

Manuel Marold

Der burgenländische Autor Siegmund Kleinl

Ein großer Unbekannter für die Literaturwissenschaft

**Diplomarbeit zur Erlangung des
Magistergrades der Philosophie aus der
Studienrichtung Deutsche Philologie
eingereicht an der Universität Wien**

Wien, 2007

Danksagung

Folgende Herren haben für ihre Unterstützung meinen verbindlichen Dank:

- der burgenländische Autor Siegmund Kleinl, Protagonist dieser Arbeit, der mich in seine Welt einführte, mir zum Gespräch zur Verfügung stand und mich mit Manuskripten versorgte
- Hans Jungmayr, Lehrer, Literaturwissenschaftler und Lektor beim Verlag NN-fabrik, der mir sein Typoskript zu Siegmund Kleinls Roman *DorfMale* und ein Porträtfoto des Autors zukommen ließ
- Robert Sandhofer, der „Trebor“ aus Siegmund Kleinls E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen*, dessen Tagebuchaufzeichnungen die Grundstufe von Kleinls Text bilden – in diese Aufzeichnungen durfte ich Einsicht nehmen
- der bildende Künstler Johannes Haider, der mich seine NN-fabrik und Bilder von Siegmund Kleinl fotografieren ließ
- last not least mein Betreuer an der Universität Wien, Professor Wynfrid Kriegleder, denn er hat dieses ungewöhnliche Thema bereitwillig angenommen, mir beim Schreiben freie Hand gelassen und ist mir beratend zur Seite gestanden

Manuel Marold, im Dezember 2006

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

Siegmond Kleinl, *Tugend*

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Vorwort</u>	<u>6</u>
<u>2. Biographisches</u>	<u>8</u>
2.1. Lebensgeschichte	8
2.2. Veröffentlichungen	10
<u>3. TextKörper – Kleinls Poetik</u>	<u>12</u>
3.1. Textanalyse	13
3.1.1. Das Erzählen als Gehen	13
3.1.2. Autonomie des Erzählens und Abkehr von Mimesis	14
3.1.3. Sprachliche „Entgrenzung“	16
3.1.4. Organisches Verständnis vom Erzählen	17
3.1.5. Die „Male“	18
3.2. Apotheose und Rehabilitierung des Erzählens	19
3.2.1. Topos der Scheherazade, Intertextualität und Metafiktion	19
3.2.2. Schreiben gegen den Tod der Literatur	23
3.2.3. Konkrete Einflüsse auf <i>TextKörper</i>	25
3.3. Semantische Ebene und Bedeutungsebene	29
3.3.1. Kleinls Stil als Resultat der Poetik	29
3.3.2. Kein einheitlicher Sinn, der Leser in Bewegung	31
3.4. Exkurs I: Kleinl und Derrida	33
3.5. Exkurs II: Kleinl als Rezeptionsästhet	36
3.6. Exkurs III: <i>TextKörper</i> im Spiegel der Essaytheorie	39
3.7. Zusammenfassung	41
<u>4. Kleinls literarisches Schaffen im Kontext seiner Poetik</u>	<u>44</u>
4.1. <i>Tugend. Szenische Anspielungen</i>	44
4.1.1. Kleinls Vorwort	44
4.1.2. Kleinls Nachwort	45
4.1.3. Textanalyse	48
4.1.3.1. Akt I	48
4.1.3.2. Akt II	51
4.1.3.3. Akt III	53
4.1.3.4. Akt IV	57
4.1.3.5. Akt V	58
4.1.3.6. Akt VI	63
4.1.3.7. Akt VII	64

4.1.4. Die Makrostruktur des Texts	66
4.1.5. Exkurs: Sigmund Kleinl im literarischen Feld und mit „Einflussangst“	68
4.1.6. Zusammenfassung	70
 4.2. <i>DorfMale. Ein Umsinnen</i>	 72
4.2.1. Kleinl über Kleinl	72
4.2.2. Aufbau des Texts	74
4.2.3. Analyse ausgewählter Kapitel	77
4.2.3.1. Erste Liebe. VerSuche	77
4.2.3.2. Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei	79
4.2.3.3. Weinfest. SprachTaumel	81
4.2.4. Exkurs I: <i>DorfMale</i> und die Erzähltheorie	85
4.2.5. Exkurs II: Ansicht des Lektors / Lesers	88
4.2.6. Zusammenfassung	91
 4.3. <i>EineWelt. Mit Teilungen</i>	 93
4.3.1. Textanalyse	95
4.3.2. Exkurs I: Der E-Mail Roman als Weiterentwicklung des Briefromans	104
4.3.3. Exkurs II: Das Tagebuch des „Trebor“	107
4.3.4. Zusammenfassung	109
 <u>5. Die Welt des Sigmund Kleinl</u>	 <u>111</u>
5.1. Interview mit dem Autor	111
5.2. Abbildungsteil	125
 <u>6. Nachwort</u>	 <u>129</u>
6.1. Fazit	129
6.2. Forschungsperspektiven	129
 <u>7. Verzeichnis der zitierten Quellen</u>	 <u>133</u>
7.1. Primärtexte	133
7.2. Realien	133
7.3. Zitierte Texte	134
7.4. Internetquellen	138
7.5. Abbildungsnachweis	138

1. Vorwort

Die besten Gedanken kommen nicht zwangsläufig von den bekanntesten Autoren – das ist eine literaturgeschichtliche Tatsache.¹ Es mag also nicht weiter verwundern, dass es in dieser Arbeit um den „großen Unbekannten“ Siegmund Kleinl geht. „Großer Unbekannter“, das ist ein Ausdruck, der vor allem in der Charles Sealsfield-Forschung gebräuchlich ist. Die wahre Identität von Sealsfield war zeit seines Lebens ein Mysterium, sein kritisches Anti-Metternich-Pamphlet *Austria as it is* veröffentlichte er anonym.² Siegmund Kleinl hingegen ist alles andere als namenlos, er ist in der burgenländischen Literaturszene eine Karyatide, aber im Vergleich zum literarischen Kanon – und damit auch im Vergleich zu den Themen, die sonst in Abschlussarbeiten behandelt werden – ist Kleinl eben ein „großer Unbekannter“.

Diese Arbeit möchte keine „Werbung“ für burgenländische Literatur betreiben, versteht sich aber sehr wohl als Beitrag zur wissenschaftlichen Erfassung der burgenländischen Gegenwartsliteratur – in der germanistischen Forschung derzeit eher noch eine Grauzone; so ist dies nicht nur die erste wissenschaftliche Annäherung an Siegmund Kleinl, sondern auch die erste an einen nach 1950 geborenen burgenländischen Autor.³ Im Zuge dessen möchte die Arbeit beweisen, dass auch jenseits der literarisch großen Namen hochwertige Literatur entsteht: der (universitären) Öffentlichkeit wird hier ein neuer, hochinteressanter Autor vorgestellt, sein umfangreiches Werk wird an ausgewählten Texten literaturwissenschaftlich analysiert. Die Arbeit soll zeigen, dass Siegmund Kleinl keineswegs „im luftleeren Raum“ schreibt und seine Texte nicht nur für sich selbst stehen, sondern dass sich verschiedene Bezüge zur literarischen Tradition ergeben – wenn sich Kleinl auch keiner Denkschule widerspruchsfrei zuordnen lässt. Es wird also nicht ein einzelner Aspekt von Siegmund Kleinls Werk näher analysiert, sondern – da es ja noch keine wissenschaftliche Arbeit gibt, auf der die vorliegende aufbauen könnte – der Autor monographisch und ganzheitlich erfasst. Monographisch arbeiten heißt aber nicht, den Überblick außer Acht zu lassen, und deshalb hält sich die Arbeit an folgende Gliederung:⁴

¹ Vgl. Eco, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. 11. Aufl. Heidelberg: C.F. Müller 2005 (=UTB 1512). S. 180.

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

³ Stand: Januar 2007

⁴ Vgl. Eco, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften (wie Anm. 1). S. 21.

- Kapitel 2 befasst sich mit den Veröffentlichungen und mit der Biographie Siegmund Kleinls. Seine Lebensgeschichte ist nicht nur deshalb interessant, weil sie uns den Autor näher vorstellt, sondern auch, weil alle Texte Siegmund Kleinls bis zu einem gewissen Grad autobiographisch konnotiert sind.
 - Kapitel 3 erklärt, warum das so ist, und versucht noch eine Reihe anderer literaturtheoretischer Fragen an das Werk Siegmund Kleinls zu beantworten: im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht nämlich Kleinls Essay *TextKörper*, der als seine Poetik betrachtet werden kann. Dieser Text und die darin vorkommenden Motive werden vorgestellt und analysiert, und vor allem anhand dreier Exkurse wird der Vergleich von Kleinls theoretischen Positionen mit traditionellen Denkschulen erprobt, wie etwa der Dekonstruktion, der Rezeptionsästhetik und der Essaytheorie.
 - Kapitel 4 geht in medias res und führt Kleinls Theorien über das Schreiben seinen Werken zu. Analysiert werden drei Texte von Siegmund Kleinl, nämlich der dramatische Text *Tugend. Szenische Anspielungen* (erschienen 1992), der Roman *DorfMale. Ein Umsinnen* (1998) und der E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* (2002). Die Analyse der Werke erfolgt – wie die Überschrift des Kapitels schon andeutet – immer im Kontext von Kleinls Poetik *TextKörper*. Dabei soll erkenntlich gemacht werden, dass gewisse Prinzipien seines Schreibens, wenn auch variiert, in allen Texten von Siegmund Kleinl wiederkehren. In Exkursen werden einige theoretische Ansätze auf die Werke angewandt, um sie zu kontextualisieren; so wird etwa *DorfMale* im Hinblick auf seine erzähltheoretische Beschaffenheit analysiert, und im E-Mail-Roman *EineWelt* werden die Elemente des klassischen Briefromans herausgearbeitet.
 - Kapitel 5 ist der eher „journalistische“ Teil dieser Arbeit. Es besteht aus einem umfangreichen Interview mit Siegmund Kleinl, in dem der Autor Einblicke in sein Leben, Denken und Schreiben gewährt, und einem Abbildungsteil, der den Autor und sein künstlerisches Umfeld ad oculos führt.
 - Kapitel 6 versucht, die gewonnenen Erkenntnisse zusammenzufassen und Ansätze für eine weitere wissenschaftliche Beschäftigung mit Siegmund Kleinl zu liefern.
- Es gibt in der Arbeit viele Querverweise, das wird vor allem im vierten Kapitel deutlich werden, das Kleinls Literatur mit seiner Poetik korrelieren lässt – vieles wird mehrmals gesagt, das mag auf den ersten Blick redundant erscheinen, ist aber gewollt und illustriert, wie vernetzt Siegmund Kleinls Werk in sich ist. Und „Netz“ oder „Gewebe“, das ist ja bekanntlich die deutsche Bedeutung des lateinischen Wortes „textus“.

2. Biographisches

2.1. Lebensgeschichte

Am Anfang steht die Biographie Siegmund Kleinls; über sein Leben gibt der Autor einerseits in seinen Texten Auskunft, die allesamt autobiographisch grundiert sind, wie aus der Analyse noch hervorgehen wird. Andererseits finden sich relativ detaillierte biographische Angaben im Typoskript zu Siegmund Kleinls Erzählung *Gabriel Sigma*, die Kleinl voraussichtlich 2007 veröffentlichen wird.⁵ So schreibt Kleinl in diesem Typoskript:

Es war gerade Weinlese, der 26. September 1956, ein Frühherbsttag, als er, der ich bin, geboren wurde, in Schützen am Gebirge, einem Dorf im Burgenland, Sohn eines Weinbauern, der gerne Wein trinkt, aber nicht produziert. Er produziert Texte [...], Preis-Gedichte, die niemanden preisen, aber mit Preisen bedacht wurden, Prosa in eigenwilliger Sprachform und Formensprache. Einmal mit dem Schreiben begonnen, schon in der Kindheit – die ersten Geschichten und Gedichte entstanden, als ich neun war – kann ich nicht mehr aufhören, muss weiter schreiben, immer neue Texte, von dem, was ist und kommen wird.⁶

Das Dorf Schützen am (Leitha-)Gebirge liegt im nördlichen Burgenland, etwa auf halber Distanz zwischen Eisenstadt und dem Neusiedler See. Als Zehnjähriger verließ Siegmund Kleinl das Dorf und ging nach Mattersburg ins Internat des humanistischen Gymnasiums Mattersburg, dann zog er nach Wien; erst nach seinem Studium kehrte Kleinl, im Alter von fast dreißig Jahren, in sein Heimatdorf Schützen zurück. Dieses neue Erfahren der Heimat als Erwachsener verarbeitete Kleinl 1998 in seinem großen Roman *DorfMale*. Die Preise, die Siegmund Kleinl im obigen Zitat erwähnt, sind unter anderem der Theodor Kery-Preis für Literatur und Publizistik (2003) und ein Preis beim Literaturwettbewerb „Vinum et litterae“ (2004). Weiters spricht Kleinl im Zitat seine in der Tat außergewöhnliche „Sprachform und Formensprache“ an, mit der wir uns, vor allem im nächsten Kapitel, noch näher beschäftigen wollen. Über seine ersten Lektüre-Erfahrungen schreibt Kleinl im Typoskript zu *Gabriel Sigma*:

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

⁵ Vgl. Interview mit Siegmund Kleinl in Kapitel 5.1.

⁶ Ich zitiere aus dem Typoskript zur Einleitung von Siegmund Kleinls Erzählung *Gabriel Sigma*; es trägt die Überschrift „Lebensgeschichte“ und befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.

⁷ Zitat wie Anm. 6

Siegmond Kleinl kommt hier auf seinen Lehrberuf zu sprechen; nachdem er 1975 in Mattersburg maturiert hatte, studierte er in Wien Germanistik und Theologie.

Während seiner Schul- und Studienzeit erwarb Kleinl profunde Kenntnisse in Latein, Altgriechisch und Hebräisch – diese Kenntnisse äußern sich in vielen seiner Texte, beispielsweise durch Wortspiele oder Mehrdeutigkeiten auf etymologischer Ebene. Siegmund Kleinls Lehrberuf spielt auch in seiner Literatur eine Rolle, die Schule ist ein Topos, der in zahlreichen Texten vorkommt, und auch die Figur des Schülers oder der Schülerin begegnet dem Leser häufig.⁸ Siegmund Kleinl unterrichtet Deutsch und Religion am Gymnasium der Diözese in Eisenstadt und Literaturwissenschaft an der Pädagogischen Akademie Burgenland.

1991 begann ein künstlerisch wichtiger Abschnitt in Siegmund Kleinls Leben: gemeinsam mit dem bildenden Künstler und Zeichenlehrer Johannes Haider, den Kleinl an seiner Schule kennen lernte, wurde der Kunst- und Literaturverlag NN-fabrik gegründet (NN = „nomen nescio“, also „ich kenne den Namen nicht“; mittlerweile trägt der Verlag den Untertitel *art.diktyon*, also etwa „Kunst.Netz“).⁹ Die NN-fabrik knüpfte in den 90er Jahren Kontakte zu Künstlern aus ganz Europa, darunter waren sowohl bildende Künstler (beispielsweise der Deutsche Thomas Baumgärtel, bekannt als „Bananensprayer“), als auch Aktionisten (etwa der Slowake Pavel Schmidt, der im Rahmen von Happenings Skulpturen sprengt und aus den Trümmern neue Bauwerke schafft), und in literarischer Hinsicht vor allem avantgardistische Autoren aus Berlin (zum Beispiel Ulrich Schlotmann und ralf b. korte). Aus dieser so genannten „Achse NN-Berlin“ ging die fünfbändige Anthologie *o.T.* hervor, die von Kleinl mitherausgegeben wurde und ab 1995 im Verlag NN-fabrik erschien. *o.T.* enthält experimentelle, deutschsprachige Gegenwartsprosa, und Siegmund Kleinl ist in allen 5 Bänden mit Texten vertreten. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem Kleinls Essay *TextKörper* im ersten Band der Anthologie unerlässlich – dieser Text ist nämlich ein „literarisches Glaubensbekenntnis“ Kleinls und kann als seine Poetik gesehen werden. *TextKörper* gelangt im nächsten Kapitel zur Analyse.

Auch für Kleinls Selbstdefinition als Schriftsteller war die Gründung der NN-fabrik relevant – Kleinl trat mit anderen Künstlern in Kontakt und hatte durch den Verlag

⁸ Über das Nebeneinander von Schreiben und Lehren berichtet Siegmund Kleinl detailliert im Interview; vgl. dazu Kapitel 5.1.

⁹ Nähere Informationen zur NN-fabrik finden sich sowohl im Interview mit Siegmund Kleinl, als auch auf der Homepage von NN auf www.nn-fabrik.at (15.12.2006, 15:08).

NN-fabrik die Möglichkeit, eigene Texte selbstständig zu veröffentlichen. Diese Erfahrungen schildert Kleinl im dramatischen Text *Tugend. Szenische Anspielungen*, der 1992 im Verlag NN-fabrik erschien und in Kapitel 4.1. dieser Arbeit näher behandelt wird. Für die NN-fabrik arbeitet Siegmund Kleinl nicht nur als Autor, sondern auch als Lektor und ist verantwortlich für die Sparte Literatur. Darüber hinaus fertigt Kleinl seit 1997 selbst druckgraphische Arbeiten an (vor allem Radierungen); mit dem Standortwechsel der NN-fabrik von Siegendorf nach Oslip im Jahr 2000 intensivierte Kleinl seine Produktion im Bereich der bildenden Kunst. Er hat seither an mehreren Gruppenausstellungen teilgenommen, hatte aber auch schon Einzelausstellungen. Kleinls graphische Arbeiten entstehen, wie es auf der NN-Homepage heißt, „im Schnittpunkt von Literatur und Kunst“, und in der Tat weisen seine graphischen Blätter stets schriftliche beziehungsweise handschriftliche Elemente auf.¹⁰

Die Überschneidung von Literatur und bildender Kunst praktizierte Kleinl auch in seinem letzten Projekt: der burgenländische Künstler Wolfgang Horwath schuf Radierungen zu Kleinls Gedichtband *Male. Poetische Tastatouren*, die – gemeinsam mit Kleinls Textgrundlage – in Sonderexemplaren im Verlag NN-fabrik veröffentlicht wurden. Kleinl schrieb wiederum Gedichte zu Horwaths Radierungen; diese Gedichte sind in Kleinls essayistischer Horwath-Biographie *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* enthalten, die anlässlich der Finissage von Horwaths Ausstellung *Hommage an das Unbequeme* am 28. August 2006 in der Burgenländischen Landesgalerie in Eisenstadt präsentiert wurde.

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

Die kindliche Vorstellung von der Welt in den Bilderbüchern, die ersten Weltbilder im Kindergarten vor Augen, schaue ich von meiner Bibliothek hinunter in den Garten unseres Hauses, in dem ich seit 25 Jahren mit meiner Frau Maria Theresia lebe. Mittlerweile wohne ich mit drei Frauen in diesem Haus, am Wochenende, wenn meine Töchter Elisabeth und Marlene von ihrem Studium in Wien nach Hause kommen.¹¹

2.2. Veröffentlichungen

Folgende Einzelveröffentlichungen liegen bislang von Siegmund Kleinl vor:

- *Tugend. Szenische Anspielungen* (Verlag NN-fabrik, 1992)

¹⁰ Vgl. <http://www.nn-fabrik.at/newnn/index.html> (15.12.2006, 15:34) sowie das Interview mit Siegmund Kleinl in Kapitel 5.1.

¹¹ Zitat wie Anm. 6

- *Märchenbuch Güssing* (Verlag Roetzer, 1994)
- *DorfMale. Ein Umsinnen* (Verlag NN-fabrik, 1998)
- *EineWelt. MitTeilungen* (Verlag Südwind, 2002)
- *Male. Poetische Tastatouren* (Verlag NN-fabrik, 2003)
- *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* (Verlag lex liszt, 2006)

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

Weiters publizierte Kleinl zahlreiche Prosatexte, Gedichte und Essays in Zeitschriften, etwa in der burgenländischen Literaturzeitschrift *wortmühle* (Edition Roetzer), in der Anthologie *Der dritte Konjunktiv* (Haymon-Verlag) und in den Kunstmagazinen *Pannonia*, *Parnass*, *Nike* und *Grapheion*.¹²

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

3. *TextKörper* – Kleinls Poetik

Siegmond Kleinls Poetik und damit der zentrale Text für diese Arbeit ist der Essay *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (1995). Diesen Essay genau zu analysieren, ist vor allem deshalb unerlässlich, weil Kleinls andere Publikationen in unterschiedlichen Weisen auf *TextKörper* aufbauen und vor dem Hintergrund des Texts daher besser verständlich werden. *TextKörper* wurde nicht für sich allein veröffentlicht, sondern ist quasi das Vorwort zur fünfbandigen Anthologie *o.T.*, die von 1995 bis 1998 im Verlag NN-fabrik herausgegeben wurde; *o.T.* steht hauptsächlich für „offensive Texte – operative Texte – okulare Texte“ – dadurch lässt sich bereits die avantgardistische Tendenz der enthaltenen Publikationen erahnen.¹³ Siegmund Kleinl ist einer der Herausgeber dieser Anthologie, die Texte darin stammen unter anderem von den deutschen Avantgardisten ralf b. korte und Ulrich Schlotmann sowie den österreichischen Autoren Friedrich Hahn und Ferdinand Schmatz. Auch Franzobel hat einen Text zu *o.T.* beigesteuert, der 1995 im ersten Band der Anthologie erschien – im selben Jahr wurde Franzobel mit dem Ingeborg Bachmann-Preis ausgezeichnet. Die im Essay *TextKörper* enthaltenen Thesen hat Kleinl in Grundzügen bereits während des Entstehens seiner ersten Veröffentlichung, *Tugend. Szenische Anspielungen* (1992), entwickelt. Im Essay gibt Kleinl gleichermaßen ein literarisches Glaubensbekenntnis ab und entwickelt eigene Begrifflichkeiten, Termini und Topoi seines Schreibens. Diese kehren, wie erkennbar werden wird, in all seinen Werken wieder – wenn auch in unterschiedlichen Formen. *TextKörper* ist demnach alles andere als ein simples Regelwerk, in dem der Autor Gesetzmäßigkeiten seines Schreibens reflektiert. Es ist vielmehr, und das wird wohl schon anhand der Analyse bald klar werden, ein komplexer, eigenständiger literarischer Text. An vielen Stellen seiner Poetik bezieht sich Kleinl intertextuell auf andere Autoren, Theorien oder Denkschulen und reiht sich damit – teils kritisch, teils affirmativ – in die literaturtheoretische Tradition ein. Um den Fluss der Argumentation und die Sinneinheit nicht zu unterbrechen, ziehe ich es vor, diese Querverweise nicht in einem gesonderten Kapitel zu einem späteren Zeitpunkt aufzuzeigen, sondern direkt an den betreffenden Stellen des Textes darauf hinzuweisen. An manchen Stellen von *TextKörper* gibt es zwar einen Ich-Erzähler, dieser ist jedoch nicht unbedingt mit der Person Siegmund Kleinl gleichzusetzen.

¹³ Außerdem bedeutet *o.T.* „ohne Ton“; das ist damit zu erklären, dass NN zusätzlich zur Anthologie 1998 eine Audio-CD mit Lesungen der Autoren herausgegeben hat. Diese CD heißt folgerichtig *m.T.*, also „mit Ton“.

Kleinls Poetik ist nämlich vor allem eines: Eine Apotheose des Erzählens. Das Erzählen ist die „Hauptfigur“ des Texts, es erscheint in *TextKörper* als zentrale Bestimmung des Dichters, als glücklich machender (bei Kleinl: „chairotischer“) Lebensinhalt, ja sogar als omnipräsenter Kosmos, der menschliche Züge annehmen kann. Das wird auch im Titel des Essays angedeutet; der „Textkörper“ ist hier nicht nur die Textgestalt auf dem Papier, sondern eben das von Kleinl körperlich und anthropomorph dargestellte Erzählen. Mit welchen Stilmitteln Sigmund Kleinl diese ungewöhnliche Auffassung zu Papier bringt, auf welchen Denktraditionen sie aufbaut und welche Auswirkungen Kleinls poetisches Konzept auf seine Literatur hat, das soll im Folgenden zu erklären versucht werden. Außerdem wollen wir der Frage nachgehen, in welchen literaturtheoretischen Kontext Sigmund Kleinl anhand seiner Poetik eingeordnet werden kann – beziehungsweise ob eine solche Einordnung Kleinls widerspruchsfrei möglich ist.

3.1. Textanalyse

3.1.1. Das Erzählen als Gehen

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

Diese Theorie wird im Folgenden untermauert; bereits im ersten Satz von *TextKörper* schreibt Kleinl: „Ein Wort, das zählt, ist ein Wort, das erzählt.“¹⁴ Ein solches erzählendes Wort, so Kleinl, ist „gehen“. Durch das Gehen, glaubt Kleinl, wachse dem Körper eine Kraft zu, „die dann am Ende eines Weges als ergangene Energie auf einen Menschen übergehen und ihn retten kann.“¹⁵ In diesem Zusammenhang nennt Kleinl „große Geher“ aus der Vergangenheit, wie etwa Johann Gottfried Seume, der von 1801 an mehrere lange Fußreisen in weite Teile Europas unternahm; am berühmtesten ist sein literarisch verewigter *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*, der von Kleinl erwähnt wird. Weiters führt Kleinl Hölderlin an, der über die Auvergne nach Bordeaux wanderte. Die Wahl dieser Beispiele geht über das bloße Nennen von „literarischen Vorbildern“ hinaus, da

¹⁴ Kleinl, Sigmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen*. In: o.T. Anthologie. Band 1. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=edition NN oslip). S.5.

¹⁵ Ebd. S. 5.

beide Dichter (Hölderlin im Besonderen) eher singuläre Figuren sind und sich keiner Epoche eindeutig zuordnen lassen. Kleinl suggeriert dadurch eine eigene, ähnlich singuläre Position (quasi als Schlusspunkt setzt Kleinl am Ende von *TextKörper* noch eine weitere Hölderlin-Anspielung ein und spannt damit einen Bogen zum Beginn¹⁶). Außerdem wird durch das Erwähnen der Dichter im Zusammenhang mit dem Gehen der Konnex zwischen Gehen und Schreiben angedeutet, und das Bild des Gehens wird zur Metapher: das Gehen verlagert sich von der Realität auf die Literatur.

Dieser Konnex wird gleich darauf manifest, wenn es heißt: „Ein solches Gehen ist das Erzählen.“¹⁷ Hier zeigt sich also, dass Kleinl das Gehen nicht als peripatetische Gedankenentwicklung versteht, nicht als nachdenkliches Umherwandeln, während dessen der Autor sich eine Geschichte überlegt. Vielmehr werden hier Erzählen und Gehen gleichgeschaltet – wer erzählt, der geht. Das Erzählen selbst nimmt also in Form einer Allegorie menschliche Züge an, es vermag zu gehen; die Metaphorik wird im Verlauf des Essays fortgesetzt, es heißt etwa „Das Erzählen macht die Augen auf“, und Kleinl spricht von einem „Erzählleib“.¹⁸ Diese Prosopopoiia beziehungsweise dieses Anthropomorphisieren von Literatur und literarischen Formen ist ein Topos, der uns im Werk Sigmund Kleinls noch öfter begegnen wird; im Folgenden wollen wir diese Denkfigur näher betrachten.

3.1.2. Autonomie des Erzählens und Abkehr von Mimesis

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

Erzählen ist ein Vorangehen, das nichts hinterläßt, weil es mitträgt, was zurückbleibt. Im Erzählen hat alles sein Dasein: Das Vergangene, selbst das Abgelebte, wie das Kommende.¹⁹
Was an allen Tagen des Lebens passieren kann, vollzieht sich im Erzählen an einem Tag, der diesen einen und alle Tage aufhebt.²⁰

Damit erhält das Erzählen in Kleinls Auffassung neben einer allegorischen Komponente eine intuitive Gleichzeitigkeit, die sich nicht an fixe Aufbauregeln hält. Kleinl untermauert dies später, indem er sagt, das Erzählen „reißt Löcher in die Kontinuität einer Lebensgeschichte“.²¹ In diesem Punkt nähert sich Kleinl einem

¹⁶ Vgl. Kleinl, Sigmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 42.

¹⁷ Ebd. S. 6.

¹⁸ Vgl. Ebd. S. 6f.

¹⁹ Ebd. S. 6.

²⁰ Ebd. S. 18.

²¹ Vgl. Ebd. S. 11.

Phänomen an, das in der Weltliteratur unter verschiedenen Namen bei verschiedenen Schriftstellern Schule gemacht hat; diese Erzähltechnik, die keine zeitlichen und räumlichen Begrenzungen kennt, heißt bei James Joyce „epiphany“, bei Marcel Proust sprach Henri-Louis Bergson von „mémoire involontaire“, und auch in Österreich gibt es ein Beispiel für diesen Erzählstil, der sich analytisch gar nicht eindeutig definieren lässt: das „Fluidum“ des Andreas Okopenko. Dieses Fluidum lässt sich ungefähr als ein totaler Aufnahmemodus der Umwelt beschreiben, der über die fünf menschlichen Sinne hinausgeht – quasi ein dichterischer „sechster Sinn“ für das unmittelbare Wahrnehmen von Existenz und das Umsetzen dieser Wahrnehmung in der Literatur. Zeitliche Grenzen sind dabei aufgehoben.²² Wenn man diese Definition von Okopenkos Fluidum mit dem obigen Kleinl-Zitat vergleicht, so kann man durchaus Parallelen entdecken – auch Kleinl versucht durch die Verschachtelung der verschiedenen Zeitebenen eine Totalwahrnehmung beziehungsweise Totaldarstellung der Realität zu erreichen. Kleinls Bild von den Löchern in der Kontinuität einer Lebensgeschichte ist aber auch das, was die Theorie der Postmoderne nach Lyotard im Kern besagt, dass nämlich die „große“, zusammenhängende Erzählung, nicht mehr existiert:

Die narrative Funktion verliert ihre Funktoren, den großen Heroen, die großen Gefahren, die großen Irrfahrten und das große Ziel. Sie zerstreut sich in Wolken [...] Jeder von uns lebt an Punkten, wo viele von ihnen einander kreuzen. Wir bilden keine sprachlich notwendigerweise stabile [sic!] Kombinationen.²³

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

Kleinl wendet sich zudem gegen die Vorstellung, dass Literatur simple „Mimesis“, also Nachahmung sei; die „mimetische Durchgestikulierung“ eines Textes hält Kleinl für „eine Schwäre am Fuß“ des Erzählens (erneut ein allegorischer Ausdruck). Konkret spricht sich Kleinl hier gegen den Naturalismus aus, den er als „Verformung der Erzählnatur“ bezeichnet.²⁴ Hier ist die Theorie des deutschen Naturalismus (aber auch des Positivismus von Auguste Comte) gemeint, die ja besagt, dass Mensch und Gesellschaft ausschließlich in ihrer Natürlichkeit und unter Verzicht auf jegliche metaphysische Erklärung dargestellt werden müssten. Das

²² Vgl. Petrini, Daniela: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998. S. 69.

²³ Lyotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz, Wien: Böhlau 1986 (= Edition Passagen 7). S. 14f.

²⁴ Vgl. Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 6.

höchste Ideal des Naturalismus ist somit die Mimesis, was in nuce in der Formel „Kunst = Natur – x“ von Arno Holz und Johannes Schlaf zum Ausdruck kam.²⁵

Eben solche strengen formalen Konzeptionen möchte Kleinl in seiner Poetik hinter sich lassen.

3.1.3. Sprachliche „Entgrenzung“

Diese Abkehr greift im Folgenden auch auf den sprachphilosophischen Bereich über. Kleinl stellt sich die Frage, ob es denn überhaupt Grenzen des Erzählens gebe. Er kommt zu dem Schluss, das Erzählen sei „begrenzt nur von den imaginären Grenzen der Sprache, die nicht ident sind mit denen der Welt, ein permanentes Entgrenzungsverfahren [...]“²⁶ Dies bedeutet, dass nichts als die eigene Vorstellungskraft das Erzählen begrenzen kann, was eine deutliche Abwendung von Wittgenstein darstellt; in dessen *Tractatus logico-philosophicus* heißt es ja:

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

5.61 [...] Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht *sagen*, was wir nicht denken können.²⁷

Wo bei Wittgenstein die Welt endet, da beginnt sie bei Kleinl erst: das Erzählen ist ein „Gehen durch die Welt, die auf diesem Wege [also durch das Erzählen] erst erschaffen wird.“²⁸ Wieder bringt Kleinl hier Erzählen und Gehen in Verbindung. Was Siegmund Kleinl also anstrebt, ist eine Autonomie des Erzählens, unabhängig von mimetischen, formalen und philosophischen Begrenzungsabsichten. Die Dimension dieses von ihm konzipierten Erzählens bringt er folgendermaßen auf den Punkt:

Jedes Ereignis, ob schon geschehen oder noch nicht oder gar nie geschehend, ereignet sich ganz erst im Erzählen.²⁹

Im Sinne von Paul Feyerabend könnte man diese „anarchistische“ Autonomie des Erzählens durchaus als „Anything goes“ bezeichnen – immerhin erachtet Feyerabend solche bewussten „Regelverletzungen“ (wie bei Kleinl eben das

²⁵ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: Beck 2002 (=Becksche Reihe 1217). S. 100f.

²⁶ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 14f.

²⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (=stw 501). S. 67

²⁸ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 14.

²⁹ Ebd. S. 9.

Ausblenden von mimetischen und sprachphilosophischen Grenzen) als für den Fortschritt notwendig.³⁰

3.1.4. Organisches Verständnis vom Erzählen

Wie bereits mehrfach angedeutet, beschreibt Kleinl das Erzählen und alles, was damit zusammenhängt, mit einer anthropomorphen, organischen Metaphorik. So leitet sich etwa der Titel des Essays, *TextKörper*, aus einer solchen organischen Betrachtungsweise ab: Im Vorgang des Erzählens bildet sich laut Kleinl eine Textzelle, in der der Autor zunächst eingeschlossen ist. Mit dem Fortgang und Anwachsen des Erzählens weitet sich die Textzelle aber aus und wird eben zum Textkörper.³¹ Kleinl beschreibt dies geradezu biologisch:

Textkörper gehen aus Zellteilungen und Zellfusionen hervor. Eine einmal geschaffene Textzelle beginnt virtuell ein Eigenleben, die vorhandene Struktur generiert sich nach ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit weiter.³²

Außerdem verleiht Kleinl dem Erzählen „Lippen und Zunge“, es begibt sich in einen „Liebesakt“ mit dem Erzählen (die Sprache bezeichnet Kleinl dabei als „Frau“) und letztlich erzählt das Erzählen sogar allegorisch selbst.³³ Auf diese Denkfiguren rekurren viele von Kleinls Texten; gelegentlich wird die an sich als angenehm dargestellte Wachstumsmetaphorik situationsbedingt auch ins Gegenteil verkehrt – der Textkörper wird dann zum Krebsgeschwür, wie etwa in Kleinls erster Veröffentlichung *Tugend*. Diese Bildsprache ist eigentlich eine romantische: In der ästhetischen Theorie der Romantik entstand ja ebenfalls eine eher metaphysische Auffassung von sprachlichen Bildern. In vielen Metaphern orteten die Romantiker Beseelungen und das Wirken des Schellingschen bzw. Hegelschen „Weltgeistes“.³⁴ Rein auf die Sprache bezogen sind hier vor allem die Brüder Schlegel zu nennen, die ein sprachliches Organismuskonzept geschaffen haben. So sprachen die Schlegels von organischen Lauten, die eine Individualität besitzen, von „animalischen“ und „orgiastischen“ Silben, von einem sprachlichen „Geschlecht“ und „Wesen“ oder

³⁰ Vgl. Feyerabend, Paul: *Wider den Methodenzwang*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (=stw 597). S. 21.

³¹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 6 – 12.

³² Ebd. S. 32.

³³ Vgl. Ebd. S. 6 – 8.

³⁴ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck 1997 (=Becksche Reihe 1216). S. 299.

vom „Sprachgeist“³⁵ – organische Metaphern, die Kleinls Termini von „Textkörpern“, „Textzellen“ oder dem „Erzählleib“ nicht unähnlich sind. Kleinl als Romantiker im literaturgeschichtlichen Sinn zu bezeichnen, wäre wohl überzogen, aber gewisse Parallelen lassen sich erkennen. So scheinen etwa die romantischen Konzepte vom Organismus der Sprache, von der Vermischung der Gattungen und vom Streben nach dem „Unendlichen“ mit Kleinls Auffassung vom allegorischen Textkörper und dem „vermenschlichten“ Erzählen in gewisser Weise zu korrelieren:³⁶ in *TextKörper* spricht Kleinl sogar über das Erzählen als „verlässlichere Wirklichkeit [...] die eine Anziehungskraft hat wie das Unbekannte, Fremde, die unerfüllbare Herzensunruhe, die jeden Menschen durchzieht.“³⁷ Noch etwas spricht für eine gewisse Nähe Siegmund Kleinls zur romantischen Geisteshaltung: wir erinnern uns, dass Kleinl im Typoskript zu seiner Erzählung *Gabriel Sigma* die Märchen der Gebrüder Grimm als eine seiner ersten prägenden Lese-Erfahrungen angibt.³⁸

3.1.5. Die „Male“

Dazu passt ein weiterer wichtiger und sehr komplexer Terminus Kleinls: der Begriff der „Male“, der sich (wie der des „Textkörpers“) ebenfalls aus Kleinls organischer Erzähltheorie ableitet. Das Mal wird in *TextKörper* folgendermaßen beschrieben: „Das Wort erzeugt im Leib des Dichters den Text, der dann auch seine Male trägt.“³⁹ Hier erscheint das Erzählen also nicht nur als selbstständiges Wesen, sondern als vom Autor beeinflusst und Spuren des Autors tragend. In Kleinls bislang letzter Veröffentlichung, der biografischen Essay-Erzählung *Skripturen des Unbequemen* (2006) über den burgenländischen Maler Wolfgang Horwath, schreibt Kleinl über die „Male“:

„Male“ klingt zunächst wie der Imperativ zu „malen“. Das Mal, etymologisch verwandt mit „Mahl“, einem kulturgeschichtlich bedeutsamen Begriff, bedeutet „Wunde“ (Wundmal). Male spielt an auf die vielen kleinen und großen Verletzungen, die einem Menschen im Leben zugefügt werden, in den alltäglichen Erfahrungen, bei der Arbeit, in der Liebe [...], in den

³⁵ Vgl. Schmidt, Hartmut: Die lebendige Sprache. Zur Entstehung des Organismuskonzepts. In: Linguistische Studien [der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft] 151 (1986). S. 65 und 85.

³⁶ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. Band 1 (wie Anm. 34). S. 297 – 304.

³⁷ Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 14.

³⁸ Vgl. Kapitel 2.1.

³⁹ Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 44.

Begegnungen mit der Welt. Male meint aber auch die Zeichen und Symbole (Denkmal), die unser Leben prägen und oft unbewusst in uns zur Wirkung kommen.⁴⁰

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

Die zweite Dimension des Begriffes „Mal“ geht ebenfalls aus dem obigen Zitat hervor. Es ist dies eine eher bildhafte Komponente, ausgedrückt durch den Vergleich von „Male“ mit „malen“ und das „Denkmal“ als Symbol. Diese Auslegung bezieht sich nicht auf den (auto-)biographischen Hintergrund von Literatur, sondern auf die Literatur selbst: der Text handelt also nicht nur von „Malen“, sondern ist selbst ein „Mal“, das der Künstler errichtet. Kleinl illustriert diese Bildlichkeit des Begriffes „Mal“ an einer Stelle von *TextKörper*, an der er metafiktional den eigenen Schreibprozess und die Bewegung des Bleistiftes thematisiert: „Der Bleistift spitzt sich zur Kaltnadel zu, das Papier erhärtet sich zur Kupferplatte. [...] Ich schreibe, wie die Sehweise der Hand nadelscharf ins Kupfer dringt.“⁴¹ In einer Metonymie macht Kleinl den Bleistift zur Kaltnadel, überquert die Grenze zwischen Schrift und Wirklichkeit und wendet damit das weiter oben beschriebene Prinzip der sprachlichen „Entgrenzung“ an.

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

Dazu ein kurzer Exkurs: Kulturhistorisch interessant kann im Zusammenhang mit Kleinls Malen der Begriff des „Memorialzeichens“ sein: In der Antike und im Mittelalter waren gewisse Symbole mit Vorstellungen konnotiert, so stand etwa die Arkade für Triumph und Feierlichkeit – daraus ging der Triumphbogen hervor.⁴²

⁴⁰ Kleinl, Siegmund: Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath. Essay-Erzählung. (wie Anm. 12). S. 113.

⁴¹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 28.

⁴² Vgl. Schedl, Barbara: Medien der Verkündigung im Mittelalter. Zu den gemalten Anniversarien im Kremser Dominikanerkloster. In: *Text als Realie*. Internationaler Kongress des Instituts für Realienkunde

Vor diesem Hintergrund könnte man auch Kleinls Denkfigur des Mals betrachten, als das Subjektive des Autors, mit dem dessen Erfahrung und Biographie verbunden ist und das dann auch dessen künstlerisches Resultat zielt – aber nicht sublim und nur zwischen den Zeilen lesbar, sondern als bewusstes und weithin sichtbares „Mal“. Über die religiöse Komponente des Begriffes Mal (vgl. „Wundmal“ und „Abendmahl“) spricht Siegmund Kleinl im Interview in Kapitel 5.1.

3.2. Apotheose und Rehabilitierung des Erzählens

3.2.1. Topos der Scheherazade, Intertextualität und Metafiktion

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

Der Tod [...] lebt sich aus mir heraus, sobald die Sprache einsetzt, die sich nicht scheut, vom Tod zu erzählen. Gegen ihn. Das Erzählen ist ein vertrauter Feind des Todes. Es entzieht ihm die Lebenskraft. Tausend Nächte hindurch und eine.⁴³

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

In beiden Texten wird der Erzähl- bzw. der orale Charakter schon im Titel angesprochen, vor allem *Ten nights and a night* stellt gleich zu Beginn der Rahmenhandlung einen Konnex zu Scheherazade und der klassischen Antike her: Es gibt ein Proömium, in dem der Erzähler, der sich unter anderem mit Orpheus und Dante vergleicht, eine Muse anruft (ihr Name ist „Wysiwyg“ – ein Akronym für

des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 3. bis 6. Oktober 2000, Krems a. d. Donau (= Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 18. Hrsg. von Karl Brunner und Gerhard Jaritz. Wien 2003.) S. 311f.

⁴³ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 9f.

„What you see is what you get“). Daraufhin beginnt er seine Geschichte und erzählt 11 Nächte hindurch – es sind dies die 11 Nächte nach dem 11. September 2001.⁴⁴ Barth beschreibt also eine Welt voll Leid, Zerstörung und Hoffnungslosigkeit und setzt dieser das erlösende Erzählen (mit einer klassischen, antik verklärten Erzählhaltung) entgegen; die Parallele zu Kleinl wird unübersehbar, wenn man vom obigen Zitat ausgeht.

Auch in Barths Werk *Once upon a time* nehmen Erzählen und die Figur der Scheherazade eine wesentliche Stellung ein: Der Erzähler unternimmt gemeinsam mit seiner Frau eine Seefahrt und erzählt ihr Geschichten aus seinem Leben. Schon im Vorwort sagt er: „Every life has a Scheherazadesworth of stories.“⁴⁵

Die Verbindung zwischen John Barth und Siegmund Kleinl besteht vorderhand im Topos der Scheherazade und in der Akzentuierung des Erzählens, zum Teil gegen den Tod oder gegen die Unzulänglichkeit der Welt; beide Autoren wollen durch diese Akzentuierung beweisen, dass Erzählen in einer (post-)modernen Welt noch möglich ist. Beide Autoren schmücken ihr Erzählen bewusst mit „antikisierenden“ Elementen aus: Während Barth in seinen Texten Orpheus, Dante, Vergil und die Musen erscheinen lässt, bezieht sich Kleinl wie eingangs erwähnt etwa auf Hölderlin, Seume und (sprachlich) auf die Romantik – an einer anderen Stelle von *TextKörper* unterrichtet der Ich-Erzähler seine Schüler (autobiographische Konnotation, wie im Kapitel über die „Male“ erwähnt) über Bearbeitungen des Faust-Stoffes bei Goethe, Gustav Schwab und Thomas Mann.⁴⁶ Generell wird Intertextualität von Kleinl bewusst als poetisches Prinzip eingesetzt, und über das Verhältnis zu literarischen Vorgängern heißt es in der Poetik: „Also nicht über Texte schreiben, sondern sich ihnen einschreiben, so daß sie, selbst anderen Texten eingeschrieben, einen neuen hervorbringen.“⁴⁷ Anspielungen auf (traditionelle) Literatur finden sich daher nicht nur in *TextKörper*, sondern in nahezu allen Kleinl-Texten, wie wir vor allem im Kapitel über *Tugend* sehen werden. Intertextualität ist generell ein probates Element postmoderner Literatur, weil durch das Einfügen von

⁴⁴ Vgl. Barth, John: *The book of ten nights and a night. Eleven stories*. London: Atlantic Books 2004. S. 1-3.

⁴⁵ Vgl. Barth, John: *Once upon a time. A floating opera*. Boston, New York u.a.: Little, Brown & Company 1994. S. 3.

⁴⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 19f.

⁴⁷ Ebd. S. 15.

Bezügen auf andere Texte mehrere Diskurssysteme nebeneinander stehen und eine „Polyphonie“ des Texts erzeugen.⁴⁸

Was Kleinl und Barth verbindet, ist darüber hinaus auch der Einsatz von metafikionalen bzw. selbstreflexiven Elementen, ein klassisches Merkmal postmoderner Literatur⁴⁹. Bei Barth sind dies vor allem kommentierende Einschaltungen des Erzählers, das Einfügen von Bildern oder Noten und merkwürdige Kompositionsprinzipien: so ist etwa *Once upon a time* in Form einer Oper aufgebaut. Metafiktionale Elemente in Kleinls *TextKörper* sind vor allem die selbstreflexive Thematisierung des Schreibprozesses und damit einhergehend die bereits weiter oben erwähnte Beschreibung der Bleistiftbewegungen. Im zweiten Teil des Essays beschreibt Kleinl sogar, wie sich aus literarischen Grundideen während des Schreibens die „Textkörper“ entwickeln, lässt also das zuvor in der Theorie beschriebene allegorische Erzählen konkret werden. Einer dieser entstehenden Textkörper ist (in Grundzügen) das erste Kapitel aus Kleinls Roman *DorfMale*, der drei Jahre später erscheint⁵⁰; auf diese Korrelation wird zu einem späteren Zeitpunkt noch näher eingegangen werden.

Außerdem fügt Kleinl an einer Stelle von *TextKörper* Auszüge aus einem Zeitungsartikel ein, den er gerade liest – er nennt dies die „verlassene Zeit“, die ihm beim Schreiben in die Quere kommt und ins Erzählen eingewoben wird.⁵¹ Das Einfügen von Zeitungsartikeln oder anderen außerliterarischen Quellen ist ein häufig verwandtes metafiktionales Stilmittel, und auch Siegmund Kleinl benutzt es in mehreren Texten, unter anderem in *EineWelt. Mit Teilungen* (2002). Weitere metafiktionale Elemente in *TextKörper*: Der Text tritt als Person auf und spricht den Leser direkt an,⁵² und der Autor erscheint plötzlich als Leser seines eigenen Texts⁵³. In einer ähnlichen Form kennt man solche Stilmittel beispielsweise auch aus James Joyces *Ulysses*. Dort wendet sich gegen Ende des Buches die literarische Figur Molly Bloom an den Autor Joyce.⁵⁴

⁴⁸ Vgl. Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann 1994 (zugl. Mainz Univ. Hausarbeit 1994). S. 23.

⁴⁹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Metafiktion> (13.11.2006, 18:50) und Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart u.a.: Metzler 1997. S. VII-IX.

⁵⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 33ff.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 12 – 17.

⁵² Vgl. Ebd. S. 36f.

⁵³ Vgl. Ebd. S. 38.

⁵⁴ Vgl. Joyce, James: *Ulysses*. Übers. von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

3.2.2. Schreiben gegen den Tod der Literatur

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

Einmal, da hat man das Erzählen schon endgültig totgesagt. Weil man in ihm keine Wirkkraft mehr sah. Da hat es sich in den Totsagern zur Wirkung gebracht.⁵⁵

Damit spannt Kleinl den Bogen zum im vorigen Kapitel erläuterten Scheherazade-Bild, zur Vorstellung, dass das Erzählen den Tod überwinden kann; deshalb kann man das Erzählen zwar totsagen, weil aber das Sagen vom Tod auch schon eine Erzählung ist, überlebt es laut Kleinl. Konkret spielt er im obigen Zitat auf Hans Magnus Enzensberger an, der 1968 im *Kursbuch* das „Sterbeglöcklein für die Literatur“ läuten ließ.⁵⁶ Enzensbergers Argumente ergeben sich allerdings nicht aus der Literaturtheorie, sondern aus sozialen Gegebenheiten: So beklagt Enzensberger die „Gesetze des Marktes“, die sich die Literatur unterworfen haben, die Medien, die das Bewusstsein der Menschen manipulieren und die politische Harmlosigkeit neuer Literatur.⁵⁷

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

So liegt auch heute für den Erzählenden die Gefahr nicht mehr darin, weitschweifig zu werden, sie liegt eher darin, daß er angesichts der Bedrohung und unter dem Eindruck des Endes den Mund nicht mehr aufbringt.⁵⁸

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

Auf literaturtheoretischer Seite kann man Kleinls Ablehnung des Todes von Literatur und Erzählen am ehesten auf Georg Lukács *Theorie des Romans* beziehen. So heißt es bei Lukács etwa: „Darum ist hier [im Roman] die „Prosa“ des Lebens nur ein Symptom unter vielen dafür, daß die Wirklichkeit nunmehr einen

⁵⁵ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 10.

⁵⁶ Vgl. Enzensberger, Hans Magnus: *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*. In: *Kursbuch* 15 (1968). S. 187.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 188 – 194.

⁵⁸ Aichinger, Ilse: Vorrede. In: Weigel, Hans (Hrsg.): *Rede unter dem Galgen*. Wien: Jungbrunnenverlag 1952 (=junge österreichische Autoren 6). S. 6.

ungünstigen Boden für die Kunst abgibt.“⁵⁹ Später im Text tätigt Lukács die berühmte Aussage, die Form des Romans sei „wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit.“⁶⁰ Nun ist Siegmund Kleinl zwar kein klassischer Romancier, aber seine im vorigen Abschnitt geschilderte Rehabilitierung des Erzählens richtet sich gegen die Grundtendenz von Lukács Kritik: dass nämlich zu einer bestimmten Zeit eine Erzählform nicht mehr geeignet ist, die Ganzheit der Welt (oder mit Lukács: die „Seinstotalität“) darzustellen. Eben diese Kritik versucht Kleinl mit seinem organischen Erzählkonzept und dem Erzählen gegen den Tod zu entkräften. Ähnlich wie Kleinl, allerdings auf einer kulturtheoretischen Ebene, argumentiert übrigens auch Peter Sloterdijk in seinem Essay *Im selben Boot*. In diesem Text wird Lukács direkt kritisiert, Sloterdijk vertritt die These, dass eine umfassende, epische Darstellung der Gesellschaft zwar schwierig und umfangreich, aber sehr wohl möglich ist.⁶¹ In einem Punkt stimmt Lukács mit Kleinl allerdings nolens volens überein: So gesteht Lukács der Epopöe zu, dass sie „niemals streng geschlossen“ ist, sondern „ein Lebewesen von innerlich unendlicher Lebensfülle“⁶². Lukács begründet dies damit, dass die Epik über Gesellschaft und damit über viele verschiedene Individuen berichtet. Dem entspricht Kleinls organisches Erzählmodell und die damit verbundene metaphorische Sprache.

Auch gegen das Konzept vom Tod des Autors in der modernen Literatur, wie es bei Roland Barthes auftaucht, wehrt sich Kleinl. Barthes geht in seinem Essay von einem Balzac-Zitat aus, in dem der Autor eine Frau beschreibt; laut Barthes ist es aber nicht eindeutig zu eruieren, wer in dem Zitat spricht, Balzac als Autor oder als fühlendes Individuum. Dies ist für Barthes ein Beweis dafür, dass „die Schrift [*écriture*] jede Stimme, jeden Ursprung zerstört.“⁶³ In archaischen Kulturen, führt Barthes weiter aus, kamen Erzählungen immer von vermittelnden Erzählern, während in der modernen Zeit die Mündlichkeit immer mehr hinter der Schrift zurücktrete.⁶⁴ Gegen diese Argumentation wendet sich Kleinls *TextKörper*, einerseits dadurch, dass Kleinl ja eine absolute Vormachtstellung des Erzählens

⁵⁹ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 3. Aufl. Neuwied: Luchterhand 1965. S. 12.

⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 35.

⁶¹ Vgl. Sloterdijk, Peter: Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. 14.

⁶² Vgl. Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (wie Anm. 59). S. 66.

⁶³ Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 18058). S. 185.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 186.

fordert und durch seine organischen Metaphern diesem Erzählen auch einen körperlichen Bezug verleiht. Andererseits durch metafiktionale Elemente wie etwa den Bleistift, der zur Kaltnadel wird; durch solche Elemente versucht Kleinl die Schrift nicht für sich selbst stehen zu lassen (wie von Barthes beklagt), sondern einen Konnex der Schrift zur Wirklichkeit herzustellen.

Ein weiterer Aspekt bei Roland Barthes: Der traditionelle Autor hat laut Barthes einzig und allein für seinen Text existiert (er „*ernährt* vermeintlich das Buch, [...] denkt, leidet, lebt für sein Buch“) ⁶⁵, während der moderne Autor, von Barthes eher verächtlich „Schreiber“ genannt, nur durch seinen Text erzeugt wird. Die Sprache, argumentiert Barthes weiter, kenne nur „ein ‚Subjekt‘, aber keine ‚Person‘“. ⁶⁶

Dagegen wendet sich Kleinl am Ende von *TextKörper* und bedient sich dabei des in Kapitel 3.1.5. beschriebenen Begriffs der „Male“:

Das Wort zeugt im Leib des Dichters den Text, der dann auch seine Male trägt. Wenngleich die Sprache denkend-handelndes Subjekt des Erzählens ist, ist sie doch gleichzeitig auch meine Sprache, die, eins oder uneins mit mir, mich verändert und von mir verändert wird. ⁶⁷

Interessant ist, dass Kleinl in diesem Zusammenhang wie Barthes den Begriff „Subjekt“ benutzt; generell wirkt diese Passage wie eine direkte Antwort auf Barthes' Essay. Kleinl geht insofern mit Barthes konform, als auch bei ihm das Wort den Ausschlag zum Text gibt, und nicht der Dichter. Der Autor verschwindet dann allerdings nicht hinter dem Text, sondern ist mit seiner Persönlichkeit (seinen „Malen“) stets darin präsent. Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, gesteht Kleinl darüber hinaus dem Autor zu, dass er nicht nur passiv von der Sprache verändert wird, sondern diese auch aktiv gestaltet – eine Komponente, die Roland Barthes völlig ausblendet. So ist Barthes moderner „Schreiber“ kein Sprachgestalter, hat „keine Passionen, Stimmungen, Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern dieses riesige Wörterbuch, dem er eine Schrift entnimmt [...]“. ⁶⁸ In Kapitel 3.3., wo es um Sigmund Kleinls Sprache geht, werden wir sehen, dass sich Kleinl entschieden gegen einen solchen Wörterbuchcharakter des Schreibens verwehrt. Aber trotz der Ablehnung in vielen Bereichen lassen sich auch theoretische Gemeinsamkeiten Kleinls mit Roland Barthes erkennen. So kritisiert Barthes etwa die Vormachtstellung des Autors aufgrund einer kapitalistischen Ideologie, der es nur um Personenkult geht. In diesem Zusammenhang erkennt Kleinl sehr wohl auch,

⁶⁵ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors (wie Anm. 63). S. 189.

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 188.

⁶⁷ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 44.

⁶⁸ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors (wie Anm. 63). S. 190f.

dass letztlich nur die Sprache bleibt, „nicht die Dichter“. ⁶⁹ Weiters sagt Barthes, dass der Text „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“ ist. Die Aufgabe des Autors sei es daher, diese Stätten miteinander zu verweben und zu vermischen. Das sieht auch Kleinl so, wenn man sein in Kapitel 3.2.1. erwähntes Konzept der bewussten Intertextualität und seine daraus resultierenden zahlreichen Literaturanspielungen berücksichtigt.

3.2.3. Konkrete Einflüsse auf *TextKörper*

Bisher war schon viel von Intertextualität in Siegmund Kleinls Poetik die Rede, aber erwähnt wurden immer nur Texte, die Kleinl indirekt anspricht. Er führt allerdings auch vier Texte, die ihn beim Schreiben der Poetik beeinflusst haben, namentlich an. Es sind dies die Aufsätze *Von realer Gegenwart* von George Steiner, *Surfiction* von Raymond Federman, *Der Autor am Werk* von Felix Ingold und die Aufsatzsammlung *Es muß sein* von Herbert Achternbusch. ⁷⁰ Auf die ersten beiden soll nun näher eingegangen werden – das kann deshalb interessant sein, weil es möglicherweise Aufschluss darüber gibt, wie Kleinl zu seiner komplexen Auffassung von Erzählen und zu seinem organischen Modell gelangt ist. Wenn man den 1989 erstmals erschienen Aufsatz *Von realer Gegenwart* des österreichisch-französischen Literaturwissenschaftlers und –kritikers George Steiner liest, fällt sofort auf, dass Steiner ein ähnlich verklärt-anthropomorphes Bild von Sprache und Erzählen vertritt wie Kleinl, wenngleich weniger differenziert und eher auf Lyrik bezogen. So bedient sich auch Steiner der Allegorie, er schreibt über ein Gedicht, das „spricht“, das sich „ausspricht“ und das letztlich „zu jemandem“ spricht. ⁷¹ Allerdings geht Steiner noch mehr als Kleinl in den Bereich des Metaphysischen, so heißt es gleich zu Beginn des Aufsatzes:

Jede logisch stimmige Auffassung von Sprache und jede logisch stimmige Erklärung des Vermögens von Sprache, Sinn und Gefühl zu vermitteln, muss auf der Annahme einer Gegenwart Gottes beruhen. ⁷²

⁶⁹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 16.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 16. – Hier drängt sich eine Assoziation auf: Am Anfang von Thomas Bernhards *Opus Magnum Auslöschung* übergibt der Privatgelehrte Murau seinem Schüler Gambetti fünf Texte – diese Texte können als pars pro toto für Muraus Persönlichkeit und Identität gesehen werden, eine Identität, die die Figur ja im Verlauf des Werkes aufzuarbeiten hat. Vgl. Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 7.

⁷¹ Vgl. Steiner, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß*. München, Wien: Hanser 1990. S. 184.

⁷² Ebd. S. 13.

Diese Erkenntnis überträgt Steiner auch auf Kunst und im Besonderen auf Literatur. Für den Theologen Kleinl spielen Religion und das Verhältnis zu Gott natürlich eine wichtige Rolle, das wird vor allem im Interview mit Siegmund Kleinl in Kapitel 5.1. erkennbar werden. In *TextKörper* ist die christliche Komponente vordergründig eher ausgeblendet – die Betonung liegt allerdings auf „vordergründig“, da man natürlich in Symbole wie das weiter oben beschriebene „Mal“ auch eine christliche Bedeutung interpretieren kann: etwa das literarische Schaffen als „imitatio christi“ und das Mal als „Stigma“, das der Künstler und sein Werk tragen.

Im 1992 auf deutsch veröffentlichten, aber schon viel früher entstandenen Essay *Surfiction* des amerikanischen Dichters und Literaturkritikers Raymond Federman findet man in jeder Hinsicht eine Menge Gemeinsamkeiten mit Kleinls Poetik. So wendet sich auch Federman gegen die strenge Konzeption von Mimesis in der Kunst und vor allem in der Literatur. Zu Beginn des Essays heißt es: „Am Anfang stand nicht die Mimesis [...], sondern die Notwendigkeit, Mimesis zu erzielen.“⁷³

Federman spricht von einem Druck der Mimesis, der auf Kunstwerken lastet: wenn sich ein Werk der Mimesis versage, werde es von Instanzen der (Literatur-) Kritik als misslungen beurteilt. Über diese Schablonen habe sich die Literatur hinwegzusetzen.⁷⁴

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

[...] in unserem gegenwärtigen Zustand der intellektuellen Seelenpein erkennen wir, daß es entweder zu viel oder nichts mehr zu wissen gibt, aber das ist kein Grund zur Verzweiflung.⁷⁵

Ganz im Gegenteil, die Literatur müsse darauf reagieren und ihre eigene Wirklichkeit erfinden – auch diese Meinung teilt Kleinl, erkennbar ist dies im weiter oben zitierten Satz, dass das Erzählen „ein Gehen durch die Welt“ sei, die durch dieses Erzählen / Gehen erst geschaffen wird. Federman geht im Folgenden auf Selbstreflexivität von Literatur ein; wie wir im Kapitel über die Korrelation mit John Barth gesehen haben, sind selbstreflexive und metafiktionale Elemente auch in

⁷³ Federman, Raymond: *Surfiction*. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (=es 1667). S. 9.

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 10.

⁷⁵ Ebd. S. 19.

Kleinls *TextKörper* stark vertreten. Während, so schreibt Federman, in früherer Zeit (vor allem im 18. Jahrhundert) Selbstreflexivität in erster Linie angewandt worden sei, um den Roman als Genre zu etablieren⁷⁶, sei heutzutage die Selbstreflexivität ein Mittel der Literatur, „um sich selbst von den Forderungen und Betrügereien des Naturalismus und Realismus zu befreien und das erschöpfte Genre wiederzubeleben.“⁷⁷ Dies wirkt wie Wasser auf die Mühlen Kleinls, der ja ebenfalls versucht, einer streng naturalistischen Formung zu entgehen und das totesagte Erzählen (siehe voriges Kapitel) zu reanimieren.

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

Mir bedeutet nur die Literatur etwas, die versucht, die Möglichkeiten der Literatur jenseits ihrer Grenzen auszuloten; jene Art von Literatur, die Traditionen in Frage stellt, von denen sie beherrscht wird; jene Art von Literatur, die ständig den Glauben an die Vorstellungskraft des Menschen wachhält, statt den Glauben an die verzerrte Sicht des Menschen auf die Realität; [...] Diese Literatur nenne ich Surfiction.⁷⁸

Auch ein weiteres Postulat Federmans an „Surfiction“, nämlich dass diese Literatur autopoietisch sein und also aus sich selbst entstehen müsse, scheint auf Kleinl und die in seiner Poetik *TextKörper* vertretenen Positionen zuzutreffen; in Anlehnung an Lyotard nennt Federman „Surfiction“ eine postmoderne Position.⁷⁹

An Kleinls Affinität zu Federman und Lyotard lässt sich also eine deutliche Nähe des Autors zur Postmoderne festmachen. Kleinls organisches Erzählmodell, die bewusste Nähe zum Literaturkanon (wie erwähnt etwa zu Hölderlin oder Goethe) und seine Verteidigung des Erzählens gegen historische und literaturtheoretische Argumente scheinen allerdings eher ein Widerspruch zu dieser Nähe zu sein.

Andererseits haben wir am Vergleich mit John Barth gesehen, dass sich ein postmoderner Autor durchaus klassischer oder antiker Elemente bedienen und sich damit bewusst in den Kontext traditioneller Literatur stellen kann.

⁷⁶ Federman führt als Beispiele Laurence Sternes *Tristram Shandy* und Denis Diderots *Jacques le Fataliste* an; in beiden Romanen begegnen dem Leser selbstreflexive und metafiktionale Elemente auf Schritt und Tritt. So greift etwa in *Tristram Shandy* der Autor oft kommentierend in die Handlung ein, und in *Jacques le Fataliste* werden die Geschichten, die sich die Hauptdarsteller erzählen, mit der Erzählebene der Rahmenhandlung vermengt.

⁷⁷ Vgl. Federman, Raymond: *Surfiction* (wie Anm. 73). S. 37.

⁷⁸ Ebd. S. 62.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 62.

3.3. Semantische Ebene und Bedeutungsebene

3.3.1. Kleinls Stil als Resultat der Poetik

Wie bereits in Ansätzen deutlich geworden sein dürfte, ist Sigmund Kleinls Sprache sehr komplex und verschachtelt. Sie ist geprägt von Neologismen, ungewöhnlichen Komposita und rhetorischen Stilmitteln wie Polysemien und Wortspielen. Das mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen. Bei genauerem Hinsehen findet man diese stilistischen Eigenheiten, die Kleinl in fast allen Werken erkennen lässt, jedoch ebenfalls in seiner Poetik *TextKörper* begründet. Weiter oben war die Rede davon, dass Kleinl sich gegen literarische Festschreibungen wie die Mimesis wendet – dasselbe tut er auch auf semantischer Ebene. So spricht Kleinl von „Vermittlungen und Festschreibungen, wie sie sich in den Grammatiken und Wörterbüchern abzeichnen“⁸⁰, die aber vom Dichter überwunden werden können:

[...] indem sein Erzählen die Worte eigenwillig gebraucht, anklingen und verklingen oder weiterklingen lässt, ihre phonetische oder buchstäbliche Stofflichkeit variiert, sie rhythmisiert oder entrythmisiert und sie dann plötzlich, in eine andere Sprachumwelt gesetzt, anderes bedeuten lässt.⁸¹

Im Erzählen „fallen die Gegensätze zusammen“, heißt es wenig später⁸². Daraus erklären sich die zahllosen, meist aus der Verschmelzung zweier Begriffe entstehenden Neologismen, die in *TextKörper* (aber auch in allen anderen Werken Kleinls) vorkommen. Beispiele dafür sind etwa: „Vernunst“ (aus „Vernunft“ und „Kunst“), „Leserich“ (aus „Leser“ und „Ich“), „Tastatour“ (aus „Tastatur“ und „Tour“) oder „Freisaetzung“ (aus „Freisetzen“ und „Sätze“).

Kleinl führt aber nicht nur Begriffe zusammen, sondern erzeugt oft bewusste Trennungen, um Bedeutungen zu verstärken oder zu verändern:

Das Erzählen scheidet gewohnte Wortehen, die für sich stehend, ein Eigenbewußtsein entwickeln, das den Leserhörer die Ursprünglichkeit eines Wortes neu ahnen läßt. Schafft durch den ungewöhnlichen Gebrauch eine so noch nicht gewußte Bedeutung.⁸³

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

Solche Überlegungen sind freilich nicht ganz neu; man findet dieses „Etymologisieren“, diese Heraushebung von Bedeutung durch das Bewusstmachen

⁸⁰ Vgl. Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 6f.

⁸¹ Ebd. S. 7.

⁸² Vgl. Ebd. S. 8.

⁸³ Ebd. S. 8.

lexikalischer Trennlinien, beispielsweise im Spätwerk Martin Heideggers. Heidegger sieht das Wesen des Seins in der von ihm so bezeichneten und geschriebenen „Ek-sistenz“, also wörtlich dem „Ausstand“ ins Sein.⁸⁴ Durch die etymologische Aufschlüsselung des Wortes Existenz erreicht Heidegger die Bewusstmachung der etymologischen Herkunft des Begriffes. Bei Kleinl funktioniert das Prinzip ähnlich, nur dass er im Unterschied zu Heidegger als Trennlinien keine Bindestriche, sondern Majuskeln verwendet.

Auch Kleinls Polysemien funktionieren oft auch auf etymologischer Ebene, was sich – wie im biographischen Teil erwähnt – vor allem durch Kleinls Kenntnisse des Lateinischen, Altgriechischen und Hebräischen erklärt.⁸⁵ So gibt es etwa in *TextKörper* eine Stelle, wo der Ich-Erzähler von der Schule nach Hause fährt (Beispiel für eine der oben erwähnten autobiographischen Grundierungen), über sein schnelles Auto berichtet und sich selbst ermahnt: „Mußt dich einbremsen, sage ich mir.“⁸⁶ Im darauf folgenden inneren Monolog gewinnt das Auto zusätzlich zum Gegenstand noch eine weitere Bedeutung: Es steht für den sich selbst analysierenden Ich-Erzähler. Diese Doppeldeutigkeit wird allein durch das Wort „Auto“ erreicht, das ja auf Griechisch „selbst“ beziehungsweise „ich“ bedeutet. Dieses „Auto“ begegnet uns auch noch in anderen Texten Kleinls, vor allem in *EineWelt. Mit Teilungen*.

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

Nun könnte man natürlich einwenden, dass Kleinl wortbrüchig wird, wenn er sich einerseits gegen mimetische Festschreibungen und eine durch Wörterbücher und Grammatiken beeinträchtigte Sprache wehrt, sich jedoch andererseits eine zwar eigens kreierte, jedoch immer wiederkehrende Sprachform vorgibt. Darauf antwortet

⁸⁴ Vgl. Kunzmann, Peter, Franz Peter Burkard u.a.: dtv-Atlas Philosophie. 10. Aufl. München: dtv 2002. S. 209.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 2.1.

⁸⁶ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 21.

Kleinl aber in *TextKörper*, dass diese Sprachform zwar stilistisch wiederkehrend sein mag, aber eben nicht festgefahren ist:

Die Worte können nur für sich sprechen, wenn ich ihnen eine Sprachform gebe, die sie eigen sein läßt. Aber nicht als unteilbare Monaden, sondern als pulsierende Zellen. Die mir einen möglichst lebendigen Leib schaffen, der Mensch sein kann ohne die menschlichen Begrenzungen und Beengtheiten.⁸⁷

Kleinls organisches Sprachmodell greift also auch auf seinen Stil über, und die oben beschriebenen Vorgehensweisen haben nicht den Impetus, diesen Stil zu begrenzen oder zu regulieren, sondern werden im Gegenteil durch Kleinls stilistische und theoretische Überlegungen erzeugt. Auch hier wendet Kleinl eine organische Metapher an: das Erzählen, schreibt Kleinl, sei „ein bedingungsloser Liebesakt“.⁸⁸

3.3.2. Kein einheitlicher Sinn, der Leser in Bewegung

Aber nicht nur auf der sprachlichen, auch auf der Sinnebene wehrt sich Siegmund Kleinl in *TextKörper* gegen eindeutige Festschreibungen. So heißt es beispielsweise gleich zu Beginn des Essays: „Dem neu aufbrechenden [also von Kleinl angestrebten] Erzählen fügt sich nichts mehr so recht sinnhaft aneinander.“⁸⁹ Etwas später schreibt Kleinl: „Poetisches Erfinden ist ein Finden [...] Ohne letzten Sinnschluß.“⁹⁰ Gegen Ende des Essays imaginiert Kleinl sich selbst, wie er seinen eigenen Text liest (wieder ein metafiktionales Element) und fasst, über sich selbst in der 3. Person und als „Leserich“ (= „Leser“ und „ich“) sprechend, zusammen:

Seine Augen laufen noch immer die Zeilen entlang, vielleicht etwas müder als anfangs, weil gefüllter oder geleerter. Gefüllt mit einer Fülle von Unsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes.⁹¹

Dadurch, dass der Autor hier plötzlich als Leser erscheint, werden Autor und Leser gleichgeschaltet. Kleinl wehrt sich damit gegen eine passive Rolle des Lesers, er soll vielmehr selbst am Text teilhaben und sich – gleichberechtigt mit dem Autor – damit auseinandersetzen. Mit diesem Führen des Lesers quasi in eine „vita activa“ wendet sich Kleinl gegen einen weiteren Punkt in Roland Barthes weiter oben zitiertem Essay *Der Tod des Autors*; am Ende desselben schreibt Barthes nämlich: „Die Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des *Autors*.“⁹² Dass das für Kleinl nicht so ist, zeigt er mit dem Autor in der Leserrolle bzw. umgekehrt mit der

⁸⁷ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 8.

⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 8.

⁸⁹ Ebd. S. 7.

⁹⁰ Ebd. S. 18.

⁹¹ Ebd. S. 38.

⁹² Barthes, Roland: *Der Tod des Autors* (wie Anm. 63). S. 193.

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

Ich muß nichts mehr in sie [die Schüler] hineinarbeiten. Sie arbeiten es aus mir heraus. Und dazu bin ich da. Sie arbeiten alles aus mir heraus, was in mir ist, und es wird mir nicht nur ums Herz leicht, [...] mein ganzer Körper wird leicht. Wie leicht fällt mir da das Gehen [...] ⁹³

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

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

Doch jeder dieser Orte ist ein scheinbarer, ein Topos, sodaß er nur im Umgehen interessant ist. Im Umgehen mit ihm, gegen ihn, in ihn hinein, über ihn hinaus. Sodaß nirgends ein Sinnort sinnfällig wird. Sodaß ein Sinn fällig wird nach dem anderen. ⁹⁴

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

⁹³ Kleinl, Sigmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 12.

⁹⁴ Ebd. S. 37f.

Satz aus, dass beim Lesen von Kleinls Literatur ein Sinn nach dem anderen umfällt beziehungsweise dekonstruiert wird.

Demnach ist also auch das Wort „Umsinnigkeiten“⁹⁵ oder „Umsinnen“ zweideutig: Liegt der Wortakzent auf der ersten Silbe, bedeutet „Umsinnen“ einen ständig wechselnden Sinn. Liegt die Betonung auf der zweiten Silbe, stehen die (menschlichen) Sinne im Vordergrund, und „Umsinnen“ meint dann quasi ein haptisches Bearbeiten des Textes mittels der Sinne – oder, in Kleinls Terminologie, mittels des „Gehens“ durch den Text.

Der eben hergestellte Konnex zwischen Autor und Leser bleibt aufrecht: Auch für den Autor ergibt sich kein einheitlicher Sinn, auch der Autor muss „Umsinnen“, behauptet Kleinl. So zeigt sich Kleinl an einer Stelle von *TextKörper* über das Entstehen seiner Literatur „überrascht“: „Und Staunen ergreift mich. Wie aus einer Textzelle ein Textkörper wird.“⁹⁶ Mit seiner bewährten organischen Metaphorik bringt Kleinl zum Ausdruck, dass auch er selbst nicht alle Ebenen ermessen kann, die ihm seine Literatur eröffnen. Wenn man sich allerdings das obige Zitat ansieht und die Deutungsmöglichkeiten berücksichtigt, die sich dadurch ergeben, fällt es schwer zu glauben, dass der Autor hier bloß vom Schreibrausch „überwältigt“ wurde. Wenn Kleinl also über das Entstehen eines Texts in Staunen verharret, schwingt darin eine gehörige Portion von „dissimulatio artis“ mit.

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

3.4. Exkurs I: Kleinl und Derrida

Eine Praxis der Dekonstruktion ist es ja, an den Texten selbst wirksam zu werden und an ihnen die Subversion des Sinns vorzuführen⁹⁷ - wie wir eben gesehen haben, tut Kleinl dies auch, indem er die Mehrdeutigkeit des Texts mehrdeutig schildert und den

⁹⁵ Vgl. Kleinl-Zitat auf S. 31 dieser Arbeit.

⁹⁶ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 31.

⁹⁷ Vgl. Jahraus, Oliver: *Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund*. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen*. Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 17636). S. 241f.

Leser zu eigenen Aktualisierungen aufruft. Damit ist, ebenfalls typisch für die Dekonstruktion, einerseits Kleinls *TextKörper* selbst dekonstruktiv, andererseits kann und soll er seitens des Lesers zusätzlich dekonstruiert werden.⁹⁸ Wir werden im Verlauf der Arbeit noch sehen, dass die meisten Texte Kleinls diesem Konzept treu sind.

In Kapitel 3.1.3. wurde beschrieben, dass Kleinl sich gegen Wittgenstein und dessen abbildtheoretische Festschreibungen zwischen Sprache und Wirklichkeit wendet. Und eben diese Abwehrhaltung ist auch eine Grundposition der Dekonstruktion, die zwar ursprünglich auf dem Strukturalismus nach Saussure beruht, also einem System, das davon ausgeht, die Welt mittels Sprache und Zeichen darstellen zu können – aber eben diese Möglichkeit der Darstellung leugnet die Dekonstruktion.⁹⁹ Nun kann man diese absolute Abwehr einer sprachlichen Mimesis nicht ohne weiteres auf Kleinl übertragen. Wie wir gesehen haben, bedient sich Kleinl sehr wohl der Sprache als Ausdrucks- und Darstellungsinstrument, wenn wir etwa an das häufig auftauchende organische Modell des „Textkörpers“ denken oder an den Bleistift, den Kleinl in seiner Metapher zur Kaltnadel macht¹⁰⁰. Auch der in diesem Zusammenhang durchaus visuelle Topos des „Mals“ deckt sich nicht mit der eher radikalen Haltung der Dekonstruktion.

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

⁹⁸ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 244.

⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 246f.

¹⁰⁰ Vgl. Kapitel 3.1.5.

ausgehen.¹⁰¹ Was diese Theorie Derridas nun direkt mit Kleinl in Verbindung bringt, sind zwei Dinge:

Erstens die Mehrdeutigkeit, die sich aus Derridas und aus Kleinls Ansatz ergibt. Wie wir oben gesehen haben, stellt Kleinl in seiner Literatur die Mehrdeutigkeit bewusst in Rechnung. Zum einen eröffnen die Texte per se mehrere Deutungsmöglichkeiten, zum anderen wird die interpretatorische Auseinandersetzung des Lesers (als mit dem Autor Gleichberechtigter) von Kleinl explizit gefordert. Diese Auseinandersetzung wünscht sich auch Derrida; in seinem Werk *Randgänge der Philosophie* erscheint die „différance“, also die Suspendierung einer einzigen Bedeutung, als Instrument, das die „Herrschaft des Seienden“ erschüttert: „[...] mit dem Gedanken der „différance“ wird die Bestimmung des Seins als Anwesenheit oder als Seiendheit erfragt.“¹⁰² Dieses Erfragen deckt sich mit Kleinls Konzept vom aktiven, fragenden Leser. Wie schon angesprochen, ergibt sich bei Kleinl kein einheitlicher Sinn: „Poetisches Erfinden ist ein Finden [...] Ohne letzten Sinnschluß.“¹⁰³ Auch das wird bei Derrida erwähnt: die „différance“ ist zwar Methode des Hinterfragens und Interpretierens, erreicht aber letztlich auch keinen eindeutigen Sinn und übt „nirgends eine Autorität aus“¹⁰⁴ – eine allegorische Ausdrucksweise, die Kleinls Stil sehr ähnelt; man denke nur an seine Darstellung des Erzählens als „Liebesakt“¹⁰⁵.

Aber noch eine zweite Komponente verbindet Derridas „différance“-Theorie mit Kleinls Literatur, nämlich ein Kleinl-ähnliches Bild, das bei Derrida auftaucht: versucht man nämlich, in einer Interpretation den Sinn eines Textes aufzuspüren, findet man letztlich nicht den Sinn selbst, sondern laut Derrida lediglich eine „Spur des Sinns“ – wir erinnern uns, dass die „différance“ eine unendliche Kette von Differenzen der Signifikanten ist, die sich dem Sinn nur asymptotisch nähert. Somit führt Derridas „Spur des Sinns“ nur auf eine andere Spur, die wieder auf eine Spur führt, usw. Dazu passen Kleinls „Umsinnigkeiten“ und die Passage, in der Kleinl den Leser an „Sinnorte“ kommen lässt¹⁰⁶; diese Orte werden aber konkret nie erreicht, es geht vielmehr um die Interpretation durch Leser und Autor, also um das, was Kleinl unter „Umsinnen“ versteht – dieses Umsinnen ist der derridaschen „Spur des Sinns“

¹⁰¹ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 246-248.

¹⁰² Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Hrsg. von Peter Engelmann. 1., vollst. dt. Ausgabe. Wien: Passagen-Verlag 1986. S. 47.

¹⁰³ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 18.

¹⁰⁴ Vgl. Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie* (wie Anm. 102). S. 47.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.1.4.

¹⁰⁶ Vgl. Kapitel 3.3.2.

sehr ähnlich. Generell ist ein solches Leugnen einer unumstößlichen Sinnzuschreibung ein konstituierendes Element der Postmoderne; das liegt daran, dass sich diese Mehrdeutigkeit mit dem Bestreben der Postmoderne deckt, den Anspruch auf Totalität in der Darstellung hinter sich zu bringen.¹⁰⁷

Man könnte also Kleinls Konzept der „Umsinnigkeiten“, dessen Hauptaussage es wie erwähnt ist, dass es in seinem Schreiben keinen fixen, eindeutig zuzuordnenden Sinn gibt, als literarische Umsetzung von Derridas „différance“ sehen – dazu muss man allerdings einen Aspekt bei Derrida ausblenden: die Dekonstruktion leugnet die Existenz eines Sinns und stellt somit die Möglichkeit des Verstehens überhaupt in Frage.¹⁰⁸ Das tut Sigmund Kleinl nicht, und deshalb kann man ihn – wie dieser Exkurs zu zeigen versuchte – maximal in theoretische und methodische Nähe der Dekonstruktion bringen, ihn aber nicht als Dekonstruktivisten im derridaschen Sinne bezeichnen.

3.5. Exkurs II: Kleinl als Rezeptionsästhet

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

Das Konzept vom aktiven Leser entwickelt Sigmund Kleinl zum Großteil aus einem der in *TextKörper* erwähnten „Einflusstexte“¹⁰⁹, nämlich aus *Der Autor am Werk* von Felix Philipp Ingold. Darin wird unter anderem der vom deutschen Aktionskünstler und Kunsttheoretiker Joseph Beuys geprägte Begriff der „sozialen Plastik“ beschrieben. Beuys’ Konzept besagt, auf den Punkt gebracht in der viel zitierten Formel „Jeder Mensch ist ein Künstler“, dass jedes Mitglied einer Gesellschaft die Möglichkeit haben soll, diese Gesellschaft künstlerisch zu gestalten und „prinzipiell ein schöpferisches Wesen zu sein“.¹¹⁰ Dazu möchte auch Kleinl den Leser bringen, man erkennt dies etwa am Zitat in Kapitel 3.3.2. dieser Arbeit, wo Kleinl konstatiert,

¹⁰⁷ Vgl. Hofmann, Frank: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur (wie Anm. 48). S. 6.

¹⁰⁸ Vgl. Jahraus, Oliver: Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 242.

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.2.3.

¹¹⁰ Vgl. Ingold, Felix Philipp: *Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität*. München / Wien: Hanser 1992. S. 129.

dass die Schüler (= Leser) Inhalte aus ihm „herausarbeiten“. Der Leser soll und muss selbst interpretatorisch tätig werden, und das führt uns zur literaturtheoretischen Seite von Kleinls Konzept, nämlich zur Rezeptionsästhetik.

Die Rezeptionsästhetik, die maßgeblich von Hans-Robert Jauß und Wolfgang Iser geprägt wurde, geht von einer „Konjunktur des Lesers“ aus und erweitert – im Unterschied zu anderen literaturtheoretischen Ansätzen – den interpretatorischen Blick auf Texte um die Perspektive des Lesers.¹¹¹ Wolfgang Iser behauptet sogar, „[...] daß ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird.“¹¹² In der Rezeptionsästhetik sind die drei Instanzen Autor, Werk und Empfänger gleichberechtigt – ein Postulat, das auch Siegmund Kleinl zu erfüllen versucht, wie wir in Kapitel 3.3.2. an der (metafiktionalen) Gleichschaltung von Autor und Leser gesehen haben. Einen weiteren rezeptionsästhetischen Aspekt scheint Kleinl zu berücksichtigen: laut Jauß gilt der Sinn eines Texts in der Rezeptionsästhetik „nicht mehr als autoritativ vorgegeben, sondern als einem produktiven Verstehen zur Suche aufgegeben.“¹¹³ Diese (auch bei Jauß eher körperlich beschriebene) Suche kommt auch bei Kleinl vor, wenn wir uns an seine Denkfigur des „Umsinnens“ bzw. „Umgehens“ erinnern¹¹⁴. Demnach kommt der Leser an metaphorische „Sinnorte“; aber nicht direkt, sondern im „Umgehen“, weil Kleinl dem Leser eben keinen fixen Sinn vorgeben will („Gefüllt mit einer Fülle von Unsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes“¹¹⁵) – dieses Motiv wurde in Exkurs I mit Derridas „différance“ zu umschreiben versucht, im Sinne der Rezeptionsästhetik kann man es als produktiven Prozess des Verstehens beziehungsweise als Auffüllen der textlichen „Leerstellen“ durch den Leser bezeichnen.

Was Kleinl aber von der Rezeptionsästhetik unterscheidet: die Rezeptionsästhetik besagt, dass der literarische Text der Aktualisierung durch den Leser Grenzen setzt¹¹⁶

¹¹¹ Vgl. Neuhaus, Stefan: Kafkas *Das Urteil* aus rezeptionsästhetischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 78f.

¹¹² Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Univ.-Verl. 1970. S. 6.

¹¹³ Zitiert nach Neuhaus, Stefan: Kafkas *Das Urteil* aus rezeptionsästhetischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 80.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹¹⁵ Vgl. Kleinl, Siegmund: TextKörper. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 38.

¹¹⁶ Vgl. Neuhaus, Stefan: Kafkas *Das Urteil* aus rezeptionsästhetischer Sicht. In: Jahraus, Oliver und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen (wie Anm. 97). S. 81.

– Sigmund Kleinl hält diese Grenzen, entsprechend seinen übrigen poetischen Prinzipien, jedoch bewusst offen.

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

Im Gegensatz zu einer Rechnung oder mathematischen Gleichung hat die Schrift der Wörter immer eine persönliche Färbung, und zwar nicht nur die Färbung durch den Autor, auch die durch den Leser. Dieser Leser ändert sich, und der Text ändert sich mit ihm.¹¹⁷

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

[...] Es ist ein Buch, das die Lesegewohnheiten infrage stellt, eine andere Form des Lesens verlangt. Kein Satz-für-Satz-alles-verstehen-wollen, sondern ein intuitives, sprachabenteuerliches Lesen mit dem Risiko, nichts zu verstehen. Ich verstehe ja auch nicht, was ich schreibe. Weil ich ja nicht aufschreibe, was ich weiß, mich vielmehr immer, ausgehend von meinem aktuellen Wissensstand, in das vorschreibe, was ich noch nicht weiß.¹¹⁸

Der aktive Leser und dessen Gleichberechtigung mit dem Autor werden in diesem Zitat pointiert zusammengefasst. Im Interview in Kapitel 5.1. nennt Sigmund Kleinl noch eine weitere Inspirationsquelle für sein Konzept des aktiven Lesers und dessen freie, tätige Rezeption, nämlich Umberto Ecos einflussreichen Aufsatz *Das offene Kunstwerk*. Darin schreibt Eco über die Rezeption von Kunstwerken:

Die Poetik des „offenen“ Kunstwerks strebt [...] danach, im Interpretieren „Akte bewußter Freiheit“ hervorzurufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unerschöpflichen Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe.¹¹⁹

[Hervorhebungen von Umberto Eco]

Mit dem „Interpretieren“ ist in diesem Zitat der Interpretierende, also konkret der Leser gemeint. Ecos Konzept ähnelt dem von Kleinl, dass nämlich der Leser mit dem Autor gleichberechtigt ist, keinen einheitlichen Sinn erfassen muss und den Text in der Interpretation aktualisiert. So nennt auch Eco das „offene Kunstwerk“ eine „Poetik des Andeutens“, die ein Werk „gegenüber der freien Reaktion des Lesers“ bewusst offen hält.¹²⁰

¹¹⁷ Haslinger, Josef: Am Ende der Sprachkultur? Über das Schicksal von Schreiben, Sprechen und Lesen. Wien, Weitra: Bibliothek der Provinz o. J. (=Wiener Karl Kraus Vorlesungen zur Literaturkritik 1) S. 43.

¹¹⁸ Zitat wie Anm. 6.

¹¹⁹ Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (=stw 222). S. 31.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 37.

3.6. Exkurs III: *TextKörper* im Spiegel der Essaytheorie

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

Eine zentrale These in Adornos Text ist die der offenen Begriffe. So schreibt Adorno über den Essay: „Weder sind seine Begriffe von einem Ersten her konstruiert noch runden sie sich zu einem Letzten.“¹²¹ Dies trifft auch auf Kleinls *TextKörper* zu: die Begriffe sind nicht konstruiert, sondern neu geschaffen (mit Adorno aus „Spontaneität subjektiver Phantasie“¹²²), denn Kleinl operiert ja wie mehrfach angesprochen mit eigenen Begrifflichkeiten; man denke an sein oftmals geschildertes organisches Erzähl- und Textverständnis und die dazugehörigen Metaphern (Erzählen als „Gehen“ oder als „Liebesakt“; „Textkörper“ oder „Erzählleib“), aber auch an seine Neologismen („Tastatour“ oder „Leserich“). Andererseits runden sich auch Kleinls Begriffe nicht zu einem Letzten, das erkennt man etwa an Exkurs I und an Kleinls Zitat vom poetischen Vorgang „ohne letzten Sinnschluß“¹²³. Weiters fordert Adorno vom Essay, dass er den „traditionellen Begriff von Methode“ suspendieren soll.¹²⁴ Auch darin geht Kleinl mit Adorno konform, sei es dadurch, dass er sich „wider den Methodenzwang“ gegen Wittgenstein, Naturalismus und Mimesis in der Literatur wendet oder dadurch, dass sein Essay selbst völlig unmethodisch vorgeht: Es gibt keine Unterteilungen, keine Abschnitte, keine Fußnoten, ja nicht einmal eine erkennbare Gliederung. Gerade in diesem Punkt scheint schon der nächste Wunsch Adornos an den Essay erfüllt zu werden: Adorno charakterisiert den Essay nämlich als „methodisch unmethodisch“, als „Ketzerei“ und als „Verstoß gegen die Orthodoxie

¹²¹ Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958. S. 10.

¹²² Vgl. Ebd. S. 11.

¹²³ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹²⁴ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form* (wie Anm. 121). S. 18.

des Gedankens“¹²⁵. Eine weitere These Adornos: Der Essay „hilft“ der Sprache im Verhältnis zu ihren Begriffen: während die Begriffe in der Sprache allein „bewusstlos“ genannt sind, fasst sie der Essay reflektierend auf.¹²⁶ Auch dies wird von Kleinl doppelt erfüllt, nämlich erstens durch die Tatsache, dass er im Essay *TextKörper* seine eigene literarische Sprache generell reflektiert, und zweitens dadurch, dass sich Kleinl ja gegen grammatikalische und lexikalische Festschreibungen sträubt und durch seine Kunstsprache (beispielsweise mittels Neologismen und ungewöhnlicher Schreibweisen) neue Bedeutungen bewusst zu machen versucht.¹²⁷ So heißt es bei Kleinl auch:

Der gesellschaftlich eingeübte und unbedacht eingesetzte Wortgebrauch, der nur bestimmte grammatische Strukturen und semantische Zusammenhänge erlaubt, funktioniert wie ein Ganzleiter ohne Unterbrechung: Die Information oder Botschaft kommt ganz von einem zum andern, ohne daß der geringste Widerstand spürbar ist. Weil dabei aber nichts vorgeht, bleiben die Leserhörer unbewegt an ihrem jeweiligen Ort [...]¹²⁸

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

Auch in Kapitel 62 aus *Der Mann ohne Eigenschaften* werden (im Unterschied zu Adorno selbstverständlich ohne deutlich literaturwissenschaftlichen Anspruch) distinktive Eigenheiten des Essays besprochen. In diesem Text ist der Essay das Resultat eines „hypothetischen Lebens“, wie es der Hauptfigur Ulrich zugeschrieben wird. In diesem hypothetischen Leben und daher auch im Essay ist „jeder Schritt ein Wagnis ohne Erfahrung“¹²⁹. Kleinl bringt diese „mangelnde Erfahrung“ am deutlichsten in seinem bereits weiter oben geschilderten Staunen über das Entstehen eines „Textkörpers“ zum Ausdruck: „Und Staunen ergreift mich. Wie aus einer Textzelle ein Textkörper wird. [...] Wie mögliche Sätze ungeschehene Begegnungen geschehen lassen.“¹³⁰ Wenn wir *TextKörper* nun weiterhin in Korrelation zum *Mann ohne Eigenschaften*-Kapitel sehen, dann schwingt hier zusätzlich zur Illustration des Essays als Wagnis der so genannte „Möglichkeitssinn“ mit, den Musil seiner Hauptfigur Ulrich verleiht. Dieser „Möglichkeitssinn“ ist Voraussetzung für das „hypothetische Leben“ und damit für den Essay: „So ließe sich der Möglichkeitssinn

¹²⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form (wie Anm. 121). S. 33.

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 20.

¹²⁷ Vgl. Kapitel 3.3.1.

¹²⁸ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 7.

¹²⁹ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 249f.

¹³⁰ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 31f.

geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“¹³¹ Zusammengefasst bedeutet das Musilsche Postulat: Der Essay eröffnet dem „Möglichkeitssinn“ perspektivische Freiräume, Raum für ein experimentelles, „hypothetisches Leben“; diese Forderung findet sich in Sigmund Kleinls *TextKörper* also erfüllt.

3.7. Zusammenfassung

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

In welche Richtung man auch zu interpretieren versucht, überall ergeben sich gewisse Widersprüche, und man muss feststellen, dass Kleinl bewusst eigene theoretische und praktische Wege geht: im selben Maß, wie *TextKörper* sich inhaltlich gegen starre Theoreme wendet, sträubt sich der Text auch gegen eine eindeutige literaturtheoretische Zuordnung, das dürfte vor allem an den Exkursen deutlich geworden sein – zum Teil liegen ja sogar die hier angebotenen literaturtheoretischen Schulen miteinander im Widerstreit, wie etwa die Ansätze von Lukács (zum Roman) und Adorno (zum Essay).

Diese „eigensinnige“ Positionierung von Kleinls *TextKörper* ist aber wiederum typisch für Texte der Postmoderne, oder, mit Terry Eagleton gesprochen: die Postmoderne ist ein so offener Begriff, „daß sich jede Aussage über einen ihrer Aspekte fast zwangsläufig als unzutreffend in bezug auf einen anderen Aspekt erweist.“¹³² Am Ende von *TextKörper* gibt es eine Metapher, in der Kleinl die

¹³¹ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften (wie Anm. 129). S. 16.

¹³² Eagleton, Terry: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay (wie Anm. 49). S. IX.

Abscheu vor Kategorisierungen und „Schubladisierungen“ passend zur Grundtendenz seines Essays darstellt:

Die Kunst ist ein Schrank [...] der drei Türen hat: eine lyrische, eine dramatische und eine epische. Ich öffne die epische, natürlich nur in der Vorstellung [...] Ich will das Zimmer vielleicht schon morgen heil verlassen und in den Schnee. Aus dem Schrank, der die Kunst ist, in die Schrankenlosigkeit der Schneewelt.¹³³

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

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich, zur besseren Übersicht, die wichtigsten Aspekte aus *TextKörper* noch einmal auf einen Blick auflisten.

Sigmund Kleinls Konzept des Erzählens:

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

¹³³ Kleinl, Sigmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 39.

- Kleinl liefert eine absolute Rehabilitierung des Erzählens, zentraler Topos ist das Scheherazade-Motiv, das eine Korrelation zur Literatur von John Barth herstellt.
- Intertextualität und die Auseinandersetzung mit bestehender Literatur sind für Kleinl ein bewusstes und notwendiges poetisches Arbeitsprinzip, er schreibt nicht „über Texte“, sondern schreibt sich „ihnen ein“.
- Trotz einem relativ traditionellen Erzählverständnis setzt Kleinl metafiktionale und selbstreflexive, also eher postmoderne Stilmittel ein (vor allem die Thematisierung des Schreibprozesses, das Auftreten des Autors als Leser des eigenen Texts usw.)
- Zur Verteidigung des Erzählens wendet sich Kleinl gegen Ansätze, die den Tod von Erzählen bzw. Erzählformen, Literatur und Autor proklamieren, z.B. gegen Enzensberger, Aichinger, Lukács oder Barthes.

Siegmond Kleinls Sprache:

- Kleinl wendet sich mit seinem literarischen Stil gegen Restriktionen durch Wörterbücher oder Grammatiken; daraus ergibt sich eine ungewöhnliche Dichtersprache, die nach neuen Bedeutungen strebt und unter anderem geprägt ist von Neologismen und neuen Komposita (z.B. „Vernunst“ und „Tastatour“) oder dem bewussten Hervorheben von Trennungen in Komposita (z.B. „TextKörper“, „GrundSatz“).
- Kleinl lehnt eindeutige Sinnzuschreibungen ab (was er mit den mehrdeutigen Termini „Umsinnigkeiten“ und „Umgehen“ zum Ausdruck bringt) und ruft den Leser zur tätigen interpretatorischen Auseinandersetzung mit dem Text auf; auch das Lesen erscheint metaphorisch als Gehen, Leser und Autor sind gleichberechtigt.

4. Kleinls literarisches Schaffen im Kontext seiner Poetik

Die Analyse von Siegmund Kleinls Poetik *TextKörper* war unbedingt nötig, um den theoretischen Hintergrund Kleinls verstehen zu lernen, um zu erkennen, worauf er beim Erstellen von Literatur Wert legt und was seine literarischen Beweggründe sind.

Nachdem diese Basis nun einigermaßen vertraut ist (ich sage bewusst „einigermaßen“, denn wie wir gesehen haben, eröffnen sich zahlreiche komplexe Deutungshorizonte), können wir uns nun den anderen Werken Kleinls zuwenden; nachdem das innere Wirken und die Techniken von Kleinls Schreiben durchleuchtet sind, kann nun die Konzentration auf die „Außenpolitik“ von Kleinls Literatur erfolgen.¹³⁴

Drei unterschiedliche Texte sollen in diesem Teil der Arbeit vorgestellt werden – *Tugend. Szenische Anspielungen*, ein 1992 erschienener dramatischer Text, der 1998 veröffentlichte Roman *DorfMale. Ein Umsinnen* und der „E-Mail-Roman“ *Eine Welt. Mit Teilungen* aus dem Jahre 2002. Obwohl diese Texte in Sachen Thema, Form, Komposition und Sprache sehr unterschiedlich sind, finden sich doch immer wieder Bezüge auf Kleinls Poetik *TextKörper*. Auf diese klar erkennbare gemeinsame „geistige Abstammung“ soll bei der Analyse jeweils aufmerksam gemacht werden.

4.1. *Tugend. Szenische Anspielungen*

4.1.1. Kleinls Vorwort

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

[...] was in *Tugend* grundgelegt ist: die Herausarbeitung einer eigenen Sprachform und Formensprache in Auseinandersetzung mit der Tradition und der aktuellen Literatur.¹³⁵

Damit wird also ein relevanter Punkt von *TextKörper* vorweggenommen: die Intertextualität. In *TextKörper* spricht Kleinl ja davon, sich Texten „einzuschreiben“

¹³⁴ Vgl. De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 31f.

¹³⁵ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen*. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1992 (=edition NN oslip). S. 2.

und durch die Auseinandersetzung mit ihnen neue Texte hervorzubringen.¹³⁶ Dieser Gedanke taucht bereits in *Tugend* auf: Kleinl bezeichnet das Werk im Vorwort als „Versuch, das von der Literatur passive Durchdrungensein eines elaborierten Lesers zu einem aktiven Selbst-Durchdringen zu verdichten.“¹³⁷ Damit erklärt Kleinl auch den Untertitel des Werkes, *Szenische Anspielungen*. Aufgrund der Auseinandersetzung mit Literatur finden sich „Anspielungen auf literarische Muster“, aber auch „deren Durchdringung auf das Eigene hin“.¹³⁸ In *TextKörper* schreibt Siegmund Kleinl 1995 rückblickend über sein drei Jahre zuvor veröffentlichtes Erstlingswerk *Tugend*:

[Das theoretische Nachdenken über Literatur] nutzt dem Leserich soviel, dass es sich in ein Schreiberich verwandeln kann. Und tatsächlich hat es sich [...] zum Schreiberich durchmutiert und darin seine Tugend entdeckt. Als ich *Tugend* schrieb, wollte ich zu mir kommen. Damals war ich das erste Mal zu Hause.¹³⁹

„Zu Hause“ steht hierbei für die Literatur bzw. das selbstständige Schreiben, worin für Kleinl die „Tugend“ liegt. Das Zitat umreißt das Zentralthema und damit gleichsam den Inhalt von *Tugend*: Ein Mensch, der bisher immer nur Leser war (und deshalb im Text auch lediglich „Leser“ genannt wird) möchte Dichter werden – der autobiographische Hintergrund, also die Dichterwerdung Kleinls, ist hierbei nicht zu übersehen, zumal auch der „Leser“, wie noch deutlich werden wird, Kleinls Züge trägt. Bei der Analyse von *TextKörper* haben wir gesehen, dass für Kleinl der autobiographische Hintergrund seiner Literatur überaus wichtig ist; das bringt er vor allem im Begriff der „Male“ auf den Punkt.¹⁴⁰ Für die Entwicklung zum Dichter ist laut Kleinl die kritische Beschäftigung mit bestehender Literatur unerlässlich.

4.1.2. Kleinls Nachwort

Am Ende des Texts steht ein zusammenfassender Epilog, unter der Überschrift „'Tugend': Nachworte als Vor-Sätze“. Darin reflektiert Kleinl nochmals über den theoretischen Hintergrund von *Tugend*; außerdem wird die autobiographische Grundierung des Texts angesprochen. So schreibt Kleinl „'Tugend' erzählt, wie einer durch die Begegnung mit Kunst und Künstlern zum Leben kommt.“¹⁴¹ Dieser Satz wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass während der Entstehung von

¹³⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

¹³⁷ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 2.

¹³⁸ Vgl. Ebd. S. 2.

¹³⁹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper. Erzählen über Erzählen* (wie Anm. 14). S. 38.

¹⁴⁰ Vgl. Kapitel 3.1.5.

¹⁴¹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 123.

Tugend die „NN-fabrik“ gegründet wurde und Siegmund Kleinl mit anderen (vor allem bildenden) Künstlern in Kontakt trat.¹⁴² In *Tugend* wird die Kunst allegorisch durch den „Künstler“ repräsentiert, eine Figur, die dem „Leser“ (= der Autor-Novize) auf seinem Weg zum selbstständigen Schriftsteller beisteht.¹⁴³

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

„Tugend“ ist ein aktueller „Parzifall“. Auch Parzival mußte, um welttauglich zu werden, von der Mutterenge sich lösen. Des „Lesers“ Mutter ist die Literatur. Sie schreibt ihm vor, wonach er aus ist. Bis er dann beginnt, sich selber vor zu schreiben.¹⁴⁴

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

Außerdem bespricht Kleinl in seinem Epilog die Form von *Tugend* – und wartet mit einer Überraschung auf. *Tugend* ist zwar eigentlich ein dramatischer Text in 7 Akten, es kommen insgesamt acht Personen vor, die in nicht versgebundener Sprache miteinander kommunizieren – im Epilog entkräftet Kleinl aber die Dramenform des Texts und entlarvt den Inhalt damit als fiktional: „Die Dialoge sind nur vorgetäuscht. Der Text ist szenische Epik, ein großer innerer Monolog des Lesers.“¹⁴⁵ Einzelne metafiktionale Stilmittel kommen als „Hilfsmittel“ dieser Fiktion zwar bereits im Text vor, aber im Nachwort markiert Kleinl mit dieser Aussage den gesamten vorangegangenen Kontext als fiktional.¹⁴⁶ Der vermeintlich dramatische Text verweist somit auf sich selbst und macht deutlich, dass er in Wirklichkeit als innerer Monolog zu lesen ist. Für den Rezipienten von *Tugend*, der den Text höchstwahrscheinlich als Drama gelesen hat, wird also erst am Ende der Lektüre sein Informationsrückstand sichtbar, und seine Lesart ist damit hinfällig¹⁴⁷. Dies ist zwar ein durchaus originelles Stilmittel, wenn man *Tugend* allerdings in

¹⁴² Vgl. Kapitel 2.1.

¹⁴³ Zur besseren Distinktion werden die Figuren des Texts, also etwa „Leser“ und „Künstler“, in Anführungszeichen gesetzt.

¹⁴⁴ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 123.

¹⁴⁵ Ebd. S. 123.

¹⁴⁶ Vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 6. Aufl. München: Beck 2005. S. 14 – 17.

¹⁴⁷ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580). S. 84 – 86.

Korrelation mit Kleinls Poetik *TextKörper* liest, so würde ein solches Leiten der Rezeption Kleinls Ablehnung einer fixen Sinnzuschreibung zuwiderlaufen.¹⁴⁸

Die Fiktionalität von *Tugend* fasst Kleinl pointiert zusammen:

„Tugend“ ist ein fiktiver Text. Die Begegnungen, wie sie hier versprachlicht werden, hat es so nie gegeben. Die Fiktion aber ist wahr.¹⁴⁹

In dieser „Wahrheit der Fiktion“ klingt bereits das durch, was Kleinl in *TextKörper* dem Erzählen zugesteht, dass nämlich während des Erzählens eine eigene, fiktionale Welt geschaffen wird.¹⁵⁰

Eine mögliche Rechtfertigung, warum Siegmund Kleinl den an sich dramatischen Text am Ende doch als episch und fiktional auffliegen lässt und damit die Rezeption in vorgegebene Bahnen lenkt, liefert er ebenfalls im Nachwort: „Der ‚Leser‘ ist jeder, selbst der Nicht-Leser.“¹⁵¹ Damit wird der Deutungshorizont also wieder erweitert. Kleinl teilt die vermeintlich dramatischen Sprechakte mehrerer Personen nun einer einzigen Person zu, aber dadurch, dass er dieser Person eine Allgemeingültigkeit zuschreibt, gilt auch der Akt ihres Sprechens, also ihre „Lokution“, nicht mehr nur für sich selbst.¹⁵² Diese „Öffnung“ der Figur würde wiederum mit *TextKörper* konform gehen: dort haben wir gesehen, dass Kleinl Autor und Leser gleichschaltet beziehungsweise gleichberechtigt¹⁵³ – das geschieht auch hier; die Figur „Leser“ kann laut Kleinl jeder sein, ihre Entwicklung kann jeder durchmachen, also auch der reale Leser. Noch ein Anliegen der Poetik scheint hier vorweggenommen zu werden: nämlich der rezeptionsästhetisch aktive Leser, der einerseits den Text auf seine Weise aktualisieren und andererseits im Sinne der Beuysschen „sozialen Plastik“ selbst zum Künstler werden soll.¹⁵⁴

Der Titel des Werkes, *Tugend*, wird ebenfalls im Epilog erklärt. Er leitet sich aus einem Zitat aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (im Abschnitt *Von großen Ereignissen*) ab¹⁵⁵; das volle Zitat lautet:

Diesen Rath aber rathe ich Königen und Kirchen und Allem, was alters- und tugendschwach ist – laßt euch nur umstürzen! Daß ihr wieder zum Leben kommt, und zu euch – die Tugend!¹⁵⁶

¹⁴⁸ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁴⁹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 124.

¹⁵⁰ Vgl. Kapitel 3.1.2.f.

¹⁵¹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 123.

¹⁵² Vgl. Austin, John Langshaw: *Zur Theorie der Sprechakte* (How to do things with words). Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 9396). S. 110 – 113.

¹⁵³ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁵⁴ Vgl. Kapitel 3.5.

¹⁵⁵ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 122.

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

4.1.3. Textanalyse

4.1.3.1. Akt I

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

Wie ich in dem Raum sitze, in dem ich zur Welt gekommen bin im dreißigsten Jahr. / Wie ich dasitze und anfangen will. [...] / Ich bin gespannt, in das Buch gespannt, in das Spiel vom Fragen. / Bis es mich nicht mehr hält und ich mein Spiel zu schreiben beginne.¹⁵⁷

Dabei begegnet gleich zu Beginn ein Topos, der in *TextKörper* entfaltet wird: dort spricht Kleinl davon, dass in der Literatur die Welt „erst erschaffen wird“. ¹⁵⁸ Vor diesem Hintergrund wird die Aussage des „Lesers“, dass er (mit dem Schreiben) anfangen will, verständlich. Auch ist das der erste metafiktionale Bezug des Texts, da der „Leser“ ja selbstreflexiv das eigene Schreiben und damit den Beginn des Stückes thematisiert.

¹⁵⁶ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen. Augsburg: Weltbild 2005. S. 140. – Mit diesen Worten bekehrt der Philosoph Zarathustra an der zitierten Stelle einen frevelhaften, unter der Erde (und damit auch unter den „Übermenschen“) lebenden „Feuerhund“.

¹⁵⁷ Kleinl, Sigmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 3.

¹⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.1.2.f.

„Im dreißigsten Jahr“ ist die erste Intertextualität in *Tugend* und spielt auf den 1961 erschienen Erzählungsband *Das dreißigste Jahr* von Ingeborg Bachmann an, der Kleins *Tugend* thematisch ähnelt: Auch in Bachmanns Text geht es um Menschen, die versuchen, gesellschaftlichen Zwängen und Bindungen zu entkommen und neue Wege zu gehen; bei Kleinl ist das wie angesprochen die Dichterwerdung, bei Bachmann sind es etwa ein lesbisches Liebesverhältnis als einziger Ausweg aus einer beengenden Ehe (in der Geschichte *Ein Schritt nach Gomorrha*) oder der Versuch der Überwindung einer rein patriarchalischen Gesellschaft (in der bekannten Erzählung *Undine geht*).¹⁵⁹

Eine weitere Anspielung erfolgt im obigen Zitat auf Peter Handkes Drama *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (1989), einen Text, der viel mit Bildhaftigkeit arbeitet, was sich unter anderem in ausufernden Szenenbeschreibungen äußert;¹⁶⁰ diese Bildhaftigkeit wird auch in Kleins *Tugend* eine Rolle spielen, vor allem im zweiten Abschnitt des Texts, wo der „Leser“ ins Atelier des „Künstlers“ kommt.

Auf die Ankündigung des „Lesers“, er werde nun mit dem Schreiben beginnen, antwortet ihm der moralische „Inerinnerungrufer“: „Zuerst aber mußt du dich vom Fragespieldichter lösen.“¹⁶¹ Gemeint ist hier wieder Peter Handke, und der „Leser“ gibt im Folgenden zu, dass er sich von Handke noch nicht lösen kann, der Text *Das Spiel vom Fragen* verfolgt ihn „bis in den Tiefschlaf hinein“, der „Leser“ hat Probleme, Handkes Sprachklang loszuwerden.¹⁶² Darauf antwortet der „Künstler“:

Das brauchst du auch nicht. / Laß es in dir weiterklingen und suche deinen eigenen Ton. / Du wirst ihn schneller finden, wenn du nicht gegen die Fremdtöne verkrampft ankämpfst, sondern sie zu deinen eigenen machst.¹⁶³

Hier klingt wieder Siegmund Kleinls später in *TextKörper* formulierter Ansatz durch, nicht „über Texte“ zu schreiben, sondern sich eben auf sie einzulassen und sich ihnen „einzuschreiben“.¹⁶⁴ Durch dieses Prinzip kommen bei Kleinl wie

¹⁵⁹ Vgl. Jens, Walter (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. Band 2. München: Kindler 1998. S. 28f. und Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. In: Dies.: *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper 1978. Vor allem S. 200-202 und S. 253.

¹⁶⁰ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Skriptum zur Vorlesung „Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990“. Online auf http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler (15.11.2006, 16:13) und Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. In: Ders.: *Die Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. Vor allem S. 453ff.

¹⁶¹ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 3.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 3.

¹⁶³ Ebd. S. 4.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 3.2.1.

erwähnt intertextuelle Anspielungen und Bezüge zustande. Im Folgenden reflektiert der „Leser“ den Tod von Samuel Beckett¹⁶⁵ und sagt, auf Thomas Bernhard anspielend, er sei kein „Theatermacher“. ¹⁶⁶

Darauf antwortet ihm der „Künstler“: „Wir können uns das Theater auch selber machen“ und liefert damit quasi ein Stichwort zum Einsatz selbstreflexiver Stilmittel.¹⁶⁷ Während bisher nur vom „Leser“ und seinem Bemühen, Dichter zu werden die Rede war, rückt nun erstmals die Literatur beziehungsweise das Schreiben selbst in den Mittelpunkt des Interesses.

So sagt der „Künstler“ zum „Leser“: „Wie du mir deine Worte in den Mund legen mußt, damit es ein Spiel wird.“¹⁶⁸ Die Figur thematisiert damit den Schreibprozess – ein Stilmittel, das ja auch in *TextKörper* markant angewendet wird. Nach der Metafiktion zu Beginn des Textes erscheint das Stück erneut als von einer Person gemacht, als Fiktion (natürlich noch nicht so explizit wie es Kleinl im Nachwort ausdrückt), und der „Leser“ führt die Selbstreflexivität weiter, indem er sagt:

Und obwohl ich nach jedem Satz nicht mehr weiterweiß, folgt dann doch einer auf den anderen. Ob daraus ein Drama hervorgeht, wird sich zeigen.¹⁶⁹

Die Metafiktion wird also durch die Figuren selbst erzeugt, eine Technik, die wir vor allem im epischen Theater Brechts finden.¹⁷⁰ Im Folgenden wird diese Metafiktion fortgesetzt, der „Leser“ sagt, er sei ein „Teichoskop“, und der „Künstler“ entgegnet er ihm, er gehe „auf das Schlimmste“ zu¹⁷¹. Kleinl führt hier Begriffe aus der antiken Tragödie ein: die „Teichoskopie“ (Mauerschau) wird angewandt, um eine sich an einem anderen Raum abspielende Handlung darzustellen (z.B. indem eine Figur durch ein Fenster schaut und beschreibt, was sie draußen sieht), und „auf das Schlimmste zugehen“ spielt an auf die „Katastrophe“, also in der Tragödie das (in positiver oder negativer Hinsicht) entscheidende Ereignis.¹⁷² Dass Kleinl diese klassischen definitorischen Begriffe ausgerechnet im Kontext einer „modernen“ Metafiktion einführt, wirkt auf den

¹⁶⁵ Beckett starb am 22. Dezember 1989, nur einige Tage bevor Kleinl seiner Arbeit an *Tugend* begann.

¹⁶⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 6 – 7.

¹⁶⁷ Ebd. S. 6.

¹⁶⁸ Ebd. S. 6.

¹⁶⁹ Ebd. S. 6.

¹⁷⁰ Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse* (wie Anm. 147). S. 112 – 116 und Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Band 1: Theater*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996. S. 392.

¹⁷¹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 7.

¹⁷² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Teichoskopie> (19.12.2006, 17:43) - außerdem ist der Ausdruck „Teichoskop“ hier eine intertextuelle Anspielung auf die Figur des „Mauerschauers“ in Handkes *Spiel vom Fragen*.

ersten Blick deplaciert, entspricht aber dem Thema von *Tugend*: der „Leser“ möchte Dichter werden und muss sich dabei mit dem Literaturkanon auseinandersetzen – also auch mit dem antiken Drama. Diese für den Dichter notwendige Auseinandersetzung mit seinen Vorfahren führt der „Künstler“ dem „Leser“ nochmals recht plakativ vor Augen, indem er sagt: „Fliehe nicht in die Bücher, suche dich in ihnen auf und gehe als Gewandelter daraus hervor.“¹⁷³ Auch die „Schülerin“, die ja wie erwähnt für das literarische Publikum steht, wendet sich vorhaltend an den „Leser“: „Sie lesen alles in sich hinein, statt alles aus sich herauszuschreiben.“¹⁷⁴ Dazu findet sich in *TextKörper* ebenfalls eine Entsprechung: auch dort gibt es eine Stelle, an welcher der Erzähler über das Verhältnis zu seinen Schülern spricht – die metaphorisch für seine Leser stehen. Der Erzähler sagt dort, dass er nichts in die Schüler „hineinarbeiten“ muss, weil sie alles aus ihm „herausarbeiten“.¹⁷⁵ Das ist der Idealzustand der Rezeption (= der tätige, aktive Leser), der aber an dieser Stelle von *Tugend* noch nicht erreicht ist: der „Leser“ ist noch kein Schreiber, und es ist noch nicht möglich, etwas aus ihm herauszuschreiben.

Also ermutigt der „Künstler“ den „Leser“, „einmal auf nichts Rücksicht“ zu nehmen, aufzustehen und sich auf seinen Entwicklungsweg zum Dichter zu begeben; der „Leser“ geht von der Bühne ab und findet sich, zu Beginn des zweiten Aktes, im Atelier des Künstlers wieder.¹⁷⁶ An dieser Stelle wird das Gehen zum ersten Mal als für das Schreiben beziehungsweise Erzählen wichtig dargestellt – in *TextKörper* fungiert das Erzählen als Gehen ja wie erwähnt als zentraler allegorischer Topos¹⁷⁷. Im nächsten Akt wird diese für Kleinl so typische Körperlichkeit des Dichtens noch stärker herausgearbeitet werden.

4.1.3.2. Akt II

Erzählen und Gehen werden vom „Künstler“ in Verbindung gebracht, indem er zum „Leser“ sagt: „Ergehen statt erfahren. Im Ergehen erfahren.“¹⁷⁸ Die Figur der körperlichen Bewegung, die Kleinl in *TextKörper* als Grundvoraussetzung für künstlerisches beziehungsweise literarisches Schaffen darstellt, wird hier also ins

¹⁷³ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 9.

¹⁷⁴ Ebd. S. 13.

¹⁷⁵ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁷⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 14.

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 3.1.1.

¹⁷⁸ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 15.

Spiel gebracht. Der „Leser“ bekommt vermittelt, dass er auf seinem Weg zum Dichter selbst aktiv werden muss; auch dies ist doppeldeutig, denn einerseits ist damit die Figur des „Lesers“ im Stück gemeint, andererseits – Kleinls Poetik entsprechend – der reale Leser.¹⁷⁹

Die Metaphorik der Körperlichkeit für den Vorgang künstlerischer Betätigung wird nun fortgesetzt. Der „Leser“ betrachtet ein Bild, das der „Künstler“ gemalt hat (darauf ist die „Schülerin“ zu sehen, also das Publikum), und erkennt, dass die Hände des „Künstlers“ voller Farbe sind. Darauf angesprochen, sagt der „Künstler“ wie selbstverständlich, beim Malen geschehe alles mit den Händen.¹⁸⁰ Als der „Leser“ feststellt, dass seine eigenen Hände „zu sauber“ sind, sagt der Künstler: „Handeln! Arbeiten! Mit den Händen den Weg finden. Und gehen.“¹⁸¹ Diese Körperlichkeit des Schaffens, die in *TextKörper* zum Zentralmotiv wird, rückt Kleinl also schon in *Tugend* in den Vordergrund. Eine weitere Entsprechung zu *TextKörper* lässt sich konstatieren: dort macht Kleinl den Bleistift metonymisch zur Kaltnadel und lässt damit die Literatur die Grenze zur Malerei überschreiten – das erklärt er in seiner Poetik ja anhand der „Male“.¹⁸² Eine solche Grenzüberschreitung geschieht auch hier, indem der „Künstler“ die körperlichen Metaphern des Gehens und mit den Händen Arbeitens auf die literarische Produktion überträgt.

Eine weitere Metapher für die künstlerische Arbeit wird von Kleinl angewandt: der „Künstler“ kredenzt dem „Leser“ eine Dopplerflasche Wein und schenkt ihm ein Glas ein. Der „Leser“ trinkt und verschluckt sich. Der „Künstler“ fordert ihn auf, aufzustößen und damit den Druck aus seinem Körper zu nehmen. Der „Leser“ versucht es, schafft es aber nicht – also ermutigt ihn der „Künstler“, über frühere Erlebnisse zu erzählen. Der „Leser“ beginnt zu erzählen und stößt auf¹⁸³ – wieder wird hier die künstlerische Arbeit, genauer gesagt das Erzählen, mit einem körperlichen Vorgang in Verbindung gebracht.

Später im Akt zeigt der „Leser“ dem „Künstler“ krankhafte Wucherungen, die sich auf seiner Haut gebildet haben, die aber harmlos sind, wie der „Leser“ betont.¹⁸⁴

Auch diese organische Metapher steht für das künstlerische Schaffen, das beim

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.3.2. und 4.1.2.

¹⁸⁰ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 16.

¹⁸¹ Ebd. S. 17.

¹⁸² Vgl. Kapitel 3.1.5.

¹⁸³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 17 – 19.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 31.

„Leser“ allerdings noch nicht ausgeprägt ist beziehungsweise noch nicht in die richtige Richtung geht. Deshalb entstehen auch noch keine „Textkörper“, sondern lediglich ziellose Wucherungen; wir erinnern uns hier an die biologische Art, wie Kleinl in *TextKörper* das Entstehen von Literatur beschreibt, dass nämlich „Textkörper“ aus „Zellteilungen und Zellfusionen“ entstehen.¹⁸⁵ Auch diese Komponente von Kleinls Erzählverständnis ist in *Tugend* also bereits entwickelt. Der Akt endet mit der Erkenntnis des „Lesers“, dass er nach dem Gespräch mit dem Künstler nun mehr (kreativen) „Raum“ hat, in den er weitergehen muss. Also begibt sich der „Leser“ wieder auf seinen dichterischen Entwicklungsweg. In diesem Akt ist uns vor allem die organische Erzählmetaphorik Kleinls begegnet, die in *TextKörper* dann ausgefeilt wird (mit Begriffen wie „Textkörper“, „Erzählleib“ oder den beschriebenen „Zellteilungen“). Das Erzählen erscheint in *Tugend* also als „Gehen“, als „Arbeiten“ mit den Händen und dem gesamten Körper, als Vorgang von „Trinken“ und „Aufstoßen“, und im Bild von den Wucherungen scheint bereits die Textkörper-Metapher durch.

4.1.3.3. Akt III

Der dritte Akt von *Tugend* besteht aus einem Gespräch des „Lesers“ (der im „Zivilberuf“ Lehrer ist) mit der „Schülerin“. Einerseits schwingt hier der biographische Hintergrund des AHS-Lehrers Siegmund Kleinl mit (dies äußert sich im Akt auch durch subtile Kritik am Schulsystem), andererseits steht die „Schülerin“ wieder für das Publikum beziehungsweise die Rezipienten des „Lesers“, der sich auf seinem Weg zum Dichter befindet. In diesem Akt wird das gleichberechtigte Verhältnis zwischen Autor und Leser (= zwischen „Leser“ und „Schülerin“) definiert, wie es ja später in *TextKörper* zur vollen Entfaltung kommt.¹⁸⁶

So sagt der „Leser“ zur „Schülerin“: „[...] der Lehrer ist nichts ohne den Schüler, der ihn lehrt, ein vorbildlicher Schüler zu sein.“¹⁸⁷ Die „Schülerin“ antwortet darauf: „Und der Schüler ist nichts ohne den Lehrer, der ihn befähigt, sich selbst zu vermitteln.“¹⁸⁸ Damit wird die eben erwähnte Gleichberechtigung vice versa

¹⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.1.4.

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁸⁷ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 37.

¹⁸⁸ Ebd. S. 41 – die Antwort der Schülerin folgt direkt auf die vorangegangene Aussage des Lehrers, die höhere Seitenzahl ergibt sich lediglich durch das Einfügen einer Illustration.

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

Leser:

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

Schülerin:

Und der Schüler nicht nur impulsiv, sondern auch denkend.

Leser:

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

Schülerin:

Also nicht abhandeln, sondern handeln.¹⁸⁹

Der Schüler bzw. der Rezipient soll also nicht untätig und unreflektiert alles aufnehmen, was ihm vorgegeben wird, sondern selbst „handeln“. Dabei aktualisiert er dann die Ansichten des Lehrers bzw. des Schriftstellers. Dieser Sachverhalt begegnet uns in fast derselben Form in der Poetik *TextKörper* wieder, wenn wir uns an das Zitat erinnern, wo der Lehrer nichts in die Schüler „hineinarbeitet“, weil sie alles aus ihm „herausarbeiten“. ¹⁹⁰ Der aktive Leser, wie er in *TextKörper* entworfen wird, erscheint also auch schon in *Tugend*, in Form der literarischen Figur der „Schülerin“.

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

Ich will nicht lehren, wollt' es nie. / Will lesen, schreiben. / Und was ich schreibe, soll meine Lehre sein. / Oder auch keine.¹⁹¹

Was hier im letzten Satz mitschwingt, ist auch Kleinls Auffassung vom Sinn, wie sie in *TextKörper* auftaucht, nämlich dass seine Literatur ohne fixe Sinnzuschreibung und „ohne letzten Sinnschluß“ auskommen will (das drückt Kleinl ja wie angesprochen im selbst mehrdeutigen Terminus „Umsinnigkeiten“ aus). ¹⁹² Daher auch der Zusatz „Oder auch keine“ – es *muss* im Schreiben (das im Zitat ja mit Lehren gleichgesetzt wird) nicht unbedingt eine Lehre zu finden sein, diese herauszufiltern, ist Aufgabe des Schülers beziehungsweise des aktiven Lesers.

¹⁸⁹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 41.

¹⁹⁰ Vgl. Kapitel 3.3.2.

¹⁹¹ Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 43.

¹⁹² Vgl. Kapitel 3.3.2. und 3.4.

Zudem finden wir in diesem Akt ein weiteres selbstreflexives Element im Stück: die „Schülerin“ fragt den „Leser“, welche Rolle sie im Stück spielt. Darauf antwortet der „Leser“, dass sie die Schülerin ist, und auf ihre Frage, welche Rolle er selbst spiele, sagt er: „Im Spiel bin ich der Leser.“¹⁹³ Schließlich sagt die Schülerin, auf das Ende des Stückes vorausdeutend und auf die Dichterwerdung des „Lesers“ Bezug nehmend:

Am Anfang. Doch spielst du es zu Ende, wird sich zeigen, was Sie sind und wer.¹⁹⁴

Damit verweist der Text erneut auf seinen fiktionalen Charakter – eine Fiktion, die ja wie erwähnt im Nachwort als durchgehend erscheint. Was aber im obigen Zitat der „Schülerin“ besonders ins Auge sticht, ist die wechselnde Anrede: erst spricht sie den „Leser“ mit „du“ an, dann mit „Sie“ – während sie den „Leser“ sonst im Text permanent „siezt“. Wenn man sich den Satz genau ansieht, ist es eher unwahrscheinlich, dass es sich hier um ein Versehen Kleinls handelt: der zweite Teil des Satzes, also „was Sie sind und wer“, bezieht sich auf die Figur (mit der die „Schülerin“ per Sie ist) und ihre Rolle im Stück. Der erste Teil des Satzes, nämlich „spielst du es zu Ende“, hat keinen bestimmten Adressaten. Es könnte ein allgemeines „du“ sein (in der Bedeutung von „man“), es könnte aber auch – und das wäre eine zusätzliche Ebene der Metafiktion – derjenige gemeint sein, der das Spiel, sozusagen als „Magister Ludi“, eigentlich spielt: der Autor Siegmund Kleinl. Falls man die Aussage der „Schülerin“ also als direkte Apostrophé an den Autor versteht, wäre das ein Joyce-ähnliches metafiktionales Element, wie wir es später auch in *TextKörper* finden (wo der Text ja den Leser direkt anspricht)¹⁹⁵. In jedem Fall eröffnet diese Passage, wie wir gesehen haben, eine Fülle an Deutungsmöglichkeiten, was wiederum mit Kleinls Idee von der bewussten Mehrdeutigkeit im Einklang steht.

Die interpretatorische These, dass die „Schülerin“ für das Publikum steht, erhärtet sich übrigens auch am Ende des Aktes: Der „Leser“ sagt zur „Schülerin“, dass sie den Text des Stückes *Tugend* irgendwann einmal lesen wird, und die Schülerin antwortet: „Und dann die Leserin sein.“¹⁹⁶ Damit wird also bereits die Ebene der Rezeption angedeutet, und indem die „Schülerin“ auch als „Leserin“ erscheint, schwingt mit, dass sie – wie der „Leser“ selbst – auch Dichterin werden kann. Hier

¹⁹³ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 43.

¹⁹⁴ Ebd. S. 14.

¹⁹⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1.

¹⁹⁶ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 44.

sei erneut auf das in *TextKörper* präsentierte Modell des aktiven, mitgestaltenden Lesers verwiesen.¹⁹⁷

Zum Abschluss des dritten Aktes finden wir wieder eine Intertextualität, die klar als solche ausgewiesen wird und auf die Problematik des ersten Aktes Bezug nimmt, nämlich das Bemühen des „Lesers“, sich mit der literarischen Tradition zu arrangieren und darüber hinaus seinen eigenen Stil und seine eigene Sprache zu finden: als der „Leser“ wieder zu Gehen beginnt, also sich wieder auf seinen Weg zum fertigen Dichter macht, verabschiedet ihn die „Schülerin“ mit den Worten „Leb wohl“. Der „Leser“ erkennt diesen Gruß als leichte Abwandlung der berühmten Abschiedsworte des gerührten Königs Thoas aus Goethes *Iphigenie auf Tauris* („Lebt wohl!“¹⁹⁸) und stellt freudig fest: „Sie erinnert sich. [...] Sie erinnert sich!“¹⁹⁹ Damit wird die „Schülerin“ (und damit das Publikum) zu seinem Vorbild, denn sie scheint das aktiv anzuwenden, was der „Künstler“ im ersten Akt gefordert hat (und was auch in *TextKörper* wieder auftaucht): nicht gegen „Fremdtöne“ anzukämpfen, sondern sie sich anzueignen (zu „verinnerlichen“) und daraus den eigenen Ton zu finden.²⁰⁰

Im Ausdruck „er-innert“ finden wir bereits das, was wir im Kapitel über Siegmund Kleinls Dichtersprache in *TextKörper* besprochen haben: Die Aufschlüsselung eines Wortes in zwei lexikalische Teile, um eine neue Bedeutung zu kreieren.²⁰¹ Während Kleinl in *TextKörper* und danach bereits dazu übergeht, diese Trennung durch Großschreibung des zweiten Wortteils hervorzuheben, geschieht dies hier noch, in heideggerscher Schreibweise, mit einem Bindestrich.

Plötzlich ruft der „Künstler“ aus dem Hintergrund „Stoß auf!“²⁰² und erinnert damit wieder an die Metaphorik des Erzählens als Trinken und Aufstoßen im 2. Akt – mit der Aufforderung „Stoß auf“ ermutigt der „Künstler“ den „Leser“, das, was in ihm ist (was er also „er-innert“ hat), nach dem Vorbild der „Schülerin“ dichterisch umzusetzen. Daraufhin beginnt der „Leser“ wieder zu gehen, und der Akt endet.

¹⁹⁷ Vgl. den Beuysschen Begriff der „sozialen Plastik“ in Kapitel 3.5., auch Kapitel 3.3.2.

¹⁹⁸ Goethe, Johann Wolfgang: *Iphigenie auf Tauris*. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 83). S. 66.

¹⁹⁹ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 44.

²⁰⁰ Vgl. Kapitel 4.1.3.1. und Kapitel 3.2.1.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁰² Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 44.

4.1.3.4. Akt IV

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

Leser:

Der dort stehengeblieben ist

Inerinnerungrufer:

Ist dort nicht einer stehengeblieben

Leser:

Den kenne ich

Inerinnerungrufer:

Den ich kenne

Leser:

Wenn er es ist

Inerinnerungrufer:

Er ist es

Leser:

Er ist es,

an dessen Stelle ich

getreten bin

Inerinnerungrufer:

Er ist mein Nachfolger²⁰³

Daraus wird ersichtlich, dass der „Inerinnerungrufer“ pars pro toto für jenen Teil des „Lesers“ steht, den dieser zurückgelassen hat, als er die Entwicklung zum Dichter begann; der „Inerinnerungrufer“ ist also der eher bürgerliche Teil des „Lesers“, der auch Lehrer ist (wie der „Leser“), aber eben nicht metaphorischer Lehrer (= Schriftsteller), sondern realer. Dieser Unterschied wird deutlich gemacht, indem der „Inerinnerungrufer“ den „Leser“ anerkennend einen „fertigen Lehrer“ nennt, während der „Leser“ über den „Inerinnerungrufer“ sagt, er sei „weder fertig noch Lehrer“.²⁰⁴

Der „Inerinnerungrufer“ wirft dem „Leser“ allerdings vor, er habe noch nicht den Mut, sich „jemanden zum Feind zu machen“²⁰⁵. Es kommt zum Streit zwischen „Leser“ und „Inerinnerungrufer“, bei dem die beiden allerdings erkennen, dass sie

²⁰³ Kleinl, Siegmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 45.

²⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 46.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 57.

viel gemeinsam haben und nicht notwendigerweise im Widerspruch zueinander stehen müssen.

Um diese Erkenntnis zu illustrieren, lässt Kleinl die beiden Personen am Ende des Aktes ineinander verschmelzen und sie mit einer einzigen Stimme sprechen.

Bezug nehmend auf das Nietzsche-Zitat, das Kleinls Stück *Tugend* seinen Namen gibt und einen Umsturz der Traditionen sowie eine Hinwendung zur (im Schreiben liegenden) Tugend fordert²⁰⁶, kehrt der „Leser“ am Ende des Aktes ein (wieder von Nietzsche stammendes) Gedicht um:

Tag ist es: nun treten leise alle tretenden Stellvertreter / Und auch meine Seele ist eine getretene / Tag ist es: nun erst hebt an das große Erwachen / Und auch meine Seele ist eine große Erwachende²⁰⁷

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

Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. / Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.²⁰⁸

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

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

4.1.3.5. Akt V

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

²⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.1.2.

²⁰⁷ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 61.

²⁰⁸ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen (wie Anm. 156). S. 110.

insgesamt 21 Gedichte, aufgeteilt sind sie in drei Zyklen zu je 7 Texten; aus Platzgründen soll hier nur auf den ersten Zyklus näher eingegangen werden. Ein ähnliches Gliederungsprinzip, nämlich die Aufteilung der Gedichte in mehrere Zyklen, wendet Kleinl auch in seinem späteren Lyrikband *Male. Poetische Tastatouren* an. In der Regieanweisung am Beginn des Aktes wünscht sich Kleinl Bilder oder Kurzfilme zu den jeweiligen Gedichten; im Buch sind die Gedichte von der burgenländischen Künstlerin Birgit Sauer illustriert (Anfang der 90er Jahre noch Mitglied der NN-fabrik). Wie auch im zweiten Akt, wo der „Künstler“ dem „Leser“ das Wesen künstlerischer Produktion erklärt, stellt Kleinl hier einen Bezug zwischen dem Schreiben und der Malerei her – diese bewusste Grenzüberschreitung geschieht ja, wie bereits erwähnt, auch später in Kleinls Poetik *TextKörper*.²⁰⁹

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

[...] zu gehen: gehen sagen / gehen / und sagen: und / und gehen / sagen und gehen [...] ²¹⁰
 „Gehen“ und „Sagen“ werden hier also in verschiedenen Variationen parallel angeführt und damit gleichgesetzt.

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

²⁰⁹ Vgl. vor allem Kapitel 3.1.5.

²¹⁰ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 65.

Sisyphus kann hier aber auch mit Camus und seinem berühmten Essay *Der Mythos von Sisyphos* interpretiert werden. Bei Camus steht Sisyphus unter anderem für den Menschen, der sich die Absurdität des Daseins zu Nutze machen und damit fruchtbar und ungestört von äußeren Einflüssen umgehen kann; diese Erkenntnis, dass sich der Mensch trotz der scheinbaren Sinnlosigkeit seines Tuns selbst verwirklichen kann, ist laut Camus die „ganze verschwiegene Freude des Sisyphos“;²¹¹ das wäre dann also auch die Erkenntnis des Dichters, zumindest in diesem Deutungsansatz.

Der gängige Begriff der „Sisyphus-Arbeit“ hat allerdings noch eine weitere Bedeutung: In der Volkswirtschaft wird mit „Sisyphismus“ ein wirtschaftliches System bezeichnet, das Arbeit um ihrer selbst Willen (also aus Überzeugung) und ungeachtet des ökonomischen Erfolges betreibt.²¹² Wie auch immer man die Anspielung auf Sisyphus im ersten Gedicht deuten mag: halten wir fest, dass sie sich auf den Dichter und dessen literarische Produktion bezieht.

Noch ein anderer Konnex zur klassischen Antike findet sich im ersten Zyklus, genauer gesagt schon in dessen Überschrift: wie erwähnt steckt in „Niemundsland“ das Pronomen „niemand“. In Homers Odyssee behauptet Odysseus dem Zyklopen Polyphem gegenüber, sein Name sei „Niemand“, und nachdem Odysseus den Zyklopen blendet, sagt Polyphem den anderen Zyklopen, „Niemand“ habe ihm etwas getan. Vor dem Hintergrund des ersten Gedichts, in dem ja wie erwähnt das künstlerische Schaffen (als „Gehen“ und „Sagen“) thematisiert wird, kann in dieser Auslegung also der Dichter als listiger „Niemand“ erscheinen und der Vorgang des Dichtens als fortlaufende Odyssee.²¹³ Andererseits kann „Niemundsland“ aber auch als Verballhornung des Autorvornamens, also „Siegmond“, gelesen werden. Dieses Stilmittel wendet Kleinl in mehreren Werken an, zuletzt in *Eine Welt. Mit Teilungen*, wo er eine der beiden Hauptfiguren „Sigma“ nennt und autobiographische Hintergründe

²¹¹ Vgl. Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos*. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg: Rowohlt 1998. S. 127f.

²¹² Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Sisyphos> (20.11.2006, 14:37).

²¹³ Ein ähnlicher thematischer Bezug wurde von Gotthold Ephraim Lessing hergestellt, der seinen bekannten *17. Literaturbrief* von 1759 mit den Worten einleitete: „Niemand“, sagen die Verfasser der Bibliothek, 'wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.' Ich bin dieser Niemand [...]'"; auch Lessing benutzt diese Anspielung dazu, die eigene Position herauszuheben. Im Gegensatz zu Kleinl grenzt sich Lessing durch den Bezug auf Odysseus allerdings von einem bestimmten Kontext (in diesem Fall den Gottschedschen Theaterreformen) bewusst ab. – Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Leipzig: Reclam 1987 (=RUB 1187). S. 51.

erkennbar macht²¹⁴. Das tut er auch hier in *Tugend*, denn wie mehrfach angesprochen geht es in Kleinls erster Veröffentlichung ja nicht nur um die Dichterwerdung des „Lesers“, sondern auch um Sigmund Kleinls eigenen Eintritt in die Welt der Kunst und Künstler. Würde man „Niemundsland“ also als autobiographischen Bezug auf „Sigmund“ lesen, stünde „Niemundsland“ (in Korrelation mit dem Gedicht „Sisys Füße und Mund“) für ein geistiges Land, das der Dichter sich durch „Sagen“ und „Gehen“ (= das Schaffen von Literatur) erschließt. Zu beachten ist hier auch der später in *TextKörper* eingeführte Begriff der „Male“: Wie in der Analyse der Poetik erwähnt, steht das „Mal“ bei Kleinl sowohl für das fertige Kunstwerk, als auch für den sichtbaren Anteil des Autors am Kunstwerk.²¹⁵ Würde man diese Kategorie also auf „Sisys Füße und Mund“ anwenden, so wäre nicht nur das Gedicht selbst ein „Mal“, sondern auch das verschlüsselte Vorkommen des Autornamens.

Zudem bildet sich im fünften Akt erneut das heraus, was Kleinl in *TextKörper* als eines der Charakteristika seiner Dichtersprache herausarbeitet: das wortspielhafte Schaffen neuer Komposita, etymologisch bedingte Mehrdeutigkeiten, die Trennung gewöhnlicher Komposita und damit verbunden die Entstehung neuer Bedeutungen.²¹⁶ Neben dem erwähnten „Niemundsland“ finden sich Zusammensetzungen wie „wahrhaftich“ oder „entsätzt“, etymologische Umdeutungen wie „Superlatief“ oder „Ichthus“ (als Wortspiel mit „Ich tu’s“ und dem griechischen „Ichthys“, also Fisch) und lexikalische Zergliederungen wie „ein fall“ oder „ent-binden“. Wie wir bei der Analyse von Akt III erkannt haben, werden auch hier die Trennungen noch nicht (wie etwa in *TextKörper*) mit der Großschreibung des zweiten Wortteils hervorgehoben, sondern durch Bindestrich oder Spatium.

Aus der (fragmentarischen) Analyse dieses Aktes dürfte schon deutlich geworden sein, dass eine literaturtheoretische Annäherung an die Lyrik Sigmund Kleinls durchaus lohnenswert wäre. Ein Ansatz könnte hier der des russischen Linguisten Roman Jakobson sein. Jakobson ging (in Anlehnung an Schleiermacher) davon aus, dass der Dichter immer ein Organ der Sprache sei²¹⁷; eine solche

²¹⁴ Außerdem in der Erzählung *Sigma* und in Kleinls aktuellem Projekt, dem autobiographischen Erzähltext *Gabriel Sigma*.

²¹⁵ Vgl. Kapitel 3.1.5.

²¹⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²¹⁷ Vgl. Birus, Hendrik: Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons. In: Ders. (Hrsg.): Roman Jakobsons

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

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

Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung [...] nicht nur indifferenter Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.²¹⁸

Diese „Verselbständigung des Zeichens vom Gegenstand“ in der Lyrik sieht Jakobson als grundlegende Antithese zu Naturalismus und Mimesis-Begriff.²¹⁹

Das ist eine Position, die auch Kleinl vertritt, wenn wir uns an die Analyse von *TextKörper* erinnern, wo Kleinl sowohl den Formeln des Naturalismus als auch der strengen Mimesis eine Absage erteilt.²²⁰ Nun könnte man zwar einwenden, dass man die Poetik *TextKörper* nicht auf Kleinls Lyrik anwenden darf, da die Poetik ja großteils vom „Erzählen“ handelt. Eine solche Trennung nimmt Kleinl aber gerade nicht vor: erstens zeigt er im *Tugend*-Gedicht „Sisys Füße und Mund“, dass er die körperliche Metapher vom Erzählen als Gehen auch auf die Lyrik anzuwenden bereit ist (im zweiten Akt wendet er sie sogar auf die Malerei an). Und zweitens schreibt er allegorisch in *TextKörper*: „In mir, erzählt das Erzählen, fallen die Gegensätze zusammen, ohne Gewalttätigkeit auszulösen.“²²¹ In diesem Kontext können die in Kleinls Poetik entwickelten Grundsätze auch auf seine Lyrik übertragen werden.

Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003 (=Münchener komparatistische Studien 3). S. 12 – 14.

²¹⁸ Jakobson, Roman: Was ist Poesie. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=stw 262). S. 79.

²¹⁹ Vgl. Meyer-Sickendiek, Burkhard: Struktur und Ereignis. Zwei Kategorien zur Begründung poetischer Selbstreferenz. In: Birus, Hendrik (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen (wie Anm. 217). S. 62 – 64.

²²⁰ Vgl. Kapitel 3.1.2.f.

²²¹ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 135). S. 8.

4.1.3.6. Akt VI

Nach der Lesung kehrt der „Leser“ wieder in seine leere Bibliothek zurück. Auf seinem Schreibtisch steht ein Radiorecorder – die Kinder des „Lesers“ haben ihm während seiner Abwesenheit eine Nachricht auf Band hinterlassen. Der „Leser“ spielt das Band ab und hört die Stimmen seiner beiden Kinder; sie beklagen sich darüber, dass der „Leser“ ständig nur in seiner Bibliothek sitzt oder irgendwo unterwegs ist.²²² Nach dem sich in den Akten zuvor die Entwicklung des „Lesers“ zum Schriftsteller anscheinend schon vollzogen hat, wird er nun von seinem Privatleben eingeholt, das er vernachlässigt hat. Eines der Kinder hält dem „Leser“ vor:

Du tust ja nur so. / Immer tust du nur so. / Wenn du etwas sagst, ist es ja nicht wirklich.²²³

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

Obwohl die Kinder das künstlerische Schaffen des „Lesers“ eher ablehnen, werden sie im Verlauf des Aktes selbst künstlerisch tätig: sie beschließen, für den „Leser“ Bilder zu malen. Das erste Kind bildet den „Leser“ in seiner Bibliothek ab und zeichnet ihm ein Buch anstatt eines Kopfes; eine mögliche ironische Anspielung Sigmund Kleinls auf Elias Canettis Roman *Die Blendung*, in dem der Gelehrte Peter Kien sich zunehmend von seiner Außenwelt abschottet und einem solipsistischen Wahn verfällt, der ihn ständig imaginäre Bücher aus seinem Kopf herausnehmen bzw. in den Kopf hineinlegen lässt.²²⁴ Das Bild, welches das Kind malt, sieht so grotesk aus, dass die beiden Kinder lachen und ihren Gram über die Abwesenheit des „Lesers“ vergessen.²²⁵

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

²²² Vgl. Kleinl, Sigmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 89 – 97.

²²³ Ebd. S. 97.

²²⁴ Vgl. Canetti, Elias: *Die Blendung*. 35. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2001. S. 183 – 185.

²²⁵ Vgl. Kleinl, Sigmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 98f.

linden – auch bei Walther wird ein (erotisch motivierter) locus amoenus konstruiert²²⁶. Die Kinder konzentrieren sich so sehr auf das Malen, dass sie vergessen, weiter auf das Band zu sprechen.²²⁷ Es geschieht mit ihnen also in kürzester Zeit genau das, was sie am „Leser“ bemängeln: dass er sich zu sehr auf die Kunst konzentriert und dabei die sozialen Beziehungen außer Acht lässt. Diese Annäherung zwischen „Leser“ und Kindern bringt Kleinl auch dadurch zum Ausdruck, dass der „Leser“ am Ende des Aktes die Bilder betrachtet, die seine Kinder gemalt haben („[...] lange, wie in die Bilder versunken“²²⁸) und dann zu Beginn des nächsten Aktes in einer Vermischung der Situationen erscheint, in denen ihn die Kinder gemalt haben: schreibend unter dem Lindenbaum. Dadurch entspinnt sich für den siebten und letzten Akt eine zusätzliche Ebene der Fiktionalität: Man weiß nun nicht mehr, ob der siebte Akt die dramatische Handlung fortführt oder ob er sich in den Bildern der Kinder abspielt. In jedem Fall führt Kleinl hier ein Motiv weiter, das er in Akt II ins Spiel brachte: dort hat der „Künstler“ dem „Leser“ eines seiner Bilder gezeigt und ihn dadurch zur eigenständigen Beschäftigung mit Kunst gebracht²²⁹. In Akt VI werden die Kinder künstlerisch tätig, finden Freude daran und lernen die Position des „Lesers“ zu verstehen. Wie auch in Akt II (und später in *TextKörper*) gibt es bei Kleinl keine durchgehende Trennlinie zwischen bildender Kunst und Literatur.

4.1.3.7. Akt VII

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

Die Frau macht dem „Leser“ Vorwürfe, er sei „überhaupt nicht mehr zu sehen“ und entziehe sich seiner Familie.²³⁰ Der „Leser“ antwortet mit einer Anspielung auf Friedrich Schillers philosophische Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, indem er sagt, bisher habe ihn immer nur die „Pflicht“ gebunden (= die

²²⁶ Walther von der Vogelweide: *Under der linden*. In: *Sprachspeicher*. Köln: DuMont 2001. S. 46.

²²⁷ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 101.

²²⁸ Vgl. Ebd. S. 101.

²²⁹ Vgl. Kapitel 4.1.3.2.

²³⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 102 – 104.

Verpflichtungen von Beruf und Familie), während er auf die „Neigung“ (= die Literatur) nicht hörte²³¹; in Schillers Konzept müssen Pflicht und Neigung aber übereinstimmen, damit das ästhetische Ideal erreicht wird – auch bei Schiller sind diese Ideale in sozialem beziehungsweise politischem Kontext verortet.²³² Der „Leser“ sagt jedoch, dass er durch die Begegnung mit dem „Künstler“ und der „Schülerin“ gelernt hat, diese Neigung zu berücksichtigen und an seine dichterische Kraft zu glauben; er ist davon überzeugt, auf dem richtigen Weg zu sein.²³³ Die Frau erkennt, dass es dem „Leser“ ernst ist; die beiden sind zwar sehr verschieden, aber sie stellen fest, dass sie sich nach wie vor voneinander angezogen fühlen, trotz oder gerade wegen dieser Verschiedenheit.²³⁴

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

Groß und geschützt genug, um der Sünde zu verfallen: / dem Glauben, angekommen zu sein
[...]²³⁵

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

Das Wort. Das Wort ist mein Weg. Dem Wort will ich nachgehen. / Und in das Wort hinein.
Damit ich im Wort mich frei schaffe / und das Wort in mir zu einer neuen Schöpfung wird.

²³¹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 102 – 104.

²³² Vgl. Jens, Walter: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Band 14 (wie Anm. 159). S. 943f. und Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ‚Horen‘ und letzte, verbesserte Fassung*. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. München: Fink 1967 (=Studientexte 1). S. 136 – 138 und S. 158-162.

²³³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Tugend. Szenische Anspielungen* (wie Anm. 135). S. 103 und S. 119.

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 105 – 113.

²³⁵ Ebd. S. 113.

Aus der ich dann / schöpfe: Wasser und Luft und Erde. Und der Erde gebe ich Form,
menschliche Form, gebrannt vom Feuer des Geistes.²³⁶

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

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

Aber schon ist eine Form versucht, / die Raum genug gibt, / den Garten mit dem Baum der Erkenntnis / verlassen zu können, / ohne daß mir der Todesschweiß / auf die Stirn tritt, / und in ihn zurückzukehren, / ohne den Glauben, / schon angekommen zu sein.²³⁷

Eine solche Bewegung zwischen Kunst und (Privat-)Leben behandelt übrigens auch Roman Jakobson in seiner zitierten *Poetik*. Laut Jakobson wäre es falsch, für einen totalen Separatismus der Kunst zu plädieren, auch er sieht die beste Lösung in einem Mittelweg: in der „Autonomie der ästhetischen Funktion“, die der Dichter als Bestandteil des gesellschaftlichen Systems erreichen soll²³⁸.

4.1.4. Die Makrostruktur des Texts

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

- Im ersten Akt macht er sich klar, dass er Dichter werden will und lernt, wie er mit der ihn belastenden literarischen Tradition umgehen soll (diese nicht leugnen, sondern berücksichtigen und kreativ nutzbar machen).

²³⁶ Kleinl, Siegmund: *Tugend*. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 104.

²³⁷ Ebd. S. 120f.

²³⁸ Vgl. Jakobson, Roman: Was ist Poesie. In: Ders.: *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (wie Anm. 218). S. 78.

- Im zweiten Akt kommt der „Leser“ ins Atelier des „Künstlers“ und lernt von ihm Wesentliches über das konkrete künstlerische Schaffen; die für Kleinl typischen körperlichen Metaphern werden ins Spiel gebracht, z.B. Kunst als Gehen, Arbeiten mit Händen oder Trinken und Aufstoßen.
- Im dritten Akt spricht der „Leser“ mit der „Schülerin“, die einerseits wirklich Schülerin des „Lesers“ ist, andererseits für dessen zukünftiges Publikum steht. Die „Schülerin“ erscheint als Musterbeispiel des aktiven, kreativen Rezipienten und ermutigt den „Leser“, seinen Weg weiterzugehen.
- Im vierten Akt hat sich der „Leser“ mit dem „Inerinnerungrufer“ zu arrangieren, einer Figur, die für das Gewissen beziehungsweise die bürgerliche Hälfte des „Lesers“ steht und die er als Gegensatz zur dichterischen Hälfte empfindet. Im Gespräch mit dem „Inerinnerungrufer“ erkennt der „Leser“ aber, dass eine friedliche Koexistenz der beiden Lebenswege möglich ist.
- Im fünften Akt arbeitet der „Leser“ erstmals an der Sprache selbst und findet in der umfangreichen Lesung zu seiner individuellen dichterischen Ausdrucksweise.
- Im sechsten Akt hört der „Leser“ die Stimmen seiner Kinder auf Kassette; die Kinder werfen ihm erst vor, dass er sich isoliert, als sie aber selbst künstlerisch tätig werden, können sie die Position des „Lesers“ verstehen und ziehen sich zum Malen zurück (deshalb treten sie auch nur als Stimmen auf Kassette, nicht aber in persona in Erscheinung).
- Im siebten Akt führt der „Leser“ ein klärendes Gespräch mit seiner Frau; sie erkennt und versteht seine Begeisterung für Literatur, und auch der „Leser“ sieht ein, dass sich das Leben für die Kunst mit dem Privatleben vereinbaren lässt. Dennoch verläuft die Entwicklung des „Lesers“ im Sinne der in Akt II eingeführten „Gehmetapher“ bewusst nicht teleologisch; dass er noch nicht am Ziel ist, bringt der „Leser“ am Ende des Textes eindeutig zur Geltung, indem er sagt: „Bleiben will ich nur noch im Werden.“²³⁹ Diese Erkenntnis des „Lesers“ könnte man auch auf die Poetik *TextKörper* übertragen, und zwar auf Kleinls Ansatz der Mehrdeutigkeit: Kleinls Literatur will laut *TextKörper* keinen eindeutig erfassbaren Sinn vorgeben, sondern bewusst mehrdeutig sein und den Sinn nur „umgehen“ beziehungsweise „umsinnen“.²⁴⁰

²³⁹ Kleinl, Siegmund: Tugend. Szenische Anspielungen (wie Anm. 135). S. 120.

²⁴⁰ Vgl. Kapitel 3.3.2.

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

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

[...] vor dem Hintergrund seiner gesellschaftlichen Herkunft und der ihm zugewachsenen, gesellschaftlich hervorgebrachten Eigenschaften die in einem bestimmten Zustand des literarischen (etc.) Feldes angebotenen, bereits entstandenen oder entstehenden Stellungen besetzen oder, in bestimmten Fällen, neue schaffen konnte.²⁴¹

Wie erwähnt funktioniert diese Entwicklung bei Kleinl nicht ohne die Auseinandersetzung mit traditioneller Literatur; im ersten Akt wird dies vom „Künstler“ formuliert, der dem „Leser“ sagt, er solle nicht gegen „Fremdtöne“ ankämpfen, sondern sie sich aneignen.²⁴² Über diesen Prozess der bewussten und unbewussten Inspiration schreibt Harold Bloom in seinem bekannten, sehr komplexen Essay *Einflußangst*; die Inspiration und das Lernen von Vorbildern erscheinen bei Bloom aber nicht verklärt und metaphysisch, sondern vollkommen entidealisiert. Bloom lässt den werdenden Dichter, den er in Anspielung auf antike Schüler den „Epheben“ nennt, in einer Art ödipalem Konflikt mit seinem geistigen Vater, dem Dichtervorbild, erscheinen. Der Ephebe muss nun die Angst vor der Beeinflussung durch dieses Vorbild in eine Quelle literarischen Schaffens verwandeln.²⁴³ Den Prozess einer solchen Beeinflussung beschreibt Bloom in sechs Vorgehensweisen; zwei davon, die „Clinamen“ und die „Tessera“, lassen sich auch auf Siegmund Kleinls *Tugend* übertragen.

Als „Clinamen“ bezeichnet Bloom die poetische Fehllektüre, die dadurch entsteht, dass ein Dichter seinen Vorgänger liest und dessen Literatur durch ein eigenes, neues Verständnis aktualisiert – ein solches Vorgehen ist laut Bloom ein

²⁴¹ Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997 (=Edition discours 4). S. 36.

²⁴² Vgl. Kapitel 4.1.3.1.

²⁴³ Vgl. Bloom, Harold: *Einflußangst*. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1995. S. 10 – 16.

Musterbeispiel für kreative Bearbeitung.²⁴⁴ Dieses absichtliche Fehlverstehen seiner Vorgänger fordert in Kleinls *Tugend* der „Künstler“ vom „Leser“, indem er wie erwähnt zu ihm sagt, er solle die „Fremdtöne“ der Vorgängerdichter zu seinen eigenen machen. Die „Clinamen“ gewinnt bei Kleinl aber noch eine zusätzliche Dimension, nämlich auf der Ebene der Rezeption des eigenen Schaffens: Im dritten Akt findet das Gespräch des „Lesers“ mit der „Schülerin“ statt, die pars pro toto für das literarische Publikum steht. Der Dichter werdende „Leser“ erwartet von der „Schülerin“ beziehungsweise dem Publikum keine unreflektierte Auseinandersetzung mit der Literatur, sondern ein tätiges Verstehen, ein aktives Lesen.²⁴⁵ Der werdende Dichter vollzieht also nicht nur eine aktualisierende „Clinamen“ seiner Vorgänger, sondern deutet schon seine eigene Rezeption an – das wird auch in Kleinls Nachwort zu *Tugend* deutlich, indem er schreibt, dass der „Leser“, also die Hauptfigur des Texts, jeder sein kann.²⁴⁶

Die „Tessera“ ist bei Harold Bloom eine Art Vervollständigung des Vorgängerdichters, bei der gewisse Elemente des Vorgängers beibehalten, aber mit eigenen, neuen Elementen vermischt werden; Bloom nennt die „Tessera“ den „Versuch eines jeden späteren Dichters sich [...] davon zu überzeugen, daß das Wort des Vorläufers abgenutzt wäre, wenn es nicht als von neuem erfülltes und erweitertes Wort des Epheben erlöst werden würde.“²⁴⁷ Dies kommt in *Tugend* vor allem an der Stelle zum Tragen, wo der „Künstler“ dem „Leser“ rät, er solle aus den Büchern der Vorgänger „als Gewandelter“ hervorgehen.²⁴⁸ Außerdem wird Blooms Postulat des neuen, „erfüllten“ und „erweiterten“ Wortes durch Kleinls Dichtersprache erfüllt, die ja (wie in *TextKörper* ausgeführt), aus bestehendem Wortmaterial neue Bedeutungen generiert – dazu zählt auch die Umarbeitung von Zitaten, wie etwa der Ausdruck „Parzifall“ in Kleinls Nachwort.²⁴⁹ Hier wird auf bestehende Literatur Bezug genommen, die Konnotationen bleiben erhalten, aber der Zugang wird durch einen neu geschaffenen Ausdruck um eine Bedeutungsebene erweitert.

Die „Conclusio“, zu welcher der „Leser“ im siebten Akt kommt, dass er nämlich sein Leben für die Kunst nicht von seinem Privat- beziehungsweise Berufsleben

²⁴⁴ Vgl. Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung (wie Anm. 243). S. 16 und S. 40.

²⁴⁵ Vgl. Kapitel 4.1.3.3. und Kapitel 3.3.2.

²⁴⁶ Vgl. Kapitel 4.1.2.

²⁴⁷ Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung (wie Anm. 243). S. 60.

²⁴⁸ Vgl. Kapitel 4.1.3.1.

²⁴⁹ Vgl. Kapitel 4.1.2.

trennen kann und soll (er findet stattdessen einen Weg, beides zu vereinen), steht übrigens auch im Zeichen von Bourdieus „Feldtheorie“. So ist für Bourdieu der Beruf eines Schriftstellers oder generell der eines Künstlers

[...] einer der Berufe auch, die am wenigsten in der Lage sind, jene ganz zu beschreiben (und zu ernähren), die ihn für sich beanspruchen und sehr oft die von ihnen als vorrangig gesehene Tätigkeit nur wahrnehmen können, wenn sie einen zweiten Beruf besitzen, aus dem sie ihre hauptsächlichsten Einkünfte beziehen.²⁵⁰

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

4.1.6. Zusammenfassung

Obwohl *Tugend* 3 Jahre vor Sigmund Kleinls Poetik *TextKörper* erschien, gibt es doch, wie deutlich wurde, eine Reihe von Korrelationen zwischen diesem Text und der Poetik. Die wichtigsten Querverbindungen sollen zum Abschluss des Kapitels nochmals zur besseren Orientierung in einer Liste aufscheinen:

- *Tugend* ist ein fiktionaler dramatischer Text in 7 Akten; die Fiktion klingt während des Stückes durch den Einsatz selbstreflexiver Elemente an (vor allem durch die Thematisierung der Gemachtheit des Stückes durch die Figuren), im Nachwort werden Stück und handelnde Personen als Fiktion entlarvt. Der Einsatz metafiktionaler Stilmittel ist auch in Kleinls Poetik *TextKörper* relevant.
- *Tugend* ist stark autobiographisch konnotiert, weil es in einer Zeit entstand, in der Kleinl sich intensiv und auch auf theoretischer Ebene mit dem Schreiben zu beschäftigen begann; weiters wurde zur Entstehungszeit von *Tugend* gerade die NN-fabrik gegründet, und Kleinl trat in Kontakt mit Kunst und Künstlern. Die autobiographische Grundierung erhebt Kleinl in *TextKörper* dann zum poetischen Prinzip (im Begriff der „Male“).
- *Tugend* handelt von der Dichterwerdung eines „Lesers“; für diese Entwicklung ist die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Literaturkanon vonnöten, woraus sich für den Text ein beachtliches Maß an Intertextualität ergibt – auch ein Gestaltungsprinzip, das uns in *TextKörper* wieder begegnet. Wie in der Poetik *TextKörper* steht die Produktion von Literatur thematisch im Vordergrund.

²⁵⁰ Bourdieu, Pierre: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld (wie Anm. 241). S. 62.

- Die Rezeption beziehungsweise Interpretation von *Tugend* hält Kleinl bewusst offen und nähert sich dem an, was er in *TextKörper* fordern wird: eine Gleichberechtigung von Autor und Leser (schon in *Tugend* kann laut Kleinls Nachwort der „Leser“ jeder sein), damit verbunden ein aktiver, interpretatorisch tätiger Leser und die Möglichkeit einer mehrdeutigen Sinnzuschreibung (in *TextKörper* unter anderem als „Umsinnigkeiten“ bezeichnet).
- Ein weiterer Zentralaspekt von *TextKörper* taucht schon in *Tugend* auf: die organische und anthropomorphe Metaphorik zum Schaffen von Literatur, vor allem das Erzählen als Gehen, als körperliche Arbeit beziehungsweise als Dialektik von Trinken und Aufstoßen.
- In *Tugend* wird zwischen der Produktion von literarischer und bildender Kunst kein großer Unterschied gemacht, ganz im Gegenteil scheint die Literatur quasi Bilder „mitzuproduzieren“; ein Motiv, das ebenfalls später in *TextKörper* wiederkehrt, man denke an den Bleistift, den Kleinl in Form einer Metonymie zur Kaltnadel macht.
- Charakteristika von Kleinls literarischer Sprache, wie sie in *TextKörper* dargelegt werden, finden sich schon in *Tugend* (besonders in Akt V, in dem der „Leser“ seine Gedichte vorträgt); vor allem das Schaffen neuer Komposita und die lexikalische Trennung althergebrachter Komposita sind solche für Kleinl typischen Stilmittel. Sinn dieses Vorgehens ist das Generieren oder Verändern von Bedeutungen.

4.2. *DorfMale. Ein Umsinnen*

4.2.1. Kleinl über Kleinl

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

Siegmund Kleinls *DorfMale* ist kein Roman im eigentlichen Sinne, sondern rein formal eher ein umfangreicher Erzählband. Der Text besteht aus 49 Einzelgeschichten (von Kleinl als „Male“ bezeichnet), die durch keine stringente Handlung miteinander verbunden sind; einige der Einzeltexte nehmen aber thematisch aufeinander Bezug. *DorfMale* ist neben *Tugend* bisher die einzige Publikation Kleinls, zu der er sich auch selbst literarisch reflektierend geäußert hat, wenn auch nur im Typoskript zu einem Essay, der voraussichtlich 2007 in einer burgenländischen Literaturgeschichte erscheinen wird. Diese Literaturgeschichte wird vom burgenländischen P.E.N.-Club unter der Ägide von Helmut Stefan Milletich herausgegeben. Im Typoskript behandelt Siegmund Kleinl den Topos des Religiösen in der burgenländischen Gegenwartsliteratur. Über sein Werk *DorfMale* schreibt er darin:

Der serielle Roman, bestehend aus 49 Malen, hat, bis auf das Thema, nichts zu tun mit den Dorfgeschichten des Poetischen Realismus oder anderer Epochen, eher mit Kafkas „Das Schloß“, obwohl „DorfMale“ formal und sprachlich ganz anders konzipiert ist. [...] Dringt demnach im Schlossroman [von Kafka] das Persönlich-Intime in die Öffentlichkeit ein, so ist es in *DorfMale* umgekehrt: Das Öffentliche, die Welt, dringt über das Medien [sic] ins Intime des Dorfes ein, bis in die Wohn- und Schlafzimmer. Das Dorf, global geworden, ist angesichts der unzähligen Einflüsse, die alles relativieren – Moral, Wissen, Überzeugungen – sprachlos. Die Sprache des Dorfes bleibt weit hinter der Sprache der Welt zurück. Vermitteln [...] kann Literatur, die das Dorf nicht zur Sprache bringt, sondern die Sprache zum (ins) Dorf, genauer: aus der Sprache das Dorf neu erstehen lässt als Sprach-Dorf. [...] ²⁵¹

²⁵¹ Ich zitiere aus dem Typoskript zum Essay *Sprache in Form: Wandlung. Spuren des Religiösen in der burgenländischen Literatur*, das sich im Besitz von Siegmund Kleinl befindet.

Diese Selbsteinschätzung Kleinls stellt gleich einen deutlichen Bezug zu seiner Poetik *TextKörper* her. Erstens begegnet uns der komplexe Begriff der „Male“ (sowohl in der obigen Passage als auch im Titel des Werkes *DorfMale*); die „Male“ werden von Siegmund Kleinl in seiner Poetik ja als (auto-)biographische Konnotation definiert beziehungsweise als Verbindung zwischen Autor und Kunstwerk: ein „Mal“ ist in *TextKörper* sowohl die autobiographische Grundierung eines Texts (der Text trägt also die „Male“ des Künstlers), als auch der Text selber – als „Mal“, das der Künstler errichtet.²⁵² Schon aus der Verwendung dieses Begriffes lässt sich also ablesen, dass *DorfMale* autobiographisch konnotiert sein muss. Eine weitere Korrelation von *DorfMale* mit *TextKörper*, die in Kleinls Typoskript anklingt, ist die Abkehr von einem traditionellen Mimesis-Konzept, die dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass Kleinl schreibt, *DorfMale* habe nichts zu tun „mit den Dorfgeschichten des Poetischen Realismus oder anderer Epochen“. Auch in *TextKörper* spricht sich Kleinl gegen mimetisches Erzählen als „Verformung der Erzählatur“ aus;²⁵³ dort nimmt Kleinl konkret Bezug auf den Naturalismus, während er sich hier gegen den Realismus wendet. Beide Epochen streben ja nach Realitätsabbildung; der Naturalismus nach totaler Mimesis, der Realismus eher nach einer „ästhetischen Mitte“ zwischen Kopie und Verklärung.²⁵⁴ Der dritte Konnex zu Kleinls Poetik *TextKörper* ist das Motiv der Rehabilitierung des Erzählens, das im obigen Zitat implizit Anwendung findet. Kleinl geht davon aus, dass das Dorf „sprachlos“ geworden ist, aber die Literatur (beziehungsweise das Erzählen) könne ihm die Sprache wiedergeben und es zu einem neuen „Sprach-Dorf“ machen. Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an die Passage in *TextKörper*, wo Kleinl sich gegen Wittgenstein wendet. Kleinl leugnet, dass die Grenzen der Sprache mit den Grenzen der Welt identisch sind, ganz im Gegenteil sei das Erzählen ein „Gehen durch die Welt, die auf diesem Wege erst erschaffen wird.“²⁵⁵ Außerdem deutet Kleinl im Zitat aus dem Typoskript an, dass das Erzählen trotz der Reizüberflutung, die auf die Menschen im Dorf einwirkt, nicht zum Erlahmen kommt – auch dies ist eine Rehabilitierung des Erzählens. Schließlich wird auch noch durch den Untertitel von *DorfMale*, *Ein Umsinnen*, das Werk mit Kleinls Poetik *TextKörper* in Verbindung gebracht. In der Poetik ist von

²⁵² Vgl. Kapitel 3.1.5.

²⁵³ Vgl. Kapitel 3.1.2.

²⁵⁴ Vgl. Sörensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur. Band 2 (wie Anm. 25). S. 67 und S. 101.

²⁵⁵ Vgl. Kapitel 3.1.3.

den „Umsinnigkeiten“ die Rede, gemeint sind damit die Mehrdeutigkeit der Literatur und damit verbunden der aktive Leser, der keinen Sinn erfassen muss, weil es eben bewusst keinen einheitlichen Sinn gibt.²⁵⁶ Der Leser bleibt also in Bewegung, und damit werden (wie bereits in den entsprechenden Kapiteln erwähnt) Leser und Autor gleichgeschaltet – es erscheint, in Kleinls anthropomorpher Terminologie, nicht nur das Erzählen als „Gehen“, sondern auch das Lesen. Ausgelegt auf *DorfMale* deutet dieser Bezug zur Poetik an, dass auch *DorfMale* von Mehrdeutigkeit geprägt ist und den Leser zur eigenständigen, tätigen Auseinandersetzung und Interpretation aufruft.

Rein sprachlich steht *DorfMale* ohnehin ganz im Zeichen der Poetik. Auf den mehr als 230 Seiten finden sich massenhaft Neologismen, Wortspiele und Polysemien, viele intertextuelle Anspielungen, und auch die für Kleinl typische und in *TextKörper* erklärte Schreibung von Komposita mit großgeschriebenem zweiten Wortteil (schon im Titel: „DorfMale“).²⁵⁷ Einerseits ist dieser semantische Konnex zur Poetik angesichts der anderen erwähnten Parallelen schlüssig und nachvollziehbar (und eine exakte rhetorische Analyse wäre mehr als ergiebig), andererseits ist *DorfMale* aufgrund der hochgradig komplexen Sprache relativ schwer lesbar.

4.2.2. Aufbau des Texts

In Sachen Aufbau fällt auf, dass Kleinl *DorfMale* in seinem Typoskript als „seriellen Roman“ bezeichnet. Das assoziiert die „serielle Musik“, als deren Hauptvertreter René Leibowitz gilt, und die nach möglichst großer Klarheit und exakter Komposition strebt.²⁵⁸ Kleinl spielt damit – neben dem avantgardistischen Grundtenor, der bei der seriellen Musik mitschwingt – auf den Aufbau von *DorfMale* an, der zwar nicht nach so strengen Regeln erfolgt ist wie die Kompositionen der seriellen Musik, aber doch ein „working system“ erkennen lässt. Wie bereits erwähnt stehen einige der 49 Texte in *DorfMale* miteinander thematisch in Verbindung. Das manifestiert sich auch an deren Überschriften, wie man am Inhaltsverzeichnis von *DorfMale* erkennen kann: Es gibt einige Themenkreise, auf die mehrfach Bezug genommen wird, beispielsweise „Unfall“, „Schule“, „Freitod“ oder „Dorfstich“. Die weiteren Texte zu den jeweiligen Themenkreisen sind dann

²⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.3.2. – 3.5.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁵⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik (27.11.2006, 16:16).

fortlaufend nummeriert, beispielsweise mit „Unfall 2“, „Unfall 3“ etc.²⁵⁹ In den „Unfall“-Texten werden Auto- beziehungsweise Motorradunfälle, die sich im Dorf ereignet haben, literarisch aufgearbeitet. Dasselbe geschieht in den „Freitod“-Texten mit Selbstmorden im Dorf. In die „Schule“-Texte fließen Erlebnisse Siegmund Kleinls als Lehrer ein, während die „Dorfstich“-Texte historische Fakten zur Dorfontstehung in literarische Form bringen.

Zu den Titeln der Texte ist weiters zu sagen, dass jeder Text in *DorfMale* einen Untertitel hat. Dieser Untertitel gibt Aufschluss über den stilistischen Charakter des jeweiligen Texts: „Dorf. IstSaetze“ etwa verwendet kaum andere Verben als „sein“ und steht durchgehend im Präsens, „Trauung. EinsSatz“ beschreibt eine Hochzeit in einem einzigen, langen Satz, während „Der Vater. Chiasmen“ das rhetorische Stilmittel des Chiasmus, also die Kreuzstellung von Satzgliedern, zur Anwendung bringt. Kleinl thematisiert in *DorfMale* also bewusst sprachliche Arbeitsweisen und webt sie in den Inhalt der Texte ein. Das bezieht sich auf die Absicht des Werkes, wie Kleinl sie im oben zitierten Typoskript darlegt: mit den Mitteln der Sprache ein „Sprach-Dorf“ zu schaffen. Außerdem erinnert dieses Hinweisen auf die literarische Gemachtheit des Texts, wie es sich in den Untertiteln vollzieht, an die metafiktionale Thematisierung des Schreibprozesses in *TextKörper* (etwa durch die Beschreibung der Bleistiftbewegungen oder durch den Text, der als Person mit dem Leser in Kontakt tritt²⁶⁰) und auch schon in *Tugend* (durch die Figuren, die darauf hinweisen, dass sie lediglich in einem Stück agieren²⁶¹).

Das im Roman geschilderte Dorf trägt Züge von Kleinls Heimatdorf Schützen am Gebirge, die Dorfbeschreibungen werden allerdings bewusst allgemein gehalten und auf Namen wird durchgehend verzichtet. Diese Vorgehensweise deckt sich mit dem, was Kleinl im Typoskript über sein Werk sagt: es will eben das reale Dorf nicht einfach in literarischer Form wiedergeben, sondern aus dem bestehenden Dorf heraus ein neues, virtuelles schaffen. Dass dabei sowohl autobiographische Konnotationen als auch Bezüge zu realen Ereignissen einfließen, ist Teil von Kleinls poetischem Konzept und stellt wie angesprochen einen Bezug zu seiner Poetik *TextKörper* her (genauer gesagt zum dort entwickelten Begriff der „Male“). Erwähnenswert ist außerdem, dass der erste Text in *DorfMale* („Dorf. IstSaetze“) einerseits einen expliziten Bezug zu *TextKörper* herstellt und andererseits mit dem

²⁵⁹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1998. S. 3 – 5.

²⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.2.1.

²⁶¹ Vgl. etwa Kapitel 4.1.3.1. und 4.1.3.3.

letzten Text in *DorfMale* („Dorf. Futurioso“) in thematischer Verbindung steht. Der Bezug zur Poetik entsteht dadurch, dass „Dorf. IstSaetze“, der Eröffnungstext von *DorfMale*, fast wortwörtlich in *TextKörper* vorkommt: dort steht der Text allerdings nicht für sich (und hat auch noch keine Überschrift), sondern repräsentiert das organische Wachsen eines „Textkörpers“.²⁶² Kleinl thematisiert in der Poetik selbstreflexiv den Vorgang des Schreibens, und das Ergebnis ist eben jener Text „Dorf. IstSaetze“, der drei Jahre später *DorfMale* eröffnet. Auch dadurch rückt *DorfMale* in die Denktradition von Kleinls Poetik: der Text scheint quasi Siegmund Kleinls organischer Vorstellung von Literaturproduktion „entsprungen“. Wie angesprochen steht „Dorf. IstSaetze“ aber auch mit „Dorf. Futurioso“, dem Schluss von *DorfMale*, in Wechselwirkung: während „Dorf. IstSaetze“ den Ist-Zustand des Dorfes aus der Sicht seiner Bewohner beschreibt (und dabei auch deren einfachen, abgehackten Diskurs nachahmt²⁶³), behandelt „Dorf. Futurioso“ das Dorf in der Möglichkeitsform, aus dem Blickwinkel der Literatur und des Erzählens. Dabei wird eine Passage aus dem ersten Kapitel, „Dorf. IstSaetze“, zitiert, und gleichzeitig schreibt Kleinl, dass die Literatur über das hinausgeht, „was ein Dorf real nicht zusammenbringt“²⁶⁴. Weiter heißt es:

Ein Dorf, das leiden kann, was eine Wortkunst an ihm tut, wird einen Schritt fort machen von seiner Festgesprochenheit in eine Losgebrochenheit, die ein Aufbrechen ist an den Bruchstellen mit der spruchwörtlichen Herkömmlichkeit.²⁶⁵

Damit wird der Bogen zwischen Anfang und Schluss von *DorfMale* gespannt, und Kleinl versucht das zu erzielen, was er im Typoskript über sein Werk sagt: die Literatur soll zwischen Dorf und Welt vermitteln, indem sie über die realen Gegebenheiten im Dorf hinausgeht und ein literarisches „Sprachdorf“ schafft. Dieses virtuelle Dorf geht dann über die eben zitierte „Festgesprochenheit“ und die „spruchwörtliche Herkömmlichkeit“ hinaus; das wird auch stilistisch vorgeführt, denn während „Dorf. IstSaetze“ wie angesprochen eher nüchtern und einfach formuliert ist, ist Kleinls Sprache in „Dorf. Futurioso“ bildreich, geprägt von Neologismen und Wortspielen und im Ganzen eher „ausschweifend“ – während der erste Text das Dorf eher aus der Gegenwartsperspektive zeigt, entwirft der letzte Text eine literarische Zukunftsvision. Das erinnert auch an die Poetik *TextKörper*, wo Kleinl sich ja gegen eine von Wörterbüchern und Grammatiken restringierte

²⁶² Vgl. Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 33 – 35.

²⁶³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259). S. 7 – 9.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 215.

²⁶⁵ Ebd. S. 215.

Sprache wendet²⁶⁶; in „Dorf. IstSaetze“, wo es um den Ist-Zustand geht, wird diese begrenzte Sprache angewandt, während sich in „Dorf. Futurioso“ die wirkliche Dichtersprache entfalten kann. Diese Entwicklung vom realen Dorf zu Kleinls „Sprachdorf“ wird in der Wechselwirkung zwischen erstem und letztem Text von *DorfMale* zum Ausdruck gebracht.

4.2.3. Analyse ausgewählter Kapitel

Im Folgenden sollen drei Texte aus *DorfMale* vorgestellt und, immer vor dem Hintergrund von Kleinls Poetik *TextKörper*, analysiert werden.

4.2.3.1. Erste Liebe. VerSuche

Schon im Titel des Textes fällt die kleinlsche Schreibweise „VerSuche“ auf – in *TextKörper* begründet Kleinl ja diese Schreibung von Komposita (Majuskel im 2. Wortteil) mit dem Generieren neuer Bedeutungen beziehungsweise dem bewussten Verändern einer bestehenden Bedeutung.²⁶⁷ So wird auch hier das Wort „Versuch“ in zwei lexikalische Teile aufgetrennt, dadurch stellt Kleinl die Bedeutung „Suche“ in den Vordergrund. Warum er das tut, wird am Ende des Texts klarer werden.

In diesem Abschnitt von *DorfMale* trifft sich ein junges „männliches Wesen“ mit einer Geliebten. Im Laufe des Texts wird immer evidenter, dass diese Geliebte auch allegorisch für die Literatur stehen kann. Zum ersten Mal klingt dies an einer Stelle an, an der es heißt: „Die weibliche Form sagt Halt, als er sie zu leidenschaftlich zu ertasten versucht mit seiner poetischen Tastatur.“²⁶⁸ Das eröffnet zwei Parallelen zur Poetik: einerseits entspricht die Allegorie von der Literatur als Geliebten Kleinls in *TextKörper* entwickeltem anthropomorphen Erzählverständnis (es ist etwa die Rede vom Erzählen als „Liebesakt“²⁶⁹), andererseits finden wir den Begriff „Tastatur“ ebenfalls in *TextKörper*, wo er dazu benutzt wird, Kleinls körperliches Verhältnis zu Literatur und Erzählen zu unterstreichen.

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

Worüber sie schweigen muss, darüber traktiert sie sich logisch-philosophisch, nein, moralisch.

Der Jüngling hat seinen Kopf in ein kräftiges Romantisirren gebracht und sich einen Platz

²⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁶⁷ Vgl. Ebd.

²⁶⁸ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259). S. 65.

²⁶⁹ Vgl. Kapitel 3.1.4.

erörtert, an dem statt Finden eine versucherische Sucht einsetzt: [...] Fest umgreift er sie, greift um sie herum, als hätte die weibliche Form leibliche Gestalt.²⁷⁰

Beim Lesen dieser Stelle fallen die Merkmale von Kleinls Stil auf, der sich durch Neologismen („Romantisirren“, „eintsetzt“) und den Wortspielcharakter („versucherische Sucht“) deutlich bemerkbar macht. Dass diese in der Poetik kreierte stilistische Vorgangsweise gerade hier zum Tragen kommt, ist wohl Absicht: die „weibliche Form“ traktiert sich „logisch-philosophisch“ – das steht für die Sprachphilosophie Wittgensteins, genauer gesagt dessen *Tractatus logico-philosophicus*. In der Poetik *TextKörper* hat sich Kleinl ja (im Zuge seiner Argumentation wider die strenge Mimesis und die durch Grammatiken und Wörterbücher auferlegten Restriktionen) gegen Wittgensteins Ansatz und dessen Behauptung gewandt, dass die Grenzen der Sprache identisch seien mit denen der Welt. Bei Kleinl ist das nicht so, er schafft sich im Erzählen eine eigene Welt, erklärt er in *TextKörper*.²⁷¹

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

Seine Augen laufen noch immer die Zeilen entlang, vielleicht etwas müder als anfangs, weil gefüllter oder geleerter. Gefüllt mit einer Fülle von Umsinnigkeiten, entleert von der Strapaz eines zu erfassenden Sinnes.²⁷²

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

²⁷⁰ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259). S. 66.

²⁷¹ Vgl. Kapitel 3.1.2.f.

²⁷² Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 38.

Doch jeder dieser Orte ist ein scheinbarer, ein Topos, sodaß er nur im Umgehen interessant ist. Im Umgehen mit ihm, gegen ihn, in ihn hinein, über ihn hinaus. Sodaß nirgends ein Sinnort sinnfällig wird. Sodaß ein Sinn fällig wird nach dem anderen.²⁷³

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

Er denkt aber ohne Ende an sie, seit er angefangen hat, an sie zu denken, denkt er sie nicht zu Ende und sich nicht mit ihr. Er denkt nichts zu Ende, weil nichts ein Ende haben soll.²⁷⁴

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

4.2.3.2. Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei

Dieser (ebenfalls autobiographisch konnotierte) Text in *DorfMale* baut auf „Schule 1. Bestimmtheiten“ auf, wo es um die dörfliche Volksschule geht. In „Schule 2“ steht hingegen das Gymnasium im Blickpunkt, und Kleinl lässt eigene Erfahrungen einfließen, da er ja wie mehrfach angesprochen auch AHS-Lehrer für Deutsch und Religion ist. Der Text enthält viel Kritik am Schulsystem, bietet aber gleichzeitig Lösungsmöglichkeiten – das erklärt den ersten Untertitel des Texts, „Fiktiefen“: Kleinls Neologismus steht für tief greifende Veränderungen am Wesen des Lehrens und Lernens, die aber aufgrund der festgefahrenen Strukturen eher fiktiv sind. Der zweite Untertitel, „Ein Essei“, meint den Essay im Wortsinn „Versuch“ (und spielt damit auf die formale Konzeption des Texts an), die

²⁷³ Kleinl, Siegmund: *TextKörper*. Erzählen über Erzählen (wie Anm. 14). S. 37f.

²⁷⁴ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 66.

ungewöhnliche Schreibung „Essei“ (also quasi ein „essbares Ei“) mag darauf hinweisen, dass Kleinls Herangehensweise an die Probleme in der Schule ebenfalls ungewöhnlich ist und er sich über Konventionen hinwegsetzen will.

Diese Konventionen beschreibt Kleinl so:

Die Volksschule geht nur bis zur vierten Klasse. Deshalb muss jedes Kind im Dorf mit etwa zehn Jahren das Dorf verlassen, um in eine Schule zu gehen, die alle gemeiner bildet, als dies übel ist. [...] Die Sprache kommt in der Schule nicht zu Wort, geschweige denn zur Wortkunst, die ein kunstvolles Verstehen beansprucht, sie kommt zur Grammatik und zur Schreibung, wie es recht ist den unentfacht Kundigen. [...] Der Schüler hat eine stattliche Anzahl von Wörtern in allen unterrichtlichen Sprachen nachzuschreiben, und zwar recht und grammatisch billig. Er darf sich nicht vergehen an der Grammatik, weil diese mit einem heiligen Selbstzweck bedacht ist, der sich absondert vom Ganzen eines Textkörpers.²⁷⁵

Hier finden wir einerseits den für Kleinls Erzählkonzept typischen Begriff des „Textkörpers“ wieder (dem das Textverständnis der Schule laut ihm zuwiderläuft), andererseits einen zentralen Kritikpunkt, der auch in der Poetik *TextKörper* auftaucht: dass die Sprache nämlich zu oft an Grammatiken und Wörterbücher gebunden ist und dass dies einer kreativen Beschäftigung mit Sprache hinderlich sei.²⁷⁶ Denselben freien, ungebundenen Zugang zu Literatur, den Kleinl in seiner Poetik imaginiert, wünscht er sich in diesem Text also auch für die Schule.

Vor allem in *TextKörper* und *Tugend* haben wir festgestellt, dass bei Kleinl die Schüler immer in irgendeiner Form auch für die Leser, also die Rezipienten von Literatur stehen, die in Kleinls Konzept selbst aktiv und interpretatorisch tätig werden sollen. In *TextKörper* umreißt Kleinl dieses Postulat mit der Aussage, dass er nichts in die Schüler hineinarbeiten müsse, weil sie alles aus ihm herausarbeiten.²⁷⁷ Eine ähnliche Formulierung finden wir auch hier in *DorfMale*; ein von Kleinls „fiktivem“ Lehrer begeisterter Schüler sagt diesem nach der Matura:

Du warst ein Idiot. Aber es gab einen solchen Idioten sonst nicht in der Schule, ich meine einen, der sich den Mist nicht nur gefallen lässt, sondern damit arbeitet und etwas daraus macht. Der den Müll der Schüler recyclet und nicht seinen Müll von den Schülern recyceln lässt. Das habe ich nicht gleich begriffen. Du warst ein furchtbar intelligenter Idiot.²⁷⁸

Auch hier begegnet der Topos vom Lehrer (= Autor), der den Schülern (= Lesern) nichts Fixes vorgibt, sondern sie gleichberechtigt und zur eigenständigen

²⁷⁵ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 142 – 144.

²⁷⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁷⁷ Vgl. Kapitel 3.3.2.

²⁷⁸ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 148f.

Auseinandersetzung mit Sprache und Literatur ermutigt. Das Wort „Idiot“ ist wieder ein Beispiel für eine Polysemie, die sich durch die Etymologie ergibt (wir erinnern uns an die Konnotation von „Auto“ als „ich“ in *TextKörper*²⁷⁹) – „Idiot“ kommt vom griechischen „ídios“, das „eigen“ oder „privat“ bedeutet. Demnach waren die „Idioten“ in der griechischen Antike Menschen, die sich bewusst nicht politisch engagierten. Etwas später im Text taucht diese etymologische Mehrdeutigkeit wieder auf und wird von Kleinl auch als solche ausgewiesen.²⁸⁰ Der ideale Lehrer ist für Kleinl also ein „Idiot“, welcher der Polis Schule nicht unreflektiert huldigt, sondern die Schüler respektiert und neue Wege findet (diese Erkenntnis ähnelt der des Jünglings aus „Erste Liebe. VerSuche“). Wie bereits angesprochen lässt sich also das, was Kleinl für Literatur und Erzählen postuliert, auch auf sein Verhältnis zur Schule übertragen. Die revolutionäre Grundhaltung des Textes (die ja auch schon im bewusst nicht „normal“ geschriebenen Untertitel „Ein Essei“ mitschwingt) lässt eine weitere Interpretation des Buchtitels *DorfMale. Ein Umsinnen* zu: Das „Umsinnen“ meint eben nicht nur die Möglichkeit einer mehrfachen Sinnzuschreibung in Kleinls Literatur, sondern auch das *Umsinnen*, also das Wechseln des Sinnes, um Veränderungen zu erzielen. So kann der Text „Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei“ auch als Aufruf an lesende Lehrer verstanden werden, ihren Unterrichtsstil zu reflektieren und gegebenenfalls „umzusinnen“, also einen neuen Ansatz zu finden.

4.2.3.3. Weinfest. SprachTaumel

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

Nicht einmal alle Weinbauern sind Kennerverkoster, sie spucken nur aus, was ein Weinführer ihnen eingeblöht hat. Je bekannter die Weinbauern als Weinbauern sind, umso nachsagender folgen sie den oinologischen Führerworten. Sie sagen: Dieser Riesling hat eine rassige Fülle und eine feine Säurestütze. Sie stützen damit ihr Wissen auf Stützformeln zurück und füllen es mit der Rasse ihres Weinguts [...]²⁸¹

²⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁸⁰ Vgl. Kleinl, Sigmund: *DorfMale. Ein Umsinnen* (wie Anm. 259). S. 149.

²⁸¹ Ebd. S. 157f.

An einer späteren Stelle wird das Geschwätz der Dorfbewohner parodiert, das immer schablonenhaft abläuft und sich immer um die gleichen Themen dreht, etwa wer mit wem eine Liebesbeziehung hat, welche Frau die hübscheste ist etc.²⁸² Was hier durchscheint, ist – wie auch in „Schule 2. Fiktiefen. Ein Essei“ – Kleinls Kritik an der Formelhaftigkeit von Sprache, die sich in fixen Verwendungsmustern manifestiert. Diese Kritik ist ja auch ein wesentlicher Aspekt von *TextKörper* und einer der Hauptbeweggründe, warum Kleinl in seiner Literatur eine eigene Sprachform anstrebt.²⁸³

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

Ein Chardonnay, der nicht nach Haselnüssen und Äpfeln schmeckt, wird verkostet und schmeckt nicht, hat zu wenig Nase, ein kleiner Kreis, der sich für sich gebildet hat, hält seine Nasen für die besten, die Nasen ihrer Weine und ihrer Gesichter, die sie machen und die dem Machen des Weines ähneln [...] weil alle mit anderem Fleisch beschäftigt sind, mit rostbraunen Hendeln, die auf die Haxen gebräunter Mädchen spekulieren lassen, die sich auf dem feurigen Tanzboden gerade erhitzen. Seitenblicke verlangen beim Putenfleischessen vom Spieß nach dem weißen Fleisch der Brüste, die ein Wogen wagen beim Tanz, darin man ertrinken will.²⁸⁴

Diese metonymische Beschreibungsweise wird im Text fortgesetzt, sodass der Leser zum Teil nicht mehr unterscheiden kann, ob nun der Wein beziehungsweise das Essen oder aber die essenden und trinkenden Menschen gemeint sind. Das verleiht einerseits der beschriebenen Szenerie einen Charakter der unkontrollierbaren Rauschhaftigkeit (rhetorisch unterstützt durch die bewusst inkohärente Syntax und die vielen Asyndeta), andererseits entspricht es einem poetischen Prinzip Kleinls, das in *TextKörper* präsentiert wird: der intuitiven Gleichzeitigkeit des Erzählens, die dazu führen kann, dass im Erzählen die Gegensätze zusammenfallen, also auch diejenigen zwischen Mensch und Objekt.²⁸⁵ Etwas später im Text nimmt Kleinl auf diesen Aspekt von *TextKörper* sogar expressis verbis Bezug, als er eine Szene schildert, wo sich einige betrunkene Festgäste übergeben und man wieder nicht erkennt, ob die Menschen oder der Wein beschrieben werden:

²⁸² Vgl. Kleinl, Siegmund: DorfMale. Ein Umsinnen (wie Anm. 259). S. 159.

²⁸³ Vgl. Kapitel 3.3.1.

²⁸⁴ Kleinl, Siegmund: DorfMale. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 158.

²⁸⁵ Vgl. Kapitel 3.1.2. und 3.3.1.

Ein Erbrechen macht seinen Aufstieg, macht einen Sichübergebenden zur Sau, solch eine Übergabe geschieht gnadenlos, nach der Reihe reihern sie ihre Trunkenheit nüchtern, die Gegensätze fallen in sich zusammen [...] ²⁸⁶

Am Ende des Texts findet sich ein metafiktionales Element, das einen weiteren Bezug zur Poetik herstellt: an einer Stelle von *TextKörper* spricht der Text selbst den Leser direkt an ²⁸⁷, und auch hier in *DorfMale* wird der Rezipient adressiert, wenn es heißt:

Siehst du, jetzt hast du von den erlesenen Weinen auch was abbekommen, stehst nicht mehr in so großer Distanz zu unserem Fest, dass du dich vollkommen enthalten kannst. Du siehst mit uns nichts mehr so nüchtern wie am Anfang, falls du die erlesene Trinkfestigkeit hast, dich an unserem Weinfesttext zu berauschen. ²⁸⁸

Hier ist die Doppeldeutigkeit des Wortes „erlesen“ zu beachten, das einerseits für „ausgesucht“ oder „köstlich“ steht, andererseits aber „durch das Lesen angeeignet“ bedeutet. Dieser metafiktionale Einschub ist hauptsächlich mit zwei poetischen Prinzipien Kleinls zu begründen: erstens wird durch die Adressierung des Lesers an dessen Auseinandersetzung mit dem Text appelliert (an seine „erlesene Trinkfestigkeit“), was Kleinls häufig zitiertem Postulat des aktiven Lesers entspricht. ²⁸⁹ Zweitens deckt sich die Tatsache, dass im obigen Zitat der Text selbst spricht (beziehungsweise Text und Autor gemeinsam, wenn man die Formulierung „unser Weinfesttext“ betrachtet), mit Siegmund Kleinls anthropomorphem Erzählverständnis, das von einem organischen „Textkörper“ ausgeht und diesen bei Gelegenheit auch zu Wort kommen lässt. ²⁹⁰

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

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

²⁸⁶ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 163f.

²⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1.

²⁸⁸ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 164.

²⁸⁹ Vgl. Kapitel 3.3.2. und Kapitel 3.5.

²⁹⁰ Vgl. Kapitel 3.1.4.

bedeutungsgeschichtliche Assoziationen einen Sprachrausch, in dem die Wahrheit der im Burgenland beliebten Weinfeste liegt.²⁹¹

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

Es beginnt nüchtern. Und wie endet es? „Du siehst mit uns nichts mehr so nüchtern wie am Anfang, falls du die erlesene Trinkfestigkeit hast, dich an unserem Weinfesttext zu berauschen.“ Es liegt also auch am Leser, ob er den Wandel, den die Sprache vollzieht, in sich und für sich umsetzt [...]²⁹²

Wie bereits angesprochen ist die Syntax in „Weinfest. SprachTaumel“ zum Teil absichtlich inkohärent und ausschweifend; das deckt sich mit der in Kapitel 4.2.2. gemachten Beobachtung, dass die Untertitel der Texte in *DorfMale* stets auf den Stil Bezug nehmen, in dem sie geschrieben sind. So erzeugen die langen, vielfach gebundenen Schachtelsätze in „Weinfest“ rein stilistisch einen „Sprachtaumel“. Erwähnenswert scheint mir zudem, dass der Text „Weinfest. SprachTaumel“ in Sachen Stil, Aufbau und Inhalt an einen Text aus der frühen Neuzeit erinnert, nämlich an Johann Fischarts *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (1575). Die *Geschichtklitterung* ist selbst ein parodistischer Text, weil sie sich ironisch auf den Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* (1532 – 1564) von Francois Rabelais bezieht. In der *Geschichtklitterung* gibt es einen Abschnitt namens „Die Truncken Litanei“, in dem sich einige lustige Gesellen einem maß- und ziellosen Weinbesäufnis hingeben. Auch bei Fischart wird die Syntax aufgelöst und weicht einem langen Asyndeton, und wie Kleinl schildert er das Trinken ungemein anschaulich und detailreich:

[...] ja sie sofften auß gestifleten Krügen, da stürztzt man die Pott, [...] da riß und schält man den wein aus Potten, auß Pinten, auß Kelchen, Napffen, Gonen: Kellen: Hofbechern: Tassen: Trinckschalen: Pfaffenmasen: Stauffen von hohen stauffen: Kitten: Kälten: Kanuten: Köpfen: Knartgen: Schlauchen: Pipen: Nussen: Fiolen: Lampeten [...] ich trinck ewiglich: Trincken ist meine Ewigkeit, unnd Ewigkeyt ist mein trincken: Freß ich mich arm: unnd sauff mich zu tod, so hab ich gewiß gewalt über den Tod.²⁹³

²⁹¹ Zitat wie Anm. 251

²⁹² Zitat wie Anm. 251

²⁹³ Fischart, Johann: *Affentheurlich naupengeheurliche Geschichtklitterung*. Band 1. Düsseldorf: Rauch 1963. S. 117f.

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

4.2.4. Exkurs I: *DorfMale* und die Erzähltheorie

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

In jedem Fall eindeutig zu kennzeichnen ist der fiktionale Charakter des Texts: In seinem Typoskript sagt Kleinl, dass er das Dorf nicht in poetisch-realistischer Form wiedergeben, sondern insofern verfremden will, als die Sprache ein eigenes Dorf erzeugt.²⁹⁴ Daran lässt sich ablesen, dass *DorfMale* keine realistische beziehungsweise im erzähltheoretischen Sinn „faktuale“ Dorfbeschreibung ist, sondern eben ein fiktionaler Text, der keinen Anspruch auf die Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erhebt. Die Erzählung ist also fiktiv, aber das Erzählte ist (in dieser imaginären Kommunikationssituation) authentisch; man kann also über den Realitätsgrad der Erzählung in *DorfMale* als „imaginär-authentisch“ sprechen.²⁹⁵ Im letzten Text des Werkes, „Dorf. Futurioso“, wird diese Authentizität allerdings suspendiert, denn wie bereits angesprochen, geht es in diesem Kapitel um das Dorf aus dem Blickwinkel der Literatur. Um das zu illustrieren, werden einzelne Stellen aus vorangegangenen Texten zitiert und zu einem neuen „Textkörper“ verwoben. Damit drückt Kleinl das Entstehen des von ihm postulierten „Sprachdorfes“ bildhaft aus – durch diese Vorgehensweise wird die Illusion, dass das in *DorfMale* fiktional Erzählte authentisch sei, gebrochen: der Leser kann nun nämlich nicht mehr unterscheiden, welche Version des Erzählten die eigentliche ist: die 48 Geschichten zuvor oder die 49., die alles vorige in Frage stellt und eine eigene literarische Wirklichkeit schafft. Das letzte Kapitel von *DorfMale*

²⁹⁴ Vgl. Kapitel 4.2.1.

²⁹⁵ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 146). S. 10 – 19.

verwandelt den Text also in eine Serie alternativer (oder wie Kleinl in seinem Typoskript sagt: serieller) Versionen.²⁹⁶

Auch die Ebene der Handlung lässt sich in *DorfMale* nicht ganz einheitlich fassen. Wenn wir uns der Terminologie des strukturalistischen Erzähltheoretikers Tzvetan Todorov bedienen, so steht „histoire“ für die erzählte Geschichte, und „discourse“ für die Art, wie diese erzählt wird.²⁹⁷ Wir erkennen, dass weder die eine noch die andere Ebene in *DorfMale* kontinuierlich dargestellt wird: eine durchgehende „histoire“ gibt es nicht, da jeder der 49 Texte in Sachen Handlung für sich steht; einige Geschichten stehen zwar miteinander in Verbindung (z.B. der erste und der letzte Text oder die Themenkomplexe „Schule“, „Unfall“ etc.), erzeugen aber dennoch keine einheitliche Handlung, auch nicht untereinander. Auch die „discourse“-Ebene kann nicht kontinuierlich beschrieben werden: wie bereits weiter oben angesprochen, deuten die Untertitel der einzelnen Geschichten auf den Stil hin, der im jeweiligen Text zum Tragen kommt (z.B. „Dorf. Ist-Saetze“, „Heimat Dorf. Anakoluthe“, „Trauung. Einsatz“ etc.). Somit wird in jedem der 49 Texte die „discourse“-Ebene bewusst verändert.

Um auf der Ebene der Handlung dennoch einen gemeinsamen Nenner zu finden, muss man sich des umfassenden Begriffes der „Diegese“ bedienen, der von Gérard Genette von der Film- auf die Literaturwissenschaft übertragen wurde und vereinfacht gesagt die erzählte Welt oder das „Universum“ der Erzählung darstellt.²⁹⁸ Die diegetische Ebene in *DorfMale* ist nach dieser Definition schlicht und einfach das Dorf als Handlungsraum – unabhängig davon, dass sich Kleinl in seinem Typoskript gegen eine mimetische Absicht von *DorfMale* wehrt: das Dorf ist dennoch der Kosmos des Werkes, und zwar Kosmos eher in seinem etymologischen Sinn, als „Schmuck“. Das Dorf wird in Kleinls Text nicht nachahmend wiedergegeben, aber es bietet der Erzählung Handlungsraum und „schmückt“ das Erzählte mit autobiographischer Realität.

Bei der narratologischen Analyse weiters zu berücksichtigen ist der Aspekt der Zeit. Hier wird gemeinhin zwischen „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ unterschieden.²⁹⁹ Unter Erzählzeit versteht man jene Zeit, die ein Erzähler für das Darlegen seiner Geschichte benötigt; dieser Parameter ist eher relativ, da er letztlich davon abhängt,

²⁹⁶ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 146). S. 19 und S. 103.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 23.

²⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 23f.

²⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 31.

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

Interessant ist auch die Frage, aus welcher Sicht in *DorfMale* erzählt wird. Konkret sprechende beziehungsweise schreibende Figuren, wie später in *EineWelt*.

Mitteilungen, gibt es nicht; generell verzichtet Kleinl auch auf Personennamen, teils kommen Abkürzungen (beispielsweise „W.“, „J.“ oder „E.“) oder Antonomasien vor (wie etwa in Kapitel 4.2.3.1., „Jüngling“, „männliches Wesen“ oder „die weibliche Form“). Auch bringt sich der Autor nicht selbst in die Geschichten ein (etwa als kommentierende Instanz), die Erzählweise ist eher eine neutrale, beschreibende. Nach Franz Stanzels „Typenkreis“ könnte man in *DorfMale* von einer „personalen Erzählsituation“ sprechen, die für den Leser den Eindruck entstehen lässt, er habe am Geschehen im Dorf direkten Anteil – ohne Brechung durch eine präsente Erzählerfigur.³⁰⁰

Dabei gibt es einige Besonderheiten in Sachen Erzählsituation. In der „Ich-Form“ wird nie direkt erzählt, aber an einigen Stellen führt Kleinl ein Subjekt namens „ein Ich“ ein. So heißt es gleich im ersten Text „Dorf. IstSaetze“: „Im Dorf sind alle Menschen krank vor Angst, sagt ein Ich [...]“³⁰¹. Das erzielt einen merkwürdigen

³⁰⁰ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (wie Anm. 146). S. 89 – 91.

³⁰¹ Kleinl, Siegmund: *DorfMale*. Ein Umsinnen (wie Anm. 259) S. 7.

Effekt: einerseits schwingt die persönliche beziehungsweise autobiographische Komponente mit, andererseits steht die Formulierung in der dritten Person und ist damit nicht so direkt wie es, im konkreten Zitat, „sage ich“ wäre. Möglicherweise unterstützt die Vermeidung eines Ich-Erzählers Kleinls im Typoskript entwickelte Utopie vom „Sprachdorf“, das erst durch die Sprache entsteht und nicht mimetisch ist (und daher auch keine realen Personen, wie es das „Ich“ des Autors wäre, enthält).³⁰² Ein solches Umgehen der Ich-Form finden wir, ebenfalls mit einem Subjekt namens „Ich“, in Jean Améry's großem Essay *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (1976).³⁰³ Auch bei Améry fungiert das Vermeiden der Ich-Form als Distanzschaffung, in diesem Fall allerdings nicht wie bei Kleinl als Abgrenzung vom Gedanken der Mimesis, sondern als Distanzierung der eigenen Person von den im Text entwickelten Selbstmordplänen.

Weitere besondere Erzählsituationen finden sich an zwei Stellen von *DorfMale*: zum einen im Text „Kindheit 1. Sagen von“, in dem ein Großvater seinem Enkelkind eine Geschichte erzählt. Diese Erzählung des Großvaters eröffnet zusätzlich zum Text eine weitere Erzählebene; in Anlehnung an Gérard Genette können wir diese Ebene „intradiegetisch“ nennen, da sie eine Binnenerzählung innerhalb der erzählten Welt („Diegese“) ist.³⁰⁴ Eine weitere erzähltheoretische Besonderheit kommt im Kapitel „Wartezimmer. Polyphonie“ vor, in dem Diskurse in einem ärztlichen Wartezimmer „szenisch“ dargestellt werden; Kleinl mischt die Sprechakte der einzelnen Patienten untereinander durch, sodass der Text als ein einziges „Stimmengewirr“ erscheint. In narratologischer Hinsicht wird hier das chronologische Erzählen aufgegeben, und es liegt „Isochronie“ vor, oder, in Anlehnung an Genette, „zeitdeckendes Erzählen“ – die Figurenrede wird ohne Auslassungen und Erzählereinschübe wörtlich und in Form eines Durcheinander-Sprechens wiedergegeben.³⁰⁵

4.2.5. Exkurs II: Ansicht des Lektors / Lesers

Im zweiten Exkurs soll ein Mann indirekt zu Wort kommen, der Siegmund Kleinls *DorfMale* sehr genau kennt: Hans Jungmayr, Lektor beim Verlag NN-fabrik und (wie Kleinl) AHS-Lehrer. Der studierte Anglist und klassische Philologe hat *DorfMale* und auch einige andere Kleinl-Texte lektoriert und 1998 im Zuge der

³⁰² Vgl. Kapitel 4.2.1.

³⁰³ Vgl. Améry, Jean: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1989 (=Cottas Bibliothek der Moderne 21). S. 71f.

³⁰⁴ Vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie* (wie Anm. 146). S. 75f.

³⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 39.

Buchpräsentation einen Vortrag über *DorfMale* gehalten. Darin stellt er dem Publikum Kleinls Roman aus der Sicht des Lesers vor. Jungmayrs Analyse ist für uns vor allem deshalb von Interesse, weil er als Lektor eng mit Siegmund Kleinl zusammengearbeitet hat und in seinem Vortrag quasi die „Innensicht“ des Autors auf die eigene Lese-Erfahrung überträgt. So spricht Hans Jungmayr etwa Kleinls implizite Forderung an den Leser an, er solle aktiv werden, dem Text eigene Bedeutungen hinzufügen und – im Sinne der Rezeptionsästhetik – die „Leerstellen“ des Textes auffüllen; das unterstützt Kleinl vor allem insofern, als er auch in *DorfMale* bewusst keinen einheitlichen Sinn vorgibt, ja sogar im Untertitel des Buches zum „Umsinnen“ aufruft (was immer man konkret darunter verstehen mag).³⁰⁶ Diese von Kleinl gewünschte interpretatorische Tätigkeit des Lesers erläutert der Lektor Hans Jungmayr, für die Zuhörer leicht verständlich, ausgehend von einem haptischen Vergleich von *DorfMale* mit der *Beschreibung eines Dorfes* von Marie Luise Kaschnitz:

[...] Auf dem Einband sieht man [bei Kaschnitz] die Fotografie eines Obstgartens im Winter, eine dünne Schneedecke, die Bäume kahl, im Hintergrund das Dorf. Eine gelungene Fotografie, wird man sagen, eine Fotografie, die viele Einzelheiten realistisch genau festhält und darüber hinaus auch eine bestimmte Stimmung vermittelt.

Dagegen die *DorfMale*: Ein grellroter Einband und, vertikal am rechten Rand, grün, die ISBN-Nummer, die Internationale Standard Buchnummer. Der Titel *DorfMale. Ein Umsinnen* unter dem Namen des Autors fast unauffällig klein erst auf der Rückseite. [...]

Bei den *DorfMalen* weckt keine Fotografie [...] konkrete Erwartungen. Durch die bloße Nummer will das Buch dem Leser *bedeuten*: Du wirst mich schon öffnen müssen, mich aufmerksam lesen müssen, denn sonst bleibe ich für dich nur eine Nummer und somit *bedeutungslos*. [...]

Du wirst dir eine Welt erlesen, die einzig aus Sprache lebt und die durch kein anderes Medium als eben die Sprache erschlossen werden kann. Eine Welt, in der Sprache *alles bedeutet*.³⁰⁷

[Hervorhebungen von Hans Jungmayr]

Neben dem aktiven Leser kommt Jungmayr auch auf die Gliederung von *DorfMale* zu sprechen und greift Kleinls Topos der „Male“ auf:

[...] Der thematische Rahmen der Male ist weit gespannt, und umfasst die Ganzheit des Dorfes bzw. Dorflebens: Das Dorf, seine Häuser und Plätze, die Familie, Mann und Frau, Kindheit, Schule, erste Liebe, Kirche, Fußball und Tennis, [...] Dorf als Heimat aber auch als Fremde, Wein und Buschenschank, Altsein, Kranksein, Tod.

³⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.2.1.

³⁰⁷ Ich zitiere aus Hans Jungmayrs Typoskript zum Vortrag anlässlich der Präsentation von *DorfMale*, gehalten am 15.10.1998 in Schützen am Gebirge; das Typoskript befindet sich im Besitz von Hans Jungmayr.

In diesem Dorfleben tun sich nun aber Risse auf, Abgründe, Spalten, Störungen: Unfall, heißt der Titel des zweiten DorfMals, und es gibt noch einen Unfall 2, einen Unfall 3 und einen Unfall 4. Und nach den Unfällen Freitode [...] Die DorfMale sind jetzt nicht nur mehr Kennzeichen *des* Dorfes schlechthin, sondern auch das woran das Dorf leidet oder krankt, seine WundMale.³⁰⁸

[Hervorhebungen von Hans Jungmayr]

An diesem Beispiel zeigt Jungmayr, wie komplex Kleinls Begriff der „Male“ ist. In unserer Analyse haben wir das „Mal“ als Schnittstelle zwischen Text und Autor herausgearbeitet (einerseits ist das „Mal“ das fertige Kunstwerk, andererseits trägt dieses Kunstwerk auch die „Male“ des Autors und dessen Lebensgeschichte³⁰⁹). Jungmayr greift hier die Bedeutung „Wundmal“ auf, die zu Kleinls organischem und anthropomorphem Erzählverständnis passt – ein weiteres Indiz für die eingangs geäußerte These, dass in Jungmayrs Vortrag die Zusammenarbeit mit Kleinl evident wird und er quasi als „Sprachrohr“ des Dichters fungiert. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit erwähnt, weist Kleinl selbst explizit auf die Bedeutung „Wundmal“ hin – und zwar in seiner bislang letzten Veröffentlichung *Skripturen des Unbequemen*.³¹⁰

Außerdem erklärt Jungmayr, was es mit den Untertiteln in *DorfMale* auf sich hat und gibt eine präzise Beschreibung von Kleinls Sprache ab:

[...] Ein weiteres fällt beim Lesen des Inhaltsverzeichnisses auf, was die DorfMale von anderen Büchern unterscheidet [...] Neben den Titeln aller einzelnen Male befinden sich Untertitel, die auf die literarische Verfahrensweise [...] hinweisen. [...]

Der Text *DorfPlätze* hat den Untertitel „*Ellipsen*“. Ursache für diesen Untertitel mag sein, dass das Dorf ja tatsächlich entlang der Bundesstraße die Form einer Ellipse aufweist. Darüberhinaus ist die Ellipse jedoch eine literarische Figur, welche aus dem Altgriechischen wörtlich übersetzt: Auslassung bedeutet. Es handelt sich genauer gesagt um die Auslassung eines Wortes innerhalb eines Satzes, ohne dass der Sinnzusammenhang zerstört wird. [...]

Jedes einzelne Mal ist in seiner Gestaltung *einmalig*, jedes Mal hat seine eigene Form, und jedes Mal versucht der Autor ins Zentrum eines Themas, eines Dinges vorzudringen. Dieses ‚Vordringen ins Zentrum‘ findet insbesondere auch auf der elementarsten Ebene, der des Wortes statt. Unendlich neugierig, erkundet der Autor forschend die Möglichkeiten, die in einem Wort stecken, seine Musikalität und Klangfarbe, [...] die Assoziationen, die es weckt, seine Beziehungen zu anderen Worten, vor allem aber auch seine Wandlungsfähigkeit, von Hauptwort zu Zeitwort zu Eigenschaftswort zu Zeitwort zu Hauptwort, und er schöpft dadurch Sprache neu. [...] So also arbeitet der Autor. Anscheinend wohlvertraute, auf eine Bedeutung festgelegte Wörter und Wortverbindungen werden plötzlich aus ihren Fixierungen befreit [...] Mit anderen

³⁰⁸ Zitat wie Anm. 307

³⁰⁹ Vgl. Kapitel 3.1.5.

³¹⁰ Vgl. Ebd.

Worten: Der Autor löst die gewohnte Verbindung von Wort und dem, was durch das Wort bezeichnet wird, auf und schafft so *Bedeutung*.³¹¹ [Hervorhebungen von Hans Jungmayr] Jungmayr fasst damit im Wesentlichen das zusammen, was wir vor allem bei der semantischen Analyse von *TextKörper* konstatiert haben und was sich von dort auch auf *DorfMale* übertragen lässt: das Generieren neuer Bedeutungen durch Neologismen und neue Komposita, aber auch das Bewusstmachen von Trennlinien innerhalb der Wörter.³¹² Außerdem klingt in Jungmayrs Aussage, die Verbindungen „von Wort und dem, was durch das Wort bezeichnet wird“ würden aufgelöst, Kleinls Abkehr von Mimesis und herkömmlichen sprachphilosophischen Relationen und Restriktionen (wie etwa bei Wittgenstein) an.³¹³

Der Begriff „Bedeutung“ spielt in Jungmayrs Ansatz eine wichtige Rolle, da er an ihm Kleinls dichterisches und stilistisches Vorgehen für die Hörer verständlich illustrieren kann. Im Ganzen kann man Hans Jungmayrs Vortrag also nicht nur als Textanalyse „in nuce“ sehen, sondern auch als hilfreiche Anleitung zur Rezeption des Texts – eine Analyse, die angesichts der Tatsache, dass sie durch die Arbeit und die Gespräche mit Sigmund Kleinl intensiv beeinflusst ist, umso mehr an *Bedeutung* gewinnt.

4.2.6. Zusammenfassung

Am Ende des Kapitels über *DorfMale* möchte ich einige wesentliche Aspekte des Buches, auch und besonders im Hinblick auf Kleinls Poetik *TextKörper*, noch einmal zusammenfassend präsentieren:

- *DorfMale* ist ein „serieller Roman“ (Definition laut Typoskript von Sigmund Kleinl), der aus 49 Einzeltexten (= „Malen“) besteht; eine durchgehende Handlung ist nicht erkennbar, ebenso wenig wie wiederkehrende Figuren; einige der Texte stehen aber miteinander in Wechselwirkung (z.B. das erste und das letzte „Mal“).
- Parallelen zu *TextKörper* werden schon nominell erkennbar: einerseits am viel zitierten Begriff der „Male“ (stehen für eine latente autobiographische Grundierung), andererseits am Untertitel „Umsinnen“ (bezieht sich auf die „Umsinnigkeiten“ aus *TextKörper* und meint, dass es keinen einheitlichen Sinn zu erfassen gibt; der Leser muss selbst Bedeutungen schaffen und „umsinnen“).

³¹¹ Zitat wie Anm. 307

³¹² Vgl. Kapitel 3.3.1.

³¹³ Vgl. Kapitel 3.1.2.f.

- Weitere Querverbindungen zur Poetik: die Abkehr von Mimesis (keine Dorfbeschreibung, sondern ein utopisches „Sprachdorf“), die Rehabilitierung des Erzählens (Kleinls Dorf entsteht erst durch das Erzählen), metafiktionale Elemente, intertextuelle Verweise.
- Kleinls organisches und anthropomorphes Erzählverständnis, wie es sich in der Poetik *TextKörper* entfaltet, spielt im Text selbst zunächst keine vordergründige Rolle, kommt aber im letzten Kapitel „Dorf. Futurioso“ massiv zum Tragen, da dort das organische Entstehen eines „Textkörpers“ thematisiert wird.
- Auf sprachlicher Ebene begegnen uns wieder typische Merkmale aus *TextKörper*: Wortspiele, Polysemien und Neologismen – einerseits Neubildungen (z.B. „romantisirren“, „Fiktiefen“ etc.) andererseits die bewusste Veränderung der Bedeutungen von Komposita durch das Aufzeigen lexikalischer Trennlinien (z.B. „VorSicht“, „NormForm“ etc.)
- In den Untertiteln zu den einzelnen Texten wird stets auf die jeweilige stilistische Gestaltungsform Bezug genommen (z.B. „Dorf. IstSaetze“, „Heimat Dorf. Anakoluthe“ etc.); das ist auch eine Form von Metafiktion, weil bewusst auf die literarische Gemachtheit des Textes verwiesen wird – auch in der Poetik *TextKörper* finden wir die Thematisierung des Schreibens (der Bleistift wird zur Kaltnadel, der Text spricht den Leser direkt an etc.)

4.3. *Eine Welt. Mit Teilungen*

Der 2002 erschienene E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* ist die erste Veröffentlichung, die Siegmund Kleinl nicht im Verlag NN-fabrik, sondern im Wiener Südwind-Verlag herausbrachte; Ausgangspunkt für den Roman sind die Tagebuchaufzeichnungen von Robert Sandhofer, eines Bekannten von Siegmund Kleinl, der seinen Zivilersatzdienst von 2000 bis 2001 in Ghana leistete und seine Erlebnisse dort zu Papier brachte. Kleinl übernahm mehrere Tagebucheinträge und gestaltete sie literarisch um – was im fertigen Text Dichtung ist und was Wahrheit, soll später noch erläutert werden, wenn das Tagebuch Robert Sandhofers im Mittelpunkt der Betrachtung steht.

Der im Roman wiedergegebene E-Mail-Verkehr ist biperspektivisch, die beiden schreibenden Personen sind der Autor und Lehrer Sigma (eine autobiographische Konnotation, denn einerseits ist die Figur wie Kleinl Schriftsteller und Lehrer, und andererseits schwingt der Vorname Kleinls, „Siegmund“, mit³¹⁴) in Österreich und der Zivildienstler Trebor (ein Anagramm von „Robert“, dem Vornamen des Tagebuchautors) in Ghana. Durch den Verweis auf reale Personen, die sich hinter den Figurennamen verbergen, deutet Kleinl den Realitätsbezug des Textes an. Die E-Mails sind nicht datiert, erst im Kontext der Tagebuchvorlage wird klar, dass sich der E-Mail-Wechsel über mehr als ein Jahr erstreckt (so lange war Robert Sandhofer nämlich als Zivildienstler in Ghana).

EineWelt ist wie angesprochen ein E-Mail-Roman, und damit einer der wenigen solchen Romane in der deutschen Literatur. Der einzig bekannte österreichische Roman, der sich ebenfalls der Kommunikationsplattform E-Mail bedient, ist der 2006 erschienene Text *Gut gegen Nordwind* von Daniel Glattauer.³¹⁵ Darin wird eine hauptsächlich auf E-Mail-Verkehr beruhende Romanze zweier einander unbekannter Personen geschildert. Bei Kleinl erscheint die Form des E-Mail-Romans hingegen als moderne Bearbeitung beziehungsweise als Parodie des klassischen Briefromans; der Bezug auf diese Tradition wird in diesem Kapitel noch eingehender betrachtet werden, und zwar in einem Exkurs, in dem ich den E-Mail-Roman *EineWelt* hinsichtlich formaler und stilistischer Kriterien dem klassischen Briefroman des 18. Jahrhunderts gegenüberstellen möchte. Ein solches bewusst imitierendes und parodierendes

³¹⁴ Vgl. Kapitel 4.1.3.5.

³¹⁵ Glattauer, Daniel: *Gut gegen Nordwind*. Wien: Deuticke 2006.

Aufgreifen von literarischen Traditionen spricht wieder für die relative Nähe Kleinls zur Postmoderne, die wir unter anderem in Kapitel 3.2.1. konstatiert haben.³¹⁶ Interessant ist die Überlegung, warum Kleinl das Konzept des E-Mail-Romans anwendet. Wie angesprochen hat *EineWelt* durch real existente (wenn auch pseudonymisch veränderte) Personen und die Schilderung von wirklich geschehenen Ereignissen einen deutlichen Realitätsbezug. Diese Realitätsnähe wird durch die E-Mail-Form noch verstärkt, da das E-Mail ein aktuelles und millionenfach genutztes Kommunikationsmedium ist. Allerdings gibt sich Kleinl nicht der Flüchtigkeit und Simplität der E-Mailsprache hin (man denke beispielsweise an die zahlreichen standardisierten E-Mail-Grußformeln wie „LG“, „mfG“ etc., die Kleinl bewusst nicht verwendet), sondern nützt das Medium E-Mail, um Literatur zu erzeugen. Das könnte man als Bezug zu Kleinls Poetik *TextKörper* auffassen: dadurch, dass Kleinl zeigt, dass das literarische Erzählen sich nicht von scheinbar flüchtigen und schnelllebigen technischen Medien beeinträchtigen lässt, betreibt er eine Form von Rehabilitierung des Erzählens. Dieses Motiv haben wir ja auch bei der Analyse von *DorfMale* angetroffen, wo Kleinl zeigt, dass das Erzählen trotz der medial bedingten „Sprachlosigkeit“, die im Dorf herrscht, noch funktioniert.³¹⁷ Aber es besteht noch eine weitere Verbindung zu *TextKörper*, genauer gesagt zu einem der vier Texte, die dort erwähnt werden und die Kleinl beim Schreiben seiner Poetik beeinflusst haben. Es ist dies der Essayband *Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben*, herausgegeben vom deutschen Dramatiker Herbert Achternbusch. Darin findet sich ein Essay der österreichischen Autorin Erica Fischer (vor allem bekannt durch ihren Roman *Aimée & Jaguar*), in dem sie das Schreiben unter Zuhilfenahme neuer Medien (wie eben PC und E-Mail) mit der „revolutionären Hoffnung“ des Autors in Verbindung bringt.³¹⁸ Auch das könnte Kleinl dazu gebracht haben, hier die E-Mail-Form zu verwenden. Außerdem ist das E-Mail ein Synonym für die globale Vernetzung von Daten, die im Text eine wichtige Rolle spielt. Auffällig an *EineWelt* ist zudem, dass die Sprache Kleinls hier nicht so schwer zugänglich ist wie etwa in *TextKörper* oder *DorfMale*. Die Syntax ist kohärenter (wie auch an den Zitaten sichtbar wird), die Sätze sind generell kürzer und der Text ist im Ganzen klarer strukturiert. Die E-Mails werden immer abwechselnd versandt,

³¹⁶ Vgl. Hofmann, Frank: Postmodernes Erzählen? Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur (wie Anm. 48). S. 59.

³¹⁷ Vgl. Kapitel 4.2.1., aber auch Kapitel 3.2.1.

³¹⁸ Vgl. Fischer, Erica: Es muß sein. In: Achternbusch, Herbert (Hrsg.): Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989. S. 44f.

einmal schreibt Sigma an Trebor, dann folgt dessen Antwort usw. – dadurch lässt sich der Text bequem lesen. Dennoch finden wir auch in *EineWelt* Charakteristika von Kleinls Sprache und Stil, etwa intertextuelle Bezüge und die für Kleinl typischen Wortspiele und Mehrdeutigkeiten, sowie die bedeutungsvariierende Zusammenführung und Trennung von Komposita, wie schon im Titel des Werkes ersichtlich wird; zudem gibt es eine Reihe von thematischen Bezügen zur Poetik *TextKörper* – an manchen Stellen scheint *EineWelt* Kleinls Poetik aber auch zu widersprechen.

Ganz nebenbei erwähnt ist *EineWelt. Mit Teilungen* der bisher einzige Kleinl-Text, der in der Fachbereichsbibliothek für Germanistik vorhanden ist³¹⁹ – dazu, dass in Zukunft noch andere Werke von Siegmund Kleinl der universitären Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, kann diese Arbeit vielleicht einen bescheidenen Beitrag leisten.

4.3.1. Textanalyse

Der Zivildniener Trebor erzählt in seinen E-Mails über das naturverbundene Leben in Ghana, der Autor und Lehrer Sigma berichtet vom hektischen, unreflektierten, nur auf Genuss und Gewinn ausgerichteten Leben in der „zivilisierten“ Welt, genauer gesagt in Österreich; außerdem kritisiert Sigma an einigen Stellen die heimische Politik und das österreichische Bildungssystem.

Mit der Überschrift „Sigma an Trebor“ wird das erste E-Mail eingeleitet; Sigma hat gehört, dass Trebor in Ghana an Malaria erkrankt ist, und wendet sich per Mail an ihn, um zu erfahren, ob es ihm gut geht. Sigma berichtet über die Vorstellungen, die sich die Menschen in der zivilisierten Welt gemeinhin von Afrika machen, dass sie Afrika für primitiv und unordentlich halten, während in Europa beziehungsweise in Österreich alles in Ordnung sei. Sigma hält aber ein solches Denken in Kategorien selbst für primitiv, und kommt auf europäische Missstände zu sprechen, etwa den Rinderwahn, den Kapitalismus, die Kriminalität oder den religiösen Fanatismus. Um das zu illustrieren, wird ein Zeitungsartikel eingefügt, in dem es um den brutalen Ritualmord an einer Frau geht.³²⁰ Damit greift Kleinl auf ein Stilmittel zurück, das er schon in *TextKörper* angewandt hat: dort wird ein Zeitungsartikel eingefügt, den der Ich-Erzähler gerade liest³²¹ – während der Zeitungsartikel in

³¹⁹ Stand: Januar 2007.

³²⁰ Vgl. Kleinl, Siegmund: *EineWelt. Mit Teilungen*. Wien: Südwind-Verlag 2002 (=Mandelbaum Edition Südwind). S. 7f.

³²¹ Vgl. Kapitel 3.2.1.

TextKörper als metafiktionales Stilmittel eingesetzt wird, fungiert er hier in *EineWelt* als Instrument zur besseren Realitätsabbildung. Daher ist die Stelle, obwohl sie stilistisch auf *TextKörper* rekurriert, eigentlich ein Widerspruch zur Poetik, denn dort wendet sich Kleinl ja gegen das Konzept einer naturalistischen Mimesis – während er sie hier anwendet, um dem Text einen höheren Realitätsgrad zu verleihen. Dieser Widerspruch zur Poetik lässt sich aber relativieren, wie wir im Exkurs zum Briefroman sehen werden.

In seinem Antwortmail lässt Trebor erkennen, dass er trotz seiner Krankheit guter Dinge ist, gibt Sigma Hintergrundinformationen über Ghana und zerstreut die europäischen Vorstellungen von den Schwarzen als „Wilden“: Trebor fühlt sich wohl in Ghana, findet die Leute und ihre Mentalität sympathisch: „Die dunkelhäutigen Menschen haben ein helles Gemüt.“³²² Trebor spricht mit den Ghanaern englisch, versucht aber auch deren Sprache zu lernen.

Im nächsten Mail beschreibt Sigma den täglichen Trott in der Heimat und führt eine Metaphorik ein, die später fortgesetzt wird:

Wie im Schlaf steuern wir das Auto aus uns heraus, automatisch dorthin, wo wir wie gestochen ankommen müssen. Die Stechuhr im Nacken, fahren wir wie gestochene Schweine. Der Verkehr ist eine Sauerei, die an Überfettung erstickt, oft zum Stillstand kommt, bevor wir ankommen.³²³

Die scheinbar zivilisierten Europäer erscheinen hier als eine assimilierte Masse von Schweinen. Bemerkenswert ist ein Bezug zu *TextKörper*, nämlich die etymologisch bedingte Mehrdeutigkeit des Wortes „Auto“; in der Poetik wird über ein „schnelles Auto“ berichtet, und die wörtliche Bedeutung von „Auto“, nämlich „ich“ oder „selbst“, schwingt mit.³²⁴ Diese Polysemie entsteht auch hier und wird unterstützt durch die Formulierung „aus uns heraus“; dies kann bedeuten, dass das „Auto“, also das „Ich“, aus sich heraus fährt und damit verloren geht, im Sinne einer Selbstaufgabe angesichts der beschriebenen Masse. Später im Text kehrt diese Mehrdeutigkeit wieder, erneut charakterisiert Kleinl damit die bornierte Lebensweise der Europäer („Das Auto ist schuld, das selbstverfahrene Ich“³²⁵).

Auch Trebors Antwortmail beginnt mit einer Polysemie, dargestellt in Form eines Wortspiels:

³²² Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 10.

³²³ Ebd. S. 11.

³²⁴ Vgl. Kapitel 3.3.1.

³²⁵ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 25.

In Europa schenken sich die Menschen nichts. Vor allem kein Ansehen. Sie sehen einander nicht an. Wir schauen bei euch vorbei, sagen sie. Die Augen der Europäer sind aufs Vorbeischauen programmiert. Sie belächeln vielleicht, aber sie lächeln nicht. Sie haben auch nichts zu lachen.³²⁶

Die Mehrdeutigkeit scheint sich hier aus sich selbst heraus zu entwickeln: die Aussage, dass man sich in Europa nichts „schenkt“, kann zunächst einmal so verstanden werden, dass es in Europa brutal zugeht. Durch die Ergänzung „vor allem kein Ansehen“ erscheint das „nichts schenken“ allerdings nicht mehr metaphorisch, sondern auf ein Objekt, nämlich das Ansehen oder die Reputation bezogen. Aber auch das relativiert Kleinl, indem er das „Ansehen“ auf den Blickkontakt überträgt. Daraus ergibt sich die nächste Mehrdeutigkeit, nämlich die des „Vorbeischauens“, was einerseits als kurzer Besuch verstanden werden kann, andererseits aber als „Wegschauen“ oder Ignorieren. Auch die letzten beiden Sätze stehen in Wechselwirkung: Die Europäer haben nichts zu lachen; das kann bedeuten, dass sie ein hartes und anstrengendes Dasein fristen. Damit kann allerdings auch gemeint sein, dass sie anderen Menschen nichts zu Lachen bereiten, und deshalb lächeln sie nie, sondern belächeln nur. Diese bewusste Mehrdeutigkeit, die Aktualisierungen durch den Leser offen lässt, ist wieder ein Bezug auf die Poetik und entspricht dem in *TextKörper* präsentierten Konzept der mehrfach möglichen Sinnzuschreibung.³²⁷ Beide Zitate, sowohl das über die Masse der „Schweine“ als auch das über die Europäer, sind per Definition der Rhetoriklehre so genannte „Commorationes“: ein zentraler Gedanke wird in der „Commoratio“ durch eine bildhafte Ausdrucksweise erörtert und variiert. Im ersten Zitat ist dieser Gedanke die Assimilation beziehungsweise der Selbstverlust im Alltag, im zweiten Zitat die Unverbindlichkeit, Unpersönlichkeit und Ignoranz der Europäer.³²⁸ Das Stilmittel der „Commoratio“ wendet Kleinl in *EineWelt* häufig an, und immer ist es verbunden mit Wortspielen und Polysemien; so auch im nächsten Mail, wo Sigma über die Scheinheiligkeit von Hilfsaktionen spricht, bei denen sich letzten Endes immer nur die Europäer bereichern. Sigma erzählt über ein Hilfsprojekt für Ghana, bei dem Gulasch verkauft und Bier getrunken wird. Auch hier wird eine „Commoratio“ mit zugehöriger Polysemie eingeführt:

Wir fressen alles in uns hinein, damit es den Menschen in der Dritten Welt einmal besser geht; trinken das Bier, von dem gut zwanzig Prozent nach Afrika fließen [...] für einen guten Zweck

³²⁶ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 13.

³²⁷ Vgl. Kapitel 3.3.2.

³²⁸ Vgl. Kolmer, Lothar und Carmen Rob-Santer: *Studienbuch Rhetorik*. Paderborn: Schöningh 2002 (=UTB 2335). S. 100.

trinken wir so viel, dass wir, wenn es sein muss, uns übergeben. So übergeben wir uns euch [...]³²⁹

Die Polysemie betrifft hier das Wort „übergeben“. Diese bewussten Mehrdeutigkeiten korrelieren wie erwähnt mit der Poetik und Kleinls Prinzip der mehrfach möglichen Sinnzuschreibung.³³⁰

Die Vorstellungen, die in Österreich von Ländern wie Ghana herrschen, stellt Kleinl in ironischer Ausdrucksweise dar: die Menschen beteiligen sich an Spendenaktionen wie „Licht ins Dunkel“ und glauben, sie helfen den armen Ländern, in Wirklichkeit leben sie aber weiterhin im Dunkel ihrer einfältigen Vorstellungen. Sigma appelliert an Trebor, über Ghana zu berichten, damit die Menschen in Österreich die Situation dort besser verstehen lernen: „Maile mir bald wieder und erzähl über Ghana, damit unser Bild, das wir uns von Afrika machen, erhellt wird.“³³¹ Der Ausdruck „Licht ins Dunkel“ wird also in Form einer Metonymie auf das Denken der Österreicher übertragen, die sich laut Sigma in dieser Hinsicht selbst im Dunkeln befinden.

Noch ein bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel angesprochener Bezug zur Poetik *TextKörper* klingt hier an: in der Aufforderung Sigmas an Trebor, er solle über Ghana erzählen, damit sich das Denken in der Heimat verändert, finden wir Kleinls Topos von der Rehabilitierung des Erzählens wieder. Bei der Analyse von *TextKörper* haben wir erkannt, dass Kleinl (wie auch John Barth) das Erzählen als rettende Alternative zu einer unzulänglichen Welt sieht, ja sogar davon ausgeht, dass im Erzählen eine eigene Welt geschaffen wird.³³² Durch seine Erzählung soll also auch hier in *EineWelt* der Exilant Trebor im Rahmen seiner Möglichkeiten die Welt verbessern.

In einem weiteren E-Mail geht Sigma auf die Probleme der „westlichen“ Welt ein, beschreibt Arbeitslosigkeit und Gewinnstreben. Hier setzt Kleinl auch die zuvor eingeführte Schweinemetaphorik fort, zur ironischen Charakterisierung der österreichischen Moral:

Die korrupte Schweinerei sondert überall ihr Fett ab, das dann alle abbekommen. Man muss heutzutage in Österreich nach wie vor ein ordentliches Schwein sein, ein Snowball, ein animalischer Dummkopf, um in diesem allgemeinen Saustall ein höheres Tier zu werden.³³³

Kleinl spielt hier auf George Orwells Roman *Animal Farm* an, in dem die Schweine eine brutale, totalitäre Herrschaft errichten – die beiden Hauptfiguren, die Schweine

³²⁹ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 15.

³³⁰ Vgl. Kapitel 3.3.2. und 3.5.

³³¹ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 17.

³³² Vgl. Kapitel 3.2.1. und 3.1.3.

³³³ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 21.

Napoleon und Snowball, stehen allegorisch für Josef Stalin und Leo Trotzki³³⁴.

Damit wird auch dem von Kleinl in *TextKörper* vorgegebenen Prinzip der Intertextualität erstmals in diesem Text Genüge getan.³³⁵

Außerdem kommen Kleinls mehrfach erwähnte stilistische Eigenheiten zum Tragen, vor allem die in *TextKörper* entwickelte lexikalische Trennung bekannter Komposita und das Schaffen neuer Wörter.³³⁶ So spricht Kleinl einerseits etwa von „OberHäuptern“, „ErfolgReichen“ und einer „WirtschaftsKammer“³³⁷. Diese Trennungen sollen die bekannten Bedeutungen der Komposita verändern: mit den „OberHäuptern“ spielt Kleinl auf die leeren Köpfe der Mächtigen an, mit den „ErfolgReichen“ betont er, dass Erfolg und Reichtum einander in der westlichen Welt bedingen, und „WirtschaftsKammer“ soll die Enge und Ausweglosigkeit der Wirtschaft hervorheben.

Andererseits kreiert Kleinl aber auch Neologismen, wie etwa im (die Schweinemetaphorik aufgreifenden) Satz: „Aber je leidvoller die Gewalttätigkeit sich durchboom(s)t [...], umso näher am Futtertrog.“³³⁸ In der Wortkreation „durchboom(s)en“ steckt vordergründig ein „Boom“ der Gewalttätigkeit, aber auch – durch das „s“ in Klammer – die Konnotation sexueller Gewalt. Außerdem nimmt Kleinl, respektive seine Figur Sigma, auf den ersten Teil des Buchtitels, *EineWelt*, Bezug:

Während du, lieber Trebor, in Ghana einen Wasserturm baust, dass die Menschen dort einmal Wasser schöpfen können, werden bei uns Technologiezentren gebaut, um im Zentrum der Welt zu sein, als Elementarteilchen mitwirken zu können am globalen Informations- und Investitionsfluss, die diese Welt im Äußersten zusammenhalten. So gibt es keine fünfte, vierte, dritte oder zweite Welt mehr, sondern nur noch die eine.³³⁹

Eine weitere intertextuelle Anspielung, diesmal auf den Eingangsmonolog aus Faust I („Daß ich erkenne, was die Welt / Im Innersten zusammenhält“³⁴⁰), umreißt die fortschreitende Globalisierung. Daraus wird auch die Kleinlsche Schreibweise „EineWelt“ verständlich: durch eben diesen Prozess der Globalisierung rückt die Welt immer weiter zusammen – das wird in der abstandlosen Schreibung bildhaft

³³⁴ Vgl. Orwell, George: *Animal farm. A fairy story*. London: Secker & Warburg 1996.

³³⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1.

³³⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1.

³³⁷ Vgl. Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 21f.

³³⁸ Ebd. S. 22.

³³⁹ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 23.

³⁴⁰ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Band 1: *Texte*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2003. V. 383f.

ausgedrückt. Auf den relativierenden Zusatz zum Titel, „Mit Teilungen“, geht Kleinl allerdings erst später ein.

Die Kreation von neuen Wörtern setzt Kleinl in einem späteren Mail Sigmas an Trebor fort: die Globalisierung wird neologistisch zum „Globalisirren“ beziehungsweise zum „GlobAll“. Die Menschen machen sich die Vernetzung der Informationen zunutze und suchen nach „Seiberspaß“, werden aber von der Reizüberflutung verwirrt und „babeln“ nur noch wirres Zeug.³⁴¹ Die durch die Sprachform hergestellte Verbindung zu *TextKörper* wird noch verstärkt, in dem Sigma sagt: „Ich bin ein Textkörper mit Auswüchsen.“³⁴² Das erinnert nicht nur an Kleinls organisches Erzählverständnis, sondern auch an den zweiten Akt von *Tugend*, wo der „Leser“ dem „Künstler“ krankhafte Auswüchse beziehungsweise Wucherungen auf seiner Haut zeigt, die sich dadurch ergeben, dass er sich über sein künstlerisches Schaffen noch nicht im Klaren ist.³⁴³ Genau so bringt auch hier Sigma seine Unsicherheit angesichts der verwirrenden globalen Vernetzung zum Ausdruck; diese Ziellosgkeit äußert sich in den „Auswüchsen“. Das in *TextKörper* entwickelte organische Verständnis vom Erzählen wird gleich nochmals angesprochen, allerdings in einer neuen Form; Sigma spricht nun davon, dass eine Alternative zu dieser durch die Reizüberflutung bedingten Verwirrung die Literatur ist, dargestellt als „Vers essen“:

Vers essen wäre da eine Kultivierung der wilden Versessenheit. Sich eine Parzelle Poesie einverleiben ein Besitzzuwachs, der keine effiziente Wirtschaftlichkeit hat, aber entkrampft. Keine Magenkrämpfe mehr, wenn ein hochprozentiger Vers die verstopften Nahrungswege freilegt.³⁴⁴

Erstmals in *EineWelt* wird an dieser Stelle die konkrete Produktion von Literatur angesprochen – ein Thema, das, wie wir gesehen haben, in jedem Text von Siegmund Kleinl in irgendeiner Form vorkommt. In der Darstellungsweise rekurriert dieses Zitat wie schon erwähnt auf die organische Darstellung des Erzählens in *TextKörper*, vor allem auf die dort vorkommenden anthropomorphen Formulierungen wie „Erzählleib“ oder das Erzählen als „Liebesakt“.³⁴⁵ Die menschlichen Züge beziehungsweise die körperliche Verbindung der Literatur mit dem Menschen, die in diesen Bildern anklingt, begegnet auch im obigen Zitat aus *EineWelt*, zusätzlich hervorgehoben durch das Wortspiel mit „Vers essen“ und

³⁴¹ Vgl. Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 29.

³⁴² Ebd. S. 30.

³⁴³ Vgl. Kapitel 4.1.3.2.

³⁴⁴ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 25.

³⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.1.4.

„Versessenheit“. Übrigens besitzt diese Stelle auch eine religiöse Komponente: es ist eine Anspielung Kleinls auf den Propheten Ezechiel, der laut Bibelmythos Schriftrollen aß. Der Bezug zu Ezechiel wird deshalb klar, weil der Prophet schon vorher im Text einmal erwähnt wird.

Trebor erzählt in seinen Mails bildhaft über den Alltag in Ghana, über die Arbeit und den Unterricht in den behelfsmäßig eingerichteten Schulen, über die alten Leute, die noch die Kolonialzeit gewöhnt sind und daher den weißen Trebor mit ängstlichem Respekt behandeln; er geht aber auch auf Gefahren und Probleme in Ghana ein, wie etwa den Wassermangel und die Begegnung mit einer tödlich giftigen Königskobra.³⁴⁶ In einem weiteren Mail schildert Trebor die gefährliche Fahrt in einem schrottreifen Kleinbus (diese so genannten „Trotros“ sind das einzige öffentliche Verkehrsmittel in Ghana) - gefährlich deshalb, weil die Bremsen nicht funktionieren und der Chauffeur keinen Führerschein hat. Der Kleinbus ist hoffnungslos überfüllt, der Fahrer fährt viel zu schnell und Trebor hat Angst.³⁴⁷

Diese Passage erinnert thematisch und vom reportagehaften Stil her an die 1992 erschienene Kurzgeschichte *Der Weg nach Surabaya* von Christoph Ransmayr. Die Lastwagenfahrt nach Surabaya (auf Java) beginnt ähnlich wie die Fahrt in *EineWelt*, in einem überfüllten, alten Bus, und der Erzähler hat ein ähnlich ungutes Gefühl wie Trebor. Bei Ransmayr kann sich der Erzähler aber mit den Einheimischen besser verständigen (durch das gemeinsame Lesen einer Zeitung), und überwindet schließlich seine Ängste.³⁴⁸ In Trebors Mail scheint sich Kleinl intertextuell auf diesen Ransmayr-Text zu beziehen, entwirft aber einen Gegenentwurf dazu; die Aussage ist, dass Trebor sich in Ghana überall dort wohl fühlt, wo er (wie die Einheimischen) mit der Natur verbunden ist. Muss er sich allerdings auf die Technik verlassen, die erstens veraltet ist und mit der zweitens unsachgemäß umgegangen wird, fehlt ihm das Vertrauen.

Nachdem Trebor in seinem allerletzten Mail noch ein eher verklärtes und romantisches Bild von Ghana zeichnet, beschließt Kleinl den Text, wie er ihn begonnen hat: mit einem Mail Sigmas an Trebor. Darin wird wieder der Ist-Zustand in der Heimat geschildert, und wie zu Beginn fügt Kleinl Auszüge aus

³⁴⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 24, S. 53f., S. 58 und S. 64f.

³⁴⁷ Vgl. Ebd. S. 61.

³⁴⁸ Vgl. Ransmayr, Christoph: *Der Weg nach Surabaya*. In: Ders.: *Der Weg nach Surabaya*. Reportagen und kleine Prosa. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1999. S. 225 – 227.

Zeitungsartikeln ein, in denen es um brutale Verbrechen geht. Zu diesem Zweck führt Kleinl auch die im Text mehrfach eingesetzte Schweinemetaphorik fort:

Die Menschen schneiden in das Fleisch des Nächstbesten und sich damit ins eigene Fleisch. Sie halten den Mitmenschen für eine Sau und stechen ihn (sie) ab. Dann stößt ihnen auf, dass sie selbst ein Schwein sind und sie stechen auch in sich hinein, um der Schweinerei ein Ende zu setzen.³⁴⁹

Durch das Zeugma im ersten Satz („schneiden in das Fleisch des Nächstbesten und sich damit ins eigene Fleisch“) drückt Kleinl den nicht enden wollenden Kreislauf der Perversitäten aus, durch den angedeuteten Selbstmord die Ausweglosigkeit dieses *circulus viciosus*: Trebor hat in Ghana eine Entwicklung durchgemacht, hat über verschiedenste Aspekte des Landes berichtet, aber Sigma ist im letzten Mail wieder dort, wo er begonnen hat, nämlich beim Unmut über die Verhältnisse im eigenen Land. Die erneute Anwendung der Stilmittel Schweinemetaphorik und Zeitungsartikel betont diese Stagnation auch auf stilistischer Ebene. Einzige Alternative zum tristen Alltag ist für Sigma, wie schon einmal angesprochen, die Literatur:

Ich lese. Ich schreibe. Löse mich im Lesen, durch das Schreiben. Gehe ins Freie. Laufe.³⁵⁰

In der Klimax (die Steigerung erfolgt von „Ich lese“ zu „Laufe“) bezieht sich Kleinl wieder auf das anthropomorphe Erzählmodell aus *TextKörper*, vor allem auf die metaphorische Verbindung von Literaturproduktion mit körperlicher Bewegung.³⁵¹

Das Erzählen als Gehen (oder als andere körperliche Handlung, etwa Arbeit mit Händen oder Trinken und Aufstoßen) begegnet in der Poetik, aber auch in *Tugend* und *DorfMale*. Ebenso geschieht es hier, Lesen und Schreiben werden mit „ins Freie gehen“ und „Laufen“ gleichgeschaltet. Zudem finden wir in diesem Zitat wieder Kleins Topos von der Rehabilitierung des Erzählens.³⁵² Kennt man den theoretischen Hintergrund von *TextKörper* nicht, kann man die Ausdrücke „ins Freie gehen“ und „Laufen“ in diesem Kontext auch als Beschreibung von entspannenden Freizeitaktivitäten deuten.

In einem früheren Mail an Trebor hat Sigma noch festgestellt, dass es „keine fünfte, vierte dritte oder zweite Welt“ mehr gibt, „sondern nur noch die eine“.³⁵³ Damit hat er sich auf die technologiebedingte Globalisierung der Welt bezogen. Am Ende des Texts steht aber Sigmas Erkenntnis, dass

³⁴⁹ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 67f.

³⁵⁰ Ebd. S. 69f.

³⁵¹ Vgl. Kapitel 3.1.1. und 3.1.4.

³⁵² Vgl. Kapitel 3.2.1.

³⁵³ Vgl. Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320). S. 23.

[...] sich draußen, in der Heimat, in die du bald zurückgekehrt sein wirst, alles so zusammenballt, dass es schwer ist, am Ball zu bleiben, der sich erdkugelschwer dreht. Der deine und meine Welt enthält, die unsere, aber keine Eine ist. Bis bald.³⁵⁴

Damit bezieht sich Sigma auf die Menschen, die die Erde zwar bewohnen („unsere“), aber sie eben nicht zu einer gemeinsamen, also zu „Einer“ Welt machen können. An ihnen scheitert der an sich positive Ansatz der weltweiten Vernetzung. Dieser letzte Satz bezieht sich auf den Gesamttitel des Buches, nämlich *EineWelt*. *Mit Teilungen* und liefert quasi ein Fazit des Texts: die Teilungen werden durch Menschen erzeugt, in ihren Gedanken, aber auch in dem was sie sagen und was sie tun. Die Menschen nehmen diese Teilungen vor, obwohl sie sich, begünstigt durch Technik und Globalisierung, über Kontinente hinweg *Mitteilungen* schicken (das ist die zweite Bedeutung des Untertitels) und damit die Welt an sich näher zusammenrücken lassen.

Dieses Paradoxon ist in der Schreibweise des Untertitels *Mit Teilungen* ausgedrückt: hätte Kleinl den Untertitel als *Mitteilungen* geschrieben, würde das lediglich die Form des Texts aufgreifen, nämlich dessen Konzeption als E-Mail-Roman. Durch die getrennte Schreibung klingt „Mitteilungen“ zwar mit, gleichzeitig wird jedoch auf die Teilungen verwiesen, die die Menschen nicht überwinden können. In sich gibt der vollständige Titel also den Inhalt des Texts wieder: *EineWelt. Mit Teilungen* – „eine“ und „Welt“ rücken zusammen, was für die Globalisierung steht. „Mit Teilungen“ repräsentiert die ideologischen Grenzen, die die Menschen auch durch den weltumspannenden Austausch von „Mitteilungen“ nicht loswerden. Das ist ein weiteres Beispiel für die Eigentümlichkeiten von Kleinls Dichtersprache, wie sie in *TextKörper* auseinandergesetzt wurden: durch die Hervorhebung von Trennungen in Komposita, sei es durch Großschreibung des zweiten Wortteils oder durch Abstandsetzung, werden gezielt neue Bedeutungen generiert, bestehende verändert oder Mehrdeutigkeiten geschaffen.³⁵⁵

Als einzige Alternative zu den Unzulänglichkeiten der Welt geht aus Kleinls Text das Erzählen hervor: wie angesprochen fordert Sigma Trebor auf, über Ghana zu erzählen und damit die Menschen einsichtiger zu machen, Sigma selbst tröstet sich im Schreiben, und auch die Tatsache, dass *EineWelt* als E-Mail-Roman konzipiert ist, scheint (wie eingangs erwähnt) darauf hinzuweisen, dass das Erzählen auch von neuesten technischen Medien nicht negativ beeinflusst wird. Um wieder den Bezug

³⁵⁴ Kleinl, Siegmund: *EineWelt. Mit Teilungen* (wie Anm. 320). S. 70.

³⁵⁵ Vgl. Kapitel 3.3.1.

auf die Poetik *TextKörper* herzustellen, könnte man über den Inhalt von *EineWelt* auch sagen: während die Welt real nicht verbessert werden kann, weil es immer wieder an den Menschen scheitert, bietet die Literatur einen Ausweg – man denke in diesem Zusammenhang erneut an das Zitat in *TextKörper*, in dem Sigmund Kleinl behauptet, im Erzählen werde die Welt erst geschaffen.³⁵⁶

4.3.2. Exkurs I: Der E-Mail Roman als Weiterentwicklung des Briefromans
Sigmund Kleinls E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* kann als Aufgriff der Tradition des Briefromans verstanden werden; diese Tradition wird von Kleinl weiterentwickelt. Damit wendet er in *EineWelt* das an, was sowohl in *Tugend* als auch in *TextKörper* thematisiert wird: das Aufnehmen von Traditionellem und daraus die Entwicklung des Eigenen. In *Tugend* wird das durch die Entwicklung des „Lesers“ zum Autor dargestellt, in *TextKörper* spricht Kleinl davon, sich anderen Texten „einzuschreiben“ und daraus neue Texte hervorzubringen.³⁵⁷ Diese Vorgangsweise kommt in *EineWelt* zur Anwendung, und daraus ergibt sich die Konzeption des Texts als E-Mail-Roman. Wie in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt, kann ein imitierendes Aufgreifen literarischer Formen auch als postmodernes Element verstanden werden. Im folgenden Exkurs möchte ich darstellen, inwieweit sich Kleinl an die Tradition des Briefromans hält und in welchen Punkten er davon abweicht.

Die Geschichte des Briefes als Literaturform hatte ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert, damals wurde fast ein Fünftel aller Romane (vor allem in Deutschland, Frankreich und England) in Briefform verfasst. Der Briefroman erfreute sich vor allem deshalb großer Beliebtheit, weil die Briefform neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnete und die strenge Trennung zwischen literarischen Gattungen überwand, indem Elemente aus der Tragödie, aus der Biographie und aus dem „normalen“ Roman vereint wurden.³⁵⁸ Damit verbunden gibt der klassische Briefroman keine in sich abgeschlossene Handlung oder Erzählfabel wieder, sondern ist charakterisiert durch Offenheit, Unabgeschlossenheit und Subjektivität.³⁵⁹ Das sind Punkte, die auch in Sigmund Kleinls poetisches Konzept passen: wie wir gesehen haben, hält Kleinl nicht viel von gattungsbedingten Grenzen (in *TextKörper* spricht er ja davon,

³⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.1.3.

³⁵⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1.

³⁵⁸ Vgl. Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts. Heidelberg: Winter-Verlag 1971 (=Studia Romanica 23). S. 9.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 29.

dass im Erzählen die Gegensätze zusammenfallen³⁶⁰) – so gibt es etwa in *Tugend* einen Lyrik-Akt, auch in *DorfMale* werden Gedichtelemente eingefügt, und in *EineWelt* schaltet Kleinl Zeitungsartikel in den Text ein. Auch die Erkenntnis, dass der Briefroman keine abgeschlossene Fabel enthält, kommt Kleinl entgegen; in *TextKörper* war die Rede davon, dass das Erzählen „Löcher in die Kontinuität einer Lebensgeschichte“ reiße³⁶¹, und auch in *EineWelt* kann keine wirklich stringente Handlung erkannt werden. In dieser Hinsicht ist es also verständlich, dass Kleinl sich gerade auf die Tradition des Briefromanes bezieht, denn sie bietet per se schon eine formale Offenheit – und diese Offenheit übernimmt auch Kleinl.

Weitere Merkmale des klassischen Briefromans: er stellt den Menschen immer in einem Konflikt dar, sei es nun ein Konflikt mit sich selbst oder mit der Gesellschaft; damit einhergehend erscheinen die Briefe, die wiedergegeben werden, nicht als für den Leser bestimmt, sondern für eine andere werkimmanente Person³⁶². Auch das finden wir in Kleinls E-Mail-Roman *EineWelt* verwirklicht: Trebors Konflikt ist es, sich in der neuen Heimat Ghana zu orientieren und sich mit den Menschen dort zu arrangieren, was ihm gut gelingt (bis auf sein Erlebnis mit der Giftschlange und die gefährliche Fahrt im Trotro). Sigma ist durch die „zivilisierte“ Gesellschaft desillusioniert, Kapitalismus, Verbrechen, Gewinnstreben, Gleichgültigkeit etc. setzen ihm zu, seine Alternative und sein Trost ist die Literatur. Auch bei Kleinl wirken die Mails nicht fingiert, sondern real (wenn man die Tatsache außer Acht lässt, dass sie nicht datiert sind und keine Grußformeln oder Ähnliches enthalten) und in erster Linie für die jeweils andere Person bestimmt.

In mancherlei Hinsicht wendet sich Sigmund Kleinls *EineWelt. Mit Teilungen* aber auch deutlich von der Tradition des Briefromans ab (vorderhand dadurch, dass es bei Kleinl keine Briefe, sondern eben E-Mails sind). So wird allgemein als konstitutiv für den Briefroman erachtet, dass es zwischen den schreibenden Figuren keine stilistischen Unterschiede gibt, sondern im Gegenteil eine Einheitlichkeit des Stils.³⁶³ Das wird bei Kleinl negiert, die Figuren unterscheiden sich sehr wohl in ihrem Sprech- beziehungsweise Schreibstil. Während Sigmas Sprache metaphernreich und von Polysemien übersät ist, schreibt Trebor eher einfach und mehr journalistisch. Das hat natürlich damit zu tun, dass die Figur Sigma stark

³⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.3.1.

³⁶¹ Vgl. Kapitel 3.1.2.

³⁶² Vgl. Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts (wie Anm. 358) S. 9 und S. 21.

³⁶³ Vgl. Ebd. S. 19 – 21.

autobiographisch konnotiert ist, wie man ja bereits an ihrem Namen erkennt; die herausgearbeiteten Parallelen zur Poetik *TextKörper* werden demgemäß immer von Sigma ins Spiel gebracht, während Trebor hauptsächlich seine Erlebnisse wiedergibt. Generell sind Sigmas Mails auch viel länger als die von Trebor. Noch ein weiterer wichtiger Aspekt des traditionellen Briefromans wird in Kleinls *EineWelt* abgewandelt: der Briefroman des 18. Jahrhunderts strebt nach einer komplexen Wirklichkeitsabbildung beziehungsweise –nachahmung und ist damit einer der Wegbereiter des Realismus im 19. Jahrhundert.³⁶⁴ Schon zu Beginn der Analyse von *EineWelt* habe ich Kleinl „vorgeworfen“, dass er durch das Einfügen eines Zeitungsartikels in den Text ebenso nach Realitätsabbildung strebt und sein in *TextKörper* gestecktes Ziel, eine naturalistische Mimesis zu vermeiden, vergisst. Das wird allerdings relativ, wenn wir wieder einen Blick auf den traditionellen Briefroman werfen: um den Effekt der totalen Nachahmung zu erzielen, nimmt sich der Autor des klassischen Briefromans zurück und erscheint, wenn überhaupt, nur als legitimierende Instanz, wie etwa als fiktiver Herausgeber.³⁶⁵ Bei Kleinl passiert jedoch etwas Gegenteiliges: erstens gibt es keinen fiktiven Herausgeber und auch keine sonstige kommentierende Figur, zweitens hält er sich als Autor nicht aus dem Text heraus, sondern bringt sich gänzlich ein, lässt die Figur Sigma autobiographische Züge tragen und rekurriert auf Grundsätze seiner eigenen Poetik. Damit kehrt er sich, per Briefroman-Definition, vom Anspruch auf Mimesis ab. Außerdem führt uns die bewusst eingesetzte autobiographische Grundierung wieder zu Kleinls in *TextKörper* kreiertem Begriff der „Male“, die in jedem seiner Texte vorkommen: das Spezifische eines Autors, wie es dann im fertigen Text erkennbar wird, beziehungsweise die wechselseitige Durchdringung von Kunstwerk und Autor.³⁶⁶

Insgesamt gesehen kann man die Tatsache, dass Siegmund Kleinls *EineWelt. Mit Teilungen* ein E-Mail-Roman ist, also vielleicht nicht unbedingt als Imitation oder Parodie dieser Literaturform betrachten (dazu fehlt es dem Text an Ironie gegenüber der Tradition), aber in jedem Fall als kritische eigene Bearbeitung.

³⁶⁴ Vgl. Picard, Hans Rudolf: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts (wie Anm. 358) S. 10.

³⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 10 – 12.

³⁶⁶ Vgl. Kapitel 3.1.5.

4.3.3. Exkurs II: Das Tagebuch des „Trebor“

Wie bereits mehrfach angesprochen, beruht Siegmund Kleinls Text *EineWelt. Mit Teilungen* auf den handschriftlichen Tagebuchaufzeichnungen von Robert Sandhofer, einem Bekannten Siegmund Kleinls, der von 2000 bis 2001 seinen Zivilersatzdienst in Ghana absolvierte; alle E-Mails von Trebor (= „Robert“) im fertigen Text basieren auf Robert Sandhofers Tagebucheinträgen. Das Tagebuch besteht aus einem Notizheft, es sind aber auch mehrere lose Blätter eingefügt. Alles in allem hat das Tagebuch rund 50 Seiten.

Viele Einträge hat Siegmund Kleinl nur thematisch übernommen, so etwa die Naturbeschreibungen, die Fakten zum Land Ghana, die Erkrankung Roberts beziehungsweise Trebors an Malaria und mehrere episodentartige Erlebnisse, beispielsweise die Begegnung mit einer gefährlichen Kobra. Einige markante Passagen hat Kleinl jedoch beinahe wörtlich eingefügt, etwa eine bereits erwähnte Stelle, an der Trebor sagt, dass ihm die alten Menschen mit Respekt begegnen. In Robert Sandhofers Tagebuch heißt es dazu:

[...] „Me ma mo aha, madame!“, grüße ich sie. Die Frau freut sich, dass ich schon ihre Sprache Twi gelernt habe und fragt mich wies mir geht: „Wo houte sen?“ Ich antworte mit einem lang gezogenen: „Eie paaaahhh!“ Je länger ich das Wort ziehe, desto besser geht es mir. Und wir beide lachen. [...] Alte Menschen haben einen sehr großen und für mich unangenehmen Respekt vor mir. Sie sind noch immer stark geprägt von der Kolonialzeit, die noch nicht solange vorüber ist. Sie und Alterskollegen meinerseits, reden mich mit „Sir“ an. Sie denken ich bin der allwissende weiße Mann, der gekommen ist, um ihnen auch einen Fernseher oder einen [sic] Radio zu bringen. Wenige Andere, die schon öfters auf anderer Ebene mit Weißen zu tun hatten, wissen wie machthungrig und besitzergreifend wir sind und gehen mir aus dem Weg.³⁶⁷

Siegmund Kleinl hat diese Stelle nur unwesentlich abgeändert, bei ihm lautet sie:

[...] Ich halte an, grüße: Me ma mo aha, madame! Darauf die Frau: Wo houte sen? (Wie geht's?). Ei paaaahhh! Je länger ich das Wort ziehe, umso besser geht es mir. Fast immer ziehe ich das Wort lang. Weil ich der Frau eine Freude machen will. Wir lachen. Immer lachen wir. Es ist ein Ritual der Lebensfreude. [...] Die Unterwürfigkeit ist mir unangenehm. Vor allem der unangemessene Respekt, den alte Menschen vor mir zeigen. Sie haben noch immer die Kolonialzeit in sich. Sie sagen Sir zu mir. Aber auch Gleichaltrige reden mich mit Sir an. Sie glauben noch immer, der Weiße Mann ist allwissend. Er kommt, um ihnen den technischen Fortschritt zu bringen: ein Radio, einen Fernseher, eine Kamera. Einige wenige gehen mir aus dem Weg. Sie haben schon mit Weißen zu tun gehabt. Für sie bin ich wie jeder Weiße ein Kolonist: besitzergreifend, machthungrig.³⁶⁸

³⁶⁷ Ich zitiere aus dem Tagebuch von Robert Sandhofer (entstanden zwischen 2000 und 2001 in Ghana), das sich im Besitz desselben befindet.

³⁶⁸ Kleinl, Siegmund: *EineWelt. Mit Teilungen* (wie Anm. 320) S. 64f.

Analysiert man die Umarbeitung des Originaltexts durch Kleinl, lässt sich vor allem anhand zweier Passagen auch beobachten, wie Kleinl ausgehend von den Formulierungen Robert Sandhofers seine eigene literarische Sprache anwendet, die in *EineWelt* ja besonders wortspielreich ist. Die erste Stelle ist die Beschreibung eines Ausflugs in einen Ghanaer Nationalpark. Robert Sandhofer schildert die Zustände in der dortigen Unterkunft:

[...] Das Wasser zum Waschen war braun und kam aus einem Wasserloch in dem die Elefanten auch badeten. Die Matratze war zwar 30cm dick, aber wenn man sich drauflegte versank man darin wie in einem Luftschloß. Um mir herum [sic] spielten die Kakerlaken. Auf das Abendessen mußte man 2 Stunden warten. Das Bier war heiß von der Sonne usw. Das alles konnte mich nicht im geringsten von meiner Freude abbringen. [...] Während dieses kleinen Urlaubs hatte ich keine Sorgen. Ich war von allem befreit.³⁶⁹

Siegmond Kleinl macht daraus:

[...] Das Wasser zum Waschen ist braun. Es kommt aus einem Wasserloch, in dem die Elefanten baden. Ich habe zwar keine so dicke Haut, aber sie ist schon relativ resistent gegen Bakterien. [...] Die fleckige Matratze ist etwa 30 cm dick. Ich bin müde und versinke darin wie in einem Luftschloss. Ich bin glücklich. Es fehlt an nichts, obwohl nichts in der Ordnung ist, die wir von der Zivilisation her gewohnt sind. Kakerlaken umtanzen mich. Das Bier ist heiß von der Sonne. Trotzdem bin ich heiß auf das Bier. Auch auf das einfache Essen, auf das wir zwei Stunden warten. Ich fühle mich von allen Dingen und Sorgen befreit.³⁷⁰

An der Doppeldeutigkeit von „dicke Haut haben“ und dem Wortspiel mit „heiß sein“ und „heiß sein auf“ erkennt man deutlich die Bearbeitung Kleinls; Robert Sandhofers Formulierungen bleiben aber erkennbar. Ein solches Vorgehen lässt sich auch noch an einer anderen kurzen Passage darstellen, die weiter oben in diesem Kapitel angesprochen wurde. Robert Sandhofer schreibt über Europa:

In Europa schenken sich die Menschen keine Aufmerksamkeit. Wenn man auf der Straße geht, geht jeder bei jedem unachtsam vorbei. Wenige haben ein Lächeln im Gesicht.³⁷¹

Siegmond Kleinl macht aus dieser Stelle ein mehrdeutiges Wortspiel und lässt „Trebor“ folgendes schreiben:

In Europa schenken sich die Menschen nichts. Vor allem kein Ansehen. Sie sehen einander nicht an. Wir schauen bei euch vorbei, sagen sie. Die Augen der Europäer sind aufs Vorbeischauen programmiert. Sie belächeln vielleicht, aber sie lächeln nicht. Sie haben auch nichts zu lachen.³⁷²

Fakten hat Kleinl bei seiner Bearbeitung kaum verändert. Die einzigen inhaltlichen Unterschiede betreffen das Bauprojekt in Ghana (Robert Sandhofer schreibt in

³⁶⁹ Zitat wie Anm. 367.

³⁷⁰ Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320) S. 48.

³⁷¹ Zitat wie Anm. 367.

³⁷² Kleinl, Siegmund: *EineWelt*. Mit Teilungen (wie Anm. 320) S. 13.

seinem Tagebuch, er sei in Ghana für den Bau von zwei Schülerheimen und einer Volksschule verantwortlich gewesen, während „Trebor“ in Kleinls Text einen Wasserturm baut) und die Fahrt im Trotro (bei Kleinl erscheint sie unangenehm und wirkt wie ein Gegenentwurf zum angesprochenen Ransmayr-Text, während sie in Robert Sandhofers Aufzeichnungen eher als Abenteuer beschrieben wird). Erwähnenswert ist zudem, dass Siegmund Kleinl jene Passagen in Sandhofers Tagebuch, die für seine Umarbeitung interessant sind, mit Bleistiftmarkierungen gekennzeichnet hat. Darüber hinaus befindet sich im Tagebuch ein loses A4-Blatt, auf dem Kleinl (wieder mit Bleistift) zwölf zu bearbeitende Tagebucheinträge tabellarisch aufgelistet hat – in der Tat handelt es sich dabei bereits um jene zwölf Stellen, aus denen schließlich die zwölf E-Mails von „Trebor“ im fertigen Werk hervorgingen.

4.3.4. Zusammenfassung

Zum Abschluss dieses Abschnittes wieder die wesentlichen Aspekte, inklusive Korrelationen zu Kleinls Poetik *TextKörper*, ad oculos:

- *EineWelt. Mit Teilungen* ist ein biperspektivischer E-Mail-Roman, der auf den Tagebuchaufzeichnungen von Robert Sandhofer basiert.
- Die beiden Perspektiven, die sich gegenüberstehen, sind einerseits eine naturverbundene, ausgeglichene Lebensweise in der vom Fortschritt unberührten, arkadischen Welt Ghana (dargestellt in den Mails von Trebor) und andererseits ein oberflächliches, hektisches, kapitalistisches, von Verbrechen, Perversion und Reizüberflutung beeinträchtigtes Leben im „zivilisierten“ Europa (dargestellt in den Mails von Sigma).
- Siegmund Kleinls Sprache ist in *EineWelt* vergleichsweise zugänglicher als in anderen Texten, dennoch finden sich auf rein sprachlicher Ebene typische Merkmale Kleinls und damit Verbindungen zur Poetik *TextKörper*: Wortspiele, Neologismen (z.B. „durchboom(s)en“), die sichtbar gemachte Trennung von Komposita (z.B. „OberHäupter“, „WirtschaftsKammer“) und Polysemien (z.B. „Auto“ – „ich“).
- Eine weitere Parallele zur Poetik ist die Rehabilitierung des Erzählens, die in mehrfacher Hinsicht stattfindet: einerseits ist die Form des E-Mail-Romans selbst eine solche Rehabilitierung, da sie zeigt, dass das Erzählen durch neueste technische Medien nicht negativ beeinflusst wird. Andererseits wird im Text die

Kraft des Erzählens betont, indem Sigma Trebor dazu auffordert, durch seine Erzählungen die obsoleten Vorstellungen der Europäer von Afrika zu aktualisieren. Drittens wird, ebenfalls durch Sigma, das Erzählen beziehungsweise das Schaffen von Literatur als rettender Ausweg aus einer unzulänglichen Welt dargestellt.

- Weitere literarische Charakteristika Siegmund Kleins, die den Text in Korrelation mit der Poetik *TextKörper* treten lassen, sind die Intertextualität (Anspielungen etwa auf Orwell, Goethe oder Ransmayr), die autobiographischen Konnotationen (z.B. durch den Namen „Sigma“) und das organische, anthropomorphe Erzählverständnis (das Erzählen als Gehen oder Laufen und als körperliche Vereinigung mit der Literatur, etwa durch „Vers essen“).

5. Die Welt des Sigmund Kleinl

5.1. Interview mit dem Autor

Das folgende Interview wurde am Freitag, dem 8. 12. 2006 in Sigmund Kleinls Haus in Schützen am Gebirge/Burgenland geführt. Die Fragen sind jeweils kursiv gesetzt, Sigmund Kleinls Antworten in normalem Schriftgrad. Das Interview soll den Autor Sigmund Kleinl jenseits der literaturwissenschaftlichen Analyse unmittelbar zu Wort kommen lassen.

Herr Kleinl, was hat Sie dazu bewogen, Ihre theoretischen Überlegungen zum Schreiben, die Sie ja schon in Tugend in Grundzügen entfaltet haben, 1995 im Essay TextKörper in literarischer Form festzuhalten?

Wenn ich schreibe, dann reflektiere ich natürlich auch, was ich schreibe. Ich habe immer an bildenden Künstlern und Literaten kritisiert, dass sie, wenn sie beispielsweise von Journalisten gefragt werden, keine Auskunft geben können über ihr Werk, über das, was sie machen. Ich bin ja auch Literaturwissenschaftler, nachdem ich Germanistik studiert habe, und so möchte ich mich von Zeit zu Zeit vergewissern, was das eigentlich ist, was ich da schreibe und wie es konzipiert ist. Ich gehe an das Schreiben so heran, dass ich natürlich über die Verfahrensweisen nachdenke, aber während ich schreibe, verändert sich das, was ich ursprünglich geplant habe, und dann ist es interessant, am Schluss festzustellen, wie der fertige Text gebaut ist – welche Verfahrensweisen da, möglicherweise auch unbewusst, eingeflossen sind. Es ist also eine ständige Wechselwirkung: einerseits überlege ich, wie ich ein Thema formal rüberbringen kann, andererseits verändert das Schreiben dieses formale Konzept, und am Ende kommt es zur Reflexion über den Text, wie er tatsächlich geworden ist. Aus dieser Wechselwirkung hat sich das ergeben, was ich *TextKörper* genannt habe – eine Reflexion über das eigene Schreiben.

Ihre Poetik TextKörper ist ziemlich schwierig zu analysieren, weil sie sich keiner theoretischen Disziplin widerspruchsfrei zuordnen lässt. Einerseits betreiben Sie eine Rehabilitierung des Erzählens, bedienen sich einer organischen, anthropomorphen Metaphorik und wehren sich gegen die Vorstellung vom Tod der Literatur – andererseits kommen postmoderne Elemente vor, wie etwa die Leugnung eines einheitlichen Sinnes, was doch sehr an Derrida erinnert. Wie kann man Ihren Ansatz literaturtheoretisch fassen?

Das ist richtig, diese Elemente, modern und postmodern, sind darin verarbeitet, weil ich der Meinung bin, man kann nicht Gegenwartsliteratur schreiben und dabei an dem, was in den letzten Jahrzehnten in der Ästhetik erarbeitet worden ist, vorbeisehen. Ich kenne die wichtigsten literaturtheoretischen Ansätze, ich kenne die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, und das schwingt natürlich alles beim eigenen Schreiben mit. Andererseits: ich habe sehr viel gelesen und war eigentlich immer auf der Suche nach „dem“ Buch – aber so viele Bücher und Autoren ich auch schätze und liebe, eines Tages ist mir bewusst geworden: den Text, der ganz dir entspricht, den wirst du nirgends finden, den musst du selbst schreiben. Bei diesem Schreiben fließen zwar alle möglichen Anregungen und Impulse ein, aber es kommt etwas dazu, was wirklich „ich“ bin und was mein Gewordensein ausmacht, und das macht den jeweiligen Text letztlich ganz anders als alle Texte, die ich kenne.

Ich lese zum Beispiel ein Werk der Postmoderne und denke mir: das ist es jetzt nicht. Ein Charakteristikum der Postmoderne ist ja dieses ziellose und beliebige Auslaufen, und obwohl ich auch in meiner eigenen Literatur kein bestimmtes Telos verfolge, fehlen mir in der Postmoderne zumindest Richtungen, die geboten werden. Deshalb habe ich mir gesagt, es ist Zeit, dass die Literatur über die Postmoderne hinausgeht; allerdings ohne sich fixe Ziele zu setzen, denn das wäre fad. Es ist also nicht so, dass ich von vornherein ein festes Ziel habe, auf das ich zuschreibe, aber im Gegensatz zur Postmoderne habe ich die Hoffnung, dass das, was ich schreibe, nicht sinnlos ist oder zumindest nicht sinnleer – auch wenn man diesen Sinn nicht eindeutig benennen muss oder kann.

Wenn ich schreibe, ist für mich klar, dass etwas Neues entstehen muss. Würde ich nur imitieren oder einen bestimmten Stil übernehmen, wäre das vergeudete Zeit und keine neue Erkenntnis. Form und Formensprache setze ich also immer in Verbindung mit neuer Erkenntnis; unabhängig vom Inhalt bringt bereits die Form etwas Neues, und wenn man bestehende Formen nur nachspielt, hätte das keinen Sinn. Deshalb gehe ich über das Bestehende hinaus, reflektiere es – auch literaturwissenschaftlich – und überlege, was mir dabei fehlt. Und das, was mir fehlt, erweitere ich; dadurch entstehen neue Verfahrensweisen.

Eine solche Verfahrensweise ist der „Bewusstseinsstau“, der vor allem in meinen nächsten Texten eine wichtige Rolle spielen wird. Den „Bewusstseinsstrom“ gibt es ja schon, beispielsweise bei Joyce, aber gerade in der heutigen oberflächlichen Zeit erscheint es mir wichtiger, dass sich das Bewusstsein auch stauen und etwas von der

Oberfläche in die Tiefe gelangen kann. Formal würde das bedeuten, dass man einen Begriff hernimmt und nicht wie beim Bewusstseinsstrom einfach weiterassoziiert, sondern bei diesem Begriff bleibt, sodass sich das Bewusstsein anstaut, bis sich ein „Stausee“ bildet, in den man eintauchen kann. Das ist nur ein Beispiel für eine solche Weiterentwicklung bestehender Vorgangsweisen.

So wurde auch meine eigene Sprache durch das Schreiben und durch die Kunstsprache weiterentwickelt. Kunstsprache meint, dass ich die Sprache durch Neologismen und Neubildungen erweitere, sozusagen die Eindimensionalität hin auf eine Mehrdimensionalität öffne, auf einen vielfachen Sprachsinn. Eine bekannte Definition von Avantgarde ist ja auch, dass man das Alte neu schreibt, und zwar so neu, dass die Leser sagen: das hat es in dieser Form noch nicht gegeben. Und das ist auch meine Absicht. Die Themen sind immer die alten: Liebe, Leid, Glück, Tod, Religion, Beziehungen – aber das Neue liegt darin, wie diese Themen dargestellt werden. Und dazu ist es notwendig, die Tradition zu kennen. Wenn einer zum Beispiel das *Gilgamesch-Epos* nicht kennt, kann es sein, dass er etwas Ähnliches schreibt und glaubt, das ist jetzt etwas völlig Neues, aber in Wirklichkeit ist es schon fünftausend Jahre alt.

Deuten die in TextKörper erwähnten Aufsätze von Federman, Steiner, Ingold und Achternbusch auch auf eine solche Weiterentwicklung bestehender Theorien hin?

Ja, mit Federmans *Surfiction* habe ich mich eine Zeit lang beschäftigt und habe den Text auch aufgegriffen, was mir Lust bereitet hat. Diese Lust besteht darin, mit Normen zu brechen. Während das in der Gesellschaft direkt nur schwer möglich ist, kann man über Sprache und Literatur sehr substanzielle Änderungen erzielen, die sich dann letztendlich auch auf die Gesellschaft auswirken. In der Gesellschaft sind nämlich viele Menschen „in der Ordnung“; das muss aber nicht heißen, dass sie auch „in Ordnung“ sind. So eine Ordnung kann man in der Literatur aufbrechen. Das kann mitunter auch provokant sein, nämlich im eigentlichen Sinne des Wortes: die Literatur ruft Menschen aus sich heraus.

Viele meiner Texte sind, wenn man genau hinschaut, eine ungeheure Provokation für „Normalbürger“. So wurde ich heuer anlässlich meines fünfzigsten Geburtstages von der Gemeinde Schützen geehrt und hielt eine Lesung. Ich las dort einen sehr kritischen Text über Weinsensale³⁷³, und unter anderem war eine sehr einflussreiche Familie

³⁷³ Weinhändler beziehungsweise Weinmakler

anwesend, die seit Jahren den Weinpreis im Dorf bestimmt. Nachdem ich den Text vorgelesen hatte, verließ die Familie den Saal, und ich bekam sogar Drohanrufe. Viele andere Leute stimmten mir hingegen voll zu. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie Literatur wirkt, und was Literatur zu leisten vermag, allein durch Sprache und Form.

Wenn man sich Bundesländer wie Wien, die Steiermark, Kärnten oder Tirol ansieht, ist es im Burgenland um die Literatur relativ schlecht bestellt. Was müsste unternommen werden, um die burgenländische Literaturszene zu beleben?

Eine Möglichkeit wäre ein Landesverlag, mit dem Ziel, dass die Literatur burgenländischer Autoren überregional bekannt wird. Fast jedes Bundesland hat einen Landesverlag, und hätten wir auch einen, dann könnte dieser Verlag mit den anderen Landesverlagen in Kontakt treten; dadurch würden die burgenländischen Autoren in Österreich zirkulieren. Ich kann nur betonen, dass im Burgenland wirklich gute Literatur produziert wird, die keineswegs bloß regional ist. Aber de facto sind die Strukturen schlecht: es gibt keine Literaturzeitschriften, keine Literaturkritik und wie gesagt keinen Landesverlag.

Und auch die Preisausschreiben für Autoren, wie man sie derzeit durchführt, sind völlig unzureichend und werden von den Veranstaltern nicht ernst genommen. Durch Zufall habe ich einmal mitbekommen, wie sich zwei Juroren eines solchen burgenländischen Literaturwettbewerbs am Tag vor der Prämierung unterhalten haben. Der eine sagte zum anderen: Morgen treffen wir uns ja, um die Sieger zu küren. Hast du schon einen Text gelesen? Darauf der andere: Nein, aber das werd' ich mir heute schon noch durchblättern. Man muss sich vorstellen, welche Auswirkungen das für die teilnehmenden Autoren hat: du bekommst einen Wisch, auf dem steht, dass dein Text nicht den Vorstellungen der Jury entsprach, und glaubst vielleicht sogar, dass du nicht schreiben kannst. Dabei hat die Jury deinen Text nicht einmal gelesen.

Auch die Kulturpolitik des Burgenlandes lässt sehr zu wünschen übrig: es werden Autoren „importiert“, die mit dem Burgenland nichts zu tun haben, die lesen hier, werden bezahlt und fahren wieder heim. Das ist Dritte Welt-Kultur, wo bleiben da die heimischen Schriftsteller? Sie können nur profitieren, wenn ein geistiger Stoffwechsel stattfindet; ein Landesverlag könnte hier helfen, beispielsweise überregionale Lesungen ermöglichen und letzten Endes auch Kooperationen mit ausländischen Verlagen herstellen. Zusätzlich müsste man Agenten finden, die die Bücher zum Beispiel in den deutschen Markt tragen.

Die NN-fabrik hat diesen Austausch vorexerziert, wir haben Kooperationen mit Künstlern aus ganz Europa aufgebaut – es gab in den 90er Jahren etwa die „Achse NN-Berlin“, aus der letztlich auch die Anthologie *o.T.* hervorging –, aber wir wurden vom Land finanziell hängengelassen, die Förderungen waren so minimal beschieden, dass wir das Projekt nicht mehr finanzieren konnten. Auch unserem Vorschlag, die NN-fabrik in Richtung Landesverlag zu unterstützen, ist man nicht nachgekommen. Im Burgenland gibt es sicher mindestens zehn Autoren, die sich internationale Anerkennung verdient hätten. Aber manchmal hat man den Eindruck, im Burgenland wird von einigen wenigen Einflussreichen absichtlich verhindert, dass neue Autoren „groß“ werden.

Sie haben die NN-fabrik angesprochen, einen burgenländischen Literatur- und Kunstverlag. Wie kam es eigentlich zur Gründung der NN-fabrik?

1987 kam der bildende Künstler Johannes Haider als Zeichenlehrer an die Schule, an der auch ich unterrichtete, und wenn zwei solche Typen sich begegnen, dann gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder sie zerstreiten sich oder sie machen gemeinsame Sache. Zu Beginn waren wir tatsächlich über Kreuz, aber wir sind dann draufgekommen, dass wir künstlerisch zusammenarbeiten können. Johannes Haider ist ein echter „Verwirklicher“, und ich habe mir gedacht, das ist ja ideal, denn mit seiner Hilfe kann ich endlich das veröffentlichen, was ich schreibe. Zuerst wollten wir in der Wiener Szene mit einer Literaturzeitschrift Fuß fassen, aber das hat nicht funktioniert, weil sie in Wien gesagt haben, dass ihnen meine Texte zu radikal sind. In Wien, das muss man sich einmal vorstellen! Also haben Hannes und ich beschlossen, im Burgenland etwas zu machen. Daraus wurde dann die NN-fabrik. Um diesen Prozess, um die Begegnung mit Künstlern und um die Selbstdefinition als Künstler, geht es ja auch in *Tugend*.

Neben Ihrer schriftstellerischen Tätigkeit sind Sie nach wie vor in Eisenstadt als AHS-Lehrer tätig. Können Sie sich vorstellen, den Lehrberuf irgendwann einmal aufzugeben und sich nur noch dem Schreiben zu widmen?

Erstens ist es so, dass mich der Lehrberuf nicht in dem Maß einengt – zumindest momentan nicht –, dass ich sagen müsste, ich komme nicht zum Schreiben. Ganz im Gegenteil: angesichts dessen, was ich in letzter Zeit neben dem Unterrichten produziert habe, glaube ich, dass ich gar nicht wesentlich mehr schreiben könnte, wenn ich nicht mehr unterrichten würde. Natürlich bin ich morgens frischer als

abends, da kommt schon eine gewisse Müdigkeit dazu. Allerdings habe ich nur von Montag bis Mittwoch in der Schule zu tun, das heißt ich kann mich ungefähr vier Tage pro Woche ganz aufs Schreiben konzentrieren.

Zweitens muss ich in der Schule bleiben, solange meine Kinder noch nichts verdienen. Bei unserem Lebensstandard wäre es derzeit nicht möglich, dass mein Einkommen ausfällt. Im Hinblick aufs Schreiben glaube ich aber, dass es gar nichts bringen würde, den Job an den Nagel zu hängen, weil ich mir über die Jahre hinweg einen sehr produktiven Schreibrhythmus angeeignet habe. Was noch hinzukommt: es gibt Herbstferien, Weihnachtsferien, Semesterferien etc. – und diese freien Tage werden dann literarisch dermaßen dicht und qualitativ, dass ich das wahrscheinlich nicht übertragen könnte, wenn ich immer den ganzen Tag Zeit zum Schreiben hätte. Das heißt, ich beziehe die Ferien in meine künstlerische Planung mit ein und arbeite immer schon darauf hin. Unlängst waren beispielsweise Herbstferien, und in diesen zehn Tagen habe ich siebzig Gedichte geschrieben, die so intensiv waren, dass ich jetzt sowieso einen Monat lang kein Gedicht mehr schreiben kann. Hier hilft wiederum der Beruf, man gewinnt neue Eindrücke, die man dann literarisch umsetzen kann. Aber man braucht auch viel Disziplin – ich komme natürlich nicht von der Schule nach Hause, lege mich vor den Fernseher und trinke Bier.

Außerdem ist es ein gutes Gefühl, zwei Standbeine zu haben, nämlich die Literatur und die Schule. Wenn es in einem Bereich einmal nicht gut läuft, gibt es immer noch den anderen. Was ich mir allerdings schon vorstellen könnte, wäre eine Art „Sabbatjahr“, in dem ich mir eine Auszeit vom Unterrichten nehmen und dann beispielsweise einen großen Roman schreiben würde. Aber grundsätzlich wollte ich den Lehrberuf immer, ich habe damit leben gelernt und er stört mich auch nicht beim Schreiben. Auch diese Erfahrung, das Koordinieren des künstlerischen Schaffens mit Beruf und Familie, ist ein Thema, das ich in *Tugend* behandelt habe.

Warum haben Sie Ihre letzten beiden Texte, EineWelt und Skripturen des Unbequemen, nicht mehr im Verlag NN-fabrik veröffentlicht?

Aus zwei Gründen: erstens hat die NN-fabrik mittlerweile nicht mehr genug Geld, um neue Bücher zu machen. Und zweitens, selbst wenn das Geld vorhanden wäre, ist es mir ein Bedürfnis, auch bei anderen Verlagen zu veröffentlichen; einige Zyniker haben schon gesagt, es ist ja keine Kunst, in einem Verlag zu veröffentlichen, den man selbst mitgegründet hat – wobei ich immer wieder sage, ich habe ihn ja deshalb

gegründet, damit ich schreiben kann, was *ich* will, und nicht, was irgendjemand anders will. Außerdem war das Problem bei NN, dass wir niemanden hatten, der unsere Bücher auch in die Buchhandlungen bringt. Phasenweise hatten wir die Bücher zwar in einigen Wiener Buchhandlungen stehen, zum Beispiel beim Frick, aber wir hatten keine Vertreter – wie andere Verlage in Österreich – die unsere Bücher beispielsweise zum Morawa gebracht hätten. Das hat NN einfach nicht leisten können. Es war dann zum Teil auch so, dass Wiener Journalisten gefragt haben, wo man denn die Texte kaufen kann, aber es gab sie in Wien einfach nicht. Während hingegen der Südwind-Verlag und der lex liszt-Verlag, bei denen ich ja *EineWelt* und *Skripturen des Unbequemen* veröffentlicht habe, durchaus in Wien vertreten sind; der Südwind-Verlag hat dort sogar eine eigene Buchhandlung – gerade *EineWelt* hat sich in Wien gut verkauft. Für mein nächstes Buch, den Roman *Heimsuchung*, suche ich einen renommierten Verlag, wie etwa den Ritter-Verlag in Kärnten oder den Haymon-Verlag in Tirol, damit der Text auch wirklich in den deutschen Sprachraum kommt.

Ein wichtiger Aspekt Ihres Werkes ist die Mehrdeutigkeit – der Sinn, der nicht einheitlich ist, und die Denkfigur des „Umsinnens“, also dass der Leser die „Leerstellen“ des Textes eigenständig mit Sinn füllt. Ist es nicht auch gefährlich, dem Leser so viel „freizuräumen“? Ist das Risiko nicht groß, missverstanden zu werden?

Diese Gefahr besteht natürlich. Es kann sein, dass man so interpretiert wird, wie man es gar nicht möchte. Aber das ist das grundsätzliche Risiko des „offenen Kunstwerks“, bei dem es nicht darum geht, dass es eine einzige unmissverständliche Botschaft gibt, die selbst ein Analphabet rezipieren kann – wie etwa in der Malerei bei den Alten Meistern oder bei den mittelalterlichen Darstellungen von Verkündigungsszenen in Kirchen. Haben die Leute auf den Fresken an den Kirchenwänden etwa eine Lilie gesehen, wussten sie, die steht für Jungfräulichkeit; sahen sie ein offenes Fenster, wussten sie, es ist die Empfängnis gemeint. Das hat jeder mitbekommen, dazu musste man nicht einmal gebildet sein – das ist das geschlossene Kunstwerk, in dem jede kleine Geste ihre Bedeutung hat, und man kann nichts hineininterpretieren. Das gibt es natürlich auch in der Literatur; *Effi Briest* beispielsweise ist ein Roman des poetischen Realismus und hat eine klare Botschaft: Fontane schreibt darin gegen die falsche Moral des Bürgertums im 19. Jahrhundert an – das ist ziemlich eindeutig, und das wäre ein Beispiel für ein geschlossenes Kunstwerk in der Literatur, das offene Kunstwerk hingegen kennt keinen einheitlichen Sinn. In der heutigen Zeit gibt es

keine eindeutigen Vorstellungen mehr, beispielsweise von Moral – jetzt könnte man natürlich sagen, eben deshalb müsste man heutzutage einen Roman wie *Effi Briest* schreiben, damit wieder solche klaren Vorstellungen entstehen. Das ist aber nicht mein Anliegen. Ich vertrete die Freiheit, meine Freiheit und die Freiheit jedes einzelnen Menschen. Deshalb kann ich allein von diesem Ansatz her schon nichts schreiben, was so eindeutig ist, dass der Leser im Grunde genommen gar nicht anders kann als es zu glauben. Ich will niemanden mit meiner Vorstellungskraft lenken. Meine Literatur hat die Absicht, ein offenes Kunstwerk zu sein.

Wenn man diesen Gedanken weiterführt, wäre es dann letztlich doch ideal, wenn Ihr Leser nach der Lektüre selbst zum Schriftsteller wird. So, wie Sie es in Tugend vorführen, wo der Leser nach der Auseinandersetzung mit dem Gelesenen selbst zum Schreibenden wird.

Ja, das wäre ideal, weil dann ein kreativer Prozess in Gang gesetzt wird. Wenn mir jemand sagt: wenn ich deine Bücher lese, dann will ich selbst was schreiben, dann weiß ich, dass meine Bücher sehr gut sind. Ich weiß aus eigener Erfahrung: wirklich gute Bücher haben bei mir immer ein Schreibbedürfnis ausgelöst. Das kann natürlich auch gefährlich sein, zum Beispiel bei Handke, den ich sehr schätze, aber man muss aufpassen, dass man nicht seinen Sprachduktus übernimmt – darum geht es ja auch in *Tugend*. Handke ist große Literatur, aber du bekommst bei ihm nicht unbedingt den Impuls, der dich zum wirklich eigenständigen Schreiben bringt. Dafür ist Handke zu sehr in sich geschlossen. Andere Literatur fördert hingegen eine eigene Sprache.

Ihr Verhältnis zum Leser, der beim Rezipieren Ihrer Texte also nicht passiv, sondern aktiv sein soll, könnte man auch am Beispiel der Schüler illustrieren, die in Ihren Werken häufig vorkommen. So bringt in Tugend der „Leser“ die „Schülerin“ dazu, das Gelernte nicht unreflektiert aufzunehmen, sondern kreativ „aus sich heraus“ zu schreiben. Stehen die Schüler in Ihren Texten pars pro toto für die Leser?

Das stimmt voll und ganz. Und ehrlich gesagt bin ich bis jetzt nicht darauf gekommen. Aber ich muss darauf auch nicht kommen, weil ich es einfach literarisch verinnerlicht habe. Und dadurch, dass Sie diesen interpretatorischen Ansatz liefern, erbringen Sie den Beweis, dass die Aktualisierung meiner Texte durch den Leser funktioniert und dass meine Literatur in sich stimmig ist.

Ein komplexer Begriff in Ihrem Werk ist der des „Mals“. Man könnte diese Male doch als eine Art Schnittstelle zwischen Text und Autor interpretieren; einerseits der Anteil des Autors am Text – in TextKörper ist ja die Rede davon, dass der Text die „Male“ des Dichters trägt – , andererseits der Text selbst als „Denkmal“.

Ja, das ist eine Deutungsmöglichkeit. Generell spielt das „Mal“ auf die „Wundmale“ an; mit diesen Wundmalen sind die vielen kleinen, kaum sichtbaren und kaum merkbaren Verletzungen gemeint, die einem Menschen tagtäglich widerfahren; diese Verletzungen in der Literatur und mittels der Sprache als „Male“ sichtbar zu machen, ist mir ein zentrales Anliegen. Die Verletzungen, die einem Menschen geschehen, liegen oft auch in der Sprache und können sichtbar gemacht werden, wenn man sich gewisse Phrasen genau ansieht. Wenn jemand beispielsweise zu mir sagt: Bleib’ wie du bist, dann ist das im Grunde der Wunsch, dass ich mich nicht mehr wandle, nicht mehr ändere, dass ich stehen bleibe, und letztendlich sogar sterbe. Nie und nimmer würde jemandem, der so etwas sagt, einfallen, dass er mir da etwas Böses wünscht. Aber als Dichter ist man für die Sprache natürlich besonders sensibel, und wenn man solche Phrasen in den Blick nimmt, dann fällt einem deren negative Bedeutung auf. Das „Mal“ zeigt eben solche Verwundungen auf sprachlicher Ebene auf. Auf’s Leben übertragen ist das wichtig, denn weist man auf diese Verletzungen nicht hin, stauen sie sich auf und führen im Extremfall zu psychischen Erkrankungen, wie etwa zum in Europa weit verbreiteten „Borderline-Syndrom“. Da hat Literatur für mich auch eine therapeutische Funktion, im Schreiben gehe ich gegen den Tod an. „Male“ sind daher auch literarisch verarbeitete Todeserfahrungen – damit meine ich nicht nur den Tod im eigentlichen Sinn, sondern auch enttäuschte Liebe, Hoffnungs- oder Erfolglosigkeit, all das kann eine Todeserfahrung sein. Ein „Mal“ ist also immer eine große, kleine oder auch *minimale* Einschränkung des Lebens, die ich in Sprachform wiedergebe. Zum Beispiel ein Gedicht aus *Male. Poetische Tastatouren*, das nur aus zwei Wörtern besteht: „Herzschrittmacher“ und „Herzschrittmacherin“. Durch diese minimale Hinzufügung einer einzigen Silbe entsteht maximaler Ausdruck: der „Herzschrittmacher“ steht für Krankheit und Leid, die „Herzschrittmacherin“ aber für die Heilung, sie bringt das kranke Herz wieder in Gang. Als ich dieses Gedicht einmal bei einer Lesung vorgetragen habe, ist nachher ein Mann zu mir gekommen und war fürchterlich wütend. Er hat gefragt, was das soll, dass ich den Herzschrittmacher so ins Lächerliche ziehe – was soll jemand darüber denken, der wirklich einen Herzschrittmacher braucht? Da habe ich ihm mein Konzept der „Male“ erklärt, und er

war sehr überrascht. Ich weiß nicht, warum er so wütend war, habe mich auch nicht zu fragen getraut, ob er denn selbst einen Herzschrittmacher hat, aber in jedem Fall ist diese – offensichtlich irritierende – Deutungsvariante des Mannes auch ein Beispiel für das offene Kunstwerk in der Literatur, über das wir vorhin gesprochen haben. Auch das Mal selbst ist ein offener Begriff, einerseits ist es das aufgezeigte Wundmal, andererseits der Text, der als Mal darauf hinweist. Das beste Beispiel hierfür ist *DorfMale*: es besteht aus vielen einzelnen *Malen* und errichtet ein Sprachdorf, ein *Denkmal* des Dorfes, wie es die Leute noch nicht kennen; und es enthält dazupassend die höchst literarische Aufforderung: Denk' *mal* nach!

Sie haben DorfMale erwähnt, Ihren bislang umfangreichsten und komplexesten Text. Wie würden Sie das Werk charakterisieren?

Tugend war die Beschäftigung mit mir selbst, mit meinem Werdegang. *DorfMale* ist hingegen die Beschäftigung mit meiner unmittelbaren Lebensumgebung. Bis zu meinem zehnten Lebensjahr war ich hier im Dorf, mit dreißig bin ich wieder zurückgekommen; natürlich war ich nicht aus der Welt, aber ich war im Internat, da ist man früher nur alle sechs Wochen heimgekommen, und später habe ich in Wien studiert.

Einmal bin ich nach zwei Monaten ins Dorf zurückgekommen, nach den Semesterferien, und habe das Dorf nicht mehr wieder erkannt, weil sie in der Hauptstraße circa zwölf neue Häuser gebaut haben. Das Dorf war total verändert. Ich war aber dennoch nie ein Außenseiter im Dorf, weil ich gut Fußball spielen konnte und auf diesem Weg integriert wurde. *DorfMale*, der serielle Roman, wie ich ihn nenne, gibt mein Verhältnis zum Dorf sprachlich wieder, im Buch findet eine Entwicklung der Sprache statt: am Anfang steht eine eher einfache, pointierte Sprache, die dann aber nach und nach komplexer wird, bis hin zu einer absoluten Kunstsprache, vor allem im letzten Kapitel. Wie angesprochen zeigt der Text das Dorf von einer Seite, die die Menschen noch nicht kennen – als Sprachdorf oder sprachliches Kunstdorf.

Die sprachlichen Verfahrensweisen sind dabei immer präsent, sie werden in den Untertiteln der Überschriften benannt. Jeder der 49 Abschnitte hat eine eigene Verfahrensweise, aber dennoch hab ich das Gefühl, dass der Text einheitlich ist und nicht irgendwie auseinander klafft. Wenn man hört, jemand schreibt einen Text, der aus 49 Teilen besteht und jeder Teil ist anders geschrieben, dann würde man

wahrscheinlich sagen: Das kann doch nicht zusammenpassen. Aber dem ist in *DorfMale* nicht so, davon bin ich überzeugt. Das hängt wiederum mit der Sprachbasis zusammen, die ich mir im Laufe der Jahre erarbeitet habe; sie ist zusammengesetzt aus der einfachen Dorfsprache, aus der komplexen Sprache, die mir in der Schul- und Studienzeit begegnete und die natürlich auch durch das Lernen von Latein, Altgriechisch und Hebräisch beeinflusst wurde, und eben aus meiner Kunst- und Literatursprache.

In Ihrer Poetik TextKörper bezeichnen Sie das Erzählen unter anderem auch als „Liebesakt“. Woher rührt diese Liebe zum Schreiben, zum Erzählen?

In Thomas Manns *Doktor Faustus* tritt der Teufel an den Tonsetzer Adrian Leverkühn heran und fragt ihn, was er will: Liebe oder Erfolg als Künstler. Er muss sich also entscheiden zwischen der Liebe und dem kommerziellen Erfolg. Und der Teufel sagt ihm, wenn du auf die Liebe verzichtest, dann wirst du ein großer Künstler. Das ist eine wahrhaft teuflische Versuchung, denn beispielsweise in meinem Fall würde das bedeuten, dass ich auf die Liebe zu meiner Frau und zu meiner Familie verzichten müsste, weil sie sich nicht mit meinem Schreibbedürfnis vereinbaren ließe. Und da bin ich überhaupt nicht der Meinung von Thomas Mann, deshalb habe ich – auch im Hinblick auf diese Passage aus *Doktor Faustus* – Literatur als Liebesakt formuliert. Ich glaube nämlich, dass Literatur eine ungemein sublimen und dichten Form einer umfassenden Liebe ist. Selbst wenn du noch so sehr gegen jemanden anschreibst, dann musst du diesen „Feind“ ernst nehmen; daraus wird die so genannte „Feindesliebe“ verständlich, und das ist auch die christliche Bedeutung von Liebe. Diese Liebe setze ich sowohl in der Literatur, als auch in meiner Lebenspraxis um.

Sie haben eben die christliche Komponente angesprochen – sie haben selbst Theologie studiert und sind Deutsch- und Religionslehrer. Inwieweit sind Ihre Texte religiös?

Natürlich habe ich diesbezüglich eine Position, die ich aber niemandem als Ideologie aufdrängen will – wir haben ja schon darüber gesprochen, ich weigere mich, den Leser in eine bestimmte Richtung zu lenken. Meine Position ist der christliche Existenzialismus. Auf der einen Seite bin ich stark vom Existenzialismus beeinflusst worden – das erkennt man schon daran, dass ich immer schwarz gekleidet bin. Wie für die Existenzialisten ist auch für mich so manches sinnlos, beispielsweise die derzeitige Entwicklung an unserer Schule. Mein Existenzialismus ist aber ein christlicher, denn

ich habe den Glauben, dass es – und da spreche ich als Theologe, aber das möchte ich bewusst nicht in den Vordergrund stellen – jemanden gibt, der dem Sinnlosen einen Sinn zuführt. Das zu glauben oder nicht zu glauben, halte ich offen; das äußert sich auch darin, dass der Leser wie erwähnt in meinen Texten keinen eindeutigen Sinn erfassen muss. Ich füge dieser Freiheit aber einen zweiten wesentlichen Punkt hinzu: nämlich die Verbindlichkeit. Theologisch gesehen spielt das auf die Exodus-Geschichte an, „Freiheit und Bund“ – in „Verbindlichkeit“ steckt ja etymologisch der „Bund“. In literaturtheoretischer Hinsicht bedeutet es, wie eingangs schon einmal angesprochen, die Überwindung der beliebigen und „unverbindlichen“ Postmoderne. Diese Verbindlichkeit setze ich auch im Leben um, im Umgang mit Menschen; ein Mensch, der mir vertraut ist, kann immer auf mich zählen, das meine ich mit Verbindlichkeit, ohne dass ich sagen muss: Das ist mein Freund.

Genauso handhabe ich das in meiner Literatur, ich muss auf die Verbindlichkeit nicht explizit hinweisen, ich vertraue da voll und ganz auf die Sprache. Gleichzeitig nehme ich mir aber auch Freiheit. Wenn mich die Sprache einengt, dann weite ich sie aus, in alle Richtungen, so weit, dass ich es oft selbst nicht mehr vertreten kann. Aber genau das will ich ja. Auch die Freiheit setze ich im Leben um, etwa meiner Frau, meinen Kindern oder meinen Schülern gegenüber. So leicht wie ich jetzt tue ist das natürlich nicht, die Gleichzeitigkeit von Freiheit und Verbindlichkeit ist eine riesige Herausforderung. Aber so lohnt es sich zu leben und zu schreiben.

Eben dieses Vertrauen, dass ich über Sprache meine Lebenseinstellung vermitteln kann, ohne sie direkt anzusprechen, dass diese Vermittlung dann auch noch von Menschen verstanden wird und sie für ihr eigenes Leben einen Nutzen daraus ziehen können, dieses Vertrauen in Freiheit und Verbindlichkeit ist der religiöse Gehalt meiner Literatur. Viele Autoren, wie beispielsweise Elfriede Jelinek, misstrauen der Sprache, haben überhaupt ein generelles Misstrauen und auch nicht den Glauben, dass sich irgendetwas ändern kann. Ich aber vertraue der Sprache, meine Literatur ist nicht vollkommen autonom, es gibt eine Wechselwirkung zwischen Sprache und Wirklichkeit – und das sage ich im vollen Bewusstsein über De Saussure und Wittgenstein, ich bin ja nicht naiv.

Trotzdem gehe ich von einer Materialität des Wortes aus, von einem Wandlungsprozess. Das ist eine zutiefst christliche Botschaft, die ich in meiner Literatur anwende, ohne sie extra hervorzukehren: das Wort wird Fleisch, das ist der Kern des Christentums. In *DorfMale* zeigt sich das deutlich: aus dem gemeinsamen

„Material“ Sprache heraus entstehen immer neue Wesensverwandlungen. Meine Literatur ist daher religiös, aber in einem sehr umfassenden Sinn: als freie Verbindlichkeit. Das ist mein Ansatz in Bezug auf die Religiosität von Literatur, den ich auch im Essay *Sprache in Form: Wandlung* herausgearbeitet und den ich noch nirgendwo anders gesehen habe: weil es keinen Germanisten gibt, der theologisch so weit fortgeschritten ist und keinen Theologen, der so viel über Literatur, Literaturtheorie und Ästhetik weiß.

Seit fast zehn Jahren sind Sie auch als bildender Künstler tätig. Was haben Ihre Bilder mit Ihren Texten zu tun?

Das ist eine Frage, die mir auch schon von Kulturjournalisten gestellt wurde. Zunächst einmal muss ich sagen, dass ich mich in erster Linie als Literat fühle und nicht als bildender Künstler. Am besten lässt sich das an drei Radierungen erklären, die mit Text grundiert ist und auf denen jeweils ein farbiges Symbol zu sehen ist, eines für Lyrik, eines für Epik und eines für Dramatik; für die Dramatik ein Dreieck, für die Lyrik eine Spirale und für die Epik eine Ellipse. Die Basis des Bildes, nämlich die horizontal und vertikal verwobene, kaum leserliche Handschrift, steht für den Begriff „Text“ in der Bedeutung „Gewebe“. Diese Radierungen sind eine bildliche Umsetzung meines Schreibens; meine bildende Kunst hat also Schriftelemente und ist immer der Versuch, das was ich geschrieben habe, in einfachen Formen ins Bild zu bringen.³⁷⁴ Andererseits finden sich auch in meiner Literatur Verweise auf die Bildlichkeit künstlerischen Schaffens. Etwa in *TextKörper* vergleiche ich die Durchschlagskraft meines Schreibens mit einer Radierung und lasse den Bleistift zur Kaltnadel werden – das ist stimmig, denn ich schreibe ja nicht nur metaphorisch wie mit einer Nadel ins Kupfer, sondern mache tatsächlich auch Radierungen.

Die obligatorische Abschlussfrage: Was sind Ihre nächsten künstlerischen Vorhaben? Fertig geschrieben sind drei Lesedramen, eines davon wird demnächst aufgeführt; es heißt *Entscheidungsspiel* und ist ein Fußballdrama. Aufführungsort soll der Fußballplatz von Hornstein³⁷⁵ sein. Die anderen beiden Dramen sind *Vernissage*, ein Künstlerdrama, und *Nerven*, ein Schuldrama. Weitgehend fertig ist auch das Stück *Homunculi*, ein Text über den künstlichen Menschen, der den natürlichen Menschen ersetzt.

³⁷⁴ Vgl. Kapitel 5.2., Abbildungen 9 und 10.

³⁷⁵ Im nördlichen Burgenland, Nähe Eisenstadt.

Im Bereich der Lyrik habe ich einen der sieben Zyklen des Gedichtbandes *Prophetzeit* abgeschlossen; der Zyklus behandelt das Buch Ezechiel. Die Propheten waren ja die Dichter Israels, sie haben den Ist-Zustand analysiert, scharf kritisiert und in dichterischer Form verarbeitet. Das tut auch *Prophetzeit*, es transferiert viele Ansätze der Propheten in die Gegenwart und hat einen persönlichen, aber auch einen politischen Impetus. Außerdem habe ich im Vorjahr jeden Tag ein Gedicht geschrieben, also 365 Gedichte, daraus ließen sich mehrere kürzere Gedichtbände machen.

Das Projekt, das ich am stärksten forcieren, steht in der Prosa an. Den mehr als 500-seitigen Roman *Heimsuchung* habe ich ja bereits einmal angesprochen, er ist fertig geschrieben und ich habe nun die Feinarbeit daran begonnen. Gleichzeitig arbeite ich an der autobiographischen Erzählung *Gabriel Sigma*. Weiters habe ich vor kurzem das Manuskript zu einer Novelle gefunden, die ich in den 90ern geschrieben habe. Der Text heißt *Stoffwechsel* und behandelt meinen Werdegang, den Werdegang der NN-Fabrik und den Alltag in der Schule.

Von meiner Planung her ist es so, dass ich immer mehrere Projekte im Kopf habe, das heißt es kann nicht passieren, dass ich etwas abschließe und dann nicht weiß, wie es weitergehen soll. Ein solches Langzeitprojekt ist *Tod. Lieben*, eine literarisch-theologische Annäherung an das Auferstehungsthema in Romanform; in diesem Text sollen mehrere Einzelpersonen mit ihrer individuellen Lebensgeschichte auf die Masse einwirken und diese dann, auch mittels der Liebe, aufsprengen.

5.2. Abbildungsteil

Dieser Abschnitt fungiert als Veranschaulichung und Auflockerung – der Autor, über den bisher nur analytisch und schwarz auf weiß geschrieben wurde, wird hier in Person und in Farbe präsentiert. Außerdem rücken Kleinls Werke und Manuskripte, sein Freund und Partner Johannes Haider und der Kunst- und Literaturverlag NN-fabrik ins Bild.



Abb. 1: der burgenländische Autor
Siegmund Kleinl



Abb. 2: die fünfbändige
Anthologie *o.T.*, herausgegeben
1995-1998 im Verlag NN-fabrik



Abb. 3: Veröffentlichungen von Sigmund Kleinl, von links oben: der dramatische Text *Tugend*. *Szenische Anspielungen* (1992), die Erzählung *Sigma* in der Reihe *Kunstblatt* der NN-fabrik (1993), der Roman *DorfMale* (1998), der E-Mail-Roman *Eine Welt. Mit Teilungen* (2002), der Lyrikband *Male. Poetische Tastatouren* (2003) und die essayistische Biographie *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* (2006)

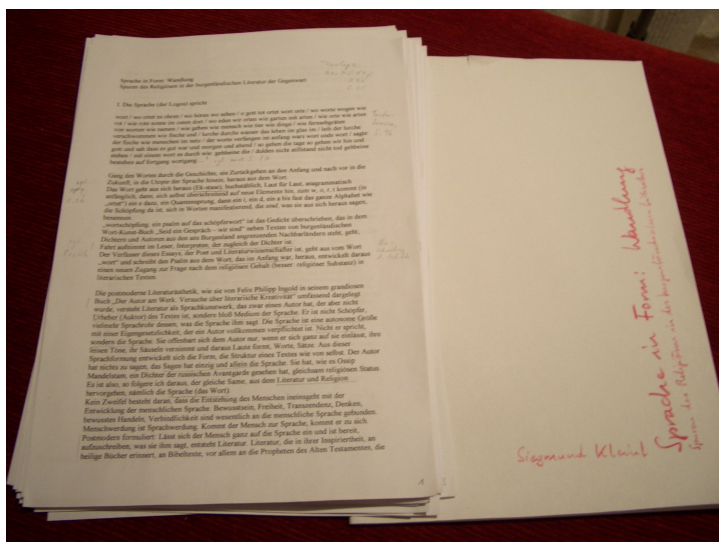


Abb. 4: Sigmund Kleinls Typoskript zum Essay *Sprache in Form: Wandlung. Spuren des Religiösen in der burgenländischen Literatur*, der voraussichtlich 2007 in einer burgenländischen Literaturgeschichte erscheint

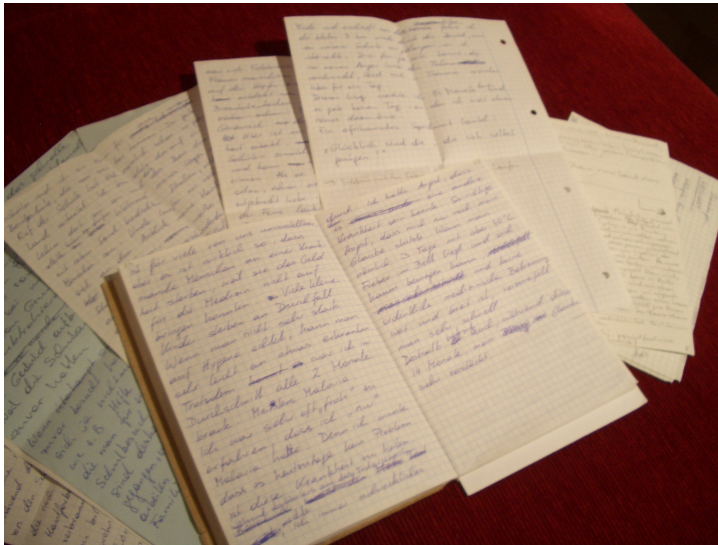


Abb. 5: das Tagebuch von Robert Sandhofer, das Siegmund Kleinl zum E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* umgestaltete



Abb. 6: der bildende Künstler Johannes Haider – gemeinsam mit ihm gründete Siegmund Kleinl den Kunst- und Literaturverlag NN-fabrik

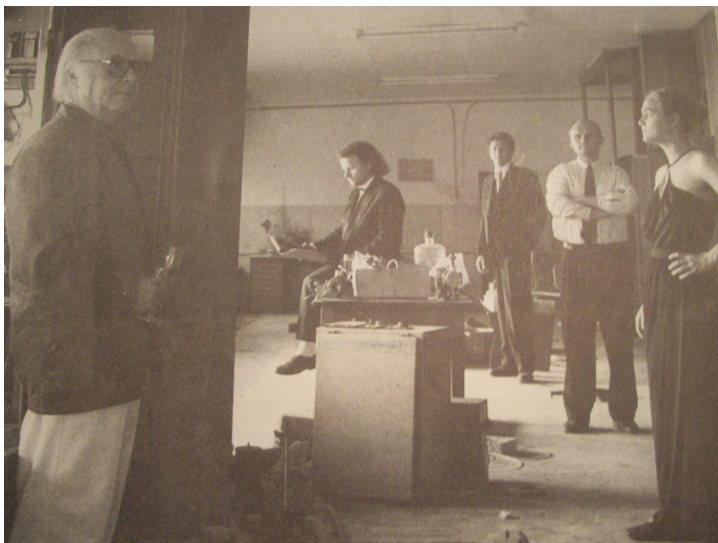


Abb. 7: die NN-fabrik Anfang der 90er-Jahre (in Siegendorf) – von links: Klaus Basset, Siegmund Kleinl, Johannes Haider, Johannes Ramsauer und Birgit Sauer



Abb. 8: die NN-fabrik heute
(in Oslip)

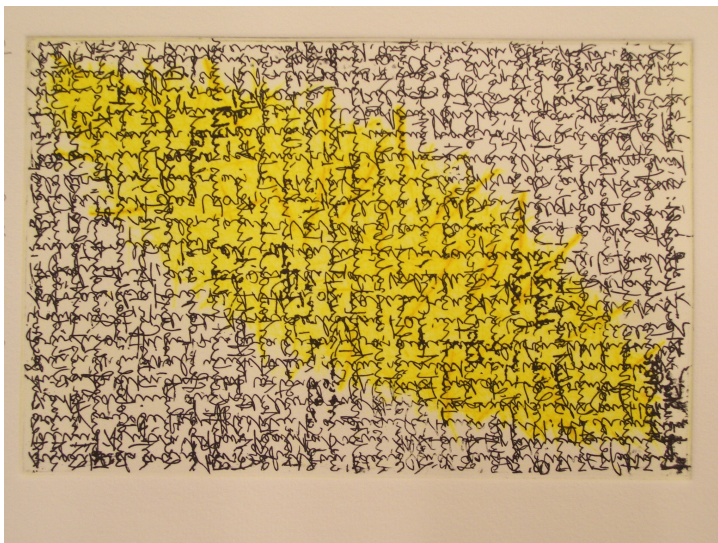


Abb. 9: Radierung von Siegmund Kleinl – die Basis bildet eine horizontal und vertikal verwobene Handschrift, die gelbe Ellipse steht symbolisch für die epische Dichtkunst

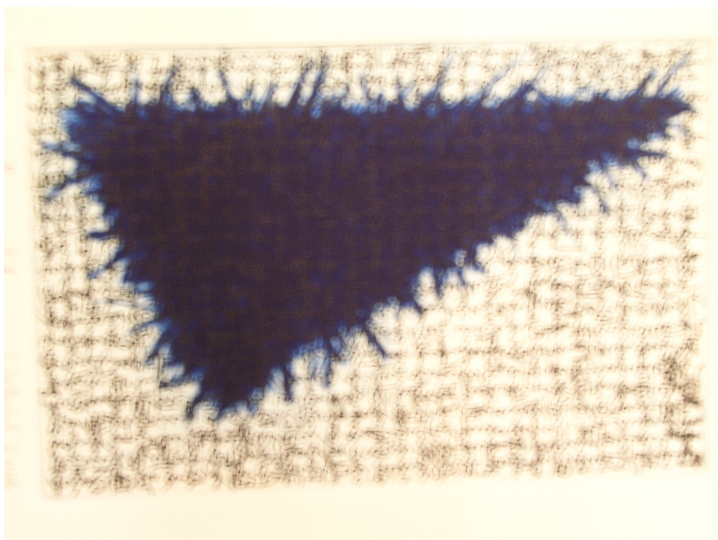


Abb. 10: Radierung von Siegmund Kleinl – wieder ist die Handschrift Basis, das blaue Dreieck steht symbolisch für das Drama (vgl. „Freytagsches Dramendreieck“)

6. Nachwort

6.1. Fazit

Damit endet diese literaturwissenschaftliche Annäherung an Siegmund Kleinl, und ich hoffe, der „große Unbekannte“, der Kleinl zu Beginn der Arbeit noch war, hat nun deutliche Konturen. Eines dürfte aber in jedem Fall erkennbar geworden sein: auch abseits des Kanons, auch jenseits der großen Namen, wird hochwertige und komplexe Literatur erzeugt, die nicht für sich allein steht, sondern sich – wenn auch in durchaus kritischer Weise – in die literarische und theoretische Tradition einreicht; sei es durch seine komplexe Poetik oder durch seine Werke, die ja, wie wir gesehen haben, vielen anderen Texten „eingeschrieben“ sind.

Wären in dieser Arbeit restlos alle Kleinl-Texte zur Analyse gelangt, hätte das den für Diplomarbeiten üblichen Rahmen bei weitem gesprengt. Letztlich standen Siegmund Kleinls Poetik *TextKörper*, seine erste Veröffentlichung *Tugend. Szenische Anspielungen*, sein Roman *DorfMale* und sein E-Mail-Roman *EineWelt. Mit Teilungen* im Blickpunkt. An diesen ausgewählten Texten dürfte aber klar geworden sein, dass Siegmund Kleinls Werk sehr komplex und im besten Sinne ausufernd ist – die Texte sind rhetorisch und stilistisch hoch aufgeladen und voll von intertextuellen Anspielungen. Gleichzeitig ist Kleinls Werk aber doch in sich stimmig; wie wir gesehen haben, lassen sich stets bewusste Kompositionsprinzipien erkennen, und die Texte stehen immer im Kontext der theoretischen Überlegungen in *TextKörper*.

Wie bereits eingangs erwähnt wurde, war das Ziel dieser Arbeit nicht, einen bestimmten Aspekt von Kleinls Werk herauszugreifen und genauer zu untersuchen – Ziel der Arbeit war es, sich mit dem Autor Siegmund Kleinl ganzheitlich zu beschäftigen und im Zuge dessen die Texte Kleinls, aber auch seine Person erstmals einer (universitären) Öffentlichkeit vorzustellen. In einem Wort: es war das Ziel dieser Diplomarbeit, einen Überblick über das Leben und Werken Siegmund Kleinls zu geben.

6.2. Forschungsperspektiven

Wie schon im Vorwort angesprochen ist dies die erste wissenschaftliche Arbeit über Siegmund Kleinl; als solche hat die Arbeit zwar gewisse Freiheiten, andererseits aber auch das Problem, dass sie einfach nicht alle Aspekte des Themas abdecken kann.

Daher sollen im Folgenden einige exemplarische Punkte aufgelistet werden, die in der Arbeit aus Platzgründen und aus Gründen der Stringenz nicht hinreichend ausgeführt

werden konnten, die aber für eine weitere wissenschaftliche Bearbeitung des Themas überaus lohnenswert wären:

- die religiöse Komponente: wie im Interview mit Siegmund Kleinl deutlich wurde, spielt die Religion in seinem Leben und Schreiben eine wichtige Rolle. Das spiegelt sich in seinen Werken wider; religiöse Topoi haben wir beispielsweise in *Tugend* (Ende des Stückes im „Garten Eden“) und *DorfMale* (religiöse Grundierung des Begriffes „Mal“) geortet; außerdem behandelt Kleinl im Typoskript zu seinem Essay, der voraussichtlich noch 2007 in einer burgenländischen Literaturgeschichte erscheint, das Religiöse in der burgenländischen Gegenwartsliteratur. Um das Thema Religion bei Siegmund Kleinl zu untersuchen, ist (wie der Dichter im Interview selbst erwähnt hat) allerdings ein Instrumentarium nötig, das über das rein philologische hinausgeht – hier wäre eine theologisch-kulturhistorische Annäherung sicher ergiebig.
- die Intertextualität: sie ist, das haben wir bei der Analyse von *TextKörper* festgestellt, ein zentrales poetisches Prinzip bei Siegmund Kleinl und wird dementsprechend häufig angewandt. Diese Arbeit hat sich zwar bemüht, an den wesentlichen Stellen auf (direkte und auch indirekte) Zitate und Intertextualitäten hinzuweisen, im Hinblick auf das Gesamtwerk Siegmund Kleinls ist die hier geleistete Analyse der Intertextualitäten allerdings nur marginal: gerade in *DorfMale* gibt es eine Unmenge von Verweisen auf Dichter und literarische Werke aus allen Epochen. Dabei wird nicht nur die deutschsprachige Literatur berücksichtigt, sondern häufig auch die französische und die englische. Ein Beispiel: in seiner letzten Veröffentlichung, der essayistischen Erzählung *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* spricht Siegmund Kleinl das Gedicht *Howl* von Alan Ginsberg an, übernimmt daraus das anaphorische „who“, macht es zu „wo“ und dann onomatopoetisch zu „Wolfgang“, dem Vornamen des Künstlers, um den es im Werk geht.³⁷⁶ Das lässt erahnen, dass Kleinls Werk genug Stoff für eine explizite Analyse der Intertextualität bieten würde, vielleicht sogar für eine komparatistische Herangehensweise.
- die Sprache: auf Siegmund Kleinls Dichtersprache wurde oft verwiesen, sie wird in seiner Poetik *TextKörper* erklärt und zeichnet sich vor allem durch Neologismen (z.B. „romantisirren“, „Leserich“, „Vernunst“ etc.), neue Komposita und die

³⁷⁶ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath* (wie Anm. 12) S. 6.

lexikalische Trennung bekannter Komposita aus (z.B. „AllTag“, „GrundSatz“, „DorfMale“, „SprachTaumel“). Darüber hinaus wendet Kleinl aber noch eine Fülle von rhetorischen Stilmitteln an, auf die ebenfalls nur vereinzelt hingewiesen werden konnte (z.B. Commoratio in *EineWelt*, aber auch die in *DorfMale* bewusst in den Untertiteln erwähnten Figuren Chiasmus, Ellipse etc.) Eine rhetorische Analyse von Kleinls Werk wäre also sicherlich ein weiterer lohnender Forschungsansatz.

- die Lyrik: bei der Analyse von *Tugend* wurde zwar auf Kleinls Schaffen als Lyriker eingegangen, eine exemplarische Gedichtanalyse wurde erstellt, Kleinls gesamter lyrischer Produktion wurde damit freilich aber noch nicht Genüge getan: der angesprochene Lyrikband *Male. Poetische Tastatouren* ist ein komplexes, zyklisch aufgebautes Werk, das einerseits Motive aus *TextKörper* und anderen Texten Kleinls aufgreift, andererseits aber auch neue Motive einführt und im letzten Zyklus bewusst die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa verwischt. Es wäre bestimmt interessant zu untersuchen, in welcher Beziehung die Gedichte in *Male. Poetische Tastatouren* zu denen in *Tugend* stehen, welche Gemeinsamkeiten und Abweichungen es gibt.
- die Rolle der Frau: gendertheoretische Ansätze haben in den Kultur- und Literaturwissenschaften seit mehreren Jahren Hochkonjunktur, und auch den Texten Siegmund Kleinls könnte man sich unter solchen Gesichtspunkten annähern. So bekommt Kleinls organisches und anthropomorphes Erzählverständnis an manchen Stellen seiner Poetik *TextKörper* weibliche Züge (Kleinl nennt die Sprache eine Frau und begibt sich mit dem Erzählen in einen „Liebesakt“), und in Kleinls Text *Duall* im dritten Band der Anthologie *o.T.* geht es um die körperliche Verbindung eines Menschen mit Gott, wobei Gott bei Kleinl das „Antlitz der Frau“ trägt.³⁷⁷ Aber auch in anderen Texten Siegmund Kleinls begegnen unterschiedlich gestaltete Frauenfiguren, vor allem in *Tugend* und *DorfMale*. Diese Komponente kam in der Arbeit aus Platzgründen kaum zum Zug, würde aber gerade einem Ansatz der Gender Studies interessante Perspektiven eröffnen. Wie man von literarischen Texten (im konkreten Fall von Märchen) ausgehend gendertheoretische, aber auch kulturhistorische Zusammenhänge

³⁷⁷ Vgl. Kleinl, Siegmund: *Duall*. In: *o.T. Anthologie*. Band 3. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1997 (=edition NN oslip). S. 174 – 176.

umfassend untersuchen kann, führt übrigens Petra Schönbacher in ihrer jüngsten Publikation *Das Feuer der Baba-Jaga* eindrucksvoll vor.³⁷⁸

- die NN-fabrik: wie im biographischen Teil erwähnt, ist Siegmund Kleinl Gründungsmitglied der NN-fabrik, in deren Verlag er die meisten seiner Texte veröffentlicht hat und für die er als Lektor arbeitet. Diese ungewöhnliche Kunstfabrik wäre ebenfalls eine Untersuchung wert (z.B. mit einem kunsthistorischen Ansatz), da sie gleich mehrere unterschiedliche Rollen innehat: die NN-fabrik unter der Leitung von Johannes Haider ist Literaturverlag, Produktionsstätte und Galerie für bildende Kunst, veranstaltet regelmäßige Events mit bildenden Künstlern und Autoren und unternimmt grenzüberschreitende Projekte mit Künstlern aus ganz Europa (beispielsweise gemeinsam mit dem deutschen Grafiker Thomas Baumgärtel, bekannt für seine „Bananenbilder“ oder dem slowakischen „Sprengkünstler“ Pavel Schmidt).³⁷⁹ Es wäre sicherlich lohnenswert, einmal in wissenschaftlicher Form auf die künstlerischen Aktivitäten hinzuweisen, die die NN-fabrik im Burgenland setzt. Hier sei auf den Bildband *Genesis einer Kunstfabrik* verwiesen, in dem Siegmund Kleinl gemeinsam mit Johannes Haider die Entstehung der NN-fabrik dokumentiert³⁸⁰; weiters interessant ist Eva Maltrovskys Analyse *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*³⁸¹, in der Maltrovsky (unter anderem mit Theorien von Roland Barthes) Erscheinungsformen der visuellen Poesie untersucht und dabei auch auf in der NN-fabrik entstandene Werke Bezug nimmt.

³⁷⁸ Vgl. Schönbacher, Petra: *Das Feuer der Baba-Jaga. Matriarchales Urwissen als Chance oder Die geheimen Botschaften in russischen Märchen*. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2006.

³⁷⁹ Ich weise erneut auf die Homepage von NN hin, www.nn-fabrik.at.

³⁸⁰ Kleinl, Siegmund und Johannes Haider: *Genesis einer Kunstfabrik*. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=NN Kunstblatt Sondernummer).

³⁸¹ Maltrovsky, Eva: *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt am Main und Wien: Lang 2004 (zugl.: Wien Univ. Diss. 2003).

7. Verzeichnis der zitierten Quellen

7.1. Primärtexte

- KLEINL, SIEGMUND: DorfMale. Ein Umsinnen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1998.
- KLEINL, SIEGMUND: Duall. In: o.T. Anthologie. Band 3. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1997 (=edition NN oslip).
- KLEINL, SIEGMUND: EineWelt. Mit Teilungen. Wien: Südwind-Verlag 2002 (=Mandelbaum Edition Südwind).
- KLEINL, SIEGMUND und Johannes Haider: Genesis einer Kunstfabrik. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=NN Kunstblatt Sondernummer).
- KLEINL, SIEGMUND: Skripturen des Unbequemen. Der Künstler Wolfgang Horwath. Essay-Erzählung. Oberwart: edition lex liszt 12, 2006.
- KLEINL, SIEGMUND: TextKörper. Erzählen über Erzählen. In: o.T. Anthologie. Band 1. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1995 (=edition NN oslip).
- KLEINL, SIEGMUND: Tugend. Szenische Anspielungen. Siegendorf: Verlag NN-fabrik 1992 (=edition NN oslip).

7.2. Realien

- JUNGMAJR, HANS: Typoskript zum Vortrag anlässlich der Präsentation von DorfMale am 15.10.1998 in Schützen am Gebirge. Das Typoskript befindet sich im Besitz von Hans Jungmayr.
- KLEINL, SIEGMUND: Typoskript Lebensgeschichte zur Einleitung der Erzählung Gabriel Sigma. Das Typoskript befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.
- KLEINL, SIEGMUND: Typoskript zum Essay Sprache in Form: Wandlung. Spuren des Religiösen in der burgenländischen Literatur. Das Typoskript befindet sich im Besitz von Siegmund Kleinl.
- SANDHOFER, ROBERT: Tagebuchaufzeichnungen, entstanden während des Zivilersatzdienstes in Ghana 2000-2001. Die Aufzeichnungen befinden sich im Besitz von Robert Sandhofer.

7.3. Zitierte Texte

- ACHTERNBUSCH, HERBERT (Hrsg.): Es muß sein. Autoren schreiben über das Schreiben. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- ADORNO, THEODOR W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1958.
- AICHINGER, ILSE: Vorrede. In: Weigel, Hans (Hrsg.): Rede unter dem Galgen. Wien: Jungbrunnenverlag 1952 (=junge österreichische Autoren 6).
- AMÉRY, JEAN: Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod. 4. Aufl. Stuttgart: Klett 1989 (=Cottas Bibliothek der Moderne 21).
- AUSTIN, JOHN LANGSHAW: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 9396).
- BACHMANN, INGEBORG: Das dreißigste Jahr. In: Dies.: Sämtliche Erzählungen. München: Piper 1978.
- BARTH, JOHN: The book of ten nights and a night. Eleven stories. London: Atlantic Books 2004.
- BARTH, JOHN: Once upon a time. A floating opera. Boston, New York u.a.: Little, Brown & Company 1994.
- BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000 (=RUB 18058).
- BERNHARD, THOMAS: Auslöschung. Ein Zerfall. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- BIRUS, HENDRIK (Hrsg.): Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologien. Göttingen: Wallstein-Verlag 2003 (=Münchener komparatistische Studien 3).
- BLOOM, HAROLD: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung. Aus dem amerikanischen Englisch von Angelika Schweighart. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Nexus 1995.
- BOURDIEU, PIERRE: Das literarische Feld. Die drei Vorgehensweisen. In: Pinto, Louis und Schultheis, Franz (Hrsg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Konstanz: Universitätsverlag 1997 (=Edition discours 4).
- CAMUS, ALBERT: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg: Rowohlt 1998.
- CANETTI, ELIAS: Die Blendung. 35. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2001.

- DE MAN, PAUL: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- DERRIDA, JACQUES: Randgänge der Philosophie. Hrsg. von Peter Engelmann. 1., vollst. dt. Ausgabe. Wien: Passagen-Verlag 1986.
- EAGLETON, TERRY: Die Illusionen der Postmoderne. Ein Essay. Stuttgart u.a.: Metzler 1997.
- ECO, UMBERTO: Das offene Kunstwerk. Übers. von Günter Memmert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (=stw 222).
- ECO, UMBERTO: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. 11. Aufl. Heidelberg: C.F. Müller 2005 (=UTB 1512).
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend. In: Kursbuch 15 (1968).
- FEDERMAN, RAYMOND: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (=es 1667).
- FEYERABEND, PAUL: Wider den Methodenzwang. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (=stw 597).
- FISCHART, JOHANN: Affentheurlich naupengeheurliche Geschichtklitterung. 2 Bde. Düsseldorf: Rauch 1963.
- GLATTAUER, DANIEL: Gut gegen Nordwind. Wien: Deuticke 2006.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Faust. Herausgegeben von Albrecht Schöne. Band 1: Texte. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2003.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Stuttgart: Reclam 2001 (=RUB 83).
- HANDKE, PETER: Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land. In: Ders.: Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- HASLINGER, JOSEF: Am Ende der Sprachkultur? Über das Schicksal von Schreiben, Sprechen und Lesen. Wien, Weitra: Bibliothek der Provinz o. J. (=Wiener Karl Kraus Vorlesungen zur Literaturkritik 1).
- HOFMANN, FRANK: „Postmodernes“ Erzählen? – Postmodernes Erzählen! Untersuchungen zur Entwicklung „postmoderner“ Erzählformen und zu ihrer Rezeption in der deutschen Literatur. Rüsselsheim: Verlag Frank Hofmann 1994 (zugl. Mainz Univ. Hausarbeit 1994).

- INGOLD, FELIX PHILIPP: Der Autor am Werk. Versuche über literarische Kreativität. München / Wien: Hanser 1992.
- ISER, WOLFGANG: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Univ.-Verl. 1970.
- JAHRAUS, OLIVER und Stefan Neuhaus (Hrsg.): Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen. Stuttgart: Reclam 2002 (=RUB 17636).
- JAKOBSON, ROMAN: Was ist Poesie. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990 (=stw 262).
- JENS, WALTER (Hrsg.): Kindlers Neues Literatur Lexikon. 22 Bde. München: Kindler 1998.
- JOYCE, JAMES: Ulysses. Übers. von Hans Wollschläger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- KNOPF, JAN: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Band 1: Theater. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
- KOLMER, LOTHAR und Carmen Rob-Santer: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002 (=UTB 2335).
- KUNZMANN, PETER, Franz Peter Burkard u.a.: dtv-Atlas Philosophie. 10. Aufl. München: dtv 2002.
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Briefe, die neueste Literatur betreffend. Mit einer Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte. Leipzig: Reclam 1987 (=RUB 1187).
- LUKÁCS, GEORG: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 3. Aufl. Neuwied: Luchterhand 1965.
- LUTZ, BERND und Benedikt Jeßing: Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Graz, Wien: Böhlau 1986 (=Edition Passagen 7).
- MALTROVSKY, EVA: Die Lust am Text in der bildenden Kunst. Frankfurt am Main und Wien: Lang 2004 (zugl.: Wien Univ. Diss. 2003).
- MARTINEZ, MATIAS und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 6. Aufl. München: Beck 2005.
- MUSIL, ROBERT: Der Mann ohne Eigenschaften. 17. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Augsburg: Weltbild 2005.
- ORWELL, GEORGE: Animal farm. A fairy story. London: Secker & Warburg 1996.
- PETRINI, DANIELA: Es schlägt ein. Andreas Okopenkos Poetik des Fluidum. In: Kastberger, Klaus (Hrsg.): Andreas Okopenko. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 1998.
- PFISTER, MANFRED: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Aufl. München: Fink 2001 (=UTB 580).
- PICARD, HANS RUDOLF: Die Illusion der Wirklichkeit im Briefroman des achtzehnten Jahrhunderts. Heidelberg: Winter-Verlag 1971 (=Studia Romanica 23).
- RANSMAYR, CHRISTOPH: Der Weg nach Surabaya. In: Ders.: Der Weg nach Surabaya. Reportagen und kleine Prosa. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1999.
- SCHEDL, BARBARA: Medien der Verkündigung im Mittelalter. Zu den gemalten Anniversarien im Kremser Dominikanerkloster. In: Text als Realie. Internationaler Kongress des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 3. bis 6. Oktober 2000, Krems a. d. Donau (= Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 18. Hrsg. von Karl Brunner und Gerhard Jaritz. Wien 2003).
- SCHILLER, FRIEDRICH: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Briefe an den Augustenburger, Ankündigung der ‚Horen‘ und letzte, verbesserte Fassung. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. München: Fink 1967 (=Studientexte 1).
- SCHMIDT, HARTMUT: Die lebendige Sprache. Zur Entstehung des Organismuskonzepts. In: Linguistische Studien [der Akademie der Wissenschaften der DDR, Zentralinstitut für Sprachwissenschaft] 151 (1986).
- SCHÖNBACHER, PETRA: Das Feuer der Baba-Jaga. Matriarchales Urwissen als Chance oder Die geheimen Botschaften in russischen Märchen. Maria Enzersdorf: Edition Roesner 2006.
- SLOTERDIJK, PETER: Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- SÖRENSEN, BENGT ALGOT: Geschichte der deutschen Literatur. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck 1997 (=Becksche Reihe 1216).
- SÖRENSEN, BENGT ALGOT: Geschichte der deutschen Literatur. Band 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: Beck 2002 (=Becksche Reihe 1217).

- STEINER, GEORGE: Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? Mit einem Nachwort von Botho Strauß. München, Wien: Hanser 1990.
- WALTHER VON DER VOGELWEIDE: Under der linden. In: Sprachspeicher. Köln: DuMont 2001.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Tractatus logico-philosophicus. In: Werkausgabe Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (=stw 501).
- WAUGH, PATRICIA: Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge 1990.

7.4. Internetquellen:

- <http://de.wikipedia.org/wiki/Metafiktion> (13.11.2006, 18:50)
- [http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle Musik](http://de.wikipedia.org/wiki/Serielle_Musik) (27.11.2006, 16:16)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Sisyphos> (20.11.2006, 14:37)
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Teichoskopie> (19.12.2006, 17:43)
- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Skriptum zur Vorlesung Österreichische Gegenwartsliteratur, online auf [http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische Gegenwartsliteratur ab 1990 - Wendelin Schmidt-Dengler](http://www.literature.at/elib/www/wiki/index.php/%C3%96sterreichische_Gegenwartsliteratur_ab_1990_-_Wendelin_Schmidt-Dengler) (15.11.2006, 16:13)
- www.nn-fabrik.at

7.5. Abbildungsnachweis:

- Abbildung 1: Siegmund Kleinl, fotografiert von Beatrix Rehm, zur Verfügung gestellt von Hans Jungmayr
- Abbildung 2: die Anthologie *o.T.*, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 3: Siegmund Kleinls Werke, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 4: Typoskript von Siegmund Kleinl, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 5: Tagebuch von Robert Sandhofer, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 6: Johannes Haider, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildung 7: die NN-fabrik, fotografiert von Johannes Haider
- Abbildung 8: die NN-fabrik, fotografiert von Manuel Marold
- Abbildungen 9 und 10: Radierungen von Siegmund Kleinl, fotografiert in der NN-fabrik von Manuel Marold mit Genehmigung von NN