »nicht dazugehören«⁶, auf keine Parteiung hören, wenn er schreibt. Er will viel mehr, sein Stil enthüllt es, allein sein, wenn er schreibt.

Ein leicht missverständliches Misstrauen. Aber es trifft doch einen wunden Punkt unseres Literatur- und Wissenschaftsbetriebs: den weitgehenden, vielfach zu weitgehenden Verzicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit Texten, die, weil sie naiv sich »bewährter« ästhetischer Ordnungsstrukturen bedienen, nur eine solche kritische Auseinandersetzung als einzig adäquate unmittelbar herausfordern, auch wenn sie in den Konfrontationen zwischen Faschismus und Antifaschismus oder auch zwischen Antimoderne und Moderne sich jeweils der letztendlich erfolgreichen Seite angeschlossen haben.

Diese Haltung des Verzichts, diese Zurückhaltung, die sich noch in der Rezeption des Romans *Haus der Kindheit* deutlich äußert⁷, hat indessen, das soll hier am Ende ausdrücklich vermerkt werden, auch eine Vorgeschichte. Sie ist zu verstehen als Reaktion auf die in Österreich jahrzehntelang geübte Praxis, die Literatur des Exils und die Literatur über das Exil nach Möglichkeit zu ignorieren oder totzuschweigen; eine Praxis, die keineswegs im Zeichen des Antifaschismus, vielmehr von dessen Kontrahenten gefördert worden ist.

6 Norbert Gstrein in einem »Profil«-Interview, in: *Profil* 2.8.1999.

7 In diesem Fall ganz besonders im österreichischen Feld der Literatur. Über Parallelen und Differenzen zwischen dem österreichischen und dem deutschen Feld der Literatur (aufgrund unterschiedlicher Kräfteverhältnisse zwischen den auf diesen Feldern tätigen Autorinnen und Autoren sowie auch unterschiedlicher Beziehungen zum jeweiligen Feld der Macht) vgl. die aufschlussreiche Dissertation von Verena Holler: *Felder der Literatur. Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse*. Graz: Institut für Germanistik, 2002.

Friedrich Janshoff

Literaturbetrieb und Gegenwartsliteratur Bibliographische Notizen für den Deutschunterricht

Die rund 30 ausgewählten gedruckten und elektronischen Medienangebote (Handbücher, monographische Darstellungen, Sammelbände und Sonderhefte von Zeitschriften aus den Jahren 1998 bis 2002 sowie aktuelle Internetadressen) können dadurch, daß sie vielfältige Einblicke in den deutschsprachigen »Literaturbetrieb« der 1990er Jahre bieten, zur Information über wichtige Aspekte des literarischen Lebens der Gegenwart genutzt werden.

Auf systematisch und chronikalisch angelegte Überblicksdarstellungen von (Gegenwarts-)Literatur und Literaturbetrieb folgen Veröffentlichungen, in denen die Produktion, Distribution und Rezeption von Büchern im Allgemeinen und von literarischen Texten im Besonderen behandelt werden. Dabei kommen Autor(inn)en, Lektor(innen), Verleger(innen), Buchhändler(innen), Kritiker(innen) und Wissenschaftler(innen) darstellend und bewertend, vermittelnd und beratend zu Wort. Die anschließend verzeichneten Veröffentlichungen zur Lesesozialisation und zur Lektüre erforschen und erörtern Fragen des Lesenlernens, -könnens und -wollens im kulturellen Kontext der elektronischen Medien. Auf Veröffentlichungen, in denen Probleme der Kanonbildung und des Stellenwerts verschiedener Spielarten der Literaturkritik hinsichtlich der Gegenwartsliteratur diskutiert werden, folgen solche, die sich kritisch mit einem bestimmten Trend auseinandersetzen bzw. die Erprobung neuer Formen und Wege vorstellen. Der vorläufig letzte Band einer dokumen-

tarischen Anthologie (Prosa und Lyrik) bietet Lektüre-Erfahrungen mit Gegenwartsliteratur auch außerhalb des Deutschunterrichts, ebenso wie die abschließend verzeichneten Internetadressen, den Veränderungen kultureller Praktiken entsprechend, exemplarisch zur Nutzung elektronischer Ressourcen anregen sollen.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001. ISBN 3-476-01692-7

1. Gegenwartsliteratur: Chronik und Überblick

Bortenschlager; Wilhelm: Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 4: Von 1996 bis 2000. Wien: Leitner, 2001. (Leitners Studienhelfer). ISBN 3-85157-076-6

Hage, Volker; Moritz, Rainer; Winkels, Hubert (Hrsg.): Deutsche Literatur 1998. Jahresüberblick. Stuttgart: Reclam 1999. (Universal-Bibliothek. 8875). ISBN 3-15-008875-5

Hage, Volker; Moritz, Rainer; Winkels, Hubert (Hrsg.): Deutsche Literatur 1997. Jahresüberblick. Stuttgart: Reclam 1998. (Universal-Bibliothek. 8874). ISBN 3-15-008874-7

2. Bücher: Produktion, Distribution, und Rezeption

Plinke, Manfred: Vom Schreiben leben – Schriftsteller. Beruf, Chancen, Honorare, erfolgreiches Veröffentlichen. Berlin: Autorenhaus, 2002. ISBN 3-932909-71-2

Tieger, Gerhild; Plinke, Manfred (Hrsg.): Deutsches Jahrbuch für Autoren, Autorinnen 2003/2004. Schreiben und Veröffentlichen – Theater, Film/TV, Hörmedien, Buch. Über 2.000 Medien-, Literatur-, Agentur- und Verlagsadressen, Programme, Manuskriptwünsche & aktuelle Themen. Berlin: Autorenhaus, 2002. ISBN 3-932909-69-0

Tieger, Gerhild (Hrsg.): Literaturpreise und Autorenförderung. Über 1000 Literaturpreise, Arbeitsstipendien, Aufenthaltsstipendien und andere Förderungen. Berlin: Autorenhaus, 2002. ISBN 3-932909-74-7

Franzmann, Bodo u. a. (Hrsg.): Handbuch Lesen (Sonderausg.). Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2001. ISBN 3-89676-495-0

Mendlewitsch, Doris: Rund ums Buch. Ein Leitfaden für Autoren und Leser. 3., vollst. überarb. Neuausg. Münster: Daedalus, 2001. ISBN 3-89126-154-3

Modick, Klaus; Mörchen, Helmut (Hrsg.): Von Lust und Last literarischen Schreibens. Ein Blick in die Werkstatt deutscher Schriftsteller. Frankfurt am Main: Eichborn, 2001. ISBN 3-8218-0888-8

Groothuis, Rainer: Wie kommen die Bücher auf die Erde? Über Verleger und Autoren, Hersteller, Verkäufer und Gestalter, die Kalkulation und den Ladenpreis, das schöne Buch und Artverwandtes; nebst einer kleinen Warenkunde. Köln: DuMont, 2000. ISBN 3-7701-3164-9

Kalmbach, Gabriele (Hrsg.): Frauen machen Bücher. Königstein/Taunus: Helmer, 2000. ISBN 3-89741-046-X

Galli, Rita (Hrsg.): Ausgerechnet Bücher! Eindunddreißig verlegerische Selbstporträts. Berlin: Links 1998. ISBN 3-86153-167-4

3. Lesesozialisation und Lektüre

Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Lesen zwischen neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments. Weinheim: Juventa, 2002. (Jugendliteratur – Theorie und Praxis). ISBN 3-7799-0451-9

Groeben, Norbert; Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): Lesekompetenz. Voraussetzungen, Dimensionen, Funktionen. Weinheim: Juventa, 2002. (Lesesozialisation und Medien). ISBN 3-7799-1349-6

Eggert, Hartmut u. a.: Literarische Intellektualität in der Mediengesellschaft. Empirische Vergewisserungen über Veränderungen kultureller Praktiken. Weinheim: Juventa, 2000. (Lesesozialisation und Medien). ISBN 3-7799-1347-X

4. Kanonbildung und Literaturkritik

Aspertsberger, Friedbert (Hrsg.): Ein Dichter-Kanon für die Gegenwart. Urteile und Vorschläge der Kritikerinnen und Kritiker. Wien: Studienverl., 2002. (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde. 13). ISBN 3-7065-1778-7

Literarische Kanonbildung. München: Edition Text und Kritik, 2002. (Text + Kritik, Sonderbd.) ISBN 3-88377-718-8

Miller, Norbert; Stolz, Dieter (Hrsg.): Positionen der Literaturkritik. Köln: SH-Verl., 2002. (Sprache im technischen Zeitalter, Sonderh.). ISBN 3-89498-124-5

Neuhaus, Stefan: Revision des literarischen Kanons. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002. ISBN 3-525-20819-7

Albrecht, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart: Metzler, 2001. (Sammlung Metzler. 338). ISBN 3-476-10338-2

Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland, Ein Handbuch. Stuttgart: Metzler, 2000. ISBN 3-476-01618-8

5. Gegenwartsliteratur: Themen – Formen – Texte

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München: Beck, 2002. (Beck'sche Reihe. 1474). 2002. ISBN 3-406-47614-7

Jung, Thomas (Hrsg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main: Lang, 2002. (Osloer Beiträge zur Germanistik. 32). ISBN 3-631-50176-5

Ernst, Thomas: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch 2001. (Rotbuch 3000. 3015). ISBN 3-434-53519-5

Simanowski, Roberto (Hrsg.): Literatur.digital. Formen und Wege einer neuen Literatur. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2002. (dtv-Premium. 24302). + CD-ROM. ISBN 3-423-24302-3

Digitale Literatur. München: Edition Text + Kritik, 2001. (Text+ Kritik.152). ISBN 3-88377-684-X

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen. 1996-1999. München: Deutscher Taschenbuch-Verl., 2000. (dtv. 12827). ISBN 3-423-12827-5

6. »Literarisches Leben« im Internet

AutorInnen.de – »die deutsche Ratgeber-Homepage für alle, die schreiben und veröffentlichen« www.autorinnen.de

Literaturkritik.de – »Rezensionsforum für Literatur und Kulturwissenschaft«
www.literaturkritik.de

Lit-eX.de – »Magazin für Verrisse aller Art« www.lit-ex.de

Perlentaucher.de – Auswertung der Kulturseiten und Buchrezensionen in deutschen Tageszeitungen und Literaturbeilagen www.perlentaucher.de

Zeitschriftenschau Kinder- und Jugendliteratur

»Auf heißer Spur in allen Medien...«

So der viel versprechende Titel des 13. Beihefts (2002) der Zeitschrift *Beiträge Jugendliteratur und Medien (Juventa)*, und er hält auch, was er verspricht.

Dieses Beiheft bringt 14 Artikel, in denen das Genre Kinder- und Jugendkrimi unter den Aspekten »zum Lesen, Hören, Sehen und Klicken« betrachtet wird. Dabei kommen auch aktualisierte Standardartikel und Produktionsübersichten und -analysen (Lange, Stenzel) und Themen wie DDR-Krimi, Virtuelle Realität, Mädchenbild neben Einzelinterpretationen und einem Unterrichtsprojekt vor. Den Schwerpunkt bilden aber medienspezifische Analysen des Genres (Verfilmung, Fernsehen, Hörspiel, Bilderbuch, Comic, Hypermedium). Insgesamt bietet das Heft eine Fülle von Lektüre- und Analyseanregungen für unterschiedliche Altersgruppen und Medien und empfiehlt sich vor allem für Lehrer- bzw. Schulbibliotheken.

An dieser Stelle seien nun zwei Beiträge herausgehoben und kurz zusammengefasst:

Neue Medien als erzählerisches Requisit im Jugendkrimi

Elmar Broecker und *Astrid van Nahl* stellen sich in ihrem Beitrag *www.detektive.de – Internet und Virtuelle Realität (VR) im Detektivroman*, S. 49–62, die grundsätzliche Frage, inwieweit die neuen Medien das Bild der Literatur verändert haben und beziehen sich dabei auf eine Reihe von Serien-Krimis und eine kleine Auswahl von Einzelwerken des Kinder- und Jugendkrimi-Genres.

Sie stellen dabei in ihrer Analyse Fragen nach dem Ausmaß der Integration der IT-Technologie in dieses KJL-Genre, nach dem Unterschied von Serien und Einzelwerken, nach der Größe des Verbrechens und den aufscheinenden Medienkenntnissen der Autoren.

Zur Frage nach dem Einfluss auf die Serien kommen sie zum Ergebnis, dass eine umfassende Integration der neuen Medien in die erzählerische Gestaltung eher eine Ausnahme bleibe (eher noch in Serien wie *Die Internet-Detektive*, *Passwort Konstantin* und *Netsurfer*). Die klassische Form des Detektivromans werde noch bevorzugt.

Bei den Anliegen der Autoren reicht die Spannweite von Warngeschichten vor den Gefahren des Internet (*danger.de* und *Projekt Omega*) bis zur breiten Darstellung möglicher Internetverbrechen (*Netsurfer*). Dabei liegt das Abgleiten ins Utopische ganz nahe. Die Verbrechensskala und die Erzählhaltung nehme dabei aber nicht Rücksicht auf eine gleichzeitige Sensibilisierung der Jugendlichen für die damit verbundenen gesellschaft-

lichen und moralischen Probleme und auf die Gefahr der Nachahmung.

Die Verbrechenspalette offeriert konkrete Sachverhalte wie Industriespionage, Kunstraub, Erpressung durch Datenmanipulation, Missbrauch des Internets durch extremistische Gruppen, unfreiwillige Testpersonen für virtuelle Abenteuer, Hypnose aus dem Internet, Hackertum, gefährliche Bekanntschaften aus dem Internet, illegale Geschäfte mit biologischen Kampfstoffen u.v.a.m.

Broecker und Nahl stellen weiterhin fest, dass Computerkrimis ausgesprochen kurzlebige Produkte seien. Vor allem Geschichten, in denen detailliertes IT-Wissen eingearbeitet werde, veralten rasch und könnten dem Innovationsbedürfnis der Jugendlichen nicht nachkommen.

Die Analyse der Einzelwerke von drei Autoren (Andreas Schlüter, Ralf Isau, Frank Stieper) zeige ansatzweise eine »Tendenz zur Veränderung des Detektiv- und Kriminalliteratur-Genres«.

Erzählerisch seien sie nicht mehr bloß lineare Geschichten mit festen klassischen Genre-Rollen »Opfer – Täter – Detektiv«. Und gerade Romane, die eine virtuelle Realität gestalten, zeigen auch Zusammenhänge gesellschaftlicher Art und Einsichten in politische Strategien. A. Schlüters Romane zeigen die Tendenz der Veränderung des Genre-Schemas durch die Einbeziehung virtueller Realitäten. F. Stieper (*Sleepy Simon*) spielt mit der Rollenverteilung Opfer-Täter und baut auf turbulent-gefährliche »action«. Die genrebedingte Sicherheit der LeserInnen um einen positiven Ausgang des Geschehens werde außerdem erschüttert, wenn nicht aufgehoben.

Cyberromane (VR-Romane) spiegeln – so Broecker und Nahl – recht deutlich Veränderungen in gesellschaftlichen Themen und Prozessen (unkontrolliert eingesetzte Technik, Fortschrittseuphorie, Wissenschaftsgläubigkeit, Vergangenheitsbewältigung, Genmanipulation, Klonen u. a.) wider und haben durch die Übertragung realer Probleme in virtuelle Räume und die damit verbundene Aufarbeitungsmöglichkeit »eine bedeutende Rolle und Verantwortung im gesellschaftlichen Erziehungsprozess der Jugend«.

Jungdetektivinnen im Vormarsch

Andrea Wegener zeigt in ihrem Beitrag »...mit genauer Beobachtung und weiblicher Emanzipation«? Protagonistinnen in zeitgenössischen Kinder- und Jugendkrimis, S. 63–69, »Tendenzen, Auffälligkeiten und Ungereimtheiten« im Mädchenbild der Protagonistinnen ausgewählter KJL-Krimis auf. Sie stellt auch fest, dass gerade die Handlungsführung letztlich oft die emanzipiert erscheinende Charakterzeichnung der Jungdetektivinnen unterläuft. Es zahle sich also durchaus aus, den Kinderkrimi mit einer »feministischen Brille« zu lesen.

Die Charakterzeichnung der Hauptfiguren repräsentiere auf den ersten Blick wirklich die weibliche Altersgruppe zwischen 8 und 17 Jahren. Selbstsicherheit, Aktivität und innere Stärke werden immer noch als Ideal hochgehalten. Maskulin draufgängerisch auftretende Mädchen kommen hingegen kaum vor.

In Weiteren untersucht Wegener die weibliche Rolle innerhalb der Detektivgruppe. Nach wie vor erhalten Mädchen in dieser Peer-Gruppe auch die konventionell-passive Rolle zugewiesen. Hier nennt die Autorin allen voran die Serien-

Romane von Stefan Wolf (*TKKG, Magier* und *Power-Trio* u. a.). Nur vordergründig sind die Protagonistinnen selbstbewusst und unternehmungslustig. Im Ernstfall ergreifen sie hingegen kaum Initiative, und von gefährlichen Situationen sind sie grundsätzlich ausgeschlossen, sie haben bloß »dekorative Präsenz«.

Aber auch in Martins/Riberas zunächst ironisch-innovativem Krimi *Wenn der Postmann tausendmal klingelt* verliert letztlich die Hauptfigur ihre emanzipatorischen Züge in den Armen des lebensrettenden Mädchenschwarms.

Durchaus differenziertere Rollenbilder zeigen – so Wegener – Barbara Büchners weibliche Roman-Figuren (fast alle Romane sind in irgendeiner Form »Verbrechensgeschichten«), aber zur eigentlichen Überführung des Täters tragen sie wenig bei.

Bei Büchner stelle vor allem das helfende Eingreifen der polizeilichen Ordnungsmacht und hier gerade das Agieren der »starken« Polizistinnen einen emanzipatorischen Ansatz dar.

Gleichzeitig zeigen Jungdetektivinnen zwar zwiespältige, aber sehr pragmatische und effektive Verhaltensweisen, wenn sie einerseits »jungenhaft« auftreten, aber auch immer wieder den konventionellen Beschützerinstinkt herausfordern (so bei Brezina, auch Daniellson und Büchner).

Gerade die Beziehungsaufnahme nach außen, besonders zu den erwachsenen Autoritäten, sei viel mehr den Mädchen zugeordnet, sodass sie manchmal sogar ihre gleichaltrigen männlichen Jungdetektive erst in zweiter Linie konsultieren (z. B. bei Fiedler: *Spaghetti Criminale* oder *Risotto Criminale*). Diese Zusammenarbeit der Jungdetektivinnen mit Erwachsenen

sei zwar realistisch und auch untypisch für den Kinderkrimi, bedeute aber auch eine Abgabe der Verantwortung, einen Verlust an Autonomie.

Nicht zuletzt gebe es aber auch autonome weibliche Detektivinnen, die durch gute Beobachtung und logische Schlussfolgerungen selbstständig realistische Fälle lösen, so z. B. Susan Riesch: *Kein klarer Fall für Juli*. Daneben muss die Protagonistin hier auch persönliche Probleme mittragen, was diesem Kinderkrimi eine seltene psychologische Tiefe verleihe.

Vorbildhaft – neben der Krimihandlung auch eine einfühlsame Geschichte über das Erwachsenwerden – nennt Wegener auch das Buch *Lackschuhtussi* von Martina Diercks, in dem sich die Protagonistin gegenüber den Erwachsenen und den gleichaltrigen Jungen gleichermaßen mit Erfolg behauptet.

Zusammenfassend stellt Wegener die immer stärker werdende Präsenz von Krimiheldinnen außer Streit, bezweifelt aber, ob sich bisher insgesamt damit ein verstärkter emanzipatorischer Anspruch in einem ansonsten eher konservativen Genre herausbilden konnte. Bis auf das biologische Geschlecht habe sich – gerade bei jungen oder in Gruppen agierenden Heldinnen – wenig geändert.

Bei älteren Jungdetektivinnen gebe es nur einen Bruchteil von Geschichten, die ein innovatives Mädchen-/Frauenbild gestalten.

(Der Artikel enthält auch eine Literaturliste mit 26 ausgewählten KJL-Krimis.)

ERICH PERSCHON, Deutschlehrer und Lehrbeauftragter an der Pädagogischen Akademie Baden, Schloßgasse 46, A-2500 Baden. E-Mail: erich.perschon@aon.at

ide empfiehlt



Engelbert Obernosterer
Der Mäher und der Grasausreißer
 Wien / Klagenfurt: Kitab Verlag, 2002.
 135 Seiten.
 ISBN 3-90-200515-7 • EUR 18,00

Die Markierung des Kindes

Ein *Bilanz* nennt höflich und etwas verschämt Engelbert Obernosterer seine Sammlung von Erfahrungen, Reflexionen und Szenen aus dem schulischen und ländlichen Alltag. Ein *Abrechnung* wäre wohl treffender gewesen. Denn was hier geboten wird, ist eine bescheiden vorgetragene, in der Sache jedoch äußert luzide Kritik eines ländlichen und schulischen Biotops, das der Autor mit den Augen des gesellschaftskritischen Schriftstellers und sprachbewussten Lehrers beobachtet. Dabei schont er sich selbst

nicht. Sarkastisch und ironisch schildert er auch die Rolle, die ihm in dem Netzwerk an Heuchelei, Mittelmäßigkeit und Selbstzufriedenheit zugeschrieben wird. Doch er beteuert: »Ich hasse die in diesem Buch beschriebenen, für manche vielleicht noch erkennbaren Personen nicht, ich habe nur einige Energie und Schärfe gebraucht, um sie sauber auseinandernehmen zu können« (91).

In kurzen, manchmal witzigen, dann wieder skurrilen bis grotesken Szenen erinnert sich der pensionierte Lehrer an die Kollegenschaft, an Ereignisse in der Klasse, an Begegnungen mit einzelnen SchülerInnen, an den Pfarrer und die Dorfbewohner, an die eigene Kindheit wie an das Aufwachsen der eigenen Kinder. Alle diese Erlebnisse sind ihm Anlass für Reflexionen, die scheinbar behäbig daherkommen, jedoch schnell umschlagen in scharfe Kritik und aufblitzende Erkenntnis.

Das eigentliche Charakteristikum jedoch, das sein Werk unter ähnlichen Erinnerungen weit heraushebt, ist sein Umgang mit der Sprache: Sprache ist ihm Mittel der Entlarvung und der Erkenntnis. Unerbittlich kritisiert er, was anderen sprachlich angetan wird, weil er weiß, welche essentiellen Konsequenzen dies nach sich zieht. Eigenartig und höchst reizvoll ist dabei, wie Obernosterer der Sprache eine materielle, fast physische Bedeutung zuschreibt. Sprache ist für ihn etwas sehr Lebendiges, oft wirkungsmächtiger als die Gestalten, die Obernosterers Oberkärntner Universum bevölkern: die Lehrerin Eva, der Direktor, der Jäger-Lehrer, der Religionsinspektor ... Der Sprache kommt eine fast magische Macht des Benennens zu. Benennen ist einordnen, einzwängen, Lebensläufe abschnitten:

Ein Kind, das ist etwas, was man eigentlich gar nicht mit einem Wort markieren dürfte, weil es zwischen Knabe und Mädchen, abseits des Arbeiterstandes, jenseits des Gailtalerischen, vor allem Anständigen und nach allen Gegenteilen davon existiert, genauer gesagt, nicht einmal abseits, zwischen, vor und jenseits davon, sondern noch einmal fliehend vor den Vorwörtern.

Wenn es später einmal zu gewissen naheliegenden Hauptwörtern Zuflucht nimmt und sich beispielsweise als Gailtaler Arbeitertochter versteht, so hat sich das Existieren im strengen Sinne aufgehört. Es wird von den Begriffen nach den ihnen immanenten Gesichtspunkten weiterbefördert: in sieben Reifröcke hinein und hinaus zu den Besoffenen. (81)

Der schulischen Spracherziehung, die er nicht selten als Sprachdeformierung und Indoktrinierung, ja als systematische Selbstentfremdung erlebt, widmet er deswegen breiten Raum. Das liest sich etwa so: Ich habe hier den Killinger eins, das österreichweit verbreitete Sprachlehrbuch. Mit seiner Hilfe werde ich wie jeden September darangehen, die Aphasien der in den Bergen aufgewachsenen Kinder zu überwinden: ihr Stammeln, ihr Haarsträuben, den Druck in den Schultern.

Es wird im ersten Jahr nur Teilsiege für die Sprache geben. Aber mit den Bänden zwei bis acht werden wir, meine Kollegen und ich, das Unartikulierte weiter zurückdrängen, was, auf den Körper bezogen, bedeutet, dass das ihm Sprechende nicht länger zur Kenntnis zu nehmen ist, sondern einzig die Lautabsonderungen der geschulten Zunge. (17/18)

Doch die SchülerInnen scheinen über genug Strategien zu verfügen, sich den Ritualen zu verweigern oder sie listig zu unterlaufen:

Überhaupt wollen die kleinen Wildlinge ihre Erlebnisse nur ungern der Schulsprache anvertrauen. Als ob die sie entstellen und vernichten würde. Bei den Pflichtaufsätzen kratzen sie stöhnend ein paar in Umlauf befindliche Redeweisen zusammen, setzen sie in die erste Person Einzahl und liefern sie als eigene Meinung ab. (25)

Obernosterer spricht einige unbequeme und halb verdrängte Wahrheiten wieder

aus, wie etwa, dass nach wie vor über den Schulerfolg, der nicht zuletzt auf sprachlichen Fähigkeiten beruht, Lebenschancen verteilt werden, dass die Schule, trotz aller »Chancengleichheit«, eine Klassenschule geblieben ist. Besser gesagt: Obernosterer spricht das nicht aus, das wäre kraftlos, sondern er führt es uns in teilweise grotesk übersteigerten Beispielen vor.

Die soziologische Realität mag sich in städtischen Schulen ganz anders darstellen. Obernosterers scharfer Blick auf die Verlogenheiten und Gemeinheiten, auf Opportunismus gepaart mit Dummheit, ist aber wohl auch dort vonnöten. Denn seine radikale Kritik des Provinzialismus ist selbst keineswegs provinziell. Wenn er klerikalen Fundamentalismus in Beziehung setzt zu den Verfolgern von Salman Rushdie, wenn er mit seiner Kritik am sprachlichen oder rassistischen *Reinheitswahn* unglaublich nahe an den Diskursen der postmodernen Gegenwart ist, dann merken wir, wie aktuell dieser Autor ist, der auf jede Zeitgeistigkeit verzichtet.

Dass er immer auf der Seite der Schwachen und Unterdrückten steht, macht Obernosterers Text so sympathisch; dass er in dem ihm vertrauten Oberkärntner Dorfmilieu angesiedelt ist, macht ihn so unverwechselbar; aber dass sein Autor mit der Sprache so meisterhaft umzugehen weiß, macht dieses Buch erst so wichtig. Man sollte es als Pflichtlektüre für Lehrkräfte einführen: zur Sprachschulung und zur Schärfung der Beobachtungsgabe. Ein Arzt würde sagen: Einmal täglich Obernosterer als wirksames Antidot gegen pädagogische Selbstgefälligkeit und *déformation professionnelle*.

WERNER WINTERSTEINER

Neu im Regal



Margrit Köllbichler

Lieblingsbücher

Lesen im offenen Unterricht der 6. bis 8. Schulstufe.
Linz: Veritas-Verlag, 2002. 94 Seiten.
ISBN 3-7058-5325 • EUR 18,10

Diese Praxis-Anleitung für Lesen im offenen Unterricht bietet zahlreiche Unterrichtsideen zum Umgang mit Ganztexten, sowohl für die individuelle wie für die Klassenlektüre. Der Band gliedert sich in vier Teile, die auch als chronologischer Aufbau zu verstehen sind: *Über das Lesen reden* (vor der Lektüre), *Lieblingsbücher der Schülerinnen als Einstieg*, *Zum Weiterlesen verleiten*, *Genaueres Lesen*, *»Nachlesen«* (nach der Lektüre).

Zu jedem Abschnitt gibt es Arbeitsvorschläge und Arbeitspläne, die unmittelbar im Unterricht umsetzbar sind, sowohl für das intendierte offene Lernen wie für den Regelunterricht. Die SchülerInnen werden etwa angeleitet, Kurzkritiken zu verfassen, über Kriterien für gute Bücher zu diskutieren, sie stellen als »AutorInnen« ein Kostprobe aus einem eigenen Werk vor, verfassen eine Buchempfehlung oder gestalten eine »TV-Buchbesprechung« mit Video.

Fertige Arbeitsblätter und Schularbeitsvorschläge gibt es für die beiden KJL-Klassiker *Momo* von Michael Ende und *Krabat* von Otfried Preußler.



Michaela Monschein

Des Kaisers neue Kleider

Literaturbeilage der Welt 1964 bis 1971.
Innsbruck: Innsbrucker
Zeitungsrarchiv, 2002. 210 Seiten.
ISBN 3-9500390-4-X • EUR 32,50

»Eine eigene Zeitung nur über Literatur [...], wie es sie seitdem nie wieder gegeben hat« – das war die vierzehntägig erscheinende *Welt der Literatur*, Beilage zur Tageszeitung *Die Welt*, die von 1964 bis 1971 erschienen ist. Die Studie von Michaela Monschein erzählt die Chronik dieser einzigartigen Zeitschrift und beleuchtet damit eine wichtige Umbruchphase des literarischen Lebens im deutschsprachigen Raum. Schwerpunkte sind etwa Klaus Wagenbach als Prototyp eines linken Verlegers, der Boykott der Gruppe 47 oder österreichische AutorInnen der 1960er Jahre. Monscheins Buch geht dabei auf grundlegende Fragen der Literaturkritik ein, die interessante Bezüge zur Gegenwart eröffnen, wie sie etwa im Artikel von Michael Klein in diesem *ide*-Heft angesprochen werden.



Michael Hein / Michael Hüners /
Torsten Michaelsen
Ästhetik des Comic

Berlin: Erich Schmidt
Verlag, 2002. 223 Seiten.
ISBN 3-503-06132-0 • EUR 30,70 • sFR 49,00

Schon der Titel ist Programm. Er ist eine klare Absage an die, leider in LehrerInnenkreisen immer noch anzutreffende, Missachtung und Geringschätzung dieser Kunstform. Dass dies in wissenschaftlichen Kreisen oft nicht besser ist, stellen die Herausgeber in der Einleitung bedauernd fest. Hier zu einem Umdenken beizutragen, ist ihre erklärte Absicht. Entstanden ist ein Buch, das sich differenziert und vielschichtig mit den vielen Aspekten ästhetischer Gestaltung im Comic auseinandersetzt. Dabei werden vier Themenkreise besonders beleuchtet.

Die Texte der ersten Gruppe behandeln einige der hauptsächlichsten bzw. charakteristischen Elemente der Ausdrucksform Comic, die der zweiten stellen Überlegungen zum Wesen des Comic als narratives Medium bzw. als besondere Form des Erzählens an. Im dritten Block steht der Comic als Zeichensystem im Mittelpunkt, während die Beiträge der vierten Gruppe sich mit Aspekten des Comic als Bildmedi-

um bzw. als graphische Literatur befassen. Den Abschluss bilden Überlegungen zum Kunstcharakter bzw. dem ästhetischen Potential des Comic sowie zum Selbstverständnis der Comicforschung.

Was diese Publikation im Gegensatz zu den gewiss sehr brauchbaren Einführungen von McCloud (eine Comic-Ästhetik in Comicform), Dolle-Weinkauff oder Fuchs / Reitberger (die historisch vorgehen) auszeichnet, ist, dass sie eine wesentlich vertiefte Darstellung der einzelnen Aspekte bietet. Das zeigt sich schon an den historischen Beiträgen: So kennt jeder, der sich dafür interessiert, gewiss die wichtigsten Stationen in der Entwicklung der Sprechblasenkunst. Hier jedoch werden diese Entwicklungen in Beziehung zu den ästhetischen Theorien ihrer Zeit gesetzt und im »medienökologischen« Kontext der jeweiligen Epoche diskutiert. Ein weiterer Beitrag setzt sich speziell mit Lessings und Goethes Laokoon-Texten auseinander. Er geht darauf ein, wie die Kategorien *sprachlich-narrativ* und *bildnerisch-gestaltend* konzipiert werden. Diese Aufsätze legen es nahe, Comics, die »serielle Kunst«, weniger in den Kategorien der literarischen Erzählanalyse zu begreifen als in ihrer spezifischen Text-Bild-Beziehung.

Ästhetik des Comic ist ein interdisziplinärer Sammelband, aber nicht bloß für SpezialistInnen des Faches. Aufgrund der Tatsache, dass die AutorInnen grundlegende Fragen zur Sprache bringen, ist das Buch auch eine hervorragende Einführung in die Materie und ein wichtiges Grundlagenwerk für den schulischen (inter-medialen) »Literatur«-Unterricht.



Helmut Flad

Hauptsache ICH

Erzählprosa nach 1990. Berlin: Cornelsen Verlag, 2002. 144 Seiten.
ISBN 3-464-60145-5 • EUR 7,75

Dieser Band aus der Reihe *Klassische Schullektüre* »ergänzt« sozusagen das vorliegende *ide*-Heft durch kurze Textausschnitte bundesrepublikanischer AutorInnen der Jahrgänge zwischen 1960 und 1975, deren Erstlingswerke etwa ab Mitte der 1990er Jahre erschienen sind. *Hauptsache Ich* – diese programmatische Titel geht kritisch auf einen Menschentypus ein, wie er sich heute insgesamt zu etablieren scheint, und der von den jungen AutorInnen meist kritisch dargestellt wird. Was das Arbeitsheft attraktiv macht, ist die Auswahl von Primärtexten, deren fiktionale Wirklichkeit oft eine deutliche Nähe zur Lebenswelt von Jugendlichen aufweist. Dies gilt vor allem für jene Erzählprosa, die wegen ihres realistischen Schreibstils und ihres autobiografischen Charakters für ein identifizierendes Lesen besonders geeignet ist. Dem gleichen Ziel dienen auch die Arbeitsvorschläge, die nicht nur auf einen analytischen, sondern auch auf einen produktiven Umgang mit den Texten ausgerichtet sind. Nicht zuletzt möchte der vorliegende Band die Schülerinnen

und Schüler dazu anregen, sich über die präsentierten Texte hinaus mit dem literarischen Leben der Gegenwart zu beschäftigen: sich selbstständig über Neuerscheinungen zu informieren, ein Buch eigener Wahl zu lesen und sich ein Urteil zu bilden, vielleicht einmal selbst einen Text zu verfassen. Eine Handreichung, die Mut macht, Gegenwartsliteratur im Unterricht zu behandeln.



Cornelia Ertmer

Szenisches Spiel in der Schule

Paderborn: Ferdinand
Schöningh, 1999. 104 Seiten.
ISBN 3-14-022263-7 • EUR 11,00

Dieser neue Band ist speziell für EinsteigerInnen gedacht. Zunächst erfolgt eine kurze Einführung in das Thema. Im Mittelpunkt stehen zahlreiche praktische Übungen, von ganz einfachen, aber grundlegenden Techniken des Atmens und Sprechens bis hin zu komplexeren Spielformen.

Das Bausteinprinzip des Bandes ermöglicht es, die beschriebenen Übungen in unterschiedlicher Weise zu kombinieren. Eine Festlegung auf bestimmte Altersgruppen wurden nur in einzelnen Fällen vorgenommen, viele Übungen eignen sich für beinahe jede Altersgruppe.



Barbara Müller / Helmut Schafhausen
Spiel- und Arbeitsbuch Theater

Paderborn: Ferdinand
 Schöningh, 2000. 112 Seiten.
 ISBN 3-14-022344-7 • EUR 13,20.

Dieses Spiel- und Arbeitsbuch bietet eine umfassende Hilfestellung, wenn man privat, in der Schule oder im Freizeitbereich die Sprache des Theaters kennen lernen und selbst erproben möchte. Für jeden wichtigen Bereich des Theaters gibt es kurze Informationstexte und Spielangebote, die mit ausführlichen Hinweisen Schritt für Schritt in die Praxis einführen:

Man lernt die besondere Sprache des Theater kennen: Körpersprache und die Gestaltung einer Rolle, einfache Theaterübungen und Pantomime, Arbeit mit Masken oder Lichttechnik.

Es gibt situationsbezogene Hilfen für die Entwicklung von eigenen Szenen und Stücken sowie Hinweise für eine effektive Probenarbeit und die Vorbereitung einer Aufführung.

Im Kapitel „Ausflüge in die Geschichte« kann man das Theater verschiedener Epochen selber ausprobieren.

Prämien für wissenschaftliche Arbeiten zu Kinder- und Jugendliteratur

Im Auftrag des BKA/Abt. Literatur-KJL werden durch die ÖGKJLF jährlich fünf herausragende wissenschaftliche Arbeiten (Diplomarbeiten oder Dissertationen) zur literaturwissenschaftlichen, interdisziplinären, medialen, pädagogischen, historischen oder theoretischen bzw. methodischen Aspekten der Kinder- und Jugendliteratur prämiert. StudentInnen, die sich in ihrer Diplomarbeit oder Dissertation mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigt haben, sind eingeladen, ihre Arbeiten einzureichen.

Ein Abstract der prämierten Arbeiten, das von den VerfasserInnen mitgeliefert werden muss, wird in der jeweiligen nächsten Nummer von »libri liberorum« veröffentlicht. Die eingereichten Arbeiten werden von WissenschaftlerInnen begutachtet, die sich im Rahmen ihrer eigenen Forschungstätigkeit auch der Kinder- und Jugendliteratur widmen.

Prämienvergabe: Anfang November / Anfang Mai, fünf Prämien zu je eur 1.100,- pro Jahr

Einreichfristen: Ende August / Ende Februar

Benötigte Unterlagen: formloses Ansuchen, ein Exemplar der Dipl.-Arb. oder Dissertation, Abstract der Arbeit

Adresse: Österreichische Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Institut für Germanistik III/6, Universität Wien, Dr. Karl Lueger Ring 1, A-1010 Wien
Telefonische Auskunft: 01/4277-42137 (Institut für Germanistik, Dr. Ernst Seibert)

Termine

2. – 4. Mai 2003

**»Arbeit mit Portfolios –
Übergänge mit Portfolios«**
Kloster Obermarchtal

Thema der Tagung: Ein Erfahrungsaustausch zu allen Bereiche schulischer Portfolioarbeit; Portfolios als Vorbereitung für »Übergänge« – zwischen Ausbildungsabschnitten wie auch Prüfungen und Aufnahmeverfahren.

Programm: Ausstellung; Karussell zur Vorstellung der Portfolioarbeit; Vorträge und Diskussionsrunden zu besonderen Konzepten und Erfahrungsbereichen: Erfahrungen mit Portfolioprüfungen, Unterrichtsplanung mit Kursportfolios, Portfolios in der Schreibpädagogik, Feedback-Verfahren und Portfolioarbeit, Berichte über die Portfolioarbeit in den USA, Reflexionsinstrumente.

Informationen und Anmeldung: perpetuum novile c/o Dr. Felix Winter, Universitätsstr. 23, D-33615 Bielefeld, Tel.: 0521/1062801
E-Mail: leistung@uni-bielefeld.de

**schreiben
zwischen den kulturen
2003**

Literaturpreis zur Förderung der Literatur von MigrantInnen und von Angehörigen ethnischen Minderheiten in Österreich
Projektpreis für Teams und Schulklassen

Teilnahmebedingungen: Alle Arbeiten müssen in vierfacher Ausfertigung und in deutscher Sprache eingereicht werden und bis zum Zeitpunkt der Einreichung unveröffentlicht sein. Sie sollen den Umfang von zwanzig Maschinenschreibseiten nicht überschreiten und sich im weitesten Sinne mit dem Thema Integration, Assimilation, Identität oder Leben zwischen (Sub-)Kulturen auseinandersetzen. Alle Dichtungsgattungen sind zugelassen. Ein Blatt mit Kurzbiographie und Bibliographie der Autorin oder des Autors sowie Adresse und Telefonnummer sollen beiliegen.

Einsendeschluss: 30. April 2003
Einsendungen an das Amerlinghaus, Kennwort »literaturpreis«, Amerlinghaus, Stiftgasse 8, A-1070 WIEN, fon: 01/523 64 75, fax: 01/523 40 09
email: amerlinghaus@aon.at
Website: www.amerlinghaus.at

Link-Tipps

http://www.museenkoeln.de/ns-dok/ns-doku/t08/index_db.html

Ausgewählte Kinder- und Jugendbücher zu Nationalsozialismus und Neonazismus. Ausgezeichnete. Online-Datenbank mit Recherchemöglichkeit nach Autor, Titel, Themenbereichen und Altersgruppe! Ausgewählt von Ria Proske.

<http://www.junge-kritiker.de/>

Auf dieser Site wird ein Schülerwettbewerb (Oberstufe) im Rezensieren von aktueller Literatur ausgeschrieben, der »Preis Junge Kritiker« (der noch bis 31. Juli 2003 läuft). Auch ohne Teilnahme sind die *Preisträger-Rezensionen* der Vorjahre (2001/2002) recht interessant und die jeweils aufgelegten *Bücherlisten* mit kurzen Annotationen.

AutorInnen

<http://www.autorenlinks.de/>

Zu knapp über 100 *AutorInnen* sind hier Links zu weiteren Materialien, Autoren-Homepages, Ausstellungen, Archiven u. a. zusammengestellt.

<http://www.tu-berlin.de/fb2/fadi/hr/hr.htm>

Reichhaltige *Bibliografie* der Deutschdidaktikerin Heidi Rösch zur *Migrationsliteratur in Deutschland* mit Kurzbiografien (u. a. Ghazi Abdel-Qadir, Zoran Drvenkar, Anatol Feid, Rafik Schami). Weitere Literaturlisten zu DAZ, interkulturelle Erziehung, Kinderliteratur-Didaktik.

Unterrichtsmaterialien

<http://www.dtv.de/lehrer/>

Eine wahre Fundgrube an *Unterrichtsmodellen zur Kinder- und Jugendliteratur!* Hier bietet der dtv-Verlag alle seine Unterrichtsmodelle aus der Reihe »Lesen in der Schule« – knapp 70 !! – als PDF-Download kostenlos an.

<http://www.lehrer-online.de/dyn/269066.htm>

Das Fachportal-Deutsch, eine sehr ergiebige Web-Site, die »die *Unterrichtsvorbereitung und -gestaltung* mit Hilfe moderner Informations- und Kommunikationstechnologie erleichtern soll«. Interessant vor allem die Unterrichtsmaterialien und –einheiten u.a. für die Grundschule und Sekundarstufe. (Gleich einmal auf »Katalogsuche« klicken!)

<http://www.erft.de/schulen/abteigym/unterricht-online/htm/>

Ausgezeichneter Online-Lehrgang zur *Filmanalyse* von *Die verlorene Ehre der Katharina Blum!*

<http://www.schule-fuer-toleranz.de/>

Sehr interessante Plattform zum Thema *Rechtsextremismus und Rassismus* mit Unterrichtsreihen, Arbeitsmaterialien, Literatur-Tipps zu Jugendliteratur und Sachbüchern.

<http://www.fes-online-akademie.de/index.php>

Online-Akademie der Friedrich-Ebert-Stiftung mit umfangreichen Unterrichtsmaterialien und Links zu Themen wie *Rechtsextremismus, Dialog der Kulturen, Internet und Bildung*.

ERICH PERSCHON

Karl Mellacher

»Im Internetcafé«. Mitschreibprojekte im Deutschunterricht

Diese riesige Maschine,
die uns alle kontrolliert,
hat ein krankes Hirn und duldet keinen,
der nicht funktioniert.
(Georg Danzer: *Zerschlagt die Computer*)

1. Computerliteratur ist unlesbar

Literatur im Internet entsteht unter spezifischen Bedingungen: Produktions- und Distributionskosten sind gering, jeder, der relativ einfache Grundkenntnisse hat (oder jemanden kennt, der sie hat), kann im Internet publizieren und muss nicht bedenken, ob das, was er nun veröffentlicht, dem Geschmack eines Verlegers, Lektors, Jurors, Kritikers oder Kulturpolitikers, nicht einmal herkömmlichen Textstrukturen, grammatikalischen und orthographischen Regeln entspricht. Kurzum: totale Freiheit und (möglicherweise) unbeschränkte Öffentlichkeit für bescheidene Talente.

Tatsächlich ist Computerliteratur bzw. Netzliteratur für DeutschlehrerInnen ein gewöhnungsbedürftiges Feld. Zwar schätzen wir alle Textverarbeitungsprogramme, die es uns ermöglichen, unsere Schularbeitentexte zu speichern, wir nutzen das Internet als Informationsquelle (und ärgern uns über unsere Schüler, die das auch tun, um mittelmäßige Referate einfach zu übernehmen) oder etwa Präsentationsprogramme. Literatur ist für uns aber Gedrucktes und damit auch genügend Geprüftes.

Misstrauisch macht uns auch der spielerische Charakter von Netzliteratur: »Das Schreiben ist von überbordender Lust geprägt, von überschäumender Freude, ungeheurem Spass. Es geht nicht darum zu brillieren, da ist kein Gerangel um Geldverdiene, kein Imponieren.«¹ Das klingt nach naivem Eskapismus in die elektronische

KARL MELLACHER ist Deutschprofessor am BG/BRG/BORG Hartberg und Leiter der ARGE Deutsch an AHS in der Steiermark. Bundesgymnasium, Bundesrealgymnasium und Bundesoberstufenrealgymnasium, Edelseegasse 13, A-8230 Hartberg. E-Mail: K.Mellacher@jet2web.cc

Ander-Welt, in der sich nun neben bleichgesichtigen LAN-Party-Tigern bleichgesichtige Netzliteraten bewegen, ohne Verlangen nach Öffentlichkeit.

2. Netzliteratur und Hyperdichtung

Die postmodernen Technologien und Wissenschaften lassen den Menschen als neuen Wilden im Netz multimedialer und telematischer Systeme angeschlossen zurück: kulturell geprägt durch die alphabetische Buchkultur, informiert, verführt und emotional »versorgt« durch audiovisuelle Massenmedien, mental und konzeptionell herausgefordert und fasziniert durch die neuen Informationstechnologien.²

In diesem Spannungsfeld zwischen Buchliteratur und den neuen elektronischen Möglichkeiten treten – experimentell – neue Konzepte auf den Plan, die skizzenhaft versuchen, poetologische Konzepte für die neue Computerliteratur zu schaffen.

Während ein *elektronischer Text* ein traditioneller, druckbarer Text bleibt, der wie beispielsweise Rainald Goetz' *Abfall für alle* »das Internet als temporäre Schreib- und Distributionsplattform benutzt«³, verwendet ein *digitaler Text* den Computer, beispielsweise durch die Verwendung von Hyperlinks, als genuines Medium. *Netzliteratur* braucht das WWW als ästhetische Bedingung⁴, beispielsweise durch die Einbeziehung von E-Mail oder Hyperlinks in das WWW.

Hyperfiction, eine häufige, aber nicht die einzige Form von Computerliteratur, bezeichnet nun »fiktionale (meist erzählende) Texte, welche in Hypertext geschrieben sind und vorwiegend als Online-Lektüre am Bildschirm zur Verfügung stehen, da sie in diesem Medium ihr volle Wirkung entfalten.«⁵ Wesentlich für die *Hyperfiction* ist der Link, der es dem Leser möglich macht, innerhalb der vom Autor festgelegten Wege, sich seinen »eigenen« Text zu kreieren: »Der Link spielt mit der Neugier des Lesers. Er verleitet den Leser dazu, seinen gewohnten Lesefluss zu unterbrechen und einen vom Autor festgelegten Weg einzuschlagen.«⁶

Dieses konzeptionelle Grundprinzip hat mehrere Konsequenzen: Lesen ist immer auch Nicht-Lesen: Mit der Entscheidung für einen Fortgang der Geschichte hat man sich gegen einen anderen entschieden, der dramatische Spannungsbogen des konventionellen fiktionalen Textes fehlt, der Leser ist dem Autor noch stärker ausgeliefert, der ihn sich bspw. in »verschachtelten Erzählschlaufen«⁷ verirren lassen kann.

1 Regula Erni: Von der Schrift zum Digilekt.

[Http://www.starnet.ch/schreibstuben/mitschrp.htm](http://www.starnet.ch/schreibstuben/mitschrp.htm), S. 1.

2 Heiko Idensen: Hypertext als Utopie. [Http://www.netzliteratur.net/idensen/utopie.htm](http://www.netzliteratur.net/idensen/utopie.htm), S. 1.

3 Florian Cramer: Warum es zuwenig interessante Netzliteratur gibt. Neun Thesen.

[Http://www.netzliteratur.net/cramer/karlsruher_thesen.html](http://www.netzliteratur.net/cramer/karlsruher_thesen.html), S. 1.

4 Vgl.: Johannes Auer: 7 Thesen zur Netzliteratur. [Http://www.s.netic.de/auer/thesen.htm](http://www.s.netic.de/auer/thesen.htm), S. 1f.

5 Hyperfictions – Literatur der Zukunft? [Http://door.ch/wohlkaum/begriff.html](http://door.ch/wohlkaum/begriff.html), S. 1.

6 Hyperfictions – Literatur der Zukunft? [Http://door.ch/wohlkaum/erfahr.html](http://door.ch/wohlkaum/erfahr.html), S. 1.

7 Ebda

Der Vollständigkeit halber muss angemerkt werden, dass Hypertexte keine genuine Computerliteratur sind, schon vorher gab es Abenteuergeschichten in gedruckter Form, bei denen sich der Leser für eine bestimmte Fortsetzung entscheiden musste, die er auf einer späteren Seite lesen konnte.

3. Das Projekt

Liebe Schülerin, lieber Schüler!

Was ist ein Hyperroman?

Ein Hyperroman funktioniert nach dem Prinzip eines Kettenbriefs oder eines Pyramidenspiels.

Ein Autor gibt ein Kapitel eines Romans vor. Drei weitere Autoren können die Geschichte mit einem weiteren Kapitel fortsetzen. Vom 3. Kapitel kann es dann schon 9 Varianten geben, vom 4. Kapitel 27, vom 5. Kapitel 81 und so weiter.

Ein ähnliches Modell wurde schon früher bei Abenteuergeschichten in Buchform verwendet, wo man sich zu einem gewissen Zeitpunkt für eine Handlung des Helden entschied und dann an einer anderen Stelle im Buch weitergelesen hat. Der Leser hat also entschieden, wie die Geschichte weiter- bzw. ausgeht.

Die einzelnen Kapitel werden mit Hilfe von Hyperlinks miteinander verbunden. Wenn du diese anklickst, kommst du automatisch weiter. Wie man Hyperlinks herstellt, lernst du, wenn du hier [Hyperlinks](#) anklickst.

Wenn du hier [Schreibregeln](#) anklickst, dann erfährst du, welche Regeln du beim Schreiben beachten musst.

Wenn du hier 1. Kapitel anklickst, dann kannst du das erste Kapitel lesen. Wenn du ein Kapitel geschrieben hast, dann trage dich in die [Liste der Autoren](#) ein

[Zurück zum Titel](#)

»Im Internetcafé. Ein Hyperroman« orientierte sich in den Rahmenbedingungen an anderen (z. B. von Werner Schandor 2000/01 in Kooperation mit dem Kulturzentrum Minoriten in Graz) durchgeführten Projekten.

Natürlich fasziniert das Technische: Die Grundkonzeption ist relativ einfach, man muss ein Textverarbeitungsprogramm beherrschen und Hyperlinks erstellen können, danach kann man, zumindest theoretisch, Hypertexte schreiben. Ursprünglich war das Projekt als Kooperation von Informatik- und Deutschlehrern an unserer Schule gedacht. Ein aufwändiges Programm sollte sicherstellen, dass AutorInnen-Namen und E-Mail-Adressen automatisch erscheinen, dass nicht mehr als

je drei Fortsetzungen geschrieben werden und dass bereits abgeschlossene Beiträge nicht mehr gelöscht werden können. Die Überlastung des Netzwerkbetreuers an meiner Schule führte letztlich aber dazu, dass die Konzeption einfach wurde und sich die Unterstützung des Informatiklehrers auf Beratung beschränkte.

Das Projekt sollte *selfexplaining* sein: Eine Einführung sollte es den SchülerInnen ermöglichen, ohne Hilfe des Lehrers die Konzeption und Arbeitsweise des Projekts zu verstehen und daran teilzunehmen. Meine Erfahrung scheint zu zeigen, dass das zur Gänze allerdings nur SchülerInnen mit überdurchschnittlichen Informatikkenntnissen können.

Wie erstellt man Hyperlinks?

Ein Hyperlink verbindet eine Datei (= Datei 1) mit einer anderen auf deiner Festplatte, im Intra-Netz oder im Internet (= Datei 2). Wenn du den Hyperlink mit der linken Maustaste einmal anklickst, dann erfolgt automatisch die Verbindung. Um einen Hyperlink zu erstellen, gehst du folgendermaßen vor:

1. Du markierst in Datei 1 die Textstelle, von der aus der Hyperlink hergestellt werden soll.
2. Du gehst in der Menüzeile unter »Einfügen« auf »Hyperlink«.
3. Unter »Verknüpfung zu Datei oder URL« gibst du den vollständigen Namen der Datei ein, zu der verbunden werden soll (= Datei 2). Wenn du deine Datei mit »Durchsuchen« suchst, vermeidest du Schreibfehler. Dann musst du nur noch mit »ok« bestätigen.
4. Das war es dann auch schon. Vergiss nicht zu überprüfen, ob dein Hyperlink auch tatsächlich funktioniert. Dazu klickst du einfach in Datei 1 deinen Hyperlink an.

Wenn gar nichts geht, frage einfach deinen Lehrer, der dich in den Hyper-Roman einführen soll.

[Zurück zur Einleitung](#)

Mitschreibprojekte und Hyper-Texte sind oft nach den Prinzipien von Abenteuer- und Rollenspielen aufgebaut, d. h. dass üblicherweise Spiel- bzw. Schreibregeln erstellt werden, an die sich die Mit-Spieler bzw. -Schreiber halten sollen. Die Rahmenbedingungen eines Unterrichtsprojekts erfordern solche in noch höherem Maß.

Schreibregeln:

1. Dein Text soll nicht länger als 1 Bildschirmseite sein. Wir verwenden Times New Roman, Schriftgröße 12.

2. In der 1. Zeile kommt dein Name, in der 2. deine E-Mail-Adresse. Danach lässt du eine Leerzeile frei und schreibst die Überschrift zu deinem Kapitel (= 2. Kapitel etc.). Die Überschrift wird unterstrichen.
3. Danach lässt du wieder eine Leerzeile frei und beginnst mit deinem Text.
4. Nun musst du deinen Text noch mit einem Hyperlink mit dem vorigen Kapitel verbinden. Dazu speicherst du zuerst deinen Text ab. Du speicherst deinen Text unter deinem Alias ab und einer Zahl ab (z. B. Maxl3 = der 3. Text den Max Mustermann, alias Maxl, im Hyperroman geschrieben hat. Suche dir nun ein Schlüsselwort im vorherigen Kapitel, markiere es und gehe unter »Einfügen« auf »Hyperlinks«. Hier musst du nun den vollständigen Dateinamen deines Textes eingeben und dann bestätigen. Vergiss nicht zu überprüfen, ob die Verbindung tatsächlich funktioniert!
5. Achtung: Es sind jeweils nur 3 Varianten zulässig!
6. Am Ende des Textes lässt du wieder eine Leerzeile frei und fügst einen Hyperlink »Zurück zur Einleitung« ein, den du mit der Datei Mek.2.doc verbindest.
7. Fertige Dateien, auch deine eigene, dürfen nicht mehr verändert werden!
8. Du kannst die Texte deiner Mit-Autoren kommentieren, schick ihnen einfach ein E-Mail! Alle freuen sich natürlich darüber, wenn du ihnen mitteilst, was dir an ihrem Text gefallen hat!

Das wäre es dann auch schon. Ich wünsche dir viel Spass und Anregung durch deine Mit-Autoren!

[Zurück zur Einleitung](#)

Das erste Kapitel wurde nach meinen Vorgaben (die Situation soll bekannt sein, drei verschiedene Handlungsstränge sollen sich entwickeln können, nicht mehr als eine Bildschirmseite) im Wahlpflichtfach Deutsch erstellt. Dort wurden auch die ersten Fortsetzungen geschrieben.

1. Kapitel

Im Internetcafé. 12. September, die Schule hatte gerade begonnen. Computer summten und es herrschte relative Stille.

Bernd musste einige Informationen für seine Fachbereichsarbeit aus dem Netz holen. Doch plötzlich sprang er auf und fluchte, was das Zeug hielt: »Jetzt hat er sich schon wieder aufgehängt! Mist!« Claudia, die gerade mit Mister X chattete, fuhr erschrocken zusammen und guckte Bernd voller Entsetzen an, als ob sie ihn fragen wollte, was los sei! Dieser erwiderte ihren Blick kurz, doch befand sie nicht für würdig eine Antwort zu geben. Niemand hätte gedacht, dass die beiden vor kurzem noch unzertrennlich waren.

Als er sich dann noch immer nicht mit dem Computer zurecht gefunden hatte und weiter Flüche gegen ihn aussprach, ging der anwesende Lehrer, Professor Kaiser, dazwischen: »Na hör'mal Bernd. So geht das aber nicht. Der Computer kann nichts dafür, wenn Schüler den IQ eines Steins haben!« Hä-misch grinste ihn der Lehrer an. Bernd meinte mürrisch: »Ja, ja, sehr komisch!« Claudia musste lachen. Professor Kaiser versank wieder in seinen privaten E-Mails. Keiner der Schüler bemerkte, wie er immer blasser wurde.

Florian und Peter saßen in einer Ecke und machten sich auf Moorhuhnjagd. Die beiden aus der Vierten waren schon im Vorjahr in jeder Pause hier gesessen und hatten verbissen um einen Platz in der Highscore-Liste gekämpft. Frustriert gaben sie auf und suchten nach einem neuen Spiel. »FBI – Federal Bureau of Investigation« erschien plötzlich auf dem Bildschirm.

Anders als in »literarischen« Mitschreibprojekten wurde hier eine durchaus konventionelle literarische Form gewählt, Sprache und Inhalt sollten sich an traditionellen Jugendbüchern orientieren, um den Einstieg zu erleichtern. Im Laufe des Projekts veränderten sich natürlich die Gestaltungsmittel: Ö3-Professor Kaiser (»Was ist mit du?«) regte zu Satire an, aber auch zu psychologischer Reflexion über Vater-Sohn-Beziehungen, Bilder kamen in manchen Fortsetzungen dazu, ebenso Links zu bestehenden Netzseiten.

4. Resümee und Perspektiven

Der schreibdidaktische Ansatz von Mitschreibprojekten im Deutschunterricht ist der des geselligen Schreibens. Das gemeinsame Schreiben, das Reagieren auf die Texte anderer soll die Kreativität fördern und neue Ausdrucksformen anbieten: »Durch das Miteinanderhandeln und -sprechen, das in diesem Fall ein Miteinandergestalten und ein Einanderschreiben ist, offenbaren Menschen, wer sie sind und zeigen aktiv die Einzigartigkeit ihres Wesens.«⁸ Tatsächlich ist auch in diesem Projekt zu sehen, wie SchülerInnen von anderen einzelne Gestaltungselemente übernehmen und das Repertoire an kreativen Mitteln insgesamt größer wird. Die E-Mail-Adresse bei jedem Kapitel ermöglicht eine unmittelbares Feedback.

Der zweite Ansatz ist der, dass SchülerInnen (und natürlich auch die begleitenden LehrerInnen!) einen produktiven Einstieg in eine Nach-Gutenberg-Literatur bekommen, die nach wie vor »wie jede Literatur [...] die Geschichten der Menschen«⁹

8 Regula Erni: Von der Schrift zum Digilekt.
<http://www.starnet.ch/schreibstuben/mitschrip.htm>, S. 2.

erzählt, aber auch die »Mythen der Textgesellschaft – geschlossener Text, Autorenschaft, Legitimation im Kontext der >großen Erzählungen< (Ideologien) – «¹⁰ in Frage stellen.

Hyperfiction ist natürlich, genau betrachtet, eine Verfahrensweise, die nur sehr wenige Möglichkeiten (vor allem den Hyperlink) des Computers nutzt, und – siehe oben – auch im klassischen Buchformat möglich ist. Für den Computerliteraten sind letztendlich, worauf z. B. auch Florian Cramer verweist, auch weitergehende technische Kenntnisse notwendig: »So waren die Avantgarde des Schreibens in Computernetzen bislang nicht Schriftsteller, sondern Programmierer, die das Internet und seine Unix-Software geschrieben haben.«¹¹

In einem pädagogischen System, das – aus durchaus guten Gründen – darauf abzielt, jede Teilleistung zu beurteilen, stellt sich die Frage, ob bzw. wie die Teilnahme am Projekt zu beurteilen ist. Unsere SchülerInnen sind sehr pragmatisch geworden, bringen die erforderte Leistung für eine angemessene Beurteilung, etwas ohne Belohnung in Form von Noten oder materiellen Werten zu leisten, ist fremd geworden. Nachdem ich die Leistungen während dieses Projekts nicht beurteilt habe, war der Eifer, trotz des anerkannt attraktiven Konzepts, unterschiedlich groß. Natürlich ist das verhinderbar, der Preis dafür ist allerdings, dass auch kreative Beschäftigung vorrangig als Lohnarbeit gesehen wird.

SchülerInnen brauchen eine frühere Einführung in Informatik, daher wird – so sieht es zumindest zur Zeit aus – in der ersten Klasse eine Stunde Deutsch weniger unterrichtet. Ich will hier nicht auf diese Diskussion eingehen; wie die meisten DeutschlehrerInnen meine ich natürlich auch, dass das – aus vielen Gründen – sehr bedenklich ist. Für Projekte wie das oben beschriebene Mitschreibprojekt wird das zur Konsequenz haben, da sie immer schwieriger zu verwirklichen sind, die Zahl der Computerplätze an meiner Schule wird nicht steigen, während sich die Anzahl der regulären Informatikstunden erhöht.¹²

Das Projekt »Im Internetcafé« kann auf der Homepage des BG/BRG/BORG Hartberg (<http://www.gym-hartberg.ac.at>) abgerufen werden.

Ausgewählte Seiten zur Netzliteratur

www.berlinerzimmer.de, www.carpe.com, www.cyberfiction.de, www.das-deutsche-handwerk.de, www.domsch.de, www.dichtung-digital.de, www.familyclan.com, www.hyperfiction.ch, www.literaturcafe.de, www.literaturwettbewerb.de, www.netlit.de, www.netzliteratur.net, www.reinhard-doehl.de, www.s.netic.de

9 Christine Heibach: Die unsichtbare Geschichte. Thesen zum Wesen der Netzliteratur.

<http://www.netzliteratur.net/heibach/thesen.htm>, S. 6.

10 Heiko Idensen: Hypertext als Utopie. <http://www.netzliteratur.net/idensen/utopie.htm>, S. 1.

11 Florian Cramer: Warum es zuwenig interessante Netzdichtung gibt. Neun Thesen.

http://www.netzliteratur.net/cramer/karlsruher_thesen.html, S. 6.

12 Vgl. dazu die Glosse von Werner Wintersteiner auf der Homepage der *ide* »Ausbildung frisst Bildung«: <http://www.uni-klu.ac.at/ide> (Anm. der Red.).

