INHALT

Franz Rottensteiner
Ein Spiegel abnormer Zustände
Bemerkungen zur phantastischen Literatur 3

Michael Wittmann
Die Mysterien des Gedächtnisses
Über die Erzählungen des Argentiniers Julio Cortàzar 6

Frank Placke
Der präzise Phantast
Stanislaw Lem – ein Wegbereiter spekulativer Literatur 8

Andreas Findig
Die unsichtbare Bibliothek
Versuch einer Annäherung an Jorge Luis Borges 9

Franz Rottensteiner
Räume jenseits unseres Blickfeldes
H. P. Lovecraft – ein Schöpfer kosmischen Grauens 12

Alois Eder
Funktion einer kritischen Masse
Phantastik von Herzmanovsky-Orlando bis Ransmayr und Rushdie 15

Hans-Jürgen August
Der einzig wirklich fremde Planet
Die zerebralen Landschaften des James Graham Ballard 17

Mirjam Morad
Pippi im Wunderland
Zum Phantastischen in der Kinderliteratur 20

Gerald Schmickl
Unheimliche Begegnungen der Wiener Art
Über Jonathan Carrolls mysteriöse Märchen 21

QUERGELESEN

Klauen des Klimakteriums
Dorothea Zeemanns Roman über die Liebe im Alter 23

Alles bloß im Kopf
Lina Hofstädters Roman über Aufriß und Trennung 23

Die Anonymität des Beobachters
Sechs neue Erzählungen von Christoph Janacs 24

Lebensspur
Zur Biographie Peter Suhrkamps 25

Schöne freie Computerwelt
Paul Blahas visionärer Blick in die Gegenwart 25

LESEZIRKEL REGIONAL

Herbert Arlt
Schwerpunkt Steiermark
Das Franz-Nabl Institut erforscht die steirische Literatur 26

IN MEMORIAM

Lies Kató
Ein leises Servus ...
Hans Weigel zum Gedenken 27

ZEITSCHRIFTENPORTRÄT

Günther Kropfitsch
Der Alpen höchste Erhebung
Die Tiroler Zeitschrift „Gegenwart" 28

MAGAZIN

Berichte, Ausschreibungen, Informationen 29–32

Editorial

Wenn in diesem „Lesezirkel" von der „phantastischen Literatur" die Rede ist, so ist von einem Begriff die Rede, der – beinahe ist man versucht zu sagen **naturgemäß** zu mancherlei Mißverständnissen Anlaß gibt.

Vielleicht mag das daran liegen, daß – unterschwellig zumindest, nicht eigentlich ausformuliert, vielfach die Meinung vertreten wird, die Literatur **in toto** sei ohnedies das Resultat einer Art „disziplinierten Phantasierens", **Phantastik** also, und demzufolge bedürfe es keines eigenen Gattungsbegriffs, keiner Abgrenzung vom literarischen „mainstream".

Indes: Diese Abgrenzung war und ist – zumindest, was den deutschsprachigen Raum betrifft (in den lateinamerikanischen Ländern verhält es sich eher umgekehrt) – eine **Ausgrenzung,** ein Diktat des „Zentrums" und nicht das Ergebnis seperatistischer Umtriebe an der Peripherie. Diese, die Peripherie, hat inzwischen ganz gut damit zu leben gelernt, zumal ihr, sei es durch eigene Erfahrung, sei es durch das Studium verwandter Ordnungssysteme, nicht unbekannt ist, wie schnell die Peripherie ihrerseits zum Zentrum werden kann, sobald an ihren Rändern „Neue Welten" entdeckt werden – „real" oder auch durch einen Akt schöpferischen Imaginierens. Wenn die Welt keine Scheibe ist, braucht niemand davor Angst zu haben, er könnte herunterfallen. Allenfalls würde jemand, der die **versponnene** Idee vertritt, sie wäre es doch, eine Scheibe nämlich, früher oder später von der **phantastischen Wirklichkeit** eingeholt und auf den ihm zukommenden Platz (der eben nicht das Zentrum, nicht der „mainstream" ist) zurückverwiesen werden.

Die Mysterien der Geographie. Auch: Die Mysterien des Literaturbetriebs.

„Vielleicht", schreibt Lars Gustafsson in seinem Nachwort zur Gesamtausgabe des blinden „Phantasten" – oder **Sehers** – Jorge Luis Borges, „...vielleicht ist es sogar eine totalitäre Forderung, zu behaupten, daß alle Menschen sich in **derselben** Welt befinden." Und was mit den Literaturen (denn die Mehrzahl scheint angebrachter, eingängiger, praktikabler)? Und was mit ihren Kritikern? Den Lesern zumal? (Die mit letzteren nur selten identisch sind.) Literarischer Förderalismus scheint angesagt. Das heißt auch Rückbesinnung. Rückbesinnung auf ein **sinnliches** Erzählen, ein **lustvolles** Lesen, das, wie es Franz Rottensteiner, Herausgeber der in ihrer Art einmaligen „Phantastischen Bibliothek" an anderer Stelle ausgedrückt hat, „Das Beklemmende wie das Skurrile, das Humorvolle neben dem nüchtern Beschreibenden, das Psychologische wie das Mythisierende" einschließen müßte.

Geschätzte Leserinnen und Leser, wir haben Ihnen eine Entdeckung anzuzeigen: Diese Art des Erzählens gibt es. Und: Es ist schon immer da gewesen. Phantastisch, nicht?

Andreas Findig

Impressum: Der „Lesezirkel" erscheint als Beilage zur „Wiener Zeitung" und als Literaturmagazin der Zentralsparkasse Nr. 52: Phantastik. **Redaktionelle Leitung:** Thomas Pluch. **Redaktion:** Hannes Doblhofer, Andreas Findig, Thomas Pluch, Renate Rossow, Hermann Schlösser, Gerald Schmickl, Juliane Vogel, Franz Zauner. **Redaktionssekretariat:** Hermann Schlösser. **Typographie:** Bernhard Computertext. **Hersteller und Medieninhaber:** Österreichische Staatsdruckerei (1037 Rennweg 16). **Verlagsort und Herstellungsort:** Wien. **Titelbild:** entnommen dem Band „Une semaine de bonté" von Max Ernst. Zweitausendeins Verlag Frankfurt 1975

FRANZ ROTTENSTEINER

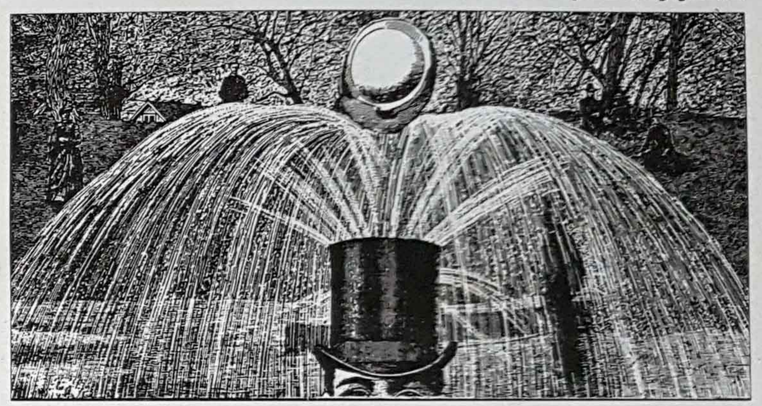
Ein Spiegel abnormer Zustände

BEMERKUNGEN ZUR PHANTASTISCHEN LITERATUR

Wie der Begriff Utopie, der sowohl die rationale Konstruktion der besseren Welt wie auch einen unrealistischen Plan oder sogar eine glatte Unmöglichkeit bezeichnet, haben auch die Bezeichnungen phantastisch und Phantastik eine positive und eine abwertende Bedeutung. Der Brockhaus definiert Phantastik als eine Phantasie, die sich willenlos treiben läßt und die das Bewußtsein der Irrealität ihrer Gebilde verliert. Ein Phantast ist landläufig ein Schwärmer, ein überspannter Mensch, kurzum, ein „Spinner". In dieser Bedeutung wird ein Exzeß, eine Grenzüberschreitung gemeint. Andererseits hat das Wort „phantastisch" auch eine sehr positive, ja überschwengliche Bedeutung: wenn etwas „phantastisch" ist, ist es außergewöhnlich, wie in phantastisch gut.

Hier soll es um Phantastik oder phantastische Literatur gehen; um ein Genre – wenn Genre es ist –, das sich nicht an die Konventionen von Realismus oder Naturalismus hält, sondern im Gegenteil Ereignisse und Erscheinungen beschreibt, die uns in der Erfahrung nicht begegnen, die sich empirisch nicht nachweisen lassen und die nach gewöhnlicher Überzeugung und alltäglicher Logik auch glatterdings unmöglich sind: Hirngespinste. Man kann dieses Genre rein inhaltlich nach dem definieren und klassifizieren, was sich in ihm ereignet. Vampire, Werwölfe, Gespenster, separate Körperteile, die sich wie selbständige Wesen verhalten – derlei signalisiert sofort die phantastische Literatur. Daran gibt es im derzeitigen Literaturangebot keinen Mangel: in jeder Buchhandlung, an jedem Kiosk kann man Taschenbücher und Hefte kaufen, die es sich angelegen sein lassen, dem Leser damit das Gruseln beizubringen. Die primitiven Produkte der Gattung verlassen sich völlig auf den Signalcharakter mancher Begriffe und Reizworte, operieren mit einem Standardrepertoire des Grauens und präsentieren eine Galerie entsetzlicher Ungeheuer, angereichert mit den Gewalttaten wahnsinniger Mörder.

Nach Ira Levin und William P. Blatty hat ein Autor wie Stephen King die Verleger überzeugt, daß die phantastische Literatur des Grauens bestsellerträchtig sein kann und daß mit ihr sehr viel Geld zu verdienen ist, was wiederum einen Schwarm ähnlicher Autoren auf den Plan rief (Dean R. Koontz, Clive Barker und James Herbert sind einige von ihnen). Zuvor hatten schon Autoren wie J. R. R. Tolkien und Michael Ende (mit ihrer märchenhaften Phantastik) oder Marion Zimmer Bradley (mit einer recht banalen, feministisch umgeschriebenen, breit ausgewalzten Version des Artus-Mythos in *Die Nebel von Avalon)* bewiesen, daß einzelne Arten von Phantastik bei den Lesern außerordentlich erfolgreich sein können.



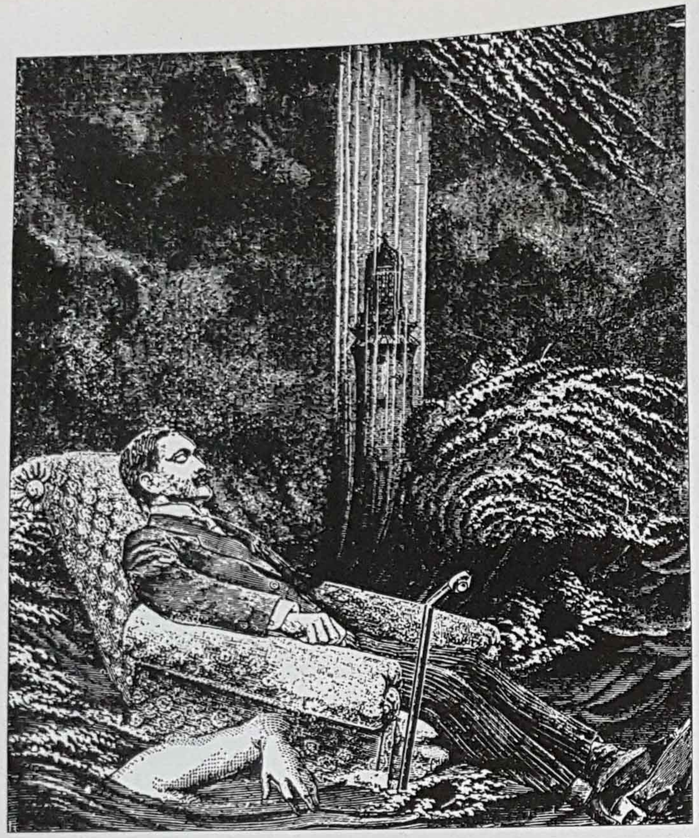
Max Ernst: Des Winterfrischlers Hohes Lied (Bild: Zweitausendeins)

WIE OBEN SO UNTEN?

In der Hochliteratur wiederum kann man vor allem auf den „magischen Realismus" der Südamerikaner verweisen, auf Schriftsteller wie Gabriel García Marquez, Julio Cortázar, Moacyr Scliar und andere, die aber kaum je als phantastische Autoren rezipiert werden, sondern eben zur „ernsten" Literatur gezählt werden. Wie es in der Weltliteratur ja häufig eine sehr mächtige Unterströmung des Phantastischen gegeben hat, und zwar gerade dann, wenn der Realismus oder Naturalismus dominierte. Man denke nur an die russische Literatur des 19. Jahrhunderts und die phantastischen Werke von Gogol, Turgenjew, Puschkin; oder an die viktorianische Literatur mit ihrem ausgesprochenen Faible für Gespenstergeschichten, was selbst vor Charles Dickens nicht halt machte. Oder an Maupassant, den vielleicht gerade die schärfste psychologische Beobachtungsgabe zur Beschreibung auch abartiger und extremer Seelenzustände führte: Phantastik als auf die Spitze getriebener Realismus im Psychologischen. Und die Bedeutung von Schriftstellern wie Edgar Allan Poe ist heute keine Streitfrage mehr.

Keine Frage also, daß es keine Mühe bereiten würde, einen Katalog der allerbesten Namen aus der Weltliteratur zusammenzustellen, deren Träger auf phantastischen Wegen gewandelt sind. Oder sollte man Abwege sagen? Denn unstrittig ist auch, daß die phantastische Literatur als solche nicht eben angesehen ist und als eine Art scheel betrachtetes Ghetto gilt. Das höre ich immer wieder auch von der von mir bei Suhrkamp herausgegebenen *„Phantastischen Bibliothek"*, die doch mit genügend berühmten Namen aufwarten kann, man denke nur an Dino Buzatti, Edith Wharton, Guy de Maupassant, Horacio Quiroga, Lao She, Adolfo Bioy Casares, Lygia Fagundes Telles und viele andere. Die Bezeichnung als „Phantastik" warnt viele Leser, sich ja nicht mit dieser Literatur zu befassen.

Vielleicht hängt dies damit zusammen, daß das, was unter phantastischer Literatur zusammengefaßt ist, inhaltlich ein weit gestreutes Gebiet ist, das natürlich auch die eklatantesten Niveauunterschiede einschließt, und die Masse besteht eben doch aus routinemäßig erzeugten Produkten minderer literarischer Qualität, welche aber die Einschätzung des Ganzen prägen. Daran hat auch die theoretische Aufarbeitung des Genres und die kritische Auseinandersetzung mit ihm, wie sie etwa in Rein A. Zondergelds Almanachen für phantastische Literatur *Phaicon* (Insel/Suhrkamp) oder Büchern wie Tzvetan Todorovs *Einführung in die phantastische Literatur* (Hanser) und Christian W. Thomsens und Jens Malte Fischers *Phan-*



Max Ernst: Seelenfrieden. (Bild: Zweitausendeins)

tastik in Literatur und Kunst (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) betrieben wurde, wenig geändert, denn solche Werke werden fast nur von den Enthusiasten wahrgenommen. Ein deutscher Literaturwissenschaftler, der sich auf dem Gebiet der phantastischen Literatur besonders exponiert hat, hat auch einmal bekannt, daß diese Beschäftigung seinem Ruf in Fachkreisen der Germanistik nicht eben förderlich war, auch dies ein bezeichnendes Eingeständnis.

Definitionsprobleme

Der Interessierte findet jedenfalls in Büchern wie den obengenannten auch eingehende Definitionen und Abgrenzungen, aber es ist natürlich so, daß die wenigsten Leser ein solches literaturwissenschaftliches Interesse haben und meist bloß Hinweise wünschen, was ihnen gefallen könnte. Auch das Interesse der Verlage und Buchhändler ist weniger theoretisch als praxisbezogen: Bücher werden in der Sparte eingereiht, von der man annimmt, daß sie sich gerade am besten verkauft, so daß es durchaus passieren kann, daß ein und dasselbe Buch einmal als Phantastik, dann wieder als Science Ficition oder Fantasy angeboten wird, was an sich ja durchaus verschiedene Dinge sind, auch wenn sie innerlich zusammenhängen.

Die Science Fiction, die Erbin der Utopie, des Planetenromans und der abenteuerlichen Reise, widmet sich im Idealfall auf naturwissenschaftlicher Grundlage der Erforschung fakultativer, meist zukünftiger Fälle: dem, was es noch nicht gibt, was aber eintreten könnte. Sie ist eine Literatur rationaler Konstruktion und beschäftigt sich mehr mit dem „Großen Ganzen" als dem Individuum: mit Gesellschafts- oder Denkmodellen mehr als mit der Psychologie des einzelnen.

Moderne Märchenromane

Die Fantasy, neuerdings als eigenes kommerzielles Genre in Schwang gekommen, liefert moderne, meist pseudo-mittelalterlich oder urzeitlich eingestimmte Märchenromane, die völlig der realen Welt entrückt in reinen Ländern der Phantasie spielen, die meist ohne den Anspruch auftreten, daß sie je existiert haben oder irgendwann existieren würden. Charakteristisch für die Welten der Fantasy ist, daß Magie in ihnen ein konstitutives Element ist, das wie im Märchen für völlig selbstverständlich genommen wird, ohne daß sich die Figuren darüber verwundern würden oder daß sie von existentiellen Zweifeln befallen werden würden. Die Fantasy kommt wieder in zwei Spielarten daher: einer „hohen" oder ritterlichen, schwer mit künstlichen Mythen und den Einzelheiten einer völlig erfundenen Welt befrachtet, wie sie vor allem J. R. R. Tolkien zur Kultliteratur mit Massenanziehung erhoben hat; und einer in den amerikanischen Groschenheften entstandenen „Schwert-und-Zauberei"-Variante, deren Erfinder und herausragendster Vertreter der texanische Schriftsteller Robert E. Howard ist. Seine Schöpfung *„Conan der Barbar"* kam allerdings noch zu früh, nämlich vor Erfindung des Taschenbuchs, als daß Howard selbst die Früchte des Erfolgs hätte genießen können, und richtig lukrativ wurde die Sache erst für seine Vermarkter und Nachahmer. Daß die ganze Sache von muskelbepackten Superhelden im hyperboräischen Zeitalter in grauer Vorzeit etwas Psychopathologisches an sich hat, erhellt sich daraus, daß die Nabelschnur, die ihn mit seiner Mutter verband, im Alter von dreißig Jahren noch immer so stark war, daß er sich 1936 eine Kugel in den Kopf schoß, als er erfuhr, daß seine invalide Mutter im Sterben lag.

Und schließlich gibt es drittens die Phantastik im engeren Sinne, meist eine Literatur des Unheimlichen und Horriblen. Sie beschäftigt sich mit Dingen, die es nicht nur nicht gibt, sondern die auch, anders als die in der Science Fiction beschriebenen, nach alltäglicher Überzeugung wie wissenschaftlich gesprochen glatterdings unmöglich sind. Die Science Fiction bedient sich, zumindest im Idealfall, der Vernunft und steigert sie bis zur wissenschaftlichen Vernunft; die phantastische Literatur ignoriert diese Alltagsvernunft nicht bloß, sondern steigert sich zu einer Herausforderung an sie, wendet sich frontal gegen sie. Die Science Fiction beschäftigt sich mit einer empirischen Welt und deren Gesetzen, die mit wissenschaftlich-philosophischer Folgerichtigkeit ins Unbekannte hinein verlängert werden; die Phantastik hingegen sagt der Empirie dem Kampf an, überschreitet ihre Grenzen und impliziert eine andere Welt, eine Welt hinter der Welt: sie postuliert den Zusammenprall zweier Seinsordnungen, einer natürlichen und einer übernatürlichen, und wirft damit, anders als die Science Fiction oder auch die Fantasy, Zweifel an der Weltordnung auf.

Der Riss in der Wirklichkeit

Der französische Literaturtheoretiker Roger Caillois hat von einem *„Riß in der Wirklichkeit"* gesprochen, von einer Störung der Ordnung und damit einem Skandal und ihn als konstitutiv für die phantastische Literatur, speziell die unheimliche phantastische Literatur, bezeichnet. Die meisten phantastischen Erzählungen beginnen völlig alltäglich, mit genauen Beschreibungen der fiktionalen Welt, ganz wie jede andere Geschichte, und erst nach und nach zeigt sich eine meist unmerkliche, zuweilen aber auch schockhafte Veränderung dieser Welt, und

Holzschnitt zu Sebastian Brants „Narrenschiff", 1494

der Leser merkt, daß sich die geschilderte Welt nicht völlig mit der gewohnten deckt, daß eine Störung der natürlichen Ordnung eintritt, eine Verzerrung; etwas Unerklärliches, Fremdartiges ist eingedrungen, das die Welt nachhaltig und bleibend verändert. Der Leser beginnt unschlüssig zu werden und dieser Zweifel bleibt zuweilen unaufgelöst, in der Regel aber gibt es die eine oder andere Aufklärung: entweder es stellt sich heraus, daß es eine natürliche Erklärung für all das scheinbar Phantastische gibt – dann fühlt sich der Leser meist geprellt, und die ‚natürliche' Erklärung erscheint viel unglaubwürdiger als die ‚übernatürliche' Auflösung – oder das Gefühl des Übernatürlichen, Überwirklichen wird bestärkt.

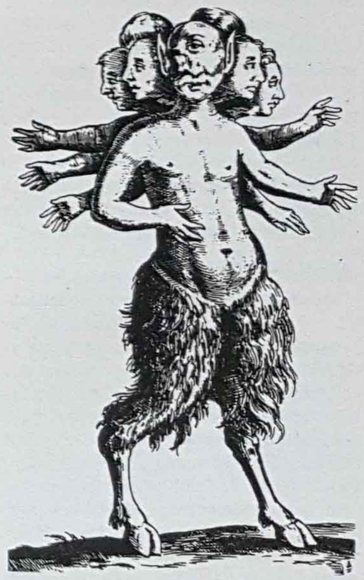
Gegen diese Erklärung, die vielleicht allzu schlicht anmutet, ist viel eingewendet worden, einmal, daß eine so einfache Vorstellung von Wirklichkeit sich mit der der modernen Physik nicht decke; zweitens, daß auch der Literaturbegriff dieser Auffassung nicht zeitgemäß sei. Insbesondere hat Tzvetan Todorov das von Caillois als Kriterium genommene Gefühl des realen Lesers einer phantastischen Geschichte (der sich vielleicht fürchtet) verspottet und gemeint, daß die Nervenstärke eines Lesers kein Kriterium sein könne, ob phantastische Literatur vorliege oder nicht. Todorov hat die im Text selbst angelegte Unschlüssigkeit (ob natürliche oder übernatürliche Ordnung) als Kriterium für Phantastik genommen und behauptet, daß Phantastik nur dort entstehe und nur solange anhalte, wo und solange es diese Interpretationsambivalenz gebe. Was natürlich viele Texte, die allgemein als phantastisch gelten, aus der phantastischen Literatur ausschließen würde.

Wie immer man es anlegt, ob man den realen oder den impliziten Leser im Auge hat, ob die Figuren in der Geschichte, und wie immer man die „natürliche Weltordnung" definiert, für phantastische Literatur scheint der Konflikt zweier grundlegender Weltordnungen, einer „natürlichen" und einer „übernatürlichen", wie immer man diese interpretiert, erforderlich zu sein. Daß dabei weder der Literaturbegriff der Phantastik noch ihr Wirklichkeitsbegriff theoretisch ganz auf der Höhe der Zeit ist, ist dabei ein geringer Nachteil, da Phantastik eng mit herkömmlichem Erzählen verbunden ist und ihr ganzer Begriffsapparat und ihr Repertoire an Gestalten und Themen sich von tradierten Vorstellungen herleitet. Gerade die Freiheit, welche die phantastische Literatur in bezug auf die Gestaltung der äußeren Welt gewährt, zwingt die Autoren auch zu umso strengerer Gesetzmäßigkeit in einem anderen Bereich, nämlich im seelischen, soll sie nicht völlig in unverbindliche Willkürlichkeit versinken. Sie ist ein Spiegel innerer, ihrer Natur entsprechend ungewöhnlicher und abnormer Zustände, angesiedelt an der Grenze zu Traum und Tod, Krankheit und Wahnsinn; wo die Realtität in die Irrealtität übergeht, das Abbild in die Vision. Ihre ureigenste Domäne ist der Einbruch des Irrealen und Unerklärlichen und damit Fremdartigen und Erschreckenden in das Menschenleben.

Mehr als ein Tagtraum

Die phantastische Literatur ermöglicht die Darstellung und den Ausdruck von unbewußten Impulsen und Sehnsüchten und solchen, die sich überhaupt nur in der Phantasie verwirklichen lassen. Das heißt natürlich nicht, daß Phantastik ein bloßer Tagtraum wäre: die Bedeutung von Literatur zeigt sich ja erst darin, wie diese Antriebe verarbeitet und reflektiert, wie zwingend sie durchgeführt werden. Die scheinbar grenzenlose Freiheit der Phantastik, die sich über die Gesetze der Wirklichkeit und der Natur hinwegsetzt, erweist sich so als strengste Determination, denn in Wahrheit beschäftigt sich phantastische Literatur gar nicht mit einer Außenwelt, sondern gestaltet eine Innenwelt, die in einer Verzerrung der alltäglichen Welt und ihrer Gesetze niederschlägt. Entweder ist phantastische Literatur also psychologisch makellos, entspringt sie tiefen Bedürfnissen des Autors und spricht ebensolche Bedürfnisse im Leser an, oder sie ist leer und gar nichts. Das erklärt meines Erachtens hinreichend, warum sich gerade Schriftsteller, die als Realisten gefeiert werden, immer wieder gelegentlich auch der phantastischen Literatur zugewandt haben: weil das die Art ist, wie sich bestimmte Problematiken am besten ausdrücken lassen. Insbesondere erfüllt sie die Funktion eines Korrektivs und Regulativs: eine ständig Erinnerung, daß der Mensch auch eine irrationale, unvernünftige Seite hat, eine Mahnung an die dunklen Seiten der menschlichen Psyche, ihre archaisch-zeitlosen Aspekte. Phantastik ist das, was in uns angelegt ist und nur darauf lauert, hervorzubrechen, eine verschlüsselte Darstellung des Tiers im Menschen. Schließlich ist sie auch ein Ausdruck des Geheimnisses, jener dunklen Winkel in der Menschenseele, die sich dem Zugriff der Vernunft entziehen und vielleicht für immer entziehen, zumindest aber noch nicht ausgeleuchtet sind. Es ist kein Zufall, daß sich die frühen Wiener Psychoanalytiker sehr angelegentlich mit phantastischer Literatur beschäftigten und selbst einem Schriftsteller wie H. H. Ewers einiges abgewannen.

Man ist schnell mit Bezeichnungen wie „Fluchtliteratur" und Eskapismus bei der Hand; gewiß, auch das trifft – unter anderem – auf die phantastische Literatur oder einen beträchtlichen Teil der phantastischen Literatur zu; aber in sehr vielen Geschichten signalisiert die phantastische Zeichensprache eine Rückbesinnung, einen Zweifel, eine Frage und eine Kritik. Wie immer kommt es auf den konkreten Text an, nicht auf die Gattung, der er angehört. Wie jede Literatur kann die phantastische Literatur vieles sein und vielen Zwecken dienen – und sie kann und ist es oft auch – eine ganz hervorragende Literatur sein. ●

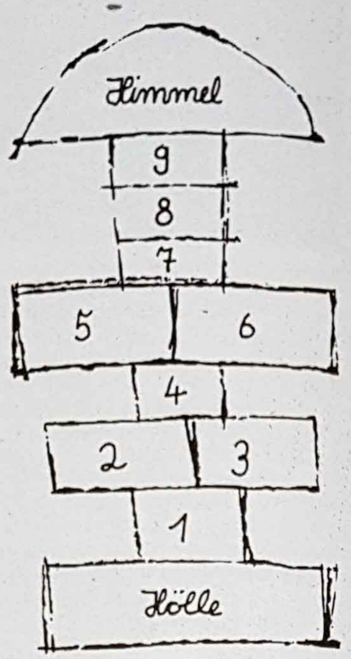


MICHAEL WITTMANN

Die Mysterien des Gedächtnisses

ÜBER DIE ERZÄHLUNGEN DES ARGENTINIERS JULIO CORTÁZAR

Das Mißtrauen gegen die Sprache hat in der phantastischen Literatur eine gewisse Tradition. Schon 1909 schrieb Chesterton: *„Der Mensch weiß, daß es in der Seele Schattierungen gibt, die beunruhigender, zahlloser und namenloser sind als die Farben eines Herbstwaldes... Dennoch glaubt er ernsthaft, daß diese Schattierungen in all ihren Mischungen und Übergängen durch einen willkürlichen Mechanismus von Grunz- und Krächzlauten wiedergegeben werden können. Er glaubt, daß aus dem Inneren eines Börsianers tatsächlich Geräusche hervordringen, die alle Mysterien des Gedächtnisses und alle Todeskämpfe der Sehnsucht ausdrucksmäßig bezeichnen...“* Dieses Mißtrauen gegen die Sprache wurde nie konsequenter umgesetzt als im Werk des argentinischen Autors Julio Cortázar.



Wer einen blauen Pullover anzieht, könnte dabei bemerken, daß die Hand, die aus einem Ärmel schlüpft, keineswegs dieselbe ist, die er in den Pullover gesteckt hat. Man darf sich von diesem Umstand aber nicht beeindrucken lassen, sonst könnte es einem ergehen wie dem bedauernswerten Protagonisten der Erzählung *Man beschuldige niemanden*. Seine Hand mutierte zu einem fremden Ding mit fünf schwarzen Nägeln und als er auch noch seinen Kopf in den Pullover steckte, war er hilflos gefangen in dieser tödlichen Falle aus blauer Wolle.

Ein ganz anderes Problem hatte der Mann, der in einem Apartment in Buenos Aires wohnte, während sich die Vermieterin in Paris aufhielt. Ihm passierte es hin und wieder, daß er ein kleines Kaninchen spuckte: Ein Kribbeln im Hals, ein leichter Brechreiz, Sekundenbruchteile der Bewußtlosigkeit – und ein neugeborenes Kaninchen saß mit nassem Fell und zitterndem Näschen vor ihm. Ein sehr ungewöhnliches Phänomen, keine Frage, deshalb versuchte er auch, es geheimzuhalten. Doch wie sollte er seiner Vermieterin die Schäden erklären, die die kleinen Kaninchen in der Wohnung angerichtet hatten? In seinem *Brief an ein Fräulein in Paris* schildert er seine Situation wahrheitsgetreu.

Der subjektive Blick

Der Fotograf in *Teufelsgeifer* beobachtet eine Frau mittleren Alters, die einen Jugendlichen anspricht – vielleicht eine Verführungsszene. Der Fotograf meint, das kalte Auge seiner Kamera würde ein verläßlicheres Bild der Wirklichkeit einfangen als sein eigener subjektiver Blick. Erst die Vergrößerung seines Fotos zeigt ihm, daß er nicht die Wirklichkeit aufgenommen hat, sondern eine Möglichkeit, die hätte sein können, wäre da nicht ein Fotograf – er selbst – gewesen. Dem italienischen Regisseur Michelangelo Antonioni diente die Erzählung *Teufelsgeifer* als Vorbild für sein filmisches Meisterwerk *Blow up*.

Der Autor dieser Erzählungen, der Argentinier Julio Cortázar, ist einer der einflußreichsten lateinamerikanischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts. Julio Cortázar wurde am 26. August 1914 in Brüssel als Sohn des argentinischen Konsuls geboren. *„Sternzeichen: Jungfrau; daher Astheniker, intellektuelle Tendenzen, mein Planet ist der Merkur und meine Farbe grau (obwohl mir grün in Wirklichkeit besser gefällt)“*, schrieb er 1968 in einem autobiographischen Text. Während des ersten Weltkriegs läßt sich die Familie zunächst in der Schweiz, dann in Barcelona nieder. Julio ist vier Jahre alt, als die Familie nach Argentinien zurückkehrt. In Banfield, einem kleinbürgerlichen Vorort von Buenos Aires wächst er auf, in einem Haus mit einem großen Garten, wo die Großmutter Hühner und Kaninchen hält. Er besucht das Gymnasium in Buenos Aires. 1932 erwirbt er das Grundschullehrerdiplom, 1935 wird er Gymnasiallehrer für Literatur. Als Gegner der ersten Regierung Peron (1946–1955) muß er die Schule verlassen. Er wird Übersetzer, dann Angestellter in der Behörde für Bibliothekswesen. 1951 verläßt er Argentinien, mit einem Stipendium der französischen Regierung kommt er nach Paris, in Buenos Aires erscheint im gleichen Jahr die erste Sammlung von Erzählungen *Bestiarium*. Obwohl in diesen frühen Erzählungen der Einfluß von Jorge Luis Borges deutlich bemerkbar ist, weisen sie bereits viele thematische und stilistische Eigenheiten auf, die das gesamte erzählerische Werk Cortázars auszeichnen: Das Schicksal seiner Protagonisten wird von unerklärlichen Kräften bestimmt, das Irrationale ermöglicht eine genauere Wahrnehmung der Realität, den Gewohnheiten des Sprechens und Denkens ist nicht zu trauen.

Archetypische Charaktere

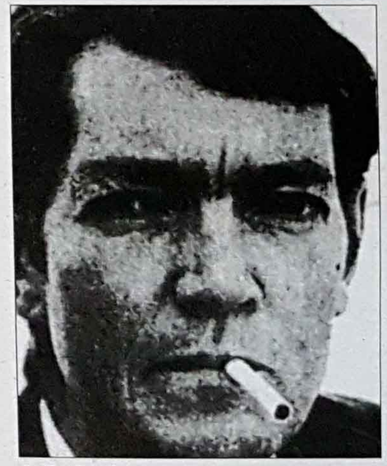
1958 veröffentlicht Cortázar mit der Anthologie *Die geheimen Waffen* fünf Erzählungen, darunter die schon erwähnte Geschichte *Teufelsgeifer* und *Der Verfolger*. In *Der Verfolger* läßt Cortázar zwei archetypische Charaktere aufeinandertreffen: den sinnlich-intuitiven Menschen in Gestalt des schwarzen Jazzsaxophonisten Johnny Carter und den rationalen Analytiker Bruno, Jazzkritiker und Johnnys Biograph. Johnny Carter führt ein chaotisches Leben, vergißt ständig Termine, raucht Marihuana und läßt sein Saxophon in der Metro liegen. Er benützt seine Musik als Weg, der aus der Zeit heraus in eine andere Realität führt: *„Aber nein, ich schalte nicht ab, wenn ich spiele. Ich wechsle nur den Ort.“* Der Kritiker Bruno ist Johnny intellektuell weit überlegen: *„Es ist immer dasselbe“*, schreibt er, *„auf einmal freut es mich, mir sagen zu können, daß die Kritiker viel notwendiger sind, als ich das selbst zuzugeben bereit bin (privatim, in dem, was ich schreibe), denn die Schöpfer, angefangen vom Erfinder der Musik über die ganze verdammte Reihe bis hin zu Johnny, sind unfähig, aus ihrem Werk die dialektischen Konsequenzen zu ziehen und die Grundlagen und die Transzendenzen dessen zu postulieren, was sie gerade schreiben oder improvisieren.“* Doch trotz oder gerade wegen seiner Fähigkeit *„dialektische Konsequenzen zu ziehen“* gelingt es Bruno nicht, den Hintergrund von Johnnys Musik, die Suche nach einer anderen, wahren Realität zu begreifen. In den erfolglosen Bemühungen Brunos, das Phänomen Johnny Carter zu erfassen, kommt Cortázars kritische Haltung zur analytischen Sprache zum Ausdruck.

In *Der Verfolger* sind Bruno und Johnny Carter Symbolfiguren für die zwei Sprachen, die Cortázar in seinem Werk immer wieder untersucht: Die konventionelle, analytisch-logische und die von Cortázar geforderte poetisch-sinnliche Sprache.

Die konventionelle erzählende und beschreibende Sprache hat zwar ihre Berechtigung im Bereich der Wissenschaft, der nüchternen Darstellung wiederholbarer Vorgänge und der Formeln. Sie ist aber absolut unzulänglich wenn es darum geht, die Wirklichkeit, die wir erleben, zu erfassen. Denn in der konventionellen Sprache kommt eine vernunftmäßige, logische Organisation von Wirklichkeit zum Ausdruck. In ihr sind bestimmte grundlegende Annahmen eingelassen, die Cortázar allesamt als Vorurteile unserer Alltagsexistenz entlarvt. Etwa die Annahme, es gäbe Identität – eine einheitliche, autonome Instanz, mit der wir „ich“ sagen, oder die Annahmen, die Wirklichkeit sei in sich widerspruchsfrei, Zeit würde kontinuierlich ablaufen, unser Denken sei folgerichtig und andere mehr. Weit gefehlt, meint Cortázar, es gibt keine Identität, in jedem von uns wohnen viele Persönlichkeiten, alte, junge, vergessene und nie zum Leben erwachte, ein Julio spricht über den anderen und es gibt Widersprüche ohne Ende. *„Das bin nicht ich, ich.“*, sagt Johnny Carter in *Der Verfolger*. Wird das Konzept von Identität in Frage gestellt, so erscheint die Vorstellung eines Ich-Erzählers als ungehörige Anmaßung des Autors, jede konventionelle Haltung des Erzählers wird höchst zweifelhaft. *„Nie wird man wissen, wie das erzählt werden muß“*, heißt es zu Beginn der Erzählung *Teufelsgeifer*, *„ob in der ersten Person oder in der zweiten, indem man sich der dritten Person des Plurals bedient oder fortwährend Formen erfindet, die sich dann als nicht brauchbar erweisen. Wenn man sagen könnte: ich sahen den Mond aufgehen, oder: uns schmerzt der Grund meiner Augen, und vor allem so: du, die blonde Frau, waren die Wolken, die immer noch vor meinen, deinen, seinen, unseren, euren, ihren Gesichtern dahineilen. Verflixt!“*

Die erlebte Wirklichkeit ist alogisch organisiert, auch wenn der „gesunde Menschenverstand“, unser Alltagsbewußtsein, darauf besteht, daß wir in vernunftmäßigen Zusammenhängen stehen. In seltenen Augenblicken tritt der Alltag zurück und gibt den Blick frei auf geheimnisvolle Verbindungen zwischen verschiedenen Orten und Epochen, zwischen Menschen, Dingen und Worten. Diese Verbindungen deuten eine zeitlose und allgegenwärtige Superstruktur an, den Zusammenhang, in dem wir stehen, ohne es zu wissen. Momente, in denen der Zusammenhang offenbar wird oder zu ahnen ist, sind oft Ausgangs- oder Endpunkte von Cortázars Erzählungen: Der Tango, der die Pforten des Himmels öffnet, der Anblick der Küstenlinie einer kleinen Insel in der Ägäis, die Liebe oder die Begegnung mit dem Doppelgänger. Diese Erfahrungen dauern nicht lange und sie verblassen wie Traumbilder, denn sogleich beginnt die konventionelle Sprache das Bewußtsein zu bearbeiten, sie bindet das Erlebte in ein rationales Weltbild ein, reduziert es auf Alltägliches, erklärt es logisch. Oder, in den Worten Johnny Carters: *„Kaum hast du etwas gefühlt, kommt schon das nächste, kommen die Worte... Nein, es sind nicht die Worte, es ist das, was in den Worten ist, diese Art Leim, dieser Schleim. Und der Schleim kommt und bedeckt dich und überzeugt dich davon, daß der im Spiegel du bist.“*

Durch seine Erzählbände *Bestiarium*, *Ende des Spiels* und *Die geheimen Waffen* ist Cortázar bereits als Meister der phantastischen Erzählung in der spanischsprechenden Welt und in Frankreich bekannt, als er 1963 sein Hauptwerk, den Roman *Rayuela Himmel und Hölle* veröffentlicht. *Rayuela* setzt sich wie ein Puzzlespiel aus drei Teilen, insgesamt 155 Kapiteln und unendlich vielen möglichen Leseweisen zusammen. Zwei Arten, *Rayuela* zu lesen, werden im Wegweiser zu Beginn des Buches vorgeschlagen: Man kann mit dem 1. Kapitel anfangen und in der üblichen Weise bis zum 56. Kapitel, dem Ende des zweiten Teils, lesen. Der dritte Teil ist für diese Leseweise überflüssig. Oder man beginnt mit dem 73. Kapitel und folgt den Hinweisen am Ende jedes Kapitels, bis man das Buch gelesen hat.



Julio Cortàzar (Foto: Suhrkamp)

Im ersten Teil des Romans lebt der Argentinier Horacio Oliveira mit der Maga aus Uruguay in Paris und führt im *„Klub der Schlange“* stundenlange Gespräche über Gott, Jazz und die Welt. Die Maga verschwindet und Horacio sucht sie überall in Paris, bis er des Landes verwiesen wird. Im zweiten Teil ist Horacio nach Argentinien zurückgekehrt und trifft auf seine alte Braut Gekrepten, seinen Jugendfreund Traveler und dessen Geliebte Talita. Gemeinsam leiten sie eine Irrenanstalt, schließlich wird Horacio selbst zum Patienten. Der dritte Teil – Untertitel: *Kapitel die man getrost beiseite lassen kann* – enthält Kommentare und Ergänzungen zu den Ereignissen der ersten beiden Teile, Zitate, Zeitungsausschnitte und die Überlegungen des Schriftstellers Morelli über Sprache, Denken und Literatur.

Antiroman, offenes Kunstwerk

Morelli ist das alter ego seines Autors, seine Aufzeichnungen können als poetisches Programm für Cortázars Gesamtwerk gelten. Er fordert *„eine erzählende Literatur, die nicht Vorwand ist für die Übermittlung einer ‚Botschaft‘ (es gibt keine Botschaft, es gibt Botschafter und die sind die Botschaft, so wie der Liebende die Liebe ist); eine erzählende Literatur, die wie ein Verdichter gelebter Erfahrungen, wie ein Katalysator konfuser und mißverstandener Vorstellungen wirkt, und dies in erster Linie auf den Schreiber selbst ...“* Eine solche Literatur ist als Antiroman zu schreiben, als offenes Kunstwerk, ohne geschlossene Ordnung. Der Leser ist aufgefordert, Komplize des Autors zu werden, Mitbeteiligter und Mitbetroffener, der die Erfahrungen des Autors neu gestaltet. *Rayuela* selbst ist der Prototyp des Antiromans, seine Puzzlestruktur ist ein Appell an den Leser, selbst tätig zu werden, die Kapitel neu zu ordnen, neu zu deuten.

Cortázar bleibt seinem/Morellis Programm treu: Die Romane *62. Modelo para armar* (deutsch etwa: *62. Modellbaukasten*), geschrieben nach den programmatischen Vorgaben Morellis im 62. Kapitel von *Rayuela*, und *Album für Manuel* folgen der Konzeption des Antiromans. Und die Erzählungen und Essays, die Julio Cortázar bis zu seinem Tod am 12. Februar 1984 schreibt, sind Ergebnisse der von Morelli genannten Methode: *„Ironie, unablässige Selbstkritik, Inkongruenz, Phantasie in niemandes Diensten.“*

Die Erfahrung, die Cortázar in seinem Werk zu vermitteln sucht, wurde selten mit größerer Präzision umschrieben, als in jenen Notizen Morellis, die im 97. Kapitel von *Rayuela* zitiert werden: *„Sich einlassen auf eine Realität oder einen möglichen Modus von Realität und fühlen, wie das, was in erster Instanz das Allerabsurdeste zu sein schien, schließlich Gültigkeit erlangt, sich in anderen, absurden oder nicht absurden Formen ausdrückt, bis die (im Verhältnis zur stereotypen Zeichnung eines jeden Tages) abweichende Textur hervortritt und eine kohärente Zeichnung auftaucht, die höchstens durch einen ängstlichen Vergleich mit jener sinnlos oder aberwitzig oder unverständlich erscheinen wird.“* ●

FRANK PLACKE

Der präzise Phantast

STANISLAW LEM – EIN WEGBEREITER SEPEKULATIVER LITERATUR

Es bedarf keines besonderen Anlasses, in dieser Ausgabe des Lesezirkels auch Stanislaw Lem ein kurzes Porträt zu widmen, wiewohl er in diesem Jahr den Franz Kafka-Preis der Stadt Klosterneuburg erhalten hat und seinen 70. Geburtstag feiert. Er leistet seit gut 40 Jahren einen Beitrag zur phantastischen und/oder SF-Literatur, der diesem Genre allmählich auch bei uns zu der Reputation verhilft, die es verdient hat.

Dabei würde es Stanislaw Lem wohl nicht so gern sehen, in eine Schublade mit der Masse an SF-Publikationen gesteckt zu werden, die als Paperbacks den Markt überschwemmen, großteils jedoch in Minimalauflagen. Hauptsache, man kann soviele Titel wie nur möglich anbieten. Lems bisheriges Werk verhält sich hier grundlegend anders. Lem schreibt viel, jedenfalls tat er das bis vor wenigen Jahren, er betätigt sich nicht nur auf literarischem Gebiet, sondern hat auch eine beträchtliche Anzahl an theoretischen Werken verfaßt. Seine Bücher erreichen Millionenauflagen und sein beachtlicher Output wird noch bewundernswerter, wenn man sich über die Arbeitsmethoden Lems ein Bild macht. Er fängt nicht einfach an, nach einem bestimmten Konzept, einer Idee folgend, ein Buch zu schreiben, dabei einzelne Kapitel und Passagen immer wieder variierend und umschreibend, er fängt, wenn ihm das bisher Verfaßte nicht gefällt, immer wieder von vorn an.

Lem selbst behauptet von sich, ein Vielfaches an Werken verfaßt zu haben, als er Verlagen angeboten hat, bzw. als verlegt wurden. Diese Manuskripte hat er aber nicht irgendwo in Schubladen verstauben lassen, er hat sie weggeschmissen. Ein fast unverträgliches Faktum für die Verehrer seiner Texte und wohl auch so manchen Literaturwissenschafter. Und nur ein kleiner Teil seiner Veröffentlichungen findet heute noch Gnade vor ihrem Verfasser. Lem ist sich selbst sein schärfster Kritiker.

Dabei hat es gar nicht mit phantastischer Literatur begonnen. Als einziges Kind eines Arztes im heute sowjetischen Lemberg in einen agnostischen, naturwissenschaftlichen, fast aufklärerischen Background hineingeboren, sollte auch der junge Stanislaw Arzt werden. Er begann sein Studium an der überwiegend polnischsprachigen Universität Lembergs in den Wirren des Zweiten Weltkriegs, als Lemberg bereits unter sowjetischer Besatzung war, überlebte mit falschen Papieren wie seine Familie die Okkupation durch die Nazis, war zu dieser Zeit als Automechaniker und Schweißer auch mit deutschen Militärfahrzeugen befaßt und betätigte sich sabotierender- und sonstigerweise als kleines Rädchen im polnischen Widerstand.

Begeisterung für die Wissenschaft

1944 wurde Lemberg von der Roten Armee zurückerobert, zwei Jahre später übersiedelte die Familie im Zuge der „Repatrierung" der Stalin-Ära nach Krakau ins jetzige Polen, wo Lem heute, nach längeren Aufenthalten in Berlin und Wien, wieder lebt. Auch in Krakau hat Lem zunächst Medizin studiert. In diese Zeit fallen auch seine ersten literarischen Veröffentlichungen. Während seiner Studienzeiten hat Lem vor allem versucht, wissenschaftlich zu arbeiten, mit eher peinlichen Resultaten, wie er eingesteht. Aber die Begeisterung für die Wissenschaft sollte ihn durchs Leben begleiten, nicht gerade für medizinische Themen, sondern Disziplinen wie Mathematik, Physik, Wissenschaftstheorie, Kybernetik, Statistik, Evolutionsforschung, Erkenntnistheorie, Logik usf.

(Foto: Suhrkamp)

Diese Affinität wird auch in seiner Literatur deutlich spürbar, man muß nicht unbedingt seine theoretischen Schriften lesen, um zu spüren, daß dieser Mann in vieler Hinsicht bewandert ist. Um so mehr ist es ein Glücksfall, daß Lem in seinem literarischen Schaffen nicht nur faszinierende und häufig abschreckende Visionen auf naturwissenschaftlicher, technischer und nicht zuletzt soziologischer Basis entwickelt, sondern immer auch in der Lage ist, schlicht und einfach Geschichten zu erzählen. Geschichten, die ohne die häufige „Star-Wars"-Romantik amerikanischer SF auskommen oder in aberwitzigen Mystizismen und Fantasywelten nach Suspense und einem vernünftigen Plot grundeln.

Seine literarische Entwicklung führte dabei über (seines Erachtens schlechte) Gedichte und fiktive Prosa (z. B. *Hospital der Verklärung*, sein erster, autobiographischer Roman) ziemlich rasch zur Phantastik. *„Mein Weg zur SF war kein eskapistisches Manöver, um dem sozialistischen Realismus im Literaturbetrieb meines Heimatlandes zu entkommen, wie Kritiker mir vorwarfen, ich habe mich in der SF literarisch gefunden"*, sagt Lem.

Parabeln der Absurdität

Seine Art, mit dem Genre umzugehen, ist beherrscht von letztlich strikter Erd- und Realitätsverbundenheit, seine Texte sind meist Metaphern und Parabeln auf die simplen Absurditäten menschlicher Existenz in ihren Auswirkungen auf Individuen, Gesellschaften oder auf alles, was einen Planeten so bevölkern kann. Auffallend ist der Widerspruch zwischen schwarzseherischem Pessimismus (Lem ist aber, glaube ich, kein Fatalist) und den oft verzweifelten Bemühungen eines (meist) menschlichen Verstandes, sich aus unangenehmsten Situationen herauszumanövrieren und herauszudenken, häufig mit, wenn auch meist nur individuellem, Erfolg. Dies vollbringt Lem in seinen Büchern mit großem Erfindungsreichtum, feiner Ironie, skurillem Witz und einer sprachlichen Begabung, die innerhalb seines eher klassischen, unspektakulären Erzählstils in köstlichen Neologismen und deren Abkürzungen Kapriolen schlägt. In Lems Fiktionen werden gegebene Umstände und Entwicklungen auf diesem Planeten von ihm konsequent weitergedacht, seine Aufmerksamkeit und vielleicht auch Sorge gilt der Erde, ihren Perspektiven, Hoffnungen und Grenzen. Phantastik bedeutet für ihn, die vielleicht möglichen Errungenschaften der Wissenschaften oder eines Wissenschaftszweiges vorauszuahnen, aber das ist wie im Casino, man muß einen guten Riecher haben. Wenn dabei auch manche Visionen viele Jahre später in recht ähnlicher Form Wirklichkeit werden, wie zum Beispiel das SDI-Projekt der USA, sind das schöne, schmeichelhafte Zufälle. ●

ANDREAS FINDIG

Die unsichtbare Bibliothek

VERSUCH EINER ANNÄHERUNG AN JORGE LUIS BORGES

Borges und ich, ich und Borges

Versuch einer Annäherung, in der Tat. Zu würdigen gibt es nichts mehr – das haben andere (und würdigere) zu genüge getan. Und was das Erklären, das Kommentieren und Interpretieren betrifft, vielleicht auch das Aufzeigen verborgener Korrespondenzen, da sind wir uns denn doch wieder zu nahe, um **nicht** über jenes grundlegende Unglück Bescheid zu wissen, das alle unsere mühseligen Versuche, uns einander verständlich zu machen, von vornherein zum Scheitern verurteilt – Ich und Borges. Borges und Ich (J.L.B.: *„Borges und Ich"*, 1960).

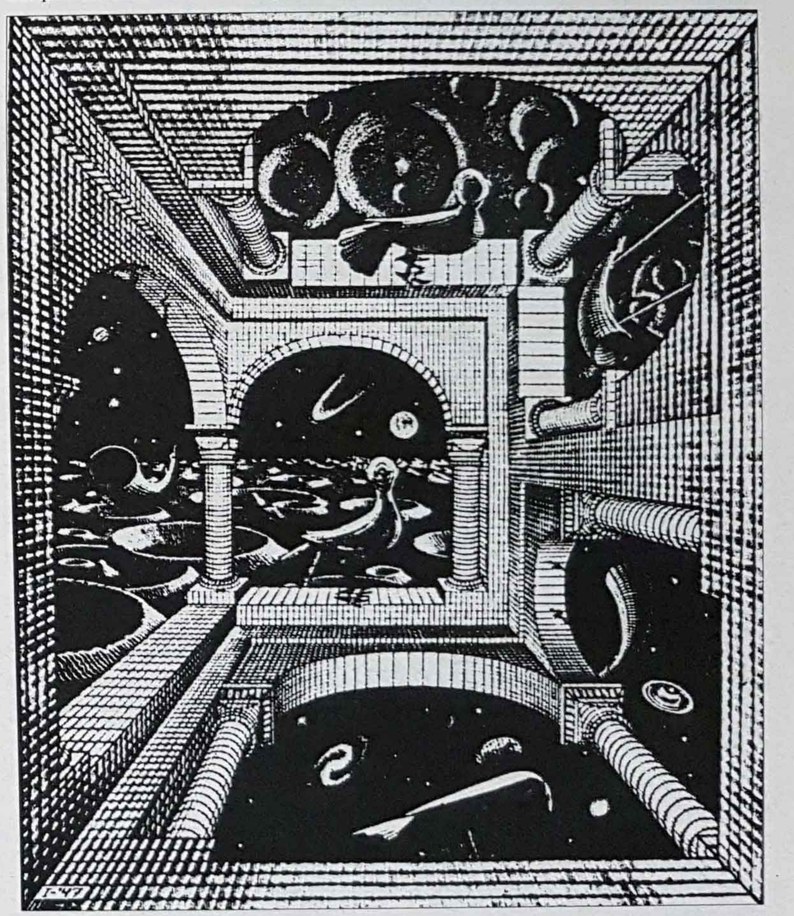
Dann aber das unvermeidliche „TROTZDEM". Dann aber dieses unerträgliche (und unerträglich rührende) Beharren auf Maßen, die erträglich wären. Auf irgendeiner Art von **geglückter** Verständigung. Auf Glück mithin und einem Minimum an Verständnis, **Begreifbarkeit,** wenn schon nicht dieser, so doch einer anderen, mag sein auch **glaubwürdigeren** Welt. Einer Welt, die würdig wäre, daß wir an sie glauben. Ich und Ich.

In dieser Welt gebe es Jorge Luis Borges. Das heißt seine Bücher. Das heißt Borges.

Die Welt als Erfindung

Jorge Luis Borges, „europäischer Argentinier", literarischer und philosophischer Nomade durch die Kulturen und Jahrhunderte, und dennoch zeit seines Lebens von einer geradezu atavistischen Seßhaftigkeit und Beharrlichkeit, was seine Inhalte und Formen, was den zentralen Angelpunkt seines Imaginierens, die Spiegelkabinette, Labyrinthe, Arenen und Duellplätze seiner *„literarischen Phantome"* (Octavio Paz) und Chimären betrifft. Geboren 1899 in Buenos Aires, aufgewachsen als Sohn großbürgerlicher Eltern in Genf, mit 17 beginnt er Philosophie, vergleichende Literaturgeschichte und Germanistik zu studieren, besondere Vorlieben: der deutsche Expressionismus, die Metaphysik, orientalische und nordische Literaturen, mit 20 schließt er sich einer ultraistischen Dichtergruppe an, beteiligt sich an Lesungen, Diskussionen, den üblichen literarischen Händeln und Randalen – *„im ganzen eher provozierend als ruhmreich"* (Horst Bienek), kehrt 1921 nach Buenos Aires zurück, das er, abgesehen von späteren Vorlesungsreisen und Auslandsprofessuren nicht wieder verlassen wird. 1923 erscheint sein erster Gedichtband, gewidmet ebendieser so sinnlichen, auch so gewalttätigen Stadt. Es folgen weitere Gedichtbände, Rezensionen, literarisches und verlegerisches „Kleinzeug", bemühte Essaybände auch – allesamt Arbeiten, die Borges später zum Großteil aus dem Kanon seines Gesamtwerkes eliminieren wird, auslöschen wird, im Bemühen, sich selbst (vielleicht auch dem öffentlichen SCHATTEN, den er wirft, diesem SPIEGELBILD, diesem ANDEREN) eine abweichende, virtuelle, sozusagen apokryphe Vergangenheit zu geben. Er ist gezwungen, eine untergeordnete und schlechtbezahlte Stellung in einer abgelegenen Filiale der Stadtbibliothek anzunehmen, wo er von 1937 bis 1946, als er aus politischen Gründen kündigt, mit dem Katalogisieren, dem Verwalten, dem „Hüten" im Grunde läppischer Buchbestände beschäftigt ist. Borges: *„Neun Jahre soliden Unglücklichseins."*

Aber: In dieser Zeit entstehen seine vielleicht wichtigsten, sicher aber seine programmatischsten Erzählungen und Essays, ausgeklügelte Parabeln und Pittoresken, verwirrend **dingliche** Abstraktionen, **auch:** philosophische INVENTIONEN, angesiedelt irgendwo zwischen Metaphysik und Phantastik, Ontologie und „getürkter" Geschichtsschreibung, die seinen Ruf als einen der großen Erzähler, literarischen ERFINDER und FINDER dieses Jahrhunderts begründen. Viele der Titel sind Programm: *„Der gräßliche Erlöser Lazarus Morell"*, *„Die kreisförmigen Ruinen"*, *„Pierre Menard, Autor des Quijote"*, *„Die Lotterie von Babylon"*, *„Das unerbittliche Gedächtnis"*, *„Drei Fassungen von Judas"*, *„Die Bibliothek von Babel"*. Und so fort. Es erscheinen die Sammelbände *„Universalgeschichte der Niedertracht"*, die *„Geschichte der Ewigkeit"*, *„Fiktionen"*, *„Kunststücke"*, endlich auch *„Das Aleph"*. (Letzteres schon 1949, als Borges Lehrer für englische Literatur und allseits anerkannter Schriftsteller ist.) 1955, nach



M. C. Escher: Andere Welt, Holzstich 1947

dem Sturz von Diktator Perón, finden wir Borges wieder in einer Bibliothek, diesmal aber als Direktor der „Biblioteca Nacional" – und: kurz vor dem gänzlichen Erblinden. Die Zahl seiner Veröffentlichungen (zumal der unter wechselnden Pseudonymen herausgegebenen Gemeinschaftsarbeiten mit Adolfo Bioy Casares) seiner Auszeichnungen, Ehrentitel und Preise, wird unüberschaubar, Borges sein eigener Mythos, die verdämmernde Welt aber, mit all ihren Büchern, Atlanten, antiken und utopistischen Landkarten, gerät zur **erinnerten** Invention, deren Teil ein erblindeter Borges ist – ihr Chronist und Erfinder. J.L.B.: *„Ruhm war, wie meine Blindheit, allmählich auf mich zugekommen."* Horst Bienek: *„Vielleicht ist Borges nur eine Idee von Borges?"* Und Lars Gustafsson: *„Um eine literarische Welt zu schaffen, müssen wir die Welt nicht kennen."*

Borges mit 70 Jahren Foto: E. Comesana

800.000 Bücher und Dunkelheit

Manche, die sich bislang den Genuß versagt haben, Jorge Luis Borges zu lesen (wie ich meine, ein gravierender Fall von literarischem Hungerkünstlertum), mögen Borges als seine eigene Parallel-und-Antigestalt aus Umberto Ecos *„Der Name der Rose"* (beziehungsweise dessen überraschend glücklicher Verfilmung) kennen. Nur, daß der *„ehrwürdige Bruder Jorge"*, der in seinem finsteren Bibliotheks-Labyrinth zahnlos, bösartig, blind über das zweite Buch der Poetik von Aristoteles wacht – wiewohl als bewußte Hommage gedacht – eben wirklich das ins Gegenteil verkehrte Spiegelbild jenes anderen Jorge ist. Dieser nämlich gibt uns keine vergifteten Seiten zu lesen, und schon gar nicht würde er uns das Lachen verbieten, *„weil es die Furcht tötet"*. Denn lachen läßt sich viel bei der Lektüre von Borges, und seine Labyrinthe ziehen sich eher beharrlich zusammen (ohne dabei, wie bei Kafka, einzuschnüren, zu ersticken, sich endlich selbst abzuwürgen…), sie führen auf eine Art **innerstes Glosen** hin („Das Aleph" – was sonst?), anstatt sich (und seine Besucher) in einem feurigen Wundbrand explosionsartig zu verzehren.

Die Explosion des Weinens. Die IMPLOSION des Lachens.

Freilich: Was für ein Lachen oft! Und: Um welchen Preis. Borges in seinem *„Autobiographischen Essay"* (eine umfängliche Autobiographie hat er, eigenen Angaben zufolge – denen nicht immer ganz zu trauen ist – *„den Flammen übergeben"*): *„(Ich spreche von)…Gottes glänzender Ironie, mir gleichzeitig achthunderttausend Bücher und Dunkelheit zu schenken."* Zu **schenken**, ja.

Tatsächlich wirkt vieles, das Borges geschrieben hat, so, als wäre es ihm sozusagen geschenkt worden, als wäre es **Nichts Neues**, als sei es schon immer da gewesen – was einige, wenn schon nicht seiner **Leser**, so durch seiner **Kritiker**, zum geradezu unverantwortlich fahrlässigen „Urteil" verleitet hat, Borges und seine Literatur wären „reaktionär", seine Schöpfungen „epigonal". Letzteres sind sie in einem weitergehenden Sinn vielleicht wirklich. Und er selbst, Borges: Ein Epigone der Schöpfung. Indes: Ist **irgendein** kreativer Mensch je etwas anderes gewesen? Jorge Luis Borges jedenfalls hat Metaphern geschaffen (oder eben doch **„geschöpft"**?), die in der gesamten Weltliteratur ihresgleichen suchen (in der erst zweihundertjährigen Geschichte ihrer „phantastischen" Spielart ohnedies), und daß man sich bisweilen des Eindrucks nicht erwehren kann, er habe „lediglich" **aufgelesen**, was schon da war, sie sozusagen einer entsetzlich alten, unsichtbaren Bibliothek, die andere *„Die Akasha-Chroniken"* nennen, die göttliche Litanei oder einfach DAS BUCH (das nicht identisch mit der Bibel oder anderen völkisch-religiösen Propagandaschriften ist), mag daran liegen, daß es sich in der Tat genau so verhalten hat.

Und: Dieses Buch muß kein Wälzer sein. Es ist vielleicht noch nicht einmal ein Buch. Nur Logos. Genau der.

Der blinde Fleck der Hellsichtigkeit

Wie für viele phantastische Autoren (Edgar Allan Poe etwa, Algernon Blackwood, aber auch Ballard oder Cortázar) sind kurze, oft kürzeste Erzählungen auch für Borges die zentralen Kristallisationspunkte seines Schaffens – präzise und behutsam vorangetriebene Stollen in ein ganzes Gebirge philosophischen und poetischen Imaginierens. Der Text wird zum Fokus, die Kürze, die strenge (wenngleich zuhöchst **kulinarische**) Bescheidung verweisen auf ein apokryphes Adernwerk möglicher, rudimentär erahnbarer Geschichten, auf unterirdische Grabenbrüche und Verwerfungen, auf Höhlen auch, gefüllt mit Kristallen von unerwarteter Reinheit, archaischen Artefakten und nie geschauten Erzen; besonders aber mit jedem einen, DEM GOLD DER BLINDEN, dem Erz aus dem die Geschmeide der Zwerge gemacht sind, der Schlüssel zur *„Bibliothek von Babel"*, die Visionen der Sterblichen von der Ewigkeit.

Andere mögen Romane schreiben, ihm aber, dem glücklichen Borges, gelingen literarische Kleinodien von unerhörter Dichte, **Dichtungen** eben, Seiten, die alle denkbaren Seiten enthalten, Bücher, die immer DAS EINE BUCH sind, das Ur- und-Abschiedsbuch, die erste und letzte Nicht-Materie: DER JÜNGSTE BERICHT:

Andere mögen Romane schreiben, ihm aber, dem glücklichen Borges, gelingen literarische Kleinodien vn unerhörter Dichte, Dichtungen eben. Seiten, die alle denkbaren Seiten enthalten, Bücher, die immer nur das EINE BUCH sind, das Ur- und Abschiedsbuch, die erste und letzte Nicht-Materie: Der jüngste Bericht.

Octavio Paz: *„Er dachte, daß die Ewigkeiten und die Unendlichkeit auf einer einzigen Seite Platz hätten."*

Es fällt nicht schwer, diese einzige Seite als eine Erscheinungsform des „Aleph" zu identifizieren – einem der zentralen Begriffe und Drehmomente im Borges'schen Universum, jedem *„Kreis, dessen Mittelpunkt überall, dessen Umfang aber nirgendwo ist"* (J.L.B.: *„Das Aleph"*), jedem geringfügigen Fragment eines Ganzem, das doch dieses Ganze **„ohne Schmälerung"** abbildet und enthält. Das Aleph also als LOGISCHES LOCH, wie es – mit Gödel – vernünftiger nicht sein könnte: DAS LOCH IN DER LOGIK. Oder – wem die Sprache näher ist als die Vernunft, der Sinn eingängiger als die Lehre vom Sinn (auch: Der **Lehrsinn** vom Sinn): Das Aleph als *Lücke im Logos*. Als achtes Bardo. DER BLINDE FLECK DER HELLSICHTIGKEIT.

Lars Gustafsson kommt das Verdienst zu, auf die enge Verwandtschaft zwischen diesem Borges'schen „Aleph" und den Monaden des Leibniz (neben Spinoza, Schopenhauer, Hume einer der Lieblingsphilosophen von J.L.B.) hingewiesen zu haben. Und wirklich wimmelt es bei Borges von Monaden. Da ist der Spiegel, der mich selbst und meinen Rivalen enthält (samt einer ganzen Welt), da ist das Gaucho-Messer (samt meinem Tod), da sind die perspektivischen **Verjüngungen** und Unendlichkeiten der Bibliotheken, die *„Sandbücher"*, die *„Paracelsus-Rosen"* (J.L.B.: *„Das Sandbuch"*, 1975, *„Die Rose des Paracelsus"*, 1977), und schließlich: DAS ICH – zumal blind, gerade dieses filigrane und gefährdete ICH.

Monaden mithin als Angelpunkt denkbarer (das heißt existierender) Welten. Als Verbannungsort verlorener und wiederzufindender Paradiese (auch Orte können verbannt werden, zumal Paradiese; und zwar AUS DEM MENSCHEN…). Aber auch: *„Schon vor Jahren hatte ich begriffen, daß in der Welt kein Ding ist, das nicht Keim einer möglichen Hölle wäre"* (J.L.B.: *Deutsches Requiem"*, 1949).

Das Spiegel-Emblem

Aber die Hölle ist ein Zustand, nicht Brennpunkt eines religiösen Koordinatensystems. Denn wenngleich Borges seinen unglückseligen und, bedingt durch das Lapidare seines Tonfall *(„Ich, der Verworfene")*, **unirdisch** furchterregenden Ich-Erzähler im *„Deutschen Requiem"* von der Theologie als von einer „PHANTASTISCHEN DISZIPLIN" reden läßt, wenngleich er eine geradezu leidenschaftliche Vorliebe für entlegene Häresien und, wie Stanislaw Lem das ausgedrückt hat, *„logisch unwiderlegbare Ketzereien"* hegt, ist Religion – auch die häretische – seine Sache nicht. Octavio Paz: *„In ihm konfrontierten sich der Metaphysiker und der Skeptiker."*

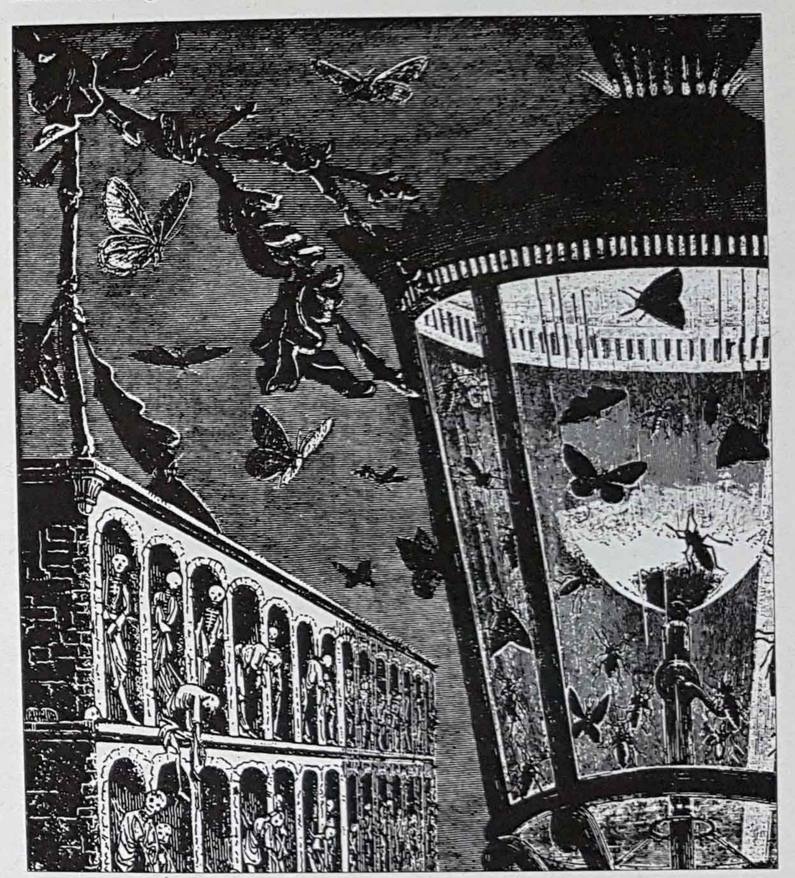
Wenn schon Religion, dann eher so: Nicht ich bin Gottes Ebenbild, sondern Gott ist meines. Das grenzt ans Autistische, das führt uns in die unnennbare Einsamkeit des *„Unsterblichen"* (J.L.B.: *„Der Unsterbliche"*, 1949), in Welt-Systeme, die Engel zuhöchst noch als paradigmatisches **Argument** zulassen.

Noch einmal Paz: *„Der Spiegel war sein Emblem. Ein erschreckendes Emblem: Der Spiegel widerlegt die Metaphysik und verurteilt den Skeptiker."* Soll heißen: Er setzt ihn aus. Wirft ihn auf die Klippen eines selbstgeschaffenen („Das Verschuldete" wollen wir anderen überlassen…), im besten Fall sich selbst genügenden Eilandes und läßt ihn die Linien seiner so begrenzten wie *unermeßlichen* Topographie nachzeichnen. Aber: Wo etwa ein James Graham Ballard zerebrale Landschaften **beschreibt**, entwickelt Borges komplette **„seelen-topographische" Systeme.** Wo Kafka seine Helden in alptraumhaften Labyrinthen und Spinnennetzen scheitern läßt, zieht es Borges vor, seine Protagonisten, sie selbst, ebenjene Labyrinthe und Spinnennetze **werden** zu lassen. Sofern wir rechteigentlich noch von Protagonisten sprechen können. Die „Stars" der Borges'schen Erzählungen und Parabeln sind jedenfalls mindestens „Doppelstern-Systeme": Ich und der Andere. Ich und mein Spiegelbild. Und freilich: Ich und mein Tod. Erzählter Tango also. Parabeln der Anziehung und Abstoßung: Parallel-Parabeln. Besser noch – und sei es selbst **gegen** Musil (ein Sakrileg hierzulande, ich weiß): PARALLELE PASSIONEN. Man könnte auch (in Anlehnung an das **postprozedurale** „objektorientierte Programmieren") von einem „objektorientierten Erzählen" sprechen (und der häufige Gebrauch eines Ich-Erzählers unterstützt diese These eher, als daß er ihr widersprechen würde). Nicht Handlungen, nicht Personen stehen im Mittelpunkt, sondern **Ereignisse**, „events" – oder aber, in der noch unausgegorenen Terminologie der Parallelprogrammierung, „Scheduler-**Signale**". Um wieviel vielschichtiger, um wieviel flexibler und **leistungsfähiger** werden solche Programm-Skripts, werden solche Erzählungen, aber auch: um wieviel mehrdeutiger, um wieviel **phantasieanregender**.

Das führe zu weit? Mitnichten. Allenfalls könnte es etwas weiter führen, als wir üblicherweise zu gehen bereit sind. Nach *„Tlön"* zum Beispiel (J.L.B.: *„Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"*, 1941).

In Tlön

Dort nämlich, in Tlön, das, wie *Uqbar"*, wie *Orbis Tertius"*, *„seine Entdeckung der Konjunktion eines Spiegels und einer Enzyklopädie verdankt"*, im fein gesponnenen Netzwerk einer *virtuellen* Geographie, einer virtuellen Grammatik, Geschichte und Philosophie, suchen die Metaphysiker, wie Borges uns wissen läßt, *„…nicht die Wahrheit, ja nicht einmal die Wahrscheinlichkeit: sie suchen das Erstaunen"*. Und wenngleich eine der Kirchen Tlöns behauptet: *„Alle Menschen, die eine Zeile von Shakespeare memorieren, sind William Shakespeare"*, werde ICH, DER LESER mich mit diesem Erstaunen zufrieden geben, während ich nicht nur eine, sondern alle Zeilen von Jorge Luis Borges wieder und wieder memoriere. Da kommen wir dann zusammen, da sind wir dann, wiewohl kein WIR, zumindest ICH und ER. Borges und Ich. Ich und Borges. Und: Dank meines fortgeschrittenen Alters (30) finde ich mich damit ab, NICHT Borges zu sein. *„Wahrscheinlich sind diese vernünftigen Gründe eine Frucht der Müdigkeit."* (J.L.B.: *„David Brodies Bericht, 1970)* EXIT. ●



Max Ernst: und die schmetterlinge beginnen zu singen. (Bild: Zweitausendeins)

FRANZ ROTTENSTEINER

Räume jenseits unseres Blickfeldes

H. P. LOVECRAFT – EIN SCHÖPFER KOSMISCHEN GRAUENS

Es war der Schriftsteller Fritz Leiber, der Howard Phillips Lovecraft (1890–1937), den manche für einen zweiten Edgar Allan Poe halten, einen „literarischen Kopernikus" genannt hat. Und wirklich hat Lovecraft in der phantastischen Schauerliteratur so etwas wie eine kopernikanische Wende herbeigeführt.

Damit sei weniger der oft zitierte sogenannte *„Cthulhu-Mythos"* gemeint, diese Agglomeration schauerlicher Götter, Dämonen und Monstrositäten von jenseits des Pluto und ähnlich ferner Weltallsgegenden, als die Entdeckung der Tiefen von Raum und Zeit als Quell des Grauens. Dieses ganze Pantheon meist ziemlich bösartiger Wesen – u. a. Yog-Sothoth, Dagon, Cthugha, Tsathoggua, Shub-Niggurath, die *„Ziege mit den tausend Jungen"*, Hastur der Unaussprechliche, der Idiotengott Azathoth, die Alten Wesen und der Große Cthulhu selbst, der in der versunkenen Stadt R'lyeh am Meeresgrund eingekerkert ist – eröffnet zwar, mit seinen Rangordnungen und Verwandtschaftsbeziehungen, eine wohlfeile Spielwiese für schwärmerisch-mythengläubige Lovecraft-Forscher, aber für Lovecraft und seinen Freundeskreis war das nur ein Spaß unter Kumpeln: Lovecraft gestattete es, daß seine Freunde seine „Gottheiten" sich ausborgten, und er borgte sich ihre aus; sie fügten neue Namen zu den seinen hinzu, er zu ihren, und es wäre wohl falsch, diesen mehr eingestreuten als systematisch präsentierten Wesen besondere Bedeutung beizumessen, es sei denn als – oft recht kindische – Namen, die für Kräfte stehen, deren Zeichen sie sind.

Urtrieb Angst

Lovecraft war Zeit seines Lebens ein überzeugter Materialist, der sich strikt weigerte, an ein Übernatürliches zu glauben, was aber mit einem starken Interesse für die Literatur des Übernatürlichen einherging. Die Begründung, die er für sein Interesse liefert, ist rein psychologischer Natur, und wenn man auch die Betonung, die er der Sache gibt, nicht ganz teilen mag, läßt sich schwer mit seiner Begründung rechten. Sein richtungsweisender Essay *Unheimlicher Horror* beginnt mit der Feststellung: *„Die älteste und stärkste Gemütsbewegung, die die Menschheit kennt, ist die Angst; und die älteste und stärkste Art von Angst ist die Angst vor dem Unbekannten."* Im Zentrum seiner Überlegungen steht also keineswegs das Übernatürliche als ein behauptetes Faktum, sondern vielmehr das Wissen oder sein Gegenteil, das angstmachende Nicht-Wissen, das Unbekannte, Seltsame und Fremdartige, etwas, was sich durchaus mit einer materialistischen Grundüberzeugung vereinbaren läßt. Lovecraft hat es, von einigen schwächeren und derivativen Erzählungen abgesehen, in seinem Werk konsequent vermieden, auf das überlieferte Arsenal von Gespenstern und anderen phantastischen Wesen zurückzugreifen. Für ihn ist die Aufhebung, die jeder Ratio zuwiderlaufende und sie zerschmetternde Aufhebung des Naturgesetzes die stärkste Quelle des Grauens, und dieses besonders

H. P. Lovecraft (Foto: Insel)

mit dem Unbekannten und Seltsamen verknüpft; besonders stark aber richtet sich seine Wißbegier auf die *„unendlichen kosmischen Räume jenseits unseres Blickfeldes"*.

Sie hängt eng mit der Wissenschaft zusammen. Lovecraft war ein Bücherwurm und ein Autodidakt, der in der reichhaltigen Bibliothek seines Großvaters alles las, was ihm in die Finger kam, auf allen möglichen Wissensgebieten. Schwerpunkte waren einerseits die griechisch-römische Antike und das England des 18. Jahrhunderts, andererseits aber die Naturwissenschaften, vor allem Chemie und Astronomie. Der Knabe führte chemische Experimente durch und war ein leidenschaftlicher Sterngucker mit eigenem Teleskop, der Sternkarten zeichnete und astronomische Berechnungen anstellte. Schon ab dem neunten Lebensjahr gab Lovecraft „wissenschaftliche", vor allem chemische und astronomische Amateurveröffentlichungen heraus, und als Jugendlicher lieferte er Spalten über Astronomie für Lokalzeitungen: elementare Beobachtungen und Berechnungen, vermischt mit antiken Mythen über die Sterne.

Ein Büchernarr und Stubenhocker

Lovecrafts wissenschaftliches Interesse scheint dabei immer mehr vergangenheitsorientiert als zukunftsgerichtet gewesen zu sein, mehr praktisch als theoretisch geprägt und schwerlich auf dem theoretischen Stand der jeweiligen Wissenschaft: viele seiner Quellen waren einfach überholt. Und seine Wissenschaft scheint zentriert auf das *Bücherwissen*, nicht das, was durch die Forschung erst erarbeitet wird, sondern auf das, was bereits in Büchern festgehalten ist: das Wissen und der Wissenschaftsbegriff eines Büchernarren und Stubenhockers, konservative, dem Neuen abholde Büchergelehrsamkeit. Lovecraft ist verliebt in alte Bücher und Bibliotheken. Offenkundigster Ausfluß dieser Vorliebe ist das von ihm erfundene Buch alten Geheimwissens, das *Necronomicon* oder *Al Azif*, geschrieben angeblich um 700 n. Chr. von Abdul Alhazred, einem verrückten Dichter aus Sanaa im Yemen. Diese Sammlung fürchterlichster Geheimnisse soll dann 950 als *Necronomicon* heimlich ins Griechische übersetzt worden sein, 1228 wurde es auch ins Lateinische übertragen. Nur wenige Exemplare sollen sich in der ganzen Welt erhalten haben, sorgfältig in Giftschränken verwahrt, denn das Werk wird von den Behörden der meisten Staaten und den Religionsgemeinschaften unnachsichtig unterdrückt. Auch die Miskatonic Library im fiktiven neuenglischen Arkham besitzt natürlich ein Exemplar. Wie Lovecrafts *„Götterwelt"* hat auch das *Necronomicon* einen Rattenschwanz ähnlicher Werke nach sich gezogen, erfunden von Lovecraft selbst und seinen Schülern; und zitiert werden diese erfundenen Bücher neben sehr wohl existierenden Werken des Okkulten und der schwarzen Kunst.

Das spielerische Element in diesem labyrinthisch verästelten Werk von Ungeheuerlichkeiten ist unverkennbar. Die ästhetischen Resultate sind zwiespältig: einerseits werden mit geradezu akribischer Pedanterie, mit fast wissenschaftlich zu nennender Genauigkeit der Beschreibung Forschungsergebnisse, Funde und Befunde geliefert; andererseits sind die Inhalte dieser Befunde und die Haltung, in der sie präsentiert werden, eher der Wissenschaft fremd und spezifisch eigentümlich gefärbt, vermengt mit Geheimwisen, Esoterischem und Alchemischem: die Chemie wird wieder zur Alchemie, und das Hinabtauchen in die Vorzeit des Menschengeschlechts enthüllt entsetzliche Kunde, die entweder unterdrückt wurde oder im Verlauf der Zeit in Vergessenheit geraten ist.

Eines der wichtigsten Zitate bei Lovecraft, eines, das die Essenz seiner kosmischen Variante des Grauens erhellt, findet sich am Beginn der Erzählung *„Cthulhus Ruf"*: *„Die größte Gnade auf dieser Welt ist, so scheint es mir, das Nichtvermögen des menschlichen Geistes, all ihre inneren Geschehnisse miteinander in Verbindung zu bringen. Wir leben auf einem friedlichen Eiland des Unwissens inmitten schwarzer Meere der Unendlichkeit, und es ist uns nicht bestimmt, diese weit zu bereisen. Die Wissenschaften – deren jede in eine eigene Richtung zielt – haben uns bis jetzt wenig gekümmert; aber eines Tages wird das Zusammenfügen der einzelnen Erkenntnisse so erschreckende Aspekte der Wirklichkeit eröffnen, daß wir durch diese Enthüllung entweder dem Wahnsinn verfallen oder aus dem tödlichen Licht in den Frieden und die Sicherheit eines neuen, dunklen Zeitalters fliehen werden."*

Schwärzester Pessimismus

Das Ergebnis der Wissenschaften, das Wissen, hat hier einen völlig schwarzen, negativen Stellenwert; das Wissen macht nicht frei, bringt keine ästhetische Befriedigung, ist ein Wert an sich und hilft auch nicht, die Zukunft zu meistern oder die Welt besser zu gestalten. Es bringt nur Unglück, Wahnsinn und Tod. Schwärzester Pessimismus macht sich breit. Das Weltall ist kein Kampfplatz höllischer Wesen oder Kräfte, die Biologie enthüllt nur unangenehme Wahrheiten über die eigene Abkunft, die Erde ist eine relativ friedliche Oase nur weil wir nicht wissen, wie die Welt wirklich aussieht: Unwissen als Gnade. Wissen führt unweigerlich in die Katastrophe. Lovecraft greift zurück auf die überlieferte Vorstellung (seit der Bibel) vom „verbotenen Wissen", das dem Menschen nicht frommt.

Man vergleiche das Zitat aus H. P. Lovecraft einmal mit einem aus H. G. Wells (dem Essay *„The Rediscovery of the Unique"*): *„Die Wissenschaft ist ein Streichholz, das der Mensch eben erst angezündet hat. Er dachte, er befände sich in einem Zimmer – in Augenblicken der Andacht, in einem Tempel – und daß dieses Licht von den Wänden zurückgeworfen werden und Mauern zeigen würde, auf denen wunderbare Geheimnisse geschrieben ständen und Säulen, in denen harmonisch entwickelte philosophische Systeme eingekerbt wären. Es ist ein merkwürdiges Gefühl, nun, da das erste Aufflackern vorüber ist, und die Flamme klar nach oben brennt, die eigenen Hände zu sehen und nur einen flüchtigen Anblick von sich selbst und dem Flecken, auf dem man steht, zu haben, und überall um sich, anstelle all der erwarteten menschlichen Tröstungen und Schönheiten – noch immer Finsternis."*

Das ist eine skeptische Abrechnung mit dem grenzenlosen Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts, aber es ist beileibe nicht so pessimistisch wie die Stelle bei Lovecraft. Bei Wells liegt das Problem darin, daß unser Wissen eben, verglichen mit dem Ungeheuren Ausmaß des Nicht-Wissens, noch immer winzig ist, ein winziger Lichtfleck in der Finsternis, aber die Bedrohung geht nicht vom Wissen aus. Es

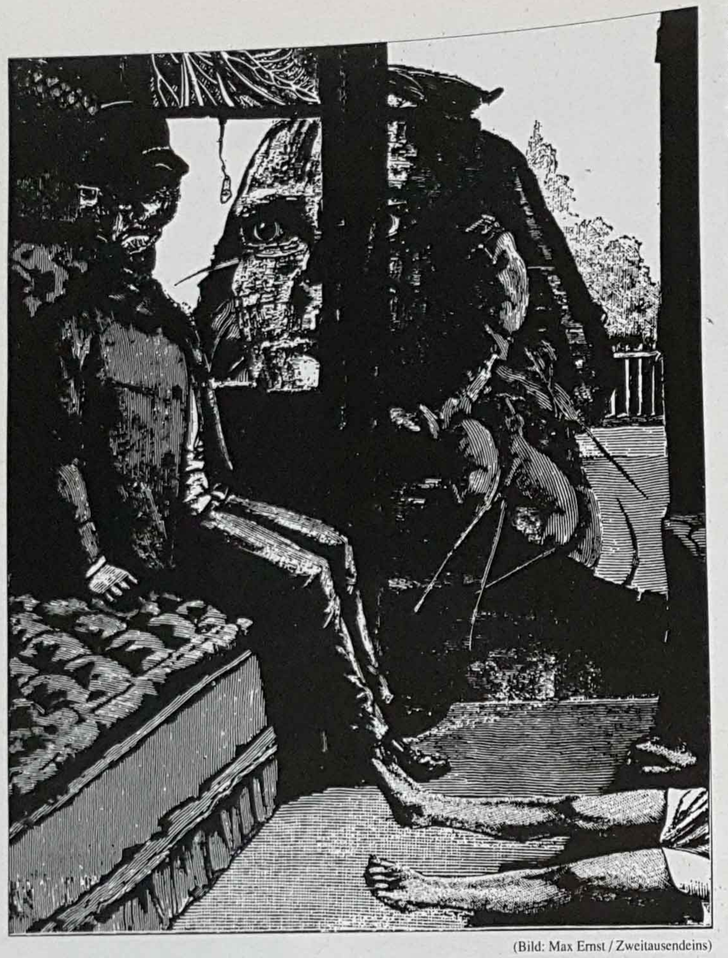
(Foto: aus Tim Hildebrand: Rotwang, Basel 1980)

folgt nicht, daß man sich fürchten muß. Auch bei Lem, dem modernen Schriftsteller, der das Fremdartige und Unbekannte im Kosmos betont hat wie kein anderer, wird das Unbekannte als das Noch-Nicht-Bekannte akzeptiert, aber nicht gefürchtet. Wells und Lem sind, anders als Lovecraft, keine Autoren der Literatur des Grauens.

Eigentümlich gefärbt erscheint Lovecraft insbesondere die Abstammungslehre: das den Seelenfrieden erschütternde, oft genug sogar die geistige Gesundheit zerstörende Wissen betrifft nur zu oft die eigene Abstammung. Vorfahren haben sich auf biologisch nicht sehr wahrscheinliche Seitensprünge mit seltsamen Amphibien, Lurchen und fischigen Ungeheuern eingelassen; oder auch mit affenartigen Wesen. Das bedrohliche Fremde, das Lovecraft im Völkergemisch New Yorks von den Einwanderern aus Südeuropa oder Asien ausgehen sah, hat sich häufig schon längst in die eigene Gene der Protagonisten eingeschlichen. Es liegt nahe, diese Haltung der Furcht, des Abscheus und der Xenophobie aus der Biographie des Autors zu erklären. Nicht irgendwelchen Erfahrungen mit Ausländern, die Lovecraft nicht hatte, sondern aus dem Wissen um die sozial wenig akzeptable Krankheit seines geliebten Vaters, der in einem Irrenhaus an Syphilis starb. In seiner Korrespondenz sprach der Sohn immer nur von einem paralytischen Schlaganfall seines Vaters, herbeigeführt durch Schlaflosigkeit und nervliche Überanstrengung, aber in der erzählenden Prosa tritt die Krankheit, getarnt und umschrieben, in ganzer Entsetzlichkeit hervor. Es ist ein Wissen, das sich die Gestalten kaum eingestehen wollen, das sie aber, ins Kosmische vergrößert, aus einem Gefühl wissenschaftlicher Redlichkeit und Pflicht der Menschheit gegenüber doch zu Papier bringen. Nur angesichts einer solch universellen Bedrohung wagen sie zu sprechen, sozusagen als Märtyrer für die ganze Menschheit.

Erscheinungen, nicht Charaktere

Man hat für die phantastische Literatur allgemein häufig festgestellt, und das gilt für Lovecraft im besonderen, daß die individuelle Psychologie der Gestalten nicht mehr ausgeprägt ist: sie sind eher Repräsentanten, Vertreter der Menschheit als



(Bild: Max Ernst / Zweitausendeins)

ausgebildete Individuen. Lovecraft hat denn auch behauptet, daß Erscheinungen und nicht Charaktere die wahren Helden der unheimlichen Geschichte sind. Was seinen Gestalten zustößt, geschieht ihnen meist als Spezimen des Menschengeschlechts, nicht aus individueller Schuld. Sie sind Gelehrte, Professoren, die sich aus beruflicher Ethik, ungeachtet persönlicher Ängste, mit dem bedrohlichen Wissen auseinandersetzen und es auf sich nehmen, der Welt als warnendes Beispiel zu dienen.

Eine überwältigende Ähnlichkeit gibt es schließlich zwischen Lovecrafts kosmischer Prosa und den *Carceri* des Piranesi, die schon seit jeher die Phantasie der Romantiker mächtig angeregt haben, und die Lars Gustafsson in seinem grundlegenden Essay *„Über das Phantastische in der Literatur"* (in *Utopien*, 1970) zur Auslegung des Phantastischen heranzieht. Er entdeckt in Piranesis *Carceri* „Innenräume", die einen überwältigenden Eindruck des Undurchschaubaren erwecken, daß sie nicht für Menschen bestimmt sind. Die Menschen in ihr bewegen sich wie Ameisen. Wie für Piranesi ist für Lovecraft die Architektur ein wichtiges Ausdrucksmittel; auch er zeichnet, wenn auch mit Worten, gewaltige Innenräume einer zyklopischen außerirdischen Architektur, riesenhafte Gewölbe, Mauern, Säulen, Labyrinthe, Spiele von Licht und Schatten auf ihnen. Bauten, die keinen menschlichen Zweck kennen und nicht von Menschen und nicht für Menschen geschaffen wurden. Ungeheuerartig aussehende Geschöpfe, aber begabt mit gewaltigen geistigen Fähigkeiten sind ihre Erbauer, imstande, die Tiefen des Raumes und der Zeit zu überwinden.

Gemischte Empfindungen

In den Wüsten West-Australiens *(„Der Schatten aus der Zeit")* und der Antarktis *(„Berge des Wahnsinns")* finden sich die Überreste ihrer Architektur. Prof. Peaslee aus *„Der Schatten aus der Zeit"* wird zeitweilig in den Körper eines dieser außerirdischen Kegel versetzt und tut in einer kosmischen Titanenbibliothek seinen Dienst, eine der eindrücklich fremdartigsten Stellen bei Lovecraft; wirklich erweckt sie ein überwältigendes Gefühl der Nichtigkeit und Bedeutungslosigkeit des Menschen angesichts gewaltiger Räume und, da sich die Geschichte Jahrmillionen in die Vergangenheit erstreckt, auch Zeiten. Lange bevor es den Menschen gab, haben diese fremdartigen Intelligenzen schon existiert und sind auch auf der Erde gewandelt. Die kosmische Verbindung eines Erich von Däniken – hier ist sie schon lange, auf beeindruckendere Art und horribel, vorweggenommen.

Anders als seine Nachahmer, erweckt Lovecraft immer das Gefühl, daß seine Geschichten eine gewaltige Tiefe haben, daß in ihnen uralte Ängste angespochen werden.

Die Empfindungen des Lesers sind wiederum gemischt; einerseits beeindruckt die Erhabenheit mancher Schilderungen, welche die Unendlichkeit kosmischer Räume und das geradezu Pascalsche Grauen, das von ihnen ausgeht, andeuten; andererseits hat die Beschreibung dieser kosmischen Ungeheuer, die weniger mit Göttern und Dämonen zu tun haben, als mit ungeheuer fremdartigen Außerirdischen, ihre komischen Seiten; es fällt schwer, diese gummiartigen, entsetzlich stinkenden (Lovecraft ist ein Autor, der das olfaktorische stärker betont als jeder andere Schreiber von Horrorgeschichten), oft einen fischartigen Geruch ausströmenden (Lovecraft verabscheute Fische) und ein Kältegefühl verbreitenden (Lovecraft mochte die Kälte nicht) Ungeheuer wirklich grausig zu finden. Dazu kommt die Kette ständig wiederholter Adjektive wie unheimlich, grausig, erschreckend, furchtbar, blasphemisch, unaussprechlich usw., die dem angestrebten Zweck nicht eben förderlich sind: ein *„Gefühl der Furcht, ein Gefühl der Berührung mit unbekannten Mächten, eine subtile Haltung schaudernden Lauschens"* zu erzeugen. Aber dennoch, nicht wegen, sondern vielleicht sogar trotz dieses Inventars zweifelhafter literarischer Mittel, erweckt Lovecraft, anders als seine Nachahmer, die ihn nur mechanisch imitieren und der völligen Lächerlichkeit nicht entgehen, immer das Gefühl, daß seine Geschichten eine gewaltige Tiefe haben, eine wahrhaft zeitlose psychologische Substanz, in ihnen uralte Ängste auf eine Weise angesprochen werden, die zugleich archaisch und in ihrer kosmischen Dimension unvergleichlich zeitgemäß ist. Sie werfen den Menschen in eine von universellem Verfall bedrohte kosmische Hölle, die dem Menschen gegenüber von absoluter Gleichgültigkeit ist; eine Hölle auch, der kein ausgleichendes Paradies, kein Himmel und kein menschliches Utopia gegenübersteht, sondern lediglich eine von den fremden Kräften stets bedrohte temporäre Idylle Neu-Englands. ●

ALOIS EDER

Funktion einer kritischen Masse

PHANTASTIK VON HERZMANOVSKY-ORLANDO BIS RANSMAYR UND RUSHDIE

Selbst wenn man sich mit dem konventionellen Germanisten-Blick an die Geschichte der Nationalliteratur heranmacht, muß es auffallen: Phantastik in der Erzählkunst ist immer die Funktion eines Reichtums an kombinierter Erfahrung, oder mit dem alten rhetorischen Begriff, an *copia rerum*. Die Ausbreiter der Phantasien waren alle zuerst Sammler.

Sammler auch im Wortsinn: Ob Goethe mit seinem aus Rom abgeschleppten Kolossalabguß der Juno Ludovisi oder seiner Gemmensammlung, ob der Erfahrungssammler in diversen Berufen, E. T. A. Hoffmann, für alle gilt, daß sie erst einmal aufnehmen müssen, ehe es dann aus ihnen herausbricht, oft sogar mit erheblicher Latenzzeit.

Wenn ein Alfred Kubin zur Zeit seiner Arbeit an der *Anderen Seite* bereits ein Sammler von Büchern zu allen Arten von Okkultismus ist, zeigt das deutlich, daß es mit einer dürren Freudianischen Traumsymbolik allein noch nicht getan ist, die alles Längliche zum Penis und alles Tremendum und Faszinosum zur Väterlichkeit verklärt. Und zumal ein Herzmanovsky-Orlando ist zum skurrilen Denker, der er noch vor jeder Autorschaft war, durch die Sammlergestalt seines Linzer Mentors Anton Pachinger angeregt worden, Kubins *Busenfreund*, den von Wallfahrtsprägungen bis zum mittelalterlichen Keuschheitsgürtel alles interessiert hat und dessen stets bei sich geführte Sammlung dicker Damen in Nacktaufnahmen sogar Kafka Ehrfurcht vor seiner Potenz eingeflößt hat.

Mit fasziniert war der Bohème-Kreis der Schwabinger Kosmiker um Wolfskehl, Klages und George, den auch Pachinger mitbetreut hat, mit fasziniert der Prager Bankier Gustav Meyrink, wieder ein Sammler von okkulten Erlebnissen und Mitgliedschaften in allen möglichen theosophischen Zirkeln und geheimen Verbindungen.

Kombinatorische Phantasie

Was in ihre Werke an *copia rerum* einfließen konnte, ist also buchstäblich zuerst einmal aufgesammelt worden, und zwar nicht nur auf der Münchener Dult oder auf dem Fetzenmarkt, wo Pachinger, das Hauptvorbild für die Herzmanovskyschen Sammler- und Erotomanen-Gestalten Großkopf, Naskrückl oder Großwachter zu Hause war. Die kombinatorische Phantasie mußte sich erst akkumulieren, und zwar an Brennpunkten, die mehr boten als bloß ein kurioses Sammelsurium von Artefakten, nämlich an multikulturellen Zentren, die im geistigen etwas dieselben Charakteristika haben, wie die Pachingerschen Fetzenmärkte. Orte, und Gebiete, in denen sich Anregungen aus den verschiedensten Kulturtraditionen kreuz und quer überlagern, wie im Prag des Meyrinkschen *Golem* bzw. der *Walpurgisnacht*, das jüdische und das katholische, das deutsche und das hussitisch-tschechische Element.

Das machts aus, die heterogenen Schichten, zwischen denen Spannungen auszugleichen sind: ein Akkumulatorprinzip! Das muß sich eine Zeitlang aufladen, dann gibts die schönsten Entladungen. Natürlich ist das dann auch nicht auf den Raum der deutschen Literatur beschränkt: Rom hat sein *Satiricon*, Dublin seinen *Ulysses*, und auch darin die schönste Mischung judäo-katholisch-anglikanischer Elemente. Ein norddeutscher Bewunderer wie Arno Schmidt hat dagegen redliche Mühe, sich in seinen und *Zettels Träumen* mit Kleister und Schere an diesen Standard an Blickweite heranzutasten: der Trend zur Reindarstellung, der Puritanismus, der sich dann im 19. Jahrhundert in den Rassismus und Nationalismus entladen hat, hat für eine Engführung gesorgt, die gar nicht so leicht zu überwinden ist. Katholiken habens da von der Weite ihres Horizonts her besser, man denke an die barocke Weitherzigkeit, zu der Claudels *Seidener Schuh* ansetzt, Grenzenlosigkeit, geographisch, rassisch und kulturell, gewährt durch den barocken Universalitätsanspruch, der die Indianer der Jesuitenreduktionen geläufig barock schnitzen ließ…

Kultureinflüsse

Kein Wunder, wenn sich die südamerikanische Literatur zu einem Reduit der phantastischen Literatur ausgebaut hat. Etwa bei Jorge Luis Borges, dem Bibliothekar, der gar nicht anders kann, als all die von verschiedenen Seiten einströmenden Kultureinflüsse vor aller Bewertung einmal zu registrieren. Kein Wunder, daß bei ihm ebenso wie bei Fruttero und Lucentini der ewige Jude erscheint, nicht als der Verdammte, der ewig im eigenen Saft zu braten hat wie noch der Sue'sche im 19. Jahrhundert, sondern als der Sammler der Zeiten und Connoisseur, der Fremdenführer durch die Zeitgeschichten Venedigs, das eigentliche Subjekt der Geschichte, dem diese Position im Kreuz der Kulturen erst richtig zu Bewußtsein kommen kann, gewissermaßen der Platzhalter und das Symbol für den Literaten der Phantastik, der es ihm nachtut und die Agglomeration der Kultur nachvollzieht, bzw. daraus den Honig seines Durchblicks zieht.

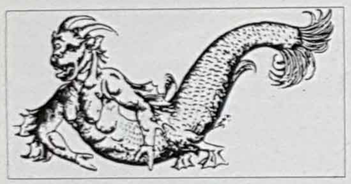
Was den multinationalen Großstädten des Westens mit ihren Kolonialvölkern ein Salman Rushdie, waren der k. k. Monarchie ein Kubin, Meyrink, Kafka oder für die Nachfolgestaaten ein Leo Perutz, ein Alexander Lernet-Holenia, in denen alles zusammenfließt, was die Realisten der Generation Ebner-Eschenbach und Karl Emil Franzos an *Dorf- und Schloßgeschichten* aus *Halb-Asien* zusammengetragen haben, zusammengeronnen und koaguliert dort, wo später Herzmanovsky halb in k. k. Scherz, halb in rassistischem Ernst die *Mongolendrüse* Europas vermutet hat, in Wien.

Herzmanovsky-Orlandos „Gaulschreck" im Serapionstheater (Foto: Archiv)

In diesen Mischkulturen, – und auch Münchens Schwabing gehört noch am Rande dazu, man denke nur, was sich da in Franziska von Reventlows Tagebüchern allein als Auswahl der europäischen Männerwelt zusammenfindet, – findet ein Umschlag von der Quantität der Bezüge in die Qualität eines kulturellen Durchblicks statt, der nicht mehr nur die eigenen Stellgrößen vor Augen hat. Goethe hat im *Faust* von der Natur gesprochen, in der *ein Schlag tausend Verbindungen schlägt*, genau das ist auch auf der Kulturebene der Fall…

Überlagerung statt Abstraktion

Die orientalischen Städte mit ihren Karawansereien hatten ihre Märchenerzähler, die attischen Häfen ihren Herodot, der weitgereist Wahrheit und Legende vermischt hat. Und wenn ihm auch ein Folke Tegethoff noch nicht das Wasser reichen kann, so zeigt doch die Internationalisierung der Gilde der Märchenerzähler, woher auch da der Wind weht: die Erfahrungen der Menschheit müssen ins Allgemeinere gehoben werden, aber nicht durch Abstraktion, sondern durch Überlagerung, durch die Vielzahl der Lasuren. Es sind die Städte, in denen sich nicht nur Menschen aus allen Himmelsrichtungen, sondern auch Bibliotheken ansammeln: Pergamon, Alexandria, das British Museum, frequentiert von den Sammlern, den Suchern, den Okkultisten. Das Symbol der Bibliothek, das Universalbuch, ob es nun bei Perutz im *Meister des Jüngsten Tages* auftaucht, in Borges *Bibliothek von Babel*, *in* Ecos *Namen der Rose* oder in Lems *Solaris*, dort als wohlassortierte Handbibliothek zum extraterrestrischen Leben.



In diesem Zusammenströmen verschiedenster Traditionen, das wieder nach der ordnenden registrierenden Hand ruft, hat es also auch die k. k. Monarchie gegen das Ende ihres Bestandes weit gebracht, und im Gegensatz zur Kulturlosigkeit ihrer nationalen Kräfte, die eifersüchtig über die Reinerhaltung ihres Bluts und ihrer Sprache gewacht haben und dadurch zur Sterilität verdammt wurden, während die Impfung durch die k. k. Kultur der Emigranten die nordamerikanische Geisteswüste nachhaltig zur Blüte gebracht hat…

Heute sind es die *Satanischen Verse* Salman Rushdies, die ebenso wie Ransmayrs *Letzte Welt* der Literatur den Ausweg aus dem Gefängnis der Avantgarde-Originalitätssucht zeigen: die multikulturellen Großstädte, die auch die Sehnsucht der Handke und Gerhard Roth waren, wenn sie in *Amerika* und im *Kurzen Brief zum langen Abschied* Kompensation gegen die Beschränkung auf den Provinzmief suchten. Aber diese wahren Abenteurer sind eigentlich immer noch nur auf den einen Kopf beschränkt, die Rushdies aber haben auf einmal eine Wirkung auf ein aufgebrachtes Millionenpublikum gezeigt, und Ransmayrs nur deshalb nicht, weil sich die Augustäische Zensur gegen ihn nicht mehr in dem Maß zu wehren vermag, wie er es am Beispiel Ovids schildert. Die Verbannung ist aber gleichzeitig eine Befreiung, ähnlich wie Handke in seinem Roman *Die Wiederholung* beim Ausflug über die slowenische Grenze eine Befreiung erleben läßt, die Befreiung, die sich eben aus dem Abstreifen der engen Fesseln der einen Kultur ergibt (kein Wunder, wenn ihn die jüngsten nationalen Blähungen der Jugoslawen ernsthaft verstören). Und selbst wo ein Thomas Bernhard schon auf die Stilmittel Perseveration einer immer kleiner werdenden Anzahl von Inhalten eingeschworen ist, bedarf er in der *Verstörung* im Redefluß des Fürsten Saurau der großen Perspektive.

Purismus als Durchgangsstadium

Nicht daß die Reduktionisten der Avantgardejahrzehnte schon automatisch Versager sein müßten, aber sehr häufig ergibt sich die Engführung unserer Avantgarde aus der Tatsache, daß es sich um eine Literatur noch vor aller Erfahrung handelt, und das Interesse daran kann eigentlich nur mäßig sein… Nein, man soll nicht um jeden Preis den Gerhard Hauptmann zu einem Oskar Panizza oder den Heimrad Bäcker zu einem Gregor von Rezzori machen wollen, vielleicht ginge das auch gar nicht… Zudem handelt es sich nicht um absolute Gegensätze, im Gegenteil. Daß es einen Artmann aus dem Mief des klein gewordenen Österreich in die Weite gezogen hat und hin zur Integration und Vorwegnahme der Verschmelzung der europäischen Traditionen, sagt ja genug. Sogar Ernst Jandl als strenger Hohepriester der Moderne hat in seinen Gedichten im Gastarbeiterjargon genau die Entgrenzung gesucht, auf die es neuerdings mit Riesenschritten hinausläuft, und ein Konrad Bayer ist mit seinem *Kopf des Vitus Bering* den Ransmayerschen Kopf-Expeditionen vorangegangen. Es handelt sich also nicht um ein methodisches, sondern ein historisches Problem.

Der Purismus der Avantgarde ist offenbar recht verstanden nur ein Durchgangsstadium, das aus der Engführung resultiert, die vorausgegangen ist, Reaktion auf klassischen Kanon und nationalistische Internierung des Geistes. Daß dabei aber die Revolte nicht nur zur Zertrümmerung der Enge, sondern auch zur Wahrnehmung und zum Einbezug der Weite führen muß, ist vielleicht einigen der Kontestanten unterwegs abhanden gekommen, vielleicht aus der falschen Anhänglichkeit an einen verkehrten Originalitätsbegriff heraus. Grenzgängertum kann man nicht betreiben, wenn man auf seine eigene Denkwelt zurückgeworfen sein will, man kann es nicht für sich betreiben, sondern nur in Wahrnehmung des Nachbarn, des Geländes zu beiden Seiten einer solchen Grenze. Was in der Abwendung von der Moderne zum Tragen kommt, ist diese Ablösung vom heillosen Subjekt, von der obsoleten Originalitätsgläubigkeit des Einzelnen, der nicht *Narr auf eigne Hand* sein kann und bleiben will, wie es ihm Goethe schon ins Stammbuch schreibt. Es gibt da ja eigentlich keine Originalität, alles ist Durchgang, Überformung, Überlagerung. Der Traum vom Geist des Individuums ist bald ausgeträumt, wenn es sich darüber Rechenschaft gibt, daß da vielmehr durch es hindurch gesprochen wird.

In den multikulturellen Gesellschaften der Gegenwart wie der Vergangenheit geschieht das halt aus verschiedensten Richtungen gleichzeitig, wie Rushdies Anglo-indisch-islamische Mischkulanz zeigt, und was herauskommt, ist ein Kreuzungsprodukt, das z. B. das beiden Hemisphären gemeinsame Konzept eines gefallenen Engels mit völlig neuem Inhalt füllt, und gerade das macht seinen sozusagen experimentellen Wert aus: für die Evolution der Gattung nämlich. Nicht das Gespinst des isolierten Hirns, in dem sich vielleicht ohne solche Anschlüsse gar nichts täte, sondern eben seine Vernetzung, sein Gespeist-Sein aus den verschiedensten Anschlüssen macht das Produkt interessant.

Eigentlich eine hoffnungserweckende Perspektive, wenn wir sehen, daß alles auf Vereinigung und Anschluß zugeht, Österreichs an die EG, des lange abgetrennten Ostens an den Westen. Freilich nur, wenns dabei bleibt, daß es sich um Eingliederung handelt, und nicht um eine Homogenisierung, die gerade die Unterschiede einebnet, auf die es ankäme, dann wären wir mit einer Wendung des literarischen Geschmacks zur Phantastik optimal bedient, wie sie sich in dem Auftreten von Ransmayr, Schantl und anderen Neophantasten neben Altgedienten wie Peter Marginter oder Hans Heinz Hahnl deutlich abzeichnet…

Originalität wird in diesem Kontext nicht mehr die originelle Stand-alone-Variante eines Gehirns sein, sondern die originelle Leistung in der Kombination und Komposition der verschiedenartigsten schon eingebrachten Elemente, im gelungenen Aufbau auf schon vorhandenen Fundamenten, ohne dabei etwas an Eigenständigkeit der Sicht preiszugeben… Phantastik ist die Funktion einer überkritisch gewordenen Masse an Eindrücken: Jungfernzeugung von Energie sozusagen, aus der Spaltung angesammelter Kerne, die damit sozusagen gegen den Strich verwertet werden, aber eben deshalb vielleicht gerade besser. Gut eingespeichelt und wiedergekaut, lassen sich vielleicht noch verborgene Nährwerte im Vorhandenen aufschließen, ehe wir zu ganz Neuem greifen müßten… ●

HANS-JÜRGEN AUGUST

Der einzige wirklich fremde Planet

DIE ZEREBRALEN LANDSCHAFTEN DES JAMES GRAHAM BALLARD

Es war ein eigentlich simpler Entschluß, den der am 15. 11. 1930 in Shanghai geborene Brite James Graham Ballard an den Beginn seiner Karriere als Berufsschriftsteller setzte. Während eines vierzehntägigen Urlaubs sollte sein erster Roman entstehen: tatsächlich war er nach bereits zehn Tagen abgeschlossen. Der wohl nicht gänzlich fehlgehenden Meinung entsprechend, wonach ein eher unbekannter Autor – Ballard hatte zuvor ausschließlich einige Kurzgeschichten veröffentlicht – am leichtesten durch die Produktion angepaßter Literatur Zugang zu einem Buchverlag finden könne, entstand 1962 *The Winds from Nowhere*, eines jener Konglomerate offenbar unzerstörbarer Versatzstücke schlechter Science Fiction – Rettung der Helden in allerletzter Minute selbstverständlich inklusive –, die den an unkonventionellen Gebieten der Literatur Desinteressierten dazu dienen, pauschalisierte Verurteilungen dieses Genres zu rechtfertigen. Doch Ballard erreichte damit, was er anstrebte: Paradoxerweise war es gerade dieser ausgesprochen konventionelle Roman (für den er 300 Pfund erhielt), der es ihm ermöglichte, seiner geregelten Arbeit als Angestellter zu entkommen und eine Karriere als einer der avantgardistischen Autoren neuerer britischer Literatur zu beginnen.

(Foto: Sepp Schmölzer)

Schon bei seinem zweiten, stilistisch noch konventionellen Roman *The Drowned World* stieß Ballard an die literarischen Grenzen der klassischen Science Fiction bzw. Phantastik wie an die mentalen vieler Verleger. Der Protagonist der Geschichte sucht in einer in Folge von Klimaschwankungen überschwemmten Welt nicht die physische Rettung, sondern wählt den Weg in das Zentrum des Katastrophengebiets, was jedoch die für seine Psyche einzig adäquate Lösung darstellt. Während der Plot dieses Romans Parallelen zu Goldings *Lord of the Flies* aufweist, erinnert der Schluß, der sich als Konsequenz aus den Reflexionen des Protagonisten ergibt, an den Entfremdungsprozeß und die schließliche, durch die Konfrontation mit dem eigenen physischen Ende herbeigeführte philosophische Klärung des *Fremden* von Camus. Ballard verzichtete also auf den eher banalen Deus-ex-machina-Schluß, mit dem Golding seinen Helden im letzten Moment dem tödlichen Schicksal wie durch ein Wunder entreißt, und führt stattdessen den Leser zum eigentlichen Höhepunkt der Geschichte hin. Obwohl sich die Hauptfigur durch ihr Verhalten freiwillig dem physischen Ende aussetzt, will Ballard diesen und andere seiner Romane ähnlichen Inhalts keineswegs als tragische Katastrophenromane verstanden wissen: *„Der Held folgt der Logik seines eigenen Geistes: und ich glaube, daß jeder, der dies tut, in gewisser Weise seine Erfüllung findet. Ich betrachte all diese Romane als Geschichten physischer Erfüllung."*

Paranoide Visionen

Der für die gesamte Prosa Ballards charakteristische Typus der Hauptperson widerspricht nach wie vor vielen Klischees nicht nur der Science Fiction bzw. Phantastik. In feindlichen Umwelten, seien es von Naturkatastrophen zerstörte Landstriche oder schlicht die Betonwüsten heutiger Ballungsgebiete, durchleben Ballards fast autistische Einzelgänger, oft von paranoiden Visionen getrieben, eine stets spezifische psychische Wandlung, die in einer völligen Entfremdung von den Wertvorstellungen und üblichen Handlungsweisen der anderen kulminiert.

„Die entscheidende Dystopie trägt man im eigenen Schädel", heißt es in *Low-Flying Aircraft*, und Ballard gelingt es wie kaum einem anderen Autor, dem Leser die phantastischen Wertvorstellungen und die vordergründig absurde Handlungslogik seiner Protagonisten plausibel erscheinen zu lassen. Als *„Experte im behutsamen Choreographieren eines physischen und mentalen Zersetzungsprozesses"*, wie Ballard vom Kritiker Brian Ash bezeichnet wurde, dokumentiert der Autor durch meist sehr präzise Beschreibungen etwa der Gestik und Mimik seiner Handlungspersonen komplexe psychische Vorgänge und Wandlungen ohne penetrante Nabelschau oder ein Konvolut wohlgefälliger Lamenti über das nahende Ende aller Zeiten und entführt die Leser auf Reisen durch die zerebralen Landschaften seiner Hauptfiguren.

Beeinflußt wurde Ballard in seinem schon sehr früh ausgeprägten deskriptiven Erzählstil zweifellos durch die Ende der Fünfziger in Großbritannien aufkommende Pop-Art etwa eines Richard Hamilton oder Eduardo Paolozzi, noch stärker aber wohl durch die Surrealisten. Bilder von Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte oder anderer Surrealisten werden in seinen Geschichten häufig zitiert, quasi als Verstärkung jener bildhaften Beschreibungen, die z. T. an jene Claude Simons erinnern. Literarisch wurde Ballard ebenfalls durch die Vertreter des Surrealismus, aber auch von James Joyce, Ray Bradbury und vor allem William S. Burroughs beeinflußt. So bezeichnete Ballard Burroughs' Arbeiten als *„jene Art von Science Fiction, auf die wir alle gewartet haben"*, wobei hier der Begriff der Science Fiction wohl sehr großzügig definiert wird.

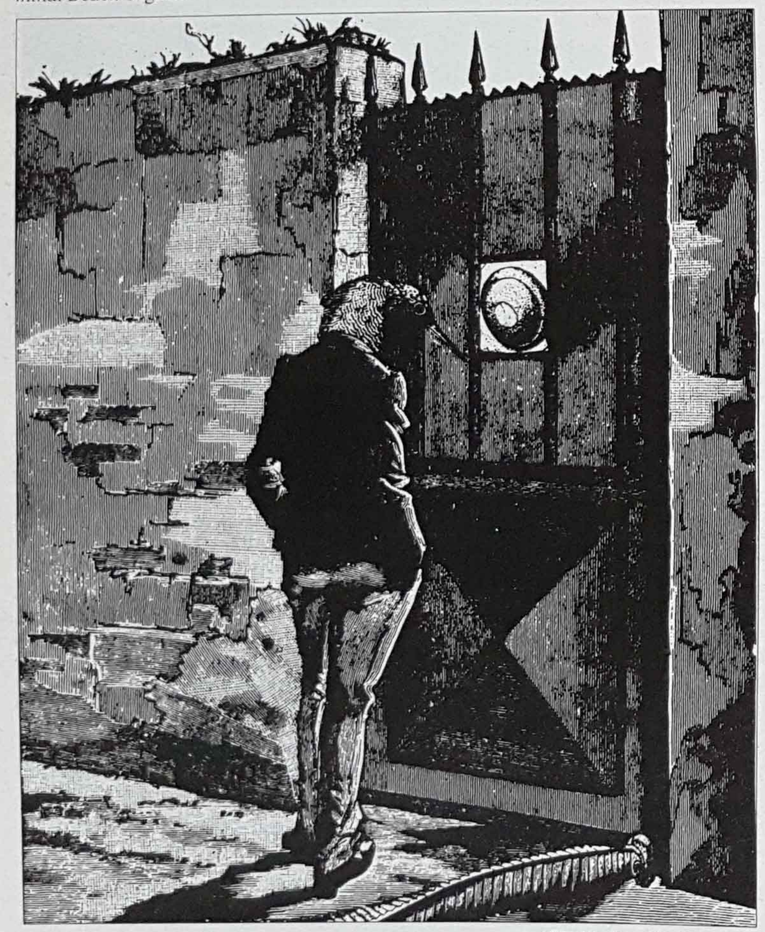
Im Gegensatz zum Großteil der Schriftsteller, die vor der Auseinandersetzung mit Natur- oder Humanwissenschaften oder technischen Entwicklungen wie das Ka-

ninchen vor der Schlange zurückschrecken, spiegeln sich in Ballards Arbeiten deutlich vor allem jene wissenschaftlichen Theorien wider, die sich mit dem Entstehen des subjektiven Realitätsempfindens bzw. allgemein mit dem Realitätsbegriff als solchem beschäftigen, wobei das von Ballard berücksichtigte Spektrum die Quantentheorie ebenso umfaßt wie Kommunikationstheorie oder die Psychiatrieforschung etwa eines R. D. Laing.

Realitätsverlust

Ballard ortete bereits früh den Verlust eines allgemeingültigen Realitätsbegriffes: *„Wir leben in einer Welt, die von Fiktionen jeder Art beherrscht wird – Massenvermarktung, Werbung, Politik als Sparte der Werbung […]. Wir leben in einem riesigen Roman"*. Diese Überlegungen verstärkten zweifellos Ballards Hinwendung zur profunderen Bearbeitung psychologischer Aspekte – was ihn eindeutig von den Autoren der klassischen Science Fiction unterscheidet und eher in die Nähe der Phantastik rücken läßt – und initiierten schließlich die experimentelle Phase des Autors, die 1964 mit der Kurzgeschichte *The Terminal Beach* begann.

Entscheidenden Einfluß nahm Ballard auch auf die Entwicklung der Zeitschrift *New Worlds*, die sich ab 1964 unter der Herausgeberschaft von Michael Moorcock von einem britischen Pendant der amerikanischen Pulp-magazines, billigen Heften mit nicht übermäßig anspruchsvoller Genre-Literatur, zu einem Forum avantgardistischer und experimenteller Prosa wie Lyrik wandelte. *New Worlds* bot auch Ballard den Raum, seine experimentelle Kurzprosa, die sogenannten *Condensed Novels*, zu veröffentlichen. Diese sehr kurzgefaßten, komprimierten Aneinanderreihungen von Schlüsselszenen, die auf jeglichen „literarischen Ballast", etwa erklärende Überleitungen zwischen den Szenen, verzichten, erschienen später auch in Buchform als *The Atrocity Exhibition*. Die Titel der einzelnen *Condensed Novels*, etwa *You: Coma: Marilyn Monroe, Notes Towards a Mental Breakdown, The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race*, letztere angelehnt an einen Text des Surrealisten Alfred Jarry, oder *Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy* verraten bereits die auf Provokation ausgelegte Charakteristik dieser literarischen Phase. Dementsprechend



(Bild: Max Ernst / Zweitausendeins)

> *„Wir leben in einer Welt, die von Fiktionen jeder Art beherrscht wird – Massenvermarktung, Werbung, Politik als Sparte der Werbung… Wir leben in einem riesigen Roman."*
> *(J. G. Ballard)*

fühlte sich der amerikanische Botschafter in London von den Titeln dieser Geschichten unangenehm berührt, was seinen Ausdruck in einer Protestnote an die britische Regierung fand. Doch es wäre zweifellos falsch, wenn auch bequem, Ballard als anarchistischen Zyniker abzustempeln. Die durch Provokationen ausgelöste Verunsicherung soll weniger der Zerstörung vorhandener Werte dienen als vielmehr die Diskrepanz zwischen tradierten und meist als selbstverständlich angesehenen Werten und der durch Technik und insbesondere Medien bestimmten gesellschaftlichen Realität aufzeigen.

Obwohl *New Worlds* ab 1967 Subventionen seitens des British Arts Council erhielt, war der Zeitschrift kein allzu langes Leben beschieden, zumal sie bereits 1968 in weitere politische Bedrängnis geriet: Norman Spinrad hatte in *New Worlds* seinen Roman *Bug Jack Barron* veröffentlicht, eine aggressive und chaotische Geschichte über einen Polit- und Medienskandal in der nahen amerikanischen Zukunft. Unterhausmitglieder übten Druck auf den Arts Council und die Verleger von *New Worlds* aus und brachten das Magazin schließlich zu Fall. Wenig später, 1972, sollte der Roman, so meint Joachim Körber, *„in seinen Kernaussagen durch den Watergate-Skandal drastisch bestätigt werden"*. Im Gegensatz zu den meisten anderen Vertretern der *New Wave* blieb Ballard jedoch auch nach dem Ende von *New Worlds* den grundlegenden Themen dieser literarischen Strömung treu.

Fiktion oder Wirklichkeit?

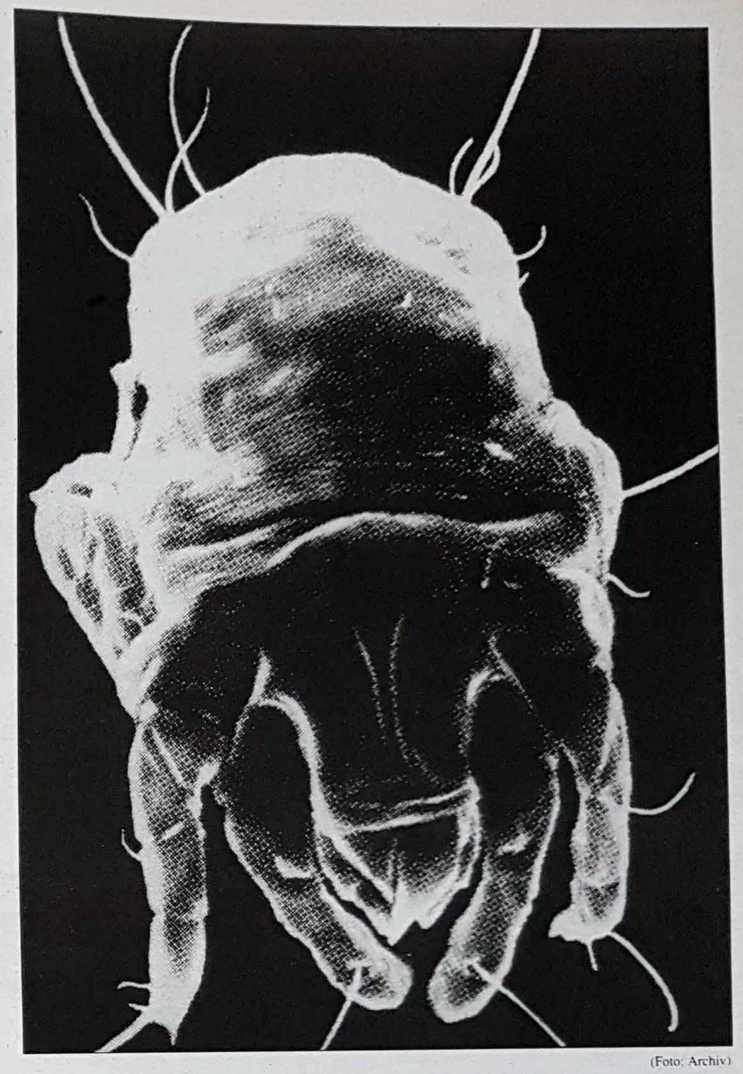
So stellt die Bedeutung der Medien und die zunehmende Verschmelzung von Fiktion und Realität auch ein zentrales Thema in Ballards *Crash* dar, der Beschreibung einer psychotischen Odyssee zwischen den Filmstudios in Shepperton – Ballards tatsächlichem Wohnort – und diversen Londoner Motorway-Kreuzungen. Der Ich-Erzähler von *Crash* – er nennt sich Ballard, wodurch das Buch als autobiographisches Bekenntnis ausgelegt wird – berichtet völlig wertfrei, quasi dokumentarisch von seiner Obsession, Autounfälle,

Sexualität und die Filmikonen der späten Sechziger, etwa Elizabeth Taylor, miteinander zu orgiastischen Höhepunkten zu verknüpfen. Bereits lang bevor Pornographie zum Small-talk-Thema postmoderner Cocktailparties wurde, schrieb Ballard im Vorwort zum *„ersten pornographischen Roman, der auf Technologie basiert"*: *„In gewissem Sinne ist Pornographie die politischste Form von Literatur, denn sie befaßt sich damit, wie wir uns gegenseitig auf die ruchloseste und schonungsloseste Weise ausbeuten und benutzen."*

In einem Interview mit den britischen Kritikern James Goddard und David Pringle präzisierte Ballard seine Intentionen: *„Es wäre kinderleicht gewesen, ein konventionelles Buch über Autozusammenstöße zu schreiben, aus dem ganz klar hervorgeht, daß der Autor auf der Seite von geistiger Gesundheit und Gerechtigkeit steht […]. Ich entschloß mich dazu, […] den Leser durch die Behauptung herauszufordern, daß Autounfälle gut für ihn seien, daß man sie vollauf genießt, daß sie das Sexualleben bereichern […]. Ich sage das alles, um den Leser herauszufordern, und auch, um ihn auf die Probe zu stellen. Niemand mag das. Sie denken sich: ‚Bei Gott, der Mann ist verrückt', aber jede andere Weise das Buch zu schreiben, wäre eine Flucht gewesen"*. Die Kritik reagierte, wie zu erwarten, verstört und beschränkte sich teilweise darauf, etwa zu zählen, wie oft das Wort „Penis" vorkommt.

Die nachfolgenden Romane *Concrete Island* – die Odyssee eines durch einen Unfall in einem von Autobahnen eingeschlossenen Wiesenstück gestrandeten Mannes – und *High-Rise* – die Schilderung, wie sich ein Hochhaus zum Schauplatz eines veritablen Bürgerkriegs entwickelt – vervollständigen eine Trilogie urbaner Alpträume. *The Unlimited Dream Company*, 1979 erschienen und nach Ansicht von Anthony Burgess *„Das Beste, was dieser ausgezeichnete Autor geschrieben hat"*, besticht ebenfalls durch den visionären Charakter der von Ballard heraufbeschworenen Bilder. Als gelungenes Stück moderner, nicht in abgeschiedenen und äußerst mühsam zu erreichenden Elfenreichen, sondern am Londoner Stadtrand spielender Phantastik führt es den Leser behutsam, fast unmerklich und dadurch umso überzeugender aus dem Bereich der alltäglichen Erfahrungen in jenen neuer Welten.

Stilistisch bahnten all diese Bücher die Rückkehr zu konventionelleren Formen an, die Ballard auch für seinen stark autobiographischen Roman *The Empire of the Sun* – von Steven Spielberg mit Ballard in einer Nebenrolle verfilmt – verwendete. Die traumatischen Erlebnisse, deren Zeuge Ballard als jugendlicher Internierter in einem japanischen Lager während des Zweiten Weltkriegs wurde, sind in diesem wohl populärsten, wenngleich eher untypischen Buch dieses Autors verarbeitet.



(Foto: Archiv)

Als würde sich ein Zyklus schließen, nähert sich *The Day of Creation*, 1987 erschienen, wieder an frühe Werke Ballards, etwa *The Crystal World*, an. *Running Wild*, die 1988 erschienene Erzählung über einen Massenmord in einer hermetisch von der Außenwelt abgeriegelten Nobelsiedlung, liegt noch nicht in deutscher Übersetzung vor.

In Großbritannien gilt Ballard als ähnlich anerkannt wie etwa Anthony Burgess, Doris Lessing oder Ian McEwan, in deren Arbeiten sich ebenfalls häufig Elemente der Phantastik bzw. Science Fiction finden. Hingegen scheuen deutschsprachige Kritiker – aus Angst wohl, von der mit dem pestilenten Mal der Science Fiction stigmatisierten Lektüre in die infernalischen Tiefen vermeintlicher Trivialität gezogen zu werden – die Auseinandersetzung mit Ballard. Dies mag auch daran liegen, daß die meisten Bücher zunächst in Kleinverlagen, dann in Heynes Science Fiction-Abteilung erschienen. Mittlerweile betreut der Suhrkamp-Verlag das Werk Ballards größtenteils (*Das Reich der Sonne* und *Der Tag der Schöpfung* erschienen hartgebunden bei Piper; *Crash* und *Die Schreckensgalerie* sind bei Kleinverlagen erhältlich), doch liegen in der Phantastischen Bibliothek dieses Verlags bedauerlicherweise gerade die radikalsten Werke, etwa die Trilogie *Crash – Concrete Island – High Rise* oder *The Atrocity Exhibition* nicht vor.

Dabei sind es gerade diese Bücher, die als innovativste und im weiteren Sinne politischste Arbeiten Ballards verstanden werden können, als Musterbeispiele einer modernen Phantastik, allgemein einer zeitgemäßen Literatur, die zudem Ballards *Mythen der nahen Zukunft* (so ein Buchtitel) vervollständigen, um das Credo des Autors zu illustrieren: *„Der einzig wirklich fremde Planet ist die Erde"*. ●

MIRJAM MORAD

Pippi im Wunderland

ZUM PHANTASTISCHEN IN DER KINDERLITERATUR

Die phantastische Erzählung bedeutet im Kinderbuch von heute den Ausbruch aus der realen Welt. Je nüchterner unsere technisierte Umwelt, je mehr Erwachsene, Jugendliche und Kinder „Realisten" werden, umso mehr wird diese Art von Erzählung aktuell. Das einsame alleingelassene Kind sehnt sich nach einem Spielgefährten.

Astrid Lindgren kommt diesem Bedürfnis nach in *„Lillebror und Karlsson vom Dach"* oder Mira Lobe in *„Die Omama im Apfelbaum"*. Das Unerwartete tritt plötzlich ein, das Irreale, der neue Spielgefährte des Kindes steht mitten in der Realität. Ebenso selbstverständlich wie der Übergang vom Realen ins Irreale ist auch der Schritt zurück aus der Verzauberung in die reale Umwelt. Die Omama kommt nur, wenn Andi im Apfelbaum sitzt, da unternehmen sie die tollsten Sachen. Springt er vom Baum, ist er in der realen Welt. Im Gegensatz zum moralisierenden Aspekt, zeigt uns die moderne phantastische Geschichte eine Figur, die alles das tut, was den Kindern verboten ist. Sie ist zu jedem Streich aufgelegt und es gelingt ihr, die Erwachsenen immer wieder zu überrumpeln und zu verblüffen. Die vom Kind her gesehene Kritik an der Erwachsenenwelt gehört ebenso dazu und hat nichts mit unpädagogischer Überheblichkeit kindlicher Helden zu tun.

Charakteristische Beispiele für solche Geschichten sind wohl Karlsson vom Dach und Pippi Langstrumpf. Andere phantastische Geschichten wieder machen es der Hauptfigur selbst möglich, aus ihrer realen Umgebung zu fliehen und in das Reich ihrer Wünsche und Träume zu gelangen. Dort kann sie sich auf ihre Art bewähren oder sie findet das, was ihr die Umwelt bisher verwehrt hat. Der kleine großelternlose Andi findet im Apfelbaum die Großmutter, die mit ihm die unwahrscheinlichsten Erlebnisse teilt. Geschichten dieser Art sind bei Kindern deshalb so beliebt, weil sie ihnen die Möglichkeit bieten, Bedürfnisse und Wünsche, die sie im realen Leben unterdrücken müssen, in die literarischen Figuren hineinzuprojizieren. Auf diese Weise kann das Kind sich zwar einerseits von den eigenen Missetaten distanzieren und sie verurteilen, andererseits darf es sie an den Phantasiefiguren genießen und sich an ihren Streichen ergötzen.

Zaubergarten der Kinderwelt

Es ist ein beliebtes Darstellungsmittel, die Ereignisse so zu gestalten, daß nur das Kind mit den Phantasiegestalten in Kontakt tritt und die Erwachsenen aus dieser Beziehung ausgeschlossen sind. Denn es geht ja immer um typische Kinderwünsche und Kinderideen, denen die Erwachsenen meist verständnislos gegenüberstehen. Nur manchmal gelingt es den Kindern, Erwachsene von der seelischen Wirklichkeit ihrer Phantasiefreunde zu überzeugen. Diese Phantasiefigur verliert von selbst an Faszination und Bedeutung für das Kind, wenn dieses in der Realität endlich gefunden hat, was es braucht: nämlich Verständnis, Liebe und Freundschaft.

Das Wunderbare, das Unmögliche ist dem Kind selbstverständlich. Nur manche Erwachsene sind ausersehen, diesen Zaubergarten der Kinderwelt zu betreten, ohne ihn zu zerstören. Der Humor, die Situationskomik spielen eine große Rolle in der phantastischen Erzählung. Darin sind die Helden Menschen, Kinder, die plötzlich in den unwirklichen Bereich geraten. Der eigentliche Zauber der phantastischen Erzählung liegt jedoch darin, die Transparenz der realen Welt mit dichterischen Mitteln zu erfassen und darzustellen. Sie ist jene Gattung der Kinderliteratur, die neben dem guten Kindergedicht der Dichtung im eigentlichen Sinne am nächsten steht.

Den Autoren der phantastischen Erzählung bietet sich eine unerschöpfliche Fülle an Themen und Motiven an. Die einen schreiben aus Freude am Fabulieren und am Erfinden phantastischer Bilder, die anderen wollen mit der Gegenüberstellung der Gestalten aus der Wunderwelt und der Wirklichkeit ein ganz bestimmtes Anliegen vortragen. Viele Erzählungen bestehen aus einer Folge in sich abgeschlossener Einzelerlebnisse. Je weniger diese an den folgerichtigen Verlauf einer Handlung gebunden sind, desto reicher kann sie sich entfalten. Gerade in Büchern, die völlig selbständige Erlebnisbilder nebeneinanderstellen, steigern sie sich zur Phantastik. *„Mary Poppins"*, Kästners *„35. Mai"*, *„Pippi"* und *„Lillebror und Karlsson vom Dach"*. Die Erlebnisse der Hauptgestalten dieser Bücher stehen in keinem ursächlichen Zusammenhang untereinander, sondern sind immer wieder völlig neu und überraschend. Das hat den Vorteil, daß auch jüngere Kinder umfangreiche Erzählungen ohne weiteres bewältigen, da die Konzentrationskraft durch die Einzelbilder nur für kurze Zeit beansprucht wird. Nach jedem Kapitel gibt es eine Entspannung.

Lewis Carroll, Kenneth Graham, James M. Barrie und Tolkien begannen ihre klassischen Arbeiten für Kinder mit mündlichem Improvisieren für ein bestimmtes Kind und erst hinterher brachten sie ihre Geschichten in eine schriftliche Form. Eine sehr gute Art und Weise für Kinder zu schreiben ist jene, die für alle guten Schriften angewandt wird, aus einem inneren Bedürfnis heraus eine Kindergeschichte zu schreiben, weil eben eine Kindergeschichte die beste Form dafür ist, was man zu sagen hat. Kinder sind nicht minderwertige Erwachsene, andererseits haben sie eine wahre und echtere Beziehung zum Leben und zur Schöpfung als die meisten Erwachsenen. Deshalb zählt es zu Hauptabsichten des Autors, das Kind im Erwachsenen zu erwecken und zu stimmulieren.

Die Welt der Magie

International gesehen ist die phantastische Kinder- und Jugenderzählung heute eines der wichtigsten Genres. Bei einer nicht geringen Zahl dieser Erzählungen handelt es sich um hochstehende und originelle literarische Werke, die auch der erwachsene Leser mit Genuß lesen kann. Ein Gesichtspunkt, der gegen eine Alterseingrenzung spricht, da die phantastische Erzählung auch eine Gattung der Erwachsenenliteratur ist. Mögliche Verschiedenheiten der Eigenschaften dieser Gattung in der Erwachsenenliteratur und solcher der Kinder- und Jugendliteratur tangieren offenbar nicht das Vorkommen einer magischen Welt. Daß das magische Denken auch heute vorkommt, sowohl unter Kindern als auch unter Erwachsenen, hat seinen Grund darin, daß die magische Tradition in vielfältigen Formen weitergereicht wird. Es gibt keinen Grund anzunehmen, daß die Beschäftigung mit dem Magischen für die Kinder typischer ist als für Erwachsene. Acht- bis Zehnjährige haben trotz allem gewisse Kenntnisse über magische Dinge, daß sie die phantastischen Erzählungen verstehen und schätzen können, werden jedoch möglicherweise abgeschreckt, wenn der Erzähler philosophische, politische oder theologische Ideen in phantastischem Gewande transportieren will.

Das Lesealter kann von sieben bis acht Jahren bis zehn, elf oder zwölf angesetzt werden und setzt wieder ein beim reifen Jugendlichen und jungen Erwachsenen. Erwachsene erhalten die Chance die Verbindung zur Kindheit aufrecht zu halten, ihre Naivität haben sie verloren, doch ihr Erfahrungswert läßt sie den tieferen Sinn, den Symbolgehalt, die Kritik an Gesellschaft, Staat und Welt erfassen, während sich die Kinder am Spiel der Phantasie, der lebendigen Darstellung und Spannung sowie der Situationskomik erfreuen. Könnten nicht Erwachsene daran teilhaben, wären sie nicht in dieser Form geschrieben worden. Sie sind auch für den Erwachsenen von morgen adressiert. ●

GERALD SCHMICKL

Unheimliche Begegnungen der Wiener Art

ÜBER JONATHAN CARROLLS MYSTERIÖSE MÄRCHEN

„Ich liebte Wien vom ersten Augenblick an. Die Wiener sind wohlgenährt, gehorsam und in fast allem, was sie tun, nicht ganz auf der Höhe der Zeit … Es gibt dort Cafés, in denen man den ganzen Vormittag bei einer einzigen Tasse herrlichen Kaffees sitzen und ein Buch lesen kann, ohne daß einen irgend jemand stört …

Wir saßen an einem Tisch vor dem Café Landtmann. Eine rotweißrote Straßenbahn ratterte vorbei … Das ‚Mehr' entpuppte sich als drei Portionen Schokoladeneis bei McDonalds in der Mariahilferstraße, wobei der Mercedes draußen auf uns wartete … Als nächstes gab's eine genüßliche Kaffeerunde im Café Museum gegenüber der Oper und dann nebeneinanderliegende Zimmer für die Nacht im Hotel Imperial …

Am nächsten Morgen frühstückten wir in einer Messing- und Marmorkonditorei in der Porzellangasse … Um zwei Uhr morgens waren wir im Café Hawelka und sahen uns all die schrägen Vögel an …"

Wenn sich Amerikaner heutzutage so gut in Wien auskennen, dann vor allem deshalb, weil sie Romane von *John Irving* oder *Jonathan Carroll* gelesen haben. Beide Autoren haben an der Stadt einen wahren Narren gefressen und lassen demzufolge ihre Romane gerne auszugsweise oder auch zur Gänze in der Donaumetropole spielen. John Irving etwa *„Garp"* oder *„Das Hotel New Hampshire"*.

Jonathan Carroll, als gebürtiger New Yorker selbst seit mehr als 15 Jahren in Wien ansässig, hat mittlerweile fünf Romane hierorts angesiedelt, drei davon sind bisher übersetzt: *„Laute Träume" (1988)*, *„Die Stimme unseres Schattens" (1989)* und *„Schlaf in den Flammen"* (1990, alle in Suhrkamps *Phantastischer Bibliothek erschienen)*.

Wohl seit Heimito von Doderer sind keine derart detailversessenen Ortsbeschreibungen der Wiener Stadtlandschaft mehr literarisch geäußert worden, wie sie Jonathan Carroll in seinen Romanen förmlich auflistet. Das Eingangszitat, eine kleine Wien-Collage aus *„Die Stimme unseres Schattens"* zeigt, an wievielen Originalschauplätzen der Autor seine Helden flanieren läßt. Fast kein Kaffeehaus wird ausgelassen, selbst das wenig ruhmreiche McDonalds in der Mariahilferstraße kommt zu Romanehren, von den vielen Straßen und Gassen, die nur en passent erwähnt werden, ganz zu schweigen.

Jonathan Carroll hat erst in Wien mit dem Schreiben von Romanen begonnen. Das ist kein Zufall, denn seine Romane sind unheimliche Geschichten.

New Yorker in Wien

Jonathan Carrolls Helden sind meist wie ihr Autor Amerikaner, New Yorker, die es nach Wien verschlagen hat, wo sie hängenbleiben. Schauspieler, Drehbuchautoren, Schriftsteller, Englischlehrer (Carroll unterrichtete einige Jahre englische Literatur an der Vienna International School), jung, hedonistisch, mäßig erfolgreich, aufgeschlossen, stilbewußt, erotisch begabt.

Walker Easterling etwa, Schauspieler und Drehbuchautor, der sich in Wien in seine Landsfrau *Maris York* verliebt, die Städte aus „Lego" (jaja, dem uns allen bestens vertrauten Kinderspielzeug) baut. Die beiden genießen ihr junges Leben, durchstreifen die Stadt (diesmal sind's die Cafés Zartl, Stein, Diglas zuvorderst), besuchen Walkers drei *„Inseln der Seligen"* (den Frisiersalon der Bundys, eine Tierhandlung in der Josefstädterstraße und die Aussicht vom „Himmelhof" im Westen Wiens), lieben sich, plaudern, schreiben, bis … ja bis auf Seite 66 erstmals etwas Seltsames passiert: Ein alter Mann, dessen Fahrrad über und über mit Plastiksäcken und Wimpeln behangen ist (Wiener kennen diese tatsächlich existierende Kuriosität), fährt auf Walker zu und ruft: *„Willkommen, Rednaxela"!* Den gleichen Namen vernimmt Walker einige Tage später auf dem Friedhof von zwei älteren Damen, wiederum an ihn gerichtet. Noch mysteriöser ist freilich sein Fund dort: ein Grabstein mit exakt seinem Konterfei darauf, darunter der Name *„Moritz Benedikt"*, gestorben vor dreißig Jahren.

In der Folge werden die Vorfälle immer unheimlicher, Walker träumt sich nächtens in andere Leben hinein, die – wie er zunehmend erahnt – alle vergangene eigene sind. Er entdeckt magische Kräfte an sich, Menschen seiner Umgebung sterben plötzlich …

Viel mehr sei hier gar nicht verraten, da Carrolls Romane wie Krimis aufgebaut sind, voller Überraschungen und bizarrer Wendungen. Nur soviel: der Held ist tief in die Grimmsche Märchenwelt verstrickt, in

(Foto: Museen der Stadt Wien)

einer wie vom dämonischen Nietzsche erdachten Variation des „Rumpelstilzchens“ gefangen …

„Schlaf in den Flammen“ ist Carrolls bester Roman, ein praller Sack voll phantastisch-abgründiger Ideen, fintenreich inszeniert, atmosphärisch dicht, elektrisch aufgeladen, exotisch verfremdet. Das Grundmuster ist in all seinen Romanen gleich: die genußreiche Lebenswelt aufgeklärt-schicker Jungkreativer wird plötzlich von irrational-mysteriösen Vorfällen konterkariert, etwas Unerklärlich-Unerwartetes bricht brüsk in den Alltag ein.

Die genußreiche Lebenswelt aufgeklärt-schicker Jungkreativer wird plötzlich von irrational-mysteriösen Vorfällen konterkariert, etwas Unerklärlich-Unerwartetes bricht brüsk in den Alltag ein

Bei „Schlaf in den Flammen“ ist es die Konfrontation mit zuvor gelebten Leben, in den *„Lauten Träumen“* wird die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit porös: die Journalistin *Cullen James* (natürlich New Yorkerin, die es nach Wien verschlagen hat) träumt nächtens von *Rondua*, einem phantastischen Inselstaat, wo sie auf einen, im „wahren Leben“ von ihr abgetriebenen Sohn stößt, mit dem sie herausfordernde Abenteuer zu bestehen hat, Rondua beschränkt sich aber nicht auf durchträumte Nächte, es taucht auch im hellwachen Alltag auf, garniert jenen mit kleinen, geschmackvollen Portionen Horror, bis beim schlußendlichen Showdown überhaupt jegliche Trennwand von Traum und Wirklichkeit aufgehoben ist.

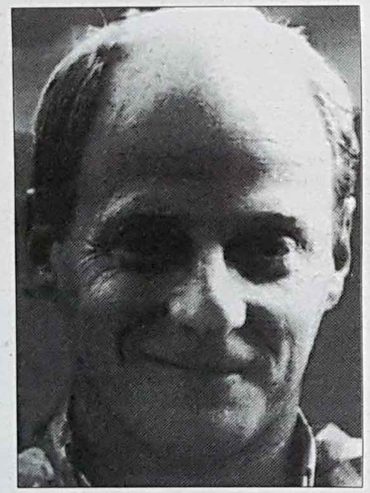
In *„Die Stimme unseres Schattens“* verfolgt den Schriftsteller *Joseph Lennox* (ganz richtig, ein New Yorker, der in Wien vor Anker ging) wiederum seine eigene Vergangenheit: sein gehaßter Bruder, an dessen frühzeitigem Ableben Joseph nicht ganz unschuldig war, taucht in neuer Gestalt wieder auf – und beginnt folgerichtig sein Bruderherz aufs neue zu terrorisieren …

Träume und telepathische Abenteuer

Es ist heutzutage in vielen Kreisen ein beliebtes Gesellschaftsspiel, sich auf Dèja vu-Erlebnisse, Träume, Ängste, telepathische Abenteuer aufs anregendste zu unterhalten, sich an bizarr-jenseitigen Dingen prickelnd-diesseitig zu erfreuen. Diese Lüste verwendet und bedient Jonathan Carroll gleichermaßen, sie sind Basis und Resultat seines Erfolgs, der sich, nachdem Carroll in England und Amerika seit Jahren populär ist, nun auch im deutschsprachigen Raum einzustellen beginnt.

Diese irisierende Atmosphäre des Übersinnlichen macht sich Carroll geschickt zunutze, er kontrastiert diese angstlustbesetzten Gefühlswelten scheinbar jenen lustbetonten Privatwelten hedonistischer Menschen von heute. Tatsächlich integriert er eine in der anderen: Der Schrecken, der gedämpfte Horror gehört dann in gewisser Weise zu diesem gehobenen Konsumadel der *beautiful people* dazu, ist prickelndes Nervengift, jedenfalls jene Herausforderung, die die rationale Welt der Selbstverständlichkeit nicht mehr bieten kann.

Carrolls Romane sind zeitgemäße Gespenstergeschichten, Märchen für Erwachsene, alles in allem eine raffinierte Form der Trivialliteratur, die mit Ängsten und Sehnsüchten ihr wohlkalkuliert-bezauberndes Spiel treibt. Es ist die belletristische Einlösung des postmodernen Mottos *„anything goes“*, alles geht: Tote tauchen wieder auf, spuken umher (aber nicht in englischen Mooren oder schottischen Landsitzen, sondern im adretten Ambiente von Designerwohnungen irgendwo in Wien), Menschen werden in Tiere verwandelt, Schriftsteller schreiben Leben herbei, Träume werden Realität, Märchen wahr.



Geträumte Kalligraphie

In *„Das Land des Lächelns“*, Carrolls erstem Roman (übrigens dem einzigen, der nicht in Wien spielt), begibt sich *Thomas Abbey*, Lehrer am College für englische Literatur, auf die Spur seines Idols, des Jugendschriftstellers *Marshall France*. Thomas reist nach Galen, Missouri, wo der geheimnisumwitterte Schriftsteller gelebt hatte, um dort für seine Biographie zu recherchieren. In dem kleinen Ort kommt es bald zu seltsamen Vorfällen, bedrohlichen Szenen. Eines Tages stößt Thomas auf das tiefere Geheimnis: Galen ist schlicht eine Erfindung von Marshall France, der diesen Ort mitsamt seinen Menschen regelrecht herbeigeschrieben hat – alles funktioniert so, wie es sich der Schriftsteller ausgedacht hat, bis eines Tages manches durcheinandergerät und zu einem furios-spannenden Szenario anschwillt (für diesen Debütroman zollten Carroll gleich die prominentesten Vertreter des Genres, *Stephen King* und *Stanislaw Lem*, hohes Lob).

„Das Land des Lächelns“ ist im Grunde ein Spiel mit der Phantasie von der Omnipotenz des Schriftstellers, daß er reales Geschehen herbeischreibe, in die Wirklichkeit eingreife, jene aus Papier, Tinte, Laptop blutvoll erschaffe – die Realität letztlich dem Dirigat einer Federspitze gehorche.

In jedem Roman Carrolls taucht irgendwo das Schreiben als buchstäblich verzauberndes, realitätsveränderndes Medium auf – und sei es auch nur als geträumte Kalligraphie, wie in „Laute Träume“: *„… Als ich eingeschlafen war, träumte ich von einem riesigen schwarzen Füllfederhalter, der Wörter an den Himmel schrieb …“*

Wörter: sie präsentiert Carroll letztlich als mächtige Verführer, die alleine die Phantasie zu stimulieren vermögen, mehr als Bilder von der Leinwand (obwohl diese Romane ja fast nach einer Verfilmung schreien – Oliver Stone und Brian De Palma haben angeblich schon nachgefragt). Carrolls Romane sind auch Plädoyers fürs Schreiben, für die Verführungskraft der Literatur. Aber wie schreibt er eigentlich?

Pragmatische Schönheit

„Ich setzte mich anders hin, stieß mit dem Schienbein am Stuhl an und wäre vor Schmerz fast in Ohnmacht gefallen. Ich war wie benommen und suchte verzweifelt nach etwas Klarem, Richtigem, was ich hätte sagen können, um zu verhindern, daß das Beste in meinem Leben den Bach runterging.“

Jonathan Carroll ist kein großer Stilist, kein Wortmagier, seine Sprache ist floskelhaft, auch wenn sie manchmal unvermutet ironisch oder metaphorisch aufleuchtet, sie ist einfach, routiniert, atmet die pragmatische Schönheit von „Creative Writing“-Kursen. Auch die Erzählperspektiven sind simpel, die Abfolge der Ereignisse zumeist chronologisch, die Figuren klischeehaft, die Dialoge trivial.

Und trotzdem: die Bücher nehmen gefangen, machen dem Leser Spaß, halten ihn bei Laune – wie jede gute Trivialliteratur. Einen hohen Kunstanspruch erhebt Jonathan Carroll auch gar nicht – sein literarisches Qualitätskriterium lautet lakonisch knapp: *„It has to turn you on.“*

Da ist der Wahlwiener also noch unverkennbar amerikanisch – ins Idiom seiner Lieblingsstadt übersetzt hieße das in etwa: Die Geschichten müssen *„einefoahrn“*, *„antörnen“*, ein Anspruch, der hier aber selten an Literatur gestellt wird. Warum nicht einmal probieren? ●

Klauen des Klimakteriums

DOROTHEA ZEEMANNS ROMAN ÜBER DIE LIEBE IM ALTER

Mannsfleisch. Es hebt sich nicht mehr entgegen. Es ist ein Bühnenbild über die längste Strecke in die Zukunft, das mir nicht gefällt. Meine Rolle darin gefällt mir auch nicht. Leerer Raum, mit erstorbenem Requisit. Altes Weib, Hexe. Der Abend läßt sich nicht mehr weiter verlängern. Wir gehen.“

Gedanken einer alternden Frau am Steuer eines Autos. Sie fährt Richtung Rom. Nicht zum Vergnügen, nein. Sie begleitet Ernst. Und das ist *kein* Vergnügen.

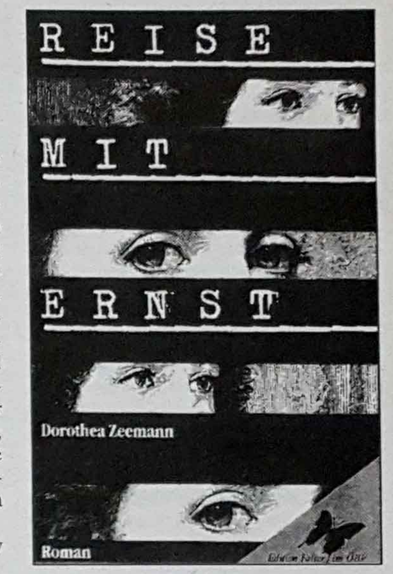
Ernst unternimmt eine Vortragsreise, referiert, doziert, hier Gelehrtenpalaver, dort ein akademisches Pläuschchen unter Seinesgleichen. Nur nicht mit der Frau am Steuer. Sie ist für Chauffieren und Hotelreservierungen zuständig. Punktum.

Daß die Frau am Steuer sich so ihre geheimen Gedanken über Gott und die Welt macht, ist also nicht verwunderlich. In gewohnt erbarmungsloser Offenheit sinniert die Zeemannsche Protagonistin über ihren Körper, den Klauen des Klimakteriums preisgegeben, über das Altern und Sterben. Und über Ernst, den präzisen Gelehrten, der den schönen schwarzen Nabil liebt. Ihre assoziativen Streifzüge führen durch ihr vergangenes Leben, sie erinnert sich an den Tod ihrer Mutter, an die Geburt ihrer Tochter (die sich während Ernsts Abwesenheit mit Nabil amüsiert), an die Lust an ihrem jungen, prallen Körper von gestern, als er noch lockte, die Männer an der Nase herumführte. Es sind keine weinerlichen Reminiszenzen, nur Blitzlichter, die in der heraufschleichenden Dämmerung des Alterns aufzucken. Die Frau, die an der Mißachtung ihres Geschlechts wie ein weidwundes Tier leidet, versucht in berührender Weise mit der Homosexualität des Mannes auszukommen. Es ist ein wechselvolles Sich-Nähern und Entfernen, ein Loslassen-Müssen, um wieder berühren zu können.

Wer die kraftvolle, lebendige Dorothea Zeemann kennt, weiß, daß er nicht mit einem elegischen Schwanengesang auf die Jugend rechnen darf. Ihre Sehnsucht nach Leben, ihr Begehren nach Sexualität, auch im Alter, legt sie der Ich-Erzählerin trotzig, fordernd, kompromißlos in den Mund. *„Ich kämpfe um Ernst, und um die banale Nähe, die mir doppelt verwehrt wird. Mich, Es, ich bezwinge es nicht: ich begehre. Die Auslegung, daß es ein Recht auf Erfüllung gäbe, hat letztlich zu dem Verzicht geführt, den alle Religionen zum variierten Thema haben.“* Zeemann, diese wache, pfiffige Zeitgenossin mit dem Hang zu erbarmungsloser Indiskretion, der schon so manchen Medienrummel ausgelöst hat, liefert einen neuen, publikumswirksamen Beweis ihrer Dynamik. Ihre Marktnische heißt Sexualität und Erotik im Alter. Sie hat dieses Pferd schon mehrmals gesattelt, mit nicht immer überzeugender literarischer Qualität, aber sie genießt den Bonus der exotischen Nonkonformistin, die sich kein Blatt vor den Mund nimmt. Aber es geht nicht um einen mutigen Freigeist, sondern um diesen Text, der neben einigen stark verdichteten, luziden, subjektiv erzählten Partien, in denen die Befindlichkeit einer alternden Frau spürbar wird, stellenweise atmosphärelos, ja anämisch geblieben ist.

Renate Rossow

Dorothea Zeemann: Reise mit Ernst. Edition Falter im ÖBV Wien. 1991. 128 Seiten.



Alles bloß im Kopf

LINA HOFSTÄDTERS ROMAN ÜBER AUFRISS UND TRENNUNG

Wie oft lachen wir und rufen aus: Ist das ein Zirkus!, wenn wieder einmal ein Paar die Liebe entdeckt, die Welt vergißt und schließlich doch den Bach hinunterrinnt. Lina Hofstädter zieht in ihrem neuen Roman Liebe und Erotik wie eine Zirkusvorstellung auf. Daher gibt es eine schöne Vorstellungsrunde, anschließend werden die Kunststücke in Kopfkäfigen vorgeführt, und da man auch im Zirkus scheiden muß, gehen die Abschiede doch ziemlich zu Herzen. Ob jemand wie ein Affe auf sein Motorrad springt und wie ein Papagei eine Runde dreht, ob jemand wie ein faules Ei auf die Tanzfläche einer Diskothek rollt oder jemand auf dem Schreibtisch eines Büros eine Pirouette dreht, immer sind es Zirkusstücke, die die Liebe auslösen sollen. Im Roman stellt die Erzählerin immer wieder klar, daß sich alles bloß im Kopf abspielt. Es ist bedrückend, daß alles nur Gedanken sind, andererseits ist es auch befreiend, wenn diese Zirkusbullen nicht wahrhaftig auftreten. Was passiert, wenn die Liebe schlaff wird, und warum passiert es?

Dieser Frage geht der Mittelteil des *„Kopfzirkus“* nach. Die Gedanken sind ja frei, die größten Kunststücke kann man bekanntlich im Kopf ausleben, davon lebt schließlich die ganze Literaturindustrie. Schmerz im Buch ist sicher angenehmer als Schmerz im Zahn, andererseits ist halt eine Umarmung live besser als im Buch. *„Lange träumst du davon, wie du dich mit graziöser Geste im Fall verabschieden würdest. Dann aber gehst du dem Ende entgegen, dumpf wie ein Stein.“*

Während zu Beginn der Liebschaft die Helden noch alle Stückeln spielen, deren sie habhaft werden können, siegt am Ende immer die nackte Schwerkraft der Verhältnisse. Gerade im Kontrast zu den lustigen Eingangspassagen wirkt dieser Schlußteil recht bedrückend. Auch die Erzählerin hat sich gewandelt. Während sie anfangs recht laut und lustig die Figuren im Kopf dirigiert, den Leser manchmal anflegelt, er solle doch gefälligst auch in die Arena steigen, ist im Schlußteil die Erzählerin von ihren eigenen Gedanken erschlagen. Es ist, als ob ein Schiff am Trockendock unterginge!

Lina Hofstädter, gebürtige Vorarlbergerin, stellt mit dieser grazilen Kopfarbeit der Tiroler Literatur eine Boje ins Geröll. Eher wird sie abprallen als untergehen. Kassian Erhart, der für seine Greifkühe aus Stein berühmt ist, hat dieses Buch wunderschön illustriert.

Helmuth Schönauer

Lina Hofstädter: Kopfzirkus. Roman. Illustrationen von Kassian Erhart. Hard: Hecht-Verlag 1991. 94 Seiten.

Die Anonymität des Beobachters

SECHS NEUE ERZÄHLUNGEN VON CHRISTOPH JANACS

Es ist eine sehr strenge, sehr sparsame Prosa, die Christoph Janacs schreibt, und es ist eine sehr konsequente, neutrale Perspektive, aus der die fünf Texte dieses Buches erzählt werden. Es sind Geschichten, die die Präsenz eines Erzählers verweigern, die den totalen Rückzug des Autors hinter das Geschehen markieren: Das Erzählte erscheint wie aus der objektiven Perspektive einer Filmkamera; das Auge, der Blick, ist gleichsam selbst das Subjekt, die Kamera, die erzählt, indem sie nichts als Bilder vermittelt, die in ihrer Beziehung zueinander wahrgenommen werden müssen.

Dieses Kameraauge bleibt auf das Alltägliche, das scheinbar Unscheinbare fixiert, in dem die Welt zum Ausschnitt wird, wo das Schreckliche im Detail stattfindet. In der ersten Erzählung, *„Das Fenster"*, ist es immer der gleiche *„Blick zum Fenster hinaus"*, mit dem ein Erzählen als Beobachten einsetzt – das Statische überdauert darin, Anfang und Ende sind fast auf den Text genau identisch, als wäre hier nichts geschehen, hätte sich an der Wahrnehmung dieses Blickes nichts geändert. Und dennoch gibt es hier ein Dazwischen, das der äußeren Unauffälligkeit geradezu zuwiderlaufen muß: die Geschichte von der *„Mühlviertler Hasenjagd"*, vom Ausbruchsversuch von ca. 570 sowjetischen Offizieren im Februar 1945 aus dem KZ Mauthausen. Janacs beschreibt einen individuellen Fall, er schildert die Vorgänge auf einem Bauernhof, hält die Geringfügigkeit von Veränderungen, jedes nur auf den ersten Blick nebensächliche Detail wie ein namenloser, unsichtbarer Chronist fest, er kommentiert nichts, läßt die Geschichte aus den mitgeteilten Fakten gleichsam sich selbst erzählen. Nur was von außen wahrgenommen werden kann, wird beschrieben, im Ausschnitthaften, in der Unauffälligkeit des Details das Eigentliche sichtbar gemacht. Das wirkt, durch die strenge Außenperspektive, die nie erkennen läßt, was die Figuren denken, in der Tat authentisch, und es ist vielleicht auch die einzige Form, so etwas noch mit diesem Anspruch erzählen zu können, wo ein konventionelles Erzählen bereits gefahrlaufen würde zu versagen. Das gleiche gilt für den zweiten Text, der denselben historischen Hintergrund aufweist. *„Begegnungen"* schildert die Begegnung mit Mauthausen – die Besichtigung einer historischen Stätte, bei der die KZ-Wirklichkeit als die zweite Ebene vor den Augen des Lesers, in die überlagernde Perspektive miteinbezogen, gespenstisch aufersteht.

Alle fünf Texte dieses Buches haben ihren historisch-politischen Kontext und bis auf die Erzählung in der Mitte jeweils den Schauplatz der Provinz. Daß dieser kein beliebiger ist, macht besonders die vorletzte Erzählung, *„Winterreise"*, deutlich. Eine junge Lehrerin tritt zur Zeit des Nationalsozialismus eine Stelle in einer Dorfschule an; von Anfang an ist sie dabei einer ländlichen Gesellschaft ausgeliefert, deren feindliche Einstellung ihr gegenüber sie immer mehr zu spüren bekommt, der Aufenthalt endet schließlich mit einer persönlichen Katastrophe.

Und es ist das Moment der Gewalt, das sich durch alle Texte zieht, gleich, ob als direkte brutale Äußerung oder als Ausdruck einer menschenverachtenden Ideologie. *„Mauer"*, die längste Erzählung und Mittelteil des Buches, hat hier am allermeisten Aktualität. Es geht um den Mauerbau in Berlin, und zwar beispielhaft für jede Situation, wo Menschen Menschen eine Mauer der Trennung vorbauen. Janacs hat in seinen Text sehr subtil Zitate aus Vitruvs „De architectura" eingefügt. Was der römische Architekt zweitausend Jahre vorher als Verteidigungsfunktion von Stadtmauern beschrieben hat, wird hier auf zynische Weise zu einer Legitimation dessen, was mehr als ein Vierteljahrhundert offiziell „antifaschistischer Schutzwall" geheißen hat. Die Welt jenseits, die Welt des Kapitalismus, der Dekadenz, stellt Janacs als eine Fiktion dagegen, indem er die Wirklichkeit eines Pornomagazines immer wieder zur Wirklichkeit des Textes werden läßt.

Dem Autor gelingt es in seinen Erzählungen, immer wieder auf eine verachtende, unmenschliche und grausame Welt hinzuweisen, ohne diese vordergründig benennen zu müssen. Der Ebene der Wirklichkeit ist meistens eine zweite unterlegt, die Trennung wird zumindest am Anfang nicht immer gleich offenbar, die Grenzen verschwimmen – das verwirrt, schafft aber den Anspruch auf Wahrhaftigkeit, den diese Texte allesamt einlösen. Janacs bedient sich erzählerischer Umwege, etwa wie eine Geschichte, so in der letzten Erzählung, *„Das Foto"*, Schritt für Schritt anhand einer Photographie mehr rekonstruiert als erzählt wird. Die Geschichte wird gleichsam in ihrem Entstehungsprozeß dargestellt, wie sie sich selbst zusammensetzt. Da ist ein Widerstand gegen jedes konventionelle Erzählen, gegen jegliches Erzählkontinuum überhaupt, an dessen Stelle neutrale Bilder und eine Schnittechnik treten, die eine umso größere Verbindlichkeit schaffen. Dem entspricht die knappe, oft geradezu funktionalistische Sprache, eine Prosa der Aussparungen. Mit dieser Reduktion gelingt es, ein Versagen des Erzählens zu umgehen, ein Versagen der Sprache vor dem, was nur schwer in gültige Worte zu fassen ist. *„Schweigen über Guernica"* hat Janacs' erstes und vielbeachtetes Buch geheißen. Mit seinem zweiten Prosawerk setzt er seine Mittel weiter konsequent ein, und gerade dadurch, wie er sich den konventionellen Mustern entzieht, beweist er, daß er ein kompetenter Erzähler ist.

Gerhard Zeillinger

Vor dreißig Jahren: Bau der Berliner Mauer. Heute Thema für den Erzähler Christoph Janacs

(Foto: epa)

Christoph Janacs: Das Verschwinden des Blicks. Otto Müller, Salzburg 1991. 138 Seiten.

Lebensspur

ZUR BIOGRAPHIE SUHRKAMPS

1975 erschien im Frankfurter Suhrkamp-Verlag ein Taschenbuch, das *„Daten, Dokumente und Bilder"* zur Biographie des Verlagsgründers Peter Suhrkamp versammelte. Damals stellte der Herausgeber Siegfried Unseld in seinem Vorwort eine groß angelegte Biographie Suhrkamps in Aussicht, für die der vorliegende Materialienband nur die *„Bausteine"* liefern sollte.

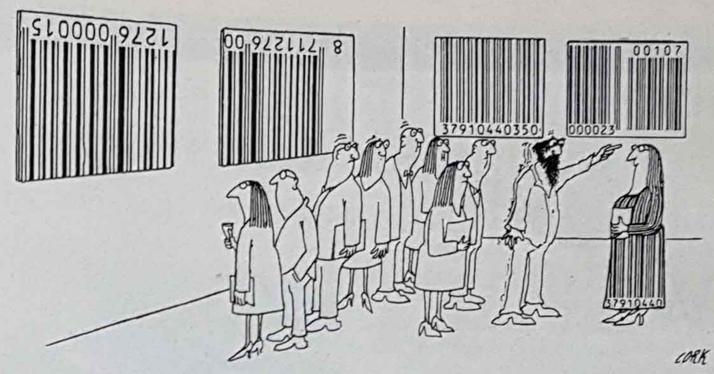
Das repräsentative blaue Buch mit Schutzumschlag, das jetzt zu Peter Suhrkamps 100. Geburtstag erschienen ist, enthält diese seinerzeit angekündigte große Biographie allerdings nicht. Stattdessen handelt es sich um eine *„überarbeitete, erweiterte und teilweise neu bebilderte"* Neuausgabe der Dokumentation von 1975. In einem neu geschriebenen Vorwort teilt Unseld mit, daß er den Plan einer durchgearbeiteten Suhrkamp-Biographie aufgegeben habe. Zwar steht in dieser Mitteilung zwischen zwei Gedankenstrichen ein *„vorerst"*, doch dies dürfte wenig besagen. Die große Nacherzählung von Leben und Werk seines Vorgängers wird Unseld seinen Lesern wohl schuldig bleiben. Er legt aber Wert auf die Feststellung, daß dies kein Schade sei, denn: *„Viele Leser haben bestätigt, daß die hier gegebenen Bausteine die Biographie selbst bilden."*

Es scheint, als hätten die vielen Leser mit dieser Meinung sogar recht. Denn die Mischung aus Chronik, Abbildung und Zitaten gibt den nicht unkomplizierten Lebensweg des bedeutenden Verlegers und Schriftstellers richtiger wieder als eine einsträngig erzählte Biographie mit Einleitung, Hauptteil und Schluß. Daß eine solche Darstellung das Leben immer verfälscht, hat Peter Suhrkamp selber wohl am besten gewußt. Oft betonte er, daß sich sein Leben in *„verschiedenen Figuren"* abgespielt habe, und genauere Auskünfte über diese Lebensvielfalt mochte er nicht gerne geben.

Wichtiger als Selbstinterpretationen waren ihm Wirkungen. Deshalb pflegte er neugierige Fragen nach seiner Person abzulenken auf seine Arbeit. Vollends in seinen Jahren als Verleger verschwand Peter Suhrkamp hinter den Büchern, die in seinem Verlag erschienen. Nur in kleinen Teilen spürt die wieder aufgelegte Dokumentation den Verschwundenen wieder auf. Aber dies ist durchaus in seinem Sinne, und darum richtig.

Hermann Schlösser

Siegfried Unseld/Helene Ritzerfeld (Hrsg.): Peter Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers. Suhrkamp Verlag Frankfurt 1991, 297 Seiten.



(Cartoon: Cork)

Schöne freie Computerwelt

PAUL BLAHAS VISIONÄRER BLICK IN DIE GEGENWART

Wiens neue City liegt zwischen Marchegg und Wolkersdorf, die alte (man erinnere sich: um den Stephansdom) ist für den Tourismus reserviert. Der Heldenplatz steht unter Denkmalschutz. Das Kino bietet Platz für 5000 Zuschauer. Die Wiener leben in riesigen Wohnblocks. Sie können auch wieder Urlaub an der Adria machen: eine gewaltige Betonmauer hält das Meer fern, frisches Wasser wird aus den Alpen herangepumpt.

Paul Blaha, einstiger Theaterkritiker und Volkstheaterdirektor, hat mit 65 Jahren seinen ersten Roman geschrieben: *„Schöne freie Welt"*. Einen Zukunftsroman, der irgendwann im nächsten Jahrtausend spielt. Schon mit dem Titel schließt er an A. Huxley *(„Schöne neue Welt")* an und auch bei G. Orwell macht er Anleihen: was in *„1984"* der „große Bruder" ist, ist in *„Schöne freie Welt"* der Computer. Der Computer weiß alles, er registriert, was jeder einzelne Mensch macht.

Es ist ein politischer Roman. Technische Visionen kommen nur am Rande vor. Blaha liefert kein phantastisches, frei erfundenes Szenario. Jede seiner Horrorvisionen hat einen Bezug zu unserer Gegenwart. Bei ihm hat der „moderne Kapitalismus" gesiegt und dieser bestimmt alle Lebensbereiche. Das Wort Arbeitslosengeld gibt es nicht mehr, es heißt jetzt: Freigesetztentagegeld. Doch praktisch gibt es auch das nicht mehr. Denn *„Sozialvampire"* duldet die Gesellschaft nicht, genausowenig *„unreines Blut"*. Für Ordnung sorgt die sogenannte Freiheitsliga. Kurz: diese freie Welt ist nichts anderes als, wie es im Klappentext heißt: der *„totale Faschismus"*.

In diese Welt gerät auf geheimnisvolle Weise eine Fremder. (Vielleicht träumt er auch nur alles, das bleibt offen) Ein Mann aus unserer Zeit, der Publiker (frühere Bezeichnung: Journalist) Moran, der sich noch sehr gut an die Heldenplatz-Premiere im Burgtheater erinnern kann oder an den Einmarsch der Sowjetarmee in Prag. Er ist ein alter 68er.

In der ungewohnten Umgebung muß er sich erst zurechtfinden, seine neuen Freunde erklären sie ihm (und damit auch dem Leser). Am Anfang allerdings so ausführlich, daß der Leser fast schon meint, er hat es mit einem politischen Lehrbuch zu tun. Er erfährt Einzelheiten über den neuen Wahlmodus und erlebt eine hitzige Debatte zwischen Moran und Prikopa, einem leidenschaftlichen Verteidiger des Systems. Man denkt, hier geraten ein SPÖler und ein FPÖler aneinander.

Doch dann kommt die Geschichte ins Rollen. Prikopa tritt die nächsten zweihundert Seiten nicht mehr auf. Ja, es wird richtig spannend. Moran muß untertauchen. Denn einer wie er, dessen Code nicht stimmt, der sogar so etwas wie eigene Ansichten aus dem vorherigen Jahrhundert hinübergerettet hat, ist gefährlich. Genauer gesagt: ein Fall für die Psychiatrie.

Moran flieht nach Venedig, seine Freundin Anna folgt ihm nach. Die Lagunenstadt hat von ihrem einstigen Glanz verloren, doch zum Glück sind die Carabinieri nach wie vor bestechlich ... Weiter geht's ins „Inferno" an die Riviera. Die ehemaligen Touristenzentren sind die Auffangbecken für die Ausgestoßenen, wahre Dschungel.

Immer wieder eingeschoben sind Morans Erinnerungen an unsere Zeit, die aber gar nicht isoliert dastehen. Es sind Kommentare zu aktuellen Ereignissen. Das große Thema scheint immer wieder durch: eine Auseinandersetzung mit der westlichen Sozialdemokratie. Moran spricht, doch was wir erfahren, sind gewiß des Autors ureigene Überzeugungen.

Wenzel Müller

Paul Blaha: Schöne freie Welt. Langen Müller München, 1991. 300 Seiten.

HERBERT ARLT

Schwerpunkt Steiermark

DAS FRANZ-NABL-INSTITUT ERFORSCHT DIE STEIRISCHE LITERATUR

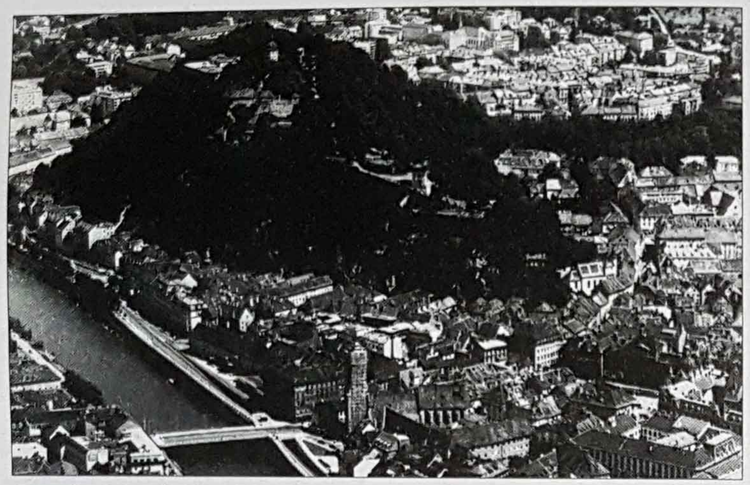
Während die finanzielle Absicherung mancher zentraler Dokumentations- und Forschungseinrichtungen noch auf sich warten läßt, gibt es in den letzten Jahren erfreuliche Fortschritte bei regionalen und spezialisierten Instituten.

Ein Beispiel dafür ist ein Institut für Literaturforschung in Graz, dessen Kosten je zur Hälfte vom Bund und dem Land Steiermark getragen werden. Das Institut wurde am 3. Oktober 1990 offiziell eröffnet. Doch die Vorgeschichte zur Gründung reicht zumindestens bis zum Jahre 1975 zurück. Etliche Probleme (z. B. Wahl der Räumlichkeiten) waren zu überwinden, bevor die Einrichtung geschaffen werden konnte.

Der Leiter des Universitäts-Forschungsinstitutes ist Dozent Gerhard Melzer, der bereits 1980 an der Herausgabe von Symposionsmaterialien über Franz Nabl beteiligt war und sich auch mit anderen Forschungsbeiträgen zur österreichischen Gegenwartsliteratur einen Namen gemacht hat. Dozent Melzer wurde jedoch nur als „Leihgabe" des Germanistischen Instituts zur Verfügung gestellt, so daß das Institutspersonal nur eine Sekretärin und einen Universitätsassistenten umfaßt.

Das Institut in der Humboldtstraße 9 in Graz ist mit freundlichen Arbeitsräumen ausgestattet. Modernste Geräte stehen zur Verfügung. Zum Beispiel ist es möglich, über die Modem-Leitung des Instituts-PCs auf die Datenbank der Universitätsbibliothek zuzugreifen und nicht nur Informationen einzuholen, sondern auch Bücher zu bestellen.

Eine kleine Handbibliothek ist gut sortiert. In ihrem Rahmen soll unter anderem versucht werden, schwer erhältliche Texte steirischer Autoren, die in Kleinverlagen verlegt wurden, zu sammeln. Dazu kommen eine Zeitungsausschnittsammlung mit dem Schwerpunkt Steiermark, Originalmanuskripte von gut einem Dutzend wichtiger Autor/inn/en. Eine bio-bibliographische Kartei und Datenbank ist im Aufbau. Erste Bücher werden in der „Buchreihe über österreichische Autoren" mit dem Titel *„Dossier"* von Bartsch, Fuchs, Melzer und Weinzettl herausgegeben. Die ersten beiden Bände sind Alfred Kolleritsch und Elfriede Jelinek gewidmet. Die Beiträge zum Symposion *„Trans-Garde. Die Literatur der ‚Grazer Gruppe'„.* Forum Stadtpark und *‚Manuskripte.'"* wurden bereits vorgelegt.



Graz, das steirische Zentrum (Foto: Archiv)

Auch die Forschungsprojekte klingen vielversprechend. Geplant ist als Langzeit-Projekt ein *„Steirisches Literaturlexikon"* (das nach den bisherigen Ansätzen und Arbeitsleistungen wesentlich über bisherige Handbücher und Lexika hinausreichen wird) und ein Projekt zur *„deutschsprachigen und internationalen Rezeption der ‚Grazer Gruppe'"*, das von einer jungen Forschergruppe vorbereitet wird.

Benannt ist das Institut nach einem Schriftsteller, der auch außerhalb der Steiermark nicht unumstritten ist: Franz Nabl (1883–1974). Nabl hatte in der Steiermark seine „zweite Heimat" gefunden. Und spätestens seit den 30er Jahren wurde er von wechselnden Kulturpolitikern trotz schwerwiegender politischer Zensuren geehrt. Der von der Stadt Graz verliehene Franz Nabl-Preis wurde an berühmte Schriftstellerinnen und Schriftsteller verliehen (z. B. H. C. Artmann, Christa Wolf, Wolfgang Koeppen, Peter Handke der seinen Preis an junge steirische Autoren vergeben sehen wollte, Ilse Aichinger, Elias Canetti u. a.) Doch Auseinandersetzungen bei Preisverleihungen, bei denen es um das Verhältnis von Franz Nabl zum Nationalsozialismus ging, führten dazu, daß Alfred Kolleritsch 1984 laut einer Pressemitteilung zu überlegen gab, ob es nicht günstiger wäre, einen „neutraleren" Schriftstellernamen für die Preisverleihung zu wählen.

Diese Aussage ist insofern bedeutsam, als gerade Schriftsteller der „Grazer Gruppe" sich mit Nabl auseinandergesetzt hatten. Interessant ist dabei, daß zum Beispiel Peter Handke gerade jene Nablschen Schriften für seine Herausgabe auswählte (frühe Prosa), die von der nationalsozialistischen Kritik nicht goutiert wurden.

Auch für die Klärung dieser Fragestellung bietet das Institut eine gute Grundlage und qualifizierte Betreuung. Neben den Werken von Nabl enthält es umfangreiche Materialien zur Biographie, Werkentstehung, Rezeptionsgeschichte. Da Nabl während seines Lebens mit vielen Institutionen im In- und Ausland in Verbindung stand, kann anhand des Studiums der Materialien auch ein interessanter Teil österreichischer Kulturgeschichte erschlossen werden. Die immer wieder unternommenen Anläufe der Wissenschaft, Leben und Werk Franz Nabls gerecht zu werden (bzw. seine Biographie und sein Werk im Sinne der jeweiligen Kulturpolitik zu vereinnahmen), werden also eine neue Quellengrundlage erhalten. Und es ist durchaus zu begrüßen, daß der Nablsche Nachlaß in Österreich verblieben ist, weil ein Zugang im Ausland nicht gerade einfach ist und zudem geographische Distanzen die Forschungsarbeiten erschweren.

Bleibt zu hoffen, daß die Möglichkeiten der wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit steirischer und österreichischer Literatur genutzt und die ambitionierten Ziele des Institutes erreicht werden können. ●

LIES KATO

Ein leises Servus ...

HANS WEIGEL ZUM GEDENKEN

Am Vormittag des zwölften August ist Hans Weigel gestorben. Vor noch nicht ganz einem Monat. Vor einem Monat schon: Vor so langer Zeit, gemessen an der Geschwindigkeit, mit der Zeitungspapier vergilbt und das, was darauf geschrieben steht, aufhört, eine Neuigkeit zu sein.

Die Nachrufe in den Tageszeitungen und auch in den Wochenblättern sind alle längst erschienen und archiviert; der ORF hat in memoriam ein kurzes Portrait gesendet und den Film *„Der grüne Stern"*; jenen Film, der – damals erst sechs Jahre alt – schon zur Feier von Hans Weigels achtzigstem Geburtstag ausgestrahlt worden war und dem der Autor selbst lediglich die Qualität der Regisseurin Heide Pils zugute halten mochte: Sie habe aus dem *„patscherten Buch"* das bestmögliche gemacht.

Nein, auch sich selbst gegenüber was Hans Weigel kein milder, kein lieber Kritiker. Über eine seiner Übersetzungen schimpfte er: *„Bei manchen Zeilen zieht es mir bis heute die Schuh' aus"*, und in bezug auf sein Spätwerk verglich er sich gar selbstironisch mit der *„schwadronierenden Alma Mahler"*. Auch für seine eigenen Sachen hatte er das ganze Spektrum des genüßlichen oder bitteren Verreißens parat, mit dem er so gern heilige Kühe aller Art im Schlachthof seiner *„stadtbekannten Schriftstellerei (Einmannbetrieb")* behandelte.

Man merkt es den Hans Weigel-Nachrufen an: Irgendwann, irgendwie, in irgendeinem Werk seiner überwältigend umfangreichen Bibliographie hat es immer auch eine heilige Kuh des jeweiligen Nachrufers schwer erwischt. So ganz gut war ihm keiner. Wer seine Meinung über Bert Brecht teilte, war ihm gram wegen seiner Richard Wagner-Beschimpfungen, wer sich über den gnadenlosen Verriß von Max Frischs *„Andorra"* freute, ärgerte sich über die Polemik gegen Claus Peymann. Wenige wußten ihm die Gründung des eingeschriebenen Vereins *„zur Abwehr der Überschätzung H. v. Hofmannsthals"* nach Gebühr zu danken, und wenn er schon einmal jemanden mochte und lobte, dann war's ausgerechnet der Rudolf Henz, der Rainhard Fendrich, die Sigrid Löffler, der Fußballclub Austria oder der Text der österreichischen Bundeshymne. Außerdem besaß er einen Trachtenanzug und schrieb bisweilen in der Kronenzeitung.

Hans Weigel hat es seinen Nachrufern nicht leicht gemacht. Die meisten retteten sich und ihre Pietät in den Hinweis, Hans Weigel sei zeit seines Lebens ein begeisterter Förderer junger Schriftstellerinnen und Schriftsteller gewesen (Ingeborg Bachmann!). Das ist richtig und ebenso unwidersprechbar wie die – ebenfalls in fast keinem Nachruf fehlenden – Tatsachen, daß Hans Weigel gemeinsam mit Friedrich Torberg in den fünfziger Jahren dazu aufgefordert habe, keine Stücke von Bertolt Brecht an österreichischen Bühnen zu spielen und daß er (aus anderen Gründen) von Käthe Dorsch eine Ohrfeige bekommen habe. Und die allermeisten Nachrufe reduzierten sich ausschließlich auf diese drei Fakten.

(Foto: A. M. Begsteiger)

Aber so etwas ist vielleicht ein Charakteristikum der österreichischen Nachrufkultur: Als der große Helmut Qualtinger – übrigens ein Freund Hans Weigels – gestorben war, bezog sich die journalistische Pietät mit erstaunlicher Einhelligkeit abgesehen vom Autor des *„Herrn Karl"* auf den Urheber des practical jokes über den Eskimodichter Kobuk *(„Iglus in Flammen")*. Qualtinger wäre vermutlich erheitert gewesen über diese stilgerechte postume Fortsetzung seiner Dezennien zurückliegenden Blödelei; Hans Weigel hätte sich mit ziemlicher Sicherheit über die Brechtboykotteur-Dorschwatschenmann-Nachrufe gegiftet. *„Es ist unnötig, daß der sogenannte Brecht-Boykott noch immer aufgewärmt wird"*, hatte er schon anläßlich der Interviews zu seinem achtzigsten Geburtstag etwas grantig festgestellt, denn erstens habe er nie einen Zweifel an den Qualitäten des Lyrikers Brecht angemeldet, und zweitens habe es de facto nie einen „Brecht-Boykott" gegeben, sondern lediglich die Meinung zweier Theaterkritiker, daß die Stücke Brechts derzeit nicht gespielt werden sollten.

Hans Weigel hätte sich andere Nachrufe gewünscht, und Hans Weigel hätte sich andere Nachrufe verdient. Die Nachrufe, die er selbst verfaßte – wie sehr litt er darunter, daß es so viele auf Schriftstellerkollegen sein mußten, die weit jünger waren als er selbst! – waren schön, pietätvoll und gewiß niemals klischeehaft-reduktionistisch. Sein letztes Buch, das bei allem Witz unendlich melancholische *„Abendbuch"*, ist ein einziger, langer Akkord von Nachrufen auf all die vielen, vorausgegangenen Freunde. Man sollte gerade jetzt das „Abendbuch" lesen: Als vielleicht einzigen gültigen Nachruf auf Hans Weigel, auf das Jahrhundert, mit dem sich Hans Weigel am Ende seines langen Weges nach eigener Aussage *„gleichsam identisch"* fühlte: Der Untergang des Weigellandes in Anekdoten.

„Viel ist hingesunken, uns zur Trauer", heißt es im Widmungsgedicht zum Roman *„Die Strudlhofstiege"* des Weigel-Freundes Heimito von Doderer. Nun gehört auch die „stadtbekannte Schriftstellerei (Einmannbetrieb)" zu all dem Hingesunkenen. Der Rolladen ist für immer geschlossen, und es gibt keinen vernünftigen Grund, deshalb nicht traurig, nicht wehmütig sein zu dürfen. Nicht „obwohl", sondern gerade weil diese bis zum Schluß so gewaltig produktive Schriftstellerei so viel Widersprüchliches und Widersprechbares, so viel in alle falschen Kehlen Kommendes hervorbrachte. Zum Lebenswerk des Kritikers, des Kabarettautors, des Übersetzers, des Journalisten, des Dichters, des Wiederentdeckers der Alten und Förderers der Jungen kam auch jenes als Reibfläche, an der sich jede Menge Köpfchen und Köpfe lichterloh entzünden konnten. Das, was – mehr oder weniger brillant – allein darüber geschrieben wurde, wo und wie sich Hans Weigel tatsächlich oder vermeintlich geirrt habe, würde eine beinahe so umfangreiche Bibliothek füllen wie Hans Weigels eigene Werke. Man konnte – um einen seiner Buchtitel zu paraphrasieren – nicht ruhig über Hans Weigel reden. Auch deshalb wird er in der österreichischen Literaturszene fehlen, nicht nur und nicht vor allem deshalb, aber eben auch deshalb.

Hans Weigel, der fanatische Österreicher, der – auch das ist etwas, was ihm viele gewaltig übel nahmen – seine Liebe zum österreichischen Idiom zu einem großen Teil aus einem eloquenten Grant gegen das bundesdeutsche Idiom definierte, sagte vor nicht langer Zeit in einem seiner letzten Interviews: *„Wenn man sagt ‚Hallo, Hans!', dann freu' ich mich; wenn man sagt ‚Servus Hans!', freu' ich mich noch mehr. Und wenn man nach meinem Weggang sagt: ‚Tschüß', dann wird man gemaßregelt."* Man nehme es sich zu Herzen und vielleich das „Abendbuch" (wieder) zur Hand. Und wenn man es zu Ende gelesen hat, schäme man sich der Sentimentalität nicht, sage ja nicht „Tschüß", sondern zum Abschied leise: Servus, Hans Weigel.

GÜNTHER KROPFITSCH

Der Alpen höchste Erhebung

LITERARISCHER KOSMOPOLIT AUS TIROL: DIE ZEITSCHRIFT „GEGENWART“

Immer wieder ein Naserümpfen, von urban-aristokratischem Dünkel zeugend: „Die Zeitschrift kommt ja aus Tirol“, als ob damit schon ein Werturteil gesprochen wäre. In Österreich ist damit eines gesprochen: was nicht aus Wien kommt, wird einmal grundsätzlich des Provinziellen verdächtigt.

„Garkochen Tiroler Innereien“ nannte ein österreichischer Kommentator den Inhalt der *„Gegenwart“* in der Hamburger *„Zeit“* besonders geschmacklos – nicht gewahr werdend, daß eine ganze Reihe hochkarätiger Zeit-Autoren auch für die *„provinzielle Leserschaft“* der Innsbrucker Zeitschrift schreibt. (u. a. Katharina und Michael Rutschky, Bernd Nitzschke, Harry Nutt oder Klemens Polatschek)

Wie auch immer, die Herausgeber der vierteljährlich erscheinenden „Gegenwart“, *Stefanie Holzer* und *Walter Klier*, sehen sich jedenfalls herausgefordert, Stand- und Erscheinungsort ihres Unternehmens zu rechtfertigen:

„Wenn jemand so blöd ist, nicht nur in Innsbruck wohnen zu bleiben, sondern es darüber hinaus unternimmt, hier eine literarische Revue herauszugeben, wie für die Redaktion der ‚Gegenwart‘ der Fall, folgt daraus, a) sie ist selber schuld, b) ein gewisses unvermeidliches Maß an Selbstverblödung muß jedenfalls eingetreten sein, sonst wäre man, um eine literarische Revue zu gründen, an einen anderen Ort gegangen, wo ein heitereres, freieres Lüftchen weht als hier, nach Wien, Hamburg, Nizza, London oder Moskau … Wir sind aber hier geblieben, womöglich aus dem einzigen Grund, aus dem auch Werner Pirchner noch hier ist, wie er Mitte der 70er Jahre einem ihn duzenden Ö3-Redakteur auf die Fragen, warum er in Tirol lebe, antwortete: „I han da so a günschtige Wohnung.“

In besagter Wohnung, dem Redaktionsort der „Gegenwart“ am Innsbrucker Adolf-Pichler-Platz, stehen auch *Jaromir* und *Leorad*, die zwei digitalen Redakteure der Zeitschrift.

Zwei Schriftsteller und zwei PCs – so startete das Unterfangen „Gegenwart“ im April 1989, mit dem Ziel, eine literarische Revue herauszubringen, die *„für jeden etwas, für keinen das richtige“* anzubieten habe. Mittlerweile hält man bei Nummer 10 – und nach wie vor bei zwei Schriftstellern und zwei Computern. Ein paar Schillinge an Subventionen bekommen Holzer und Klier zwar jetzt mehr, aber noch immer viel zu wenig, um den persönlichen Einsatz auch nur halbwegs finanziell abdecken zu können. Dafür erhalten alle „Gegenwart“-Autoren ein Honorar, was bei Literaturzeitschriften ja wahrlich keine Selbstverständlichkeit ist.

Rascher gewachsen als die Subventionsbeiträge ist jedenfalls die Zahl der Lobeshymnen, die nun doch schon einen vielstimmigen Chor ausmachen. Hier soll eine weitere ertönen. Die „Gegenwart“ ist zweifellos derzeit eines der besten deutschsprachigen Literaturmagazine, wobei „Literatur“ schon ein wenig in die falsche Richtung lenkt. *„Zeitschrift für ein entspanntes Geistesleben“* nennt sie sich im Untertitel, tja und entspannend ist nun einmal nicht nur Literatur, sondern auch jene Genres, deren sich die „Gegenwart“ von Beginn weg umfangreich annimmt: *„Breiten Raum wollen wir jenen Bereichen einräumen, die sonst von der schönen Literatur eher abgetrennt werden, damit die Schönheit nicht leidet, also der Satire, der Parodie, dem Cartoon … sowie dem kulturpolitischen Journalismus im weitesten Sinn.“*

Da kann es schon passieren, daß man in ein und derselben Nummer auf eine *„Ontologie des Musikantenstadels“*, einen Essay über die Ästhetik des Fußballklubs Rapid, ein Interview mit Alain Delon, einen Aufsatz über das System der Zensur und ein Porträt des spanischen Literaten Juan Marse stößt, neben einer Vielzahl an Cartoons, Kurzgeschichten und Rezensionen (siehe Nummer 8). *„Für jeden etwas“* – keine Frage, *„für keinen das richtige“* – das bezweifeln wir, obgleich sich hinter dem koketten Motto natürlich die Intention, möglichst unopportunistisch zu erscheinen, verbirgt.

Zwei Schriftsteller und zwei PCs – so startete das Unterfangen „Gegenwart“ im April 1989, mit dem Ziel, eine literarische Revue herauszubringen, die „für jeden etwas, für keinen das richtige“ anzubieten habe …

Opportunistisch sind sie wahrlich nicht, die beiden Tiroler (wobei Stefanie Holzer eigentlich gebürtige Oberösterreicherin ist), vor allem dann nicht, wenn es um Literatur geht, da sind sie erfrischend eigensinnig und polemisch. Mit dem hehren Begriff der Literatur als Hochamt des Schönen, Wahren und Guten können sie nicht viel anfangen, außer sich dementsprechend über ihn zu belustigen. Peter Handke gehört also nicht zu ihren Lieblingsautoren, deren sie eine Reihe anderer haben – und zwar über alle Länder verstreut: etwa Robert Pinget, Jonathan Raban, Alasdair Gray, Isaak Babel oder Juan Marsé. (Zum Teil sind diese Autoren in einzelnen Heften ausführlich porträtiert.)

Welch exquisit-eigenwilliger Geschmack die beiden exzellenten Literaturkenner und -fanatiker Holzer und Klier auszeichnet, läßt sich in jeder Ausgabe an ihrer „Bestenliste“ ablesen, die nicht dem windigen Konjunkturbetrieb der Verlagsneuerscheinungen huldigt, sondern meist jene Bücher auflistet, die man gerade lieben gelernt hat. So finden sich an den Spitzenpositionen dieser strikt subjektiven Auswahl Werke von *Albert Drachs „Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum“* (Drach ist einer der favorisierten Autoren der „Gegenwart“, in Nummer 6 findet sich ein mehrseitiges Interview mit dem alten österreichischen Protokollzyniker), *Emmanuel Boves „Meine Freunde“* aus dem Jahre 1981 (übrigens übersetzt von Peter Handke), *Robert Pingets „Jemand“*, *Anton Cechovs* Briefe oder zuletzt *William Gaddis* 1971 in New York erschienener Roman *„JR“*.

Nicht nur in den Bestenlisten, auch im Rezensionsteil sind immer wieder Autoren und Bücher zu entdecken, die der Literaturbetrieb vielfach an den Rand geschoben hat bzw. überhaupt verschweigt.

Randfiguren sind es auch zuvorderst, um die sich die „Gegenwart“ in österreichischen Belangen kümmert. So wurde vom vor einigen Jahren verstorbenen, bis heute sträflich vernachlässigten Unterhaltungsautor *Alfred Bittner („Der Schweinskopf“*, die bisher einzige Buchveröffentlichung in der Edition S) der unveröffentlichte Roman *„Die Verlegenheitslösung“* in den ersten sechs Nummern zur Gänze abgedruckt. Mittlerweile erscheint *Martin Krusches* Roman *„Journal“* in Fortsetzungen.

Walter Klier, selbst ein respektabler Autor (soeben ist sein Roman *„Aufrührer“* im Bundesverlag erschienen), der vor allem mit der (zusammen mit Stefanie Holzer in wenigen Tagen verfaßten) Novelle *„Winterende“* unter dem Pseudonym *Luciana Glaser* den Literaturbetrieb zu verwirren wußte (die Genese des Projekts und die Reaktionen darauf sind in der „Gegenwart“ – ab Nummer 6 – ausführlich nachzulesen), hat in der letzten Nummer, einem kleinen Jubiläumsheft, das vorwiegend der österreichischen Gegenwartsliteratur gewidmet ist, sein literarisch-ästhetisches Credo indirekt kundgetan. In dem Essay *„Schmonzl & Co. oder Warum braucht ein kleines Land eine große Literatur?* schont Klier kaum einen der namhaften Autoren dieses Landes. Erstaunt stellt er fest, daß die vor allem im angloamerikanischen Raum selbstverständliche Tugend des schriftstellerischen Handwerks hierzulande nur von ganz wenigen Autoren beherrscht wird – nicht zuletzt deshalb, weil dieser Anspruch von politisch-ästhetischen stets effektvoll überhöht und damit verdeckt wird.

Die Herausgeber der „Gegenwart“, Walter Klier und Stefanie Holzer, gezeichnet von „Standard“-Karikaturist Oliver Schopf.

In der „Gegenwart“ finden sich großteils Autoren, die ihr Handwerk beherrschen, zu den prominenteren gehören neben den bereits erwähnten Rutschkys Hanif Kureishi („Gegenwart“ Nr. 5), Cees Nooteboom (Nr. 7), Robert Craft (Nr. 9), Erwin Chargaff (Nr. 19), Josef Haslinger (Nr. 8) und Antonio Fian (Nr. 10).

Regelmäßige Mitarbeiter sind die österreichischen Schriftsteller Alois Schöpf, Helmuth Schönauer, Walter Kappacher, Egyd Gstättner und die Zeichner Reinhard Walcher und Oliver Schopf.

Lyrik findet sich in der „Gegenwart“ keine: *„No poems please“* steht fettgedruckt im Impressum. Wenn einer aber doch unbedingt Gedichte unterbringen will, muß er zahlen: *„Für Lyrik gilt der normale Anzeigenpreistarif.“*

Und wie ist das nun mit Tirol?

„Die ‚Gegenwart‘, wenn sie von Tirol handelt, tut dies nur aus dem Grund, weil jeder Fleck Erde Beweiskraft hat und nicht nur die Avenuen einer Hauptstadt …“

Merk's, Wien!

Gegenwart. Zeitschrift für ein entspanntes Geistesleben. Kontaktadresse: Adolf-Pichler-Platz 10, 6020 Innsbruck

Gerettet

BRANDSTÄTTER LEGT NEUES VERLAGSPROGRAMM VOR

Christian Brandstätter, ein Verleger ausgesucht schöner Bücher, ist auf dem Buchmarkt wieder präsent. Wie die Medien einläßlich berichteten, war der Verlag in eine bedrohliche finanzielle Krise geraten, die aus eigener Kraft nicht zu überwinden war. Durch eine Kooperation mit dem Österreichischen Bundesverlag konnte der Verlag nun aber gerettet werden.

Optimistisch geht Brandstätter also in die Herbstsaison. Bei einem ausgedehnten Mittagessen mit Pressevertretern erläuterte er unlängst die neue Konzeption seines Verlages: Zum einen wird er versuchen, spezifisch österreichische Themen, die von deutschen Verlagen nicht aufgegriffen werden, auf dem internationalen Markt anzubieten. So erscheinen drei gewichtige Bände über das Wiener Kunsthistorische Museum: Eine Baugeschichte des Hauses, eine Geschichte des Baus, in der sich historische Ereignisse widerspiegeln, und schließlich ein Gesamtverzeichnis aller ca. 2.400 Gemälde, die das Kunsthistorische Museum ausstellt. Dieser Führer soll auch in einer japanischen Lizenzausgabe auf den Markt kommen, was Brandstätters Engagement auf dem internationalen Buchmarkt unterstreicht. Zum anderen aber sollen auch Themen und Autoren nach Österreich geholt werden, die hier noch nicht oder nicht mehr bekannt sind: z. B. ein Bildband mit Fotografien von Inge Morath, die in den sechziger Jahren in der Sowjetunion umherreiste und eindrucksvolle Fotografien mitbrachte.

Der Schwerpunkt des Programms liegt in jedem Fall bei der Kunstgeschichte, was sich nicht nur an den erwähnten Museumsführern zeigt, sondern auch an den Kunstpostkarten-Editionen, die Christian Brandstätter selbst editiert: 12 Art Déco-Karten bildet das eine Konvolut, Illustrationen russischer Sprichwörter von Elena Luksch-Makowska das andere. Aber auch das ehrgeizigste Projekt dieses Herbstes ist der Kunst gewidmet: In einer großformatigen Prachtausgabe präsentiert André Heller das *„Privattheater des Maharana von Udaipur“*: authentische indische Volkskunst, dargestellt auf ca. 200 Farb-Abbildungen und Exemplar für Exemplar von André Heller signiert …

Aber nicht nur kunsthistorisch Interessierten bietet der Verlag etwas: In der *„Edition Epikur“* wird ein Kochbuch für die *„neue österreichische Weight-Watchers-Küche“* verlegt und in der Sparte Literatur findet man Franz Mittlers gesammelte Schüttelreime, herausgegeben von Friedrich Torberg. Und unter der Rubrik *„Topographie/Natur und Umwelt“* findet sich eine großangelegte Dokumentation, die Hans Peter Graner verfaßt hat: Sie behandelt das Projekt des Nationalparks „Donau-March-Thaya-Auen“ auf 224 Seiten mit 200 farbigen Abbildungen.

So weit der neue Anfang. Im nächsten Jahr wird Brandstätters Angebot noch reichhaltiger werden. Als wichtigste Vorgabe für seine Arbeit gab er jedoch an: In den schwarzen Zahlen wirtschaften! Die Voraussetzungen dafür könnten mit seinem vielfältigen Angebot schöner Bücher durchaus gegeben sein.

Hermann Schlösser

Ausschreibungen von Literaturpreisen

Bereits zum 16. Mal wurde von der oberösterreichischen Arbeiterkammer gemeinsam mit der Stadt Linz ein Wettbewerb für Literatur zur Arbeitswelt ausgeschrieben. 200.000 Schilling Preisgelder stehen zur Verfügung.

Einsendeschluß ist der 3. Dezember 1991.

Teilnehmen an diesem Wettbewerb können alle Autorinnen und Autoren, die in Österreich leben und die sich intensiv mit dem Thema Arbeitswelt befassen. Die Manuskripte müssen in gut leserlicher Manuskriptform vorgelegt werden und sollen 20 Seiten nicht überschreiten. Es können auch Romanauszüge sowie Teile eines Theaterstückes oder eines Hörspiels sein.

Es werden drei Jurypreise zu 50.000, 30.000 und 20.000 Schilling sowie vier Anerkennungspreise zu je 5.000 Schilling vergeben. Dazu kommt ein Stipendium in Höhe von 80.000 Schilling für einen „Linzer Geschichtenschreiber" zur Vergabe.

Eingereicht müssen die Arbeiten im **AK-Bildungsheim Jägermayrhof, Römerstraße 98, 4020 Linz**, werden. Die genauen Ausschreibungsbedingungen können bei dieser Adresse schriftlich oder telefonisch unter **(0732) 77 03 63** angefordert werden.

*

Im Sinne einer aktiven Förderung der (Kinofilm-)Drehbuchkultur wird der 1989 ins Leben gerufene „Carl Mayer-Drehbuchwettbewerb" zum zweiten Mal österreichweit ausgeschrieben. Das Kulturamt der Stadt Graz und verschiedene Sponsoren stiften den „Carl Mayer-Drehbuchpreis", der mit 150.000 Schilling dotiert ist.

Dieser Wettbewerb ist dem Filmautor *Carl Mayer* gewidmet, der am 20. Februar 1894 in Graz geboren wurde und am 1. Juli 1944 im Londoner Exil starb. Carl Mayer war unter anderem der Autor der Filme „Das Kabinett des Doktor Caligari" (1919, zusammen mit Hans Janowitz), „Sylvester" (1923), „Der letzte Mann" (1924), „Tartüff" (1925) und „Sunrise" (1926/27).

Carl Mayers filmisches Autorenwerk ist für diesen Drehbuchwettbewerb grundsätzliches verpflichtendes Motto. Von den eingereichten Arbeiten werden daher authentische Filmsprache, innovative Dramaturgie und Vorrang der Bilddynamik gefordert.

Die Stifter des Wettbewerbes wollen einen Beitrag zur Hebung der deutschsprachigen Drehbuchkultur leisten und zugleich einen spürbaren Impuls für den heimischen (Kino-)Film geben. Der Wettbewerb wird seit 1989 alle zwei Jahre ausgeschrieben und steht jeweils unter einem filmgerechten Motto, welches der Kreativität und Phantasie entsprechenden Spielraum läßt. Das Thema/Motto der Ausschreibung 1991 lautet: **„Geld"**

Verlangt wird die Einreichung eines kinofilmgerechten Exposés.

Die Vergabe des Preises wird in der ersten Jahreshälfte 1992 erfolgen. Das Preisgeld von insgesamt 150.000 Schilling wird zweigeteilt vergeben: 75.000 Schilling erhält das Sieger-Exposé sofort, weitere 75.000 Schilling werden bei Annahme des fertigen Drehbuches ausbezahlt. Letzter Einreichungstermin für das Exposé ist der 31. Dezember 1991.

Teilnahmeberechtigt sind österreichische Staatsbürger, sowie Personen, die seit mindestens zwei Jahren vor dem Ende der Einreichungsfrist, also vor dem 1. Jänner 1990, ihren ordentlichen Wohnsitz in Österreich haben.

Detaillierte Bestimmungen sind den Statuten zu entnehmen, Wettbewerbsbeiträge sind unter dem Kennwort **„Carl Mayer-Preis"** beim **Kulturamt der Stadt Graz, Elisabethstraße 30, 8010 Graz**, einzureichen.

*

Das Klaus Piper-Arbeitsstipendium für Schriftsteller wird zunächst für drei Jahre errichtet und beginnend mit dem 1. 1. 1992 erstmals vergeben. Sein Ziel ist die Förderung von qualifizierten deutschsprachigen Schriftstellern, die zum Zeitpunkt der Antragstellung nicht älter als 40 Jahre sind. Das Stipendium ist ein Werkstipendium zur Förderung eines bestimmten Projektes. Es beträgt DM 2.500 pro Monat, die Laufzeit ist ein Jahr.

Für 1992 wird es für Projekte aus dem Bereich der schönen Literatur vergeben. Einsendeschluß für Anträge ist der 30. 9. 1991. Die Anträge sind zu richten an den **Piper Verlag, Georgenstraße 4, 8000 München 40**.

Für 1993 ist das Klaus Piper-Stipendium bestimmt für Projekte aus den Geisteswissenschaften (Philosophie, Theologie, Geschichte, Politik, Psychologie). Einsendeschluß für Anträge ist der 30. 9. 1992.

Die Antragstellung ist nicht an die Einhaltung von Formalitäten oder an die Benutzung von Formularen gebunden. Nötig sind jedoch folgende Angaben: Name des Antragstellers, Adresse, Alter, Familienstand und Ausbildung, sowie ein Verzeichnis der bisherigen Veröffentlichungen und Informationen über bisherige Arbeiten und Projekte sowie gleichzeitige Anträge bei anderen Stellen. Außerdem ist beizufügen eine Projektbeschreibung, die aus einem Exposé und einer Manuskriptprobe (ca. 20 Seiten) des Werkes, das gefördert werden soll, sowie einer kurzen Begründung für die gewünschte Unterstützung bestehen soll. Diese Angaben werden nur für Zwecke der Antragstellung verwendet.

*

Zur Förderung junger Schriftsteller und Dichter hat das Bundesministerium für Unterricht und Kunst *zehn Nachwuchsstipendien* bereitgestellt. Um diese Stipendien können sich Autoren bewerben, die die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen, ihren ständigen Wohnsitz in Österreich haben und bis zum Stichtag 31. Dezember 1991 ihr 30. Lebensjahr noch nicht vollendet haben.

Die Laufzeit der Stipendien beträgt ein *Jahr*, beginnend mit 1. Jänner 1992. Sie sind mit je S 48.000,– dotiert.

Die schriftlichen Bewerbungen sind bis spätestens *30. September 1991* an das Bundesministerium für Unterricht und Kunst zu richten. Es wird gebeten, deutlich sichtbar die Bezeichnung „NACHWUCHSSTIPENDIEN" anzubringen.

Adresse: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Abteilung IV/5, Freyung 1, 1014 Wien, Postfach 65.

Die Ansuchen sollten *folgende Angaben* und Beilagen enthalten:

1. Blatt: Name, Adresse, Geburtsdatum, Kontonummer!

2. Blatt: Knapper Lebenslauf und bisheriges literarisches Schaffen.

Beilage: Arbeitsproben im Ausmaße von mindestens 10 Maschinschreibseiten (gedruckte und ungedruckte Manuskripte) in deutscher Sprache bzw. in gültiger Übersetzung.

3. Blatt: Angabe des Projektes (der Projekte), das (die) durchgeführt werden soll (sollen).

Beilage: Arbeitspapier und Textproben im Ausmaße von mindestens 10 Maschinschreibseiten in deutscher Sprache bzw. in gültiger Übersetzung.

Eine Bewerbung ist sowohl mit Lyrik-, als auch mit Prosatexten möglich. Ein bestimmtes Thema ist nicht vorgesehen. Sach-, Fach- oder wissenschaftliche Literatur oder journalistische Beiträge können nicht berücksichtigt werden.

Eine Bank hilft unserer Umwelt

MASSNAHMEN DER ZENTRALSPARKASSE FÜR EINEN UMWELTGERECHTEN BANKBETRIEB

Umweltschutz, umweltbewußtes Handeln und Denken sind unverzichtbar geworden. Sie sind Überlebensvoraussetzung für uns und unsere Gesellschaft, für unsere Welt. Jeder ist aufgerufen, in seinem Bereich das Mögliche zu tun. Lippenbekenntnisse allein sind nutzlos und daher uninteressant.

Die Zentralsparkasse und Kommerzialbank AG, Wien hat bewiesen, daß auch eine Bank auf dem weiten Feld des Umweltschutzes – und dazu gehört auch der Bereich des Energiesparens – eine Menge tun kann. Sie hat im eigenen Bereich eine Reihe von Maßnahmen gesetzt und Konzepte erarbeitet, die nicht nur die Belastungen der Gegenwart verringern sollen, sondern auch die Basis für einen umweltgerechten Bankbetrieb von morgen schaffen.

DER Z-ENERGIEPLAN HILFT SPAREN

So werden beispielsweise im Rahmen des Z-Energieplanes seit Jahren bauliche Maßnahmen gesetzt, die den Energieaufwand minimieren bzw. überhaupt vermeiden helfen, wie Wärmedämmung oder Sonnenschutz. Daneben kommen aber auch modernste aktive Technologien zum Einsatz, um die Energie möglichst effizient und damit umweltschonend einzusetzen.

Eine dieser Maßnahmen ist beispielsweise die Abwärmenutzung der Computerzentren: Durch die Installation von Wärmepumpen im neuen Kundenzentrum Vordere Zollamtsstraße und im neuen Verwaltungszentrum Lassallestraße können künftig beide Gebäude durch die Abwärmenutzung der Rechenzentren zu 60 bis 70 Prozent beheizt werden. Ein weiterer Einsparungseffekt ergibt sich durch das Ausnützen natürlicher Temperatureffekte: In der Z wird bereits bei vier Projekten versucht, die natürliche Erdwärme – in 10 bis 15 Meter Tiefe sind dies konstant 10 bis 12 Grad – im Sommer für die Kühlung bzw. im Winter für die Erwärmung der Luft einzusetzen.

Durch den Z-Energieplan konnten in den letzten zehn Jahren beträchtliche Energieeinsparungen und damit entsprechende Reduzierungen der Umweltbelastung erreicht werden.

KEINE PROBLEME MIT PROBLEMSTOFFEN

Sofern sich durch die Aufrechterhaltung des Bankbetriebes Abfälle und Problemstoffe nicht vermeiden lassen, wird in der Z größter Wert auf eine ordnungsgemäße Entsorgung gelegt.

Papier: Neben den Bemühungen um eine quantitative Einsparung des Papierbedarfes wird dieser in der Z bereits großteils durch die Verwendung von Umweltpapier gedeckt.

Asbestentsorgung: Als eines der ersten Unternehmen in Österreich ist die Z um eine umweltfreundliche Lösung des Spritzasbestproblems bemüht, eines Materials, das heute als gesundheitsgefährdend erkannt worden ist. Im Gebäude der im Umbau befindlichen Hauptanstalt wird dieser bis in die 70er Jahre allgemein anerkannte und verwendete Brandschutz derzeit unter beträchtlichem finanziellen Aufwand mit mobilen Hochleistungsvakuumgeräten abgesaugt und anschließend fachgerecht entsorgt. Damit läßt sich eine diesbezügliche Gefährdung der Gesundheit von vornherein verhindern.

Alt- bzw. Problemstoffentsorgung: Sofern sich die Ansammlung von Problemstoffen (wie Batterien, Altglas, Kopiertoner etc.) noch nicht vermeiden läßt, wird bei der Beschaffung der Werkstoffe auf geringstmögliche Umweltbelastung Wert gelegt. In jedem Fall werden diese Stoffe aber einer fach- und umweltgerechten Entsorgung zugeführt.

Emissionen: Durch Einsatz von modernsten Technologien mit bestmöglichem Wirkungsgrad konnte in den letzten vier bis fünf Jahren nicht nur das Emissionsvolumen um 40 bis 50 Prozent reduziert, sondern auch die Schadstoffmenge um 70 Prozent verringert werden.

EIN UMWELTBEAUFTRAGTER DER Z

Beim gegenwärtigen Umbau des neuen Kundenzentrums Vordere Zollamtsstraße im dritten Wiener Gemeindebezirk, sowie bei allen in Planung befindlichen Projekten, werden in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Institut für Baubiologie sämtliche baubiologisch-ökologischen Gesichtspunkte mitberücksichtigt. Dadurch soll für die Mitarbeiter ein möglichst gesundes Raumklima und eine behagliche Arbeitsatmosphäre geschaffen werden. Sorgfältige Materialauswahl, besonders bei der Innenausstattung, garantieren eine optimale Arbeitsumwelt. Dabei wird besonderes Augenmerk auf die Staub- und Faserabspaltung, sowie die Vermeidung von Formaldehyd und anderen Lösungsmitteln gerichtet.

Ein eigens damit beauftragter Mitarbeiter der Zentralsparkasse sorgt für ein koordiniertes Vorgehen in Umweltfragen sowie für die Entwicklung einer umweltbezogenen Unternehmensführung und deren Dokumentation nach innen und außen.

Vor allem soll allen Mitarbeitern die Möglichkeit geboten werden, sich noch intensiver mit den Problemstellungen im Umweltbereich auseinanderzusetzen und sich verstärkt der Herausforderung einer umweltorientierten Unternehmensführung zu stellen. Eine Aufgabe, die letztlich den Kunden, der Allgemeinheit, unserer gesamten Umwelt zugute kommt.

DIE Z-UMWELTDATENBANK

Als erste österreichische Bank stellte die Zentralsparkasse bei der UTEC 90, der internationalen Umweltmesse, eine Umweltdatenbank vor. Sie folgt damit internationalen Trends, die etwa in der BRD bereichs sichtbar sind. In dieser Z-Umweltdatenbank sind derzeit rund 2.500 Adressen von Firmen, Ämtern, Organisationen etc. aus dem Umweltbereich gespeichert. Darin können mit Hilfe der elektronischen Datenverarbeitung sofort Lösungen für viele Umweltinvestitionen gefunden werden. Die Suchkriterien sind dabei gängige Umweltsparten, wie z. B. Müllentsorgung, Abwasserreinigung usw.

Weiters ist geplant, mit anderen inländischen und internationalen Datenbanken zu kooperieren. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die ehemaligen COMECON Länder, und hier besonders auf die CSFR und Ungarn, gelegt, wo gerade auf dem Sektor des Umweltschutzes sehr viel nachgeholt werden muß.

Die Z-Umweltdatenbank hat aber auch einen wichtigen wirtschaftlichen Effekt. Sie erleichtert es österreichischen Firmen, die sich auf Umweltschutz oder Energiespartechniken spezialisiert haben, interessante Projekte bzw. Partner zu finden. Und dies auch auf internationalen Märkten.

Um nicht in einer ökologischen Sackgasse zu enden, bedarf es überall vermehrter Anstrengungen im Bereich des Umweltschutzes. Die Zentralsparkasse hat durch ihre zahlreichen Aktivitäten auf diesem Gebiet gezeigt, daß sie sich ihrer gesellschaftspolitischen Verantwortung bewußt ist. Denn: Lippenbekenntnisse allein genügen nicht ...

Rudolf Habringer

Lina Hofstädter

Reinhold Aumaier

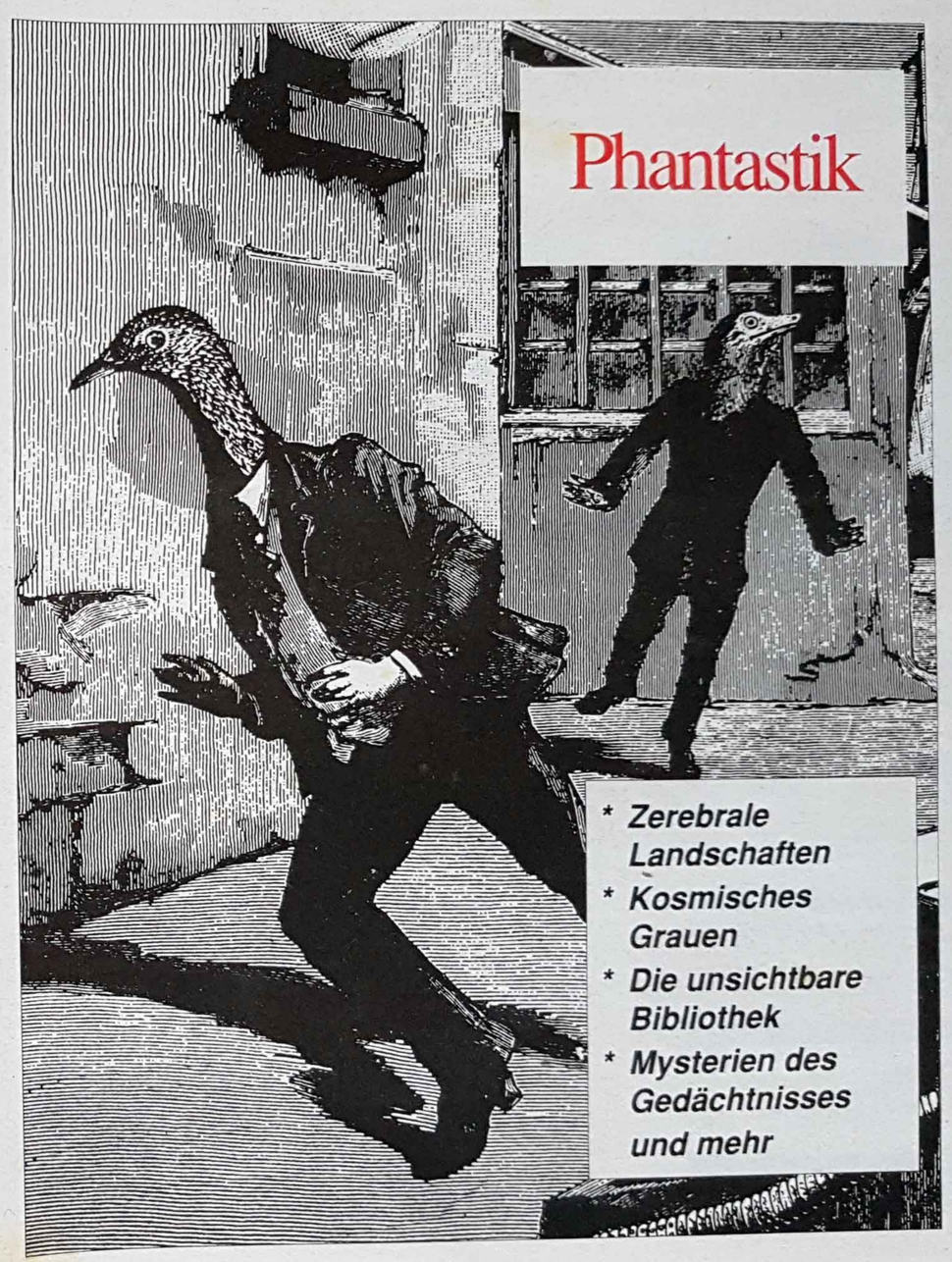
Lesezirkel-Abend in der „Alten Schmiede“

Fünf Preisträger wurden von der Jury des letzten Lesezirkel-Preises gekürt, und alle kamen sie in die „Alte Schmiede“ nach Wien, um dort aus ihren ausgezeichneten Texten zu lesen. Die Veranstaltung, die auch vom ORF übertragen wurde, war gut besucht und für die fünf Autoren ein Erfolg. Der „Lesezirkel“ zeigt hier die Lesenden, als letzte Erinnerung an den Kurzprosawettbewerb 1990. Die Ausschreibung für den nächsten Preis erfolgt im nächsten Heft …

Egyd Gstettner

Fritz Krenn

(Fotos: Alex Ahrer)

LESEZIRKEL

WIENER ZEITUNG * LITERATURMAGAZIN NUMMER 52, SEPTEMBER 1991 * ZENTRALSPARKASSE