

Helmut Gollner*Die österreichische Literatur ist weiblich*

Es gibt seit einigen Jahren einen regelrechten Boom junger Autorinnen, jedenfalls in Österreich. Damit befasst sich dieses Dossier. Mit freiem Auge zu sehen: der Literatur sind zuletzt deutlich mehr Autorinnen zugewachsen als Autoren. Nicht nur ihre Zahl ist bemerkenswert, sondern auch ihre literarische Qualität. Bei den letzten »Tagen der deutschsprachigen Literatur« in Klagenfurt rief Hubert Winkels, der Leiter der Jury, schon zu Beginn aus: »Die Literatur ist weiblich!« Das ist eine plakative Übertreibung für die Tatsache, dass von den 14 TeilnehmerInnen 10 Frauen waren, aus Österreich kamen 4 Frauen und nur ein Mann; alle Preise gingen an Frauen; im Urteil des Feuilletons war das Niveau diesmal besonders hoch und der Beitrag der Männer besonders bescheiden. So ein Boom hat natürlich mehrere Ursachen: Außer der hohen Quantität und Qualität der Autorinnen gibt es neue Verlagsambitionen (Müry Salzmann, Kremayr & Scheriau, Braumüller...) und vor allem auch die Verkaufsstrategie der Verlage, also wirtschaftliches Kalkül: Junge, vielleicht hübsche, wahrscheinlich intelligente Frauen haben ihren abgesicherten Marktwert; das wurde besonders augenscheinlich am Hype um Veia Kaiser, deren Attraktivität (jung, hübsch, selbstbewusst, natürlich, intelligent) einen Verkaufserfolg sicherte, der von der literarischen Qualität ihrer Bücher allein – nach vielen Kritikerurteilen – nicht gedeckt war.

Dieses Dossier versteht sich als Hinweis auf die erstaunlichen Qualitäten in den Werken vieler der jungen Autorinnen; der vorliegende Essay besteht demgemäß aus Zustimmung; er versucht den poetologischen Grundlagen des Phänomens nachzugehen. Was das Dossier nicht leistet (leisten kann/will): eine kritische Durchleuchtung des gesamten Booms; und Vollständigkeit (es gibt in den letzten Jahren sicher über 40 in renommierten Verlagen publizierte junge österreichische

Autorinnen). Keinesfalls wird eine Homogenität der Generation behauptet; es gibt auch keine literarische Gruppierung, individuelle Unterschiede und Unverkennbarkeiten finden sich im üblichen Ausmaß. Aber es gibt ein paar Auffälligkeiten; entlang dieser Auffälligkeiten ist der Essay organisiert. Seine Beobachtungen/Behauptungen basieren auf Interviews, Fragebögen, Mail-Diskussionen und natürlich auf der Lektüre der Romane. Erfasst sind 15 Autorinnen (mit den im Dossier erwähnten Werken):

Milena Michiko Flašar (Jahrgang 1980), *Ich nannte ihn Krawatte* (2012)

Valerie Fritsch (1989), *Winters Garten* (2015)

Susanne Gregor (1981), *Kein eigener Ort* (2011), *Territorien* (2015)

Andrea Grill (1975), *Das Schöne und das Notwendige* (2010), *Das Paradies des Dr. Caspari* (2015)

Sandra Gugic (1976), *Astronauten* (2015)

Lydia Haider (1985), *Kongregation* (2015)

Anna Kim (1977), *Die gefrorene Zeit* (2008), *Anatomie einer Nacht* (2012)

Christina Maria Landerl (1979), *Verlass die Stadt* (2011)

Anna-Elisabeth Mayer (1977), *Die Hunde von Montpellier* (2014)

Teresa Präauer (1979), *Johnny und Jean* (2014)

Verena Roßbacher (1979), *Verlangen nach Drachen* (2009)

Carolina Schutti (1976), *Eulen fliegen lautlos* (2015)

Cordula Simon (1986), *Ostrov Mogila* (2013)

Cornelia Travnicek (1987), *Chucks* (2012), *Junge Hunde* (2015)

Anna Weidenholzer (1984), *Der Winter tut den Fischen gut* (2012)

Gerechtigkeit ist bei einer solchen Auswahl nicht zu erreichen. Um diesen Missstand ein wenig zu lindern, wird in den nächsten Heften von *Literatur und Kritik* ein permanentes Forum für die junge Literatur in Österreich eingerichtet werden (da dürfen dann auch Männer rein). Das ist eine Einladung, nämlich für die Zusendung von Originaltexten und jeder Art von Diskussionsbeiträgen. Außerdem reißt der Strom der neu veröffentlichten Jungautorinnen nicht ab (Elke Laznia, Irmgard Fuchs, Sandra Weihs, Verena Mermer, Sophie Reyer, Katharina Winkler, Nadine Kegele, Laura Freudenthaler, Marianne Jungmaier, Friederike Gösweiner, Margarita Kinstner, Stefanie Sargnagel, Daniela Emminger, Judith Nika Pfeifer und viele andere).

1 »Realismus«: Skepsis und Verweigerung

Realität ist wissenschaftlich, philosophisch und vor allem sprachphilosophisch ein ganz unsicherer Posten. Das hat österreichische Literatur seit Generationen verinnerlicht. Die Sprache macht aus der Wirklichkeit immer etwas anderes, als sie ist.

Diese Erkenntnis erleichtert das Reden; befreit von Verantwortung und fördert den Mut wie den Übermut, die ehrwürdigen Gewissheiten von Wirklichkeit und Wahrheit über Bord zu werfen und nun also mit dem großen Lügen beginnen zu können (in der Gewissheit, dass der Realismus nur die raffiniertere Lüge ist). Die Lüge ist literarisch natürlich wahrheitsfähig.

Die politische Entsprechung dieser linguistischen Erkenntnis wäre dann der Zweifel daran, dass man der Wirklichkeit mit Interpretationen und Entwürfen – also mit Ideologien – gerecht werden kann. Die Verschriftlichung der Welt ist in der literarischen Tradition vor allem die Verschriftlichung von Weltbildern.

Die Literatur der jungen Autorinnen enthält sich weitestgehend ideologischer Beurteilungen unserer Wirklichkeit, auch dort, wo sie sich angelegentlich um Sozialfälle kümmert: Sie vertraut der reinen Wahrnehmung mehr als ideologischen Klassifizierungen, großspuriger ausgedrückt: der Wirklichkeit mehr als der Wahrheit.

Der ungeheure und bluttriefende Ideologieverschleiß der letzten hundert Jahre mag seinen Teil haben an dieser Skepsis. Außerdem sind Ideologien und die Überzeugung von ihnen doch eher eine männliche Sache und der weiblichen Literatur, von der hier die Rede ist, entsprechend weniger gemäß.

Solche Genderisierung der Literatur ist unvorsichtig, aber sozialgeschichtlich nicht unhaltbar; ebenso wenig wie die Vermutung, dass der Boom der jungen Autorinnen auch Folge eines enorm gewachsenen, emanzipatorisch längst abgesicherten weiblichen Selbstbewusstseins ist, dessen befreiende Wirkung eben auch die Lust fördern mag, die Realität von ihren Koordinaten und Konventionen, den »realistischen«, zu befreien. Und die Literatur ist ja dafür da, immer neu erfunden zu werden.

Die Generation hat nicht die geringste sprachliche und narrative Mühe bei der Herstellung von unmöglichen, unwahrscheinlichen, unkonventionellen, unmoralischen Welten, deren Aussehen zum Staunen führt, zum Lachen oder zum Erschrecken. Auf Mitfühlen jedenfalls muss der Leser auch nicht im Irrealen verzichten, nicht einmal aufs Nachdenken.

Unlogik kann schnell dieselbe Überzeugungskraft gewinnen wie das Einmaleins, ist aber weniger langweilig. Und Nachrichten aus einer schräggestellten Welt können für uns Bewohner der geraden Welt durchaus lohnende Informationen und Erlebnisse abwerfen.

»Ja, ja, ja, die Wahrheit«, sagt Andrea **Grill** in einem Interview, »ist die überhaupt so wichtig?« Und in ihrem letzten Roman holt sie sogar Friedrich Schiller auf ihre Seite: »Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, wird nie die Wahrheit erobern.«

Teresa **Präauer** antwortet auf die Frage, wie wichtig ihr in ihren Romanen Realität, Kausalität, Psychologie seien: »Das ist mir scheißegal.« Und fügt hinzu: »Bitte lassen Sie auch das Wort scheiß stehen!«

In ihrem letzten Roman *Johnny und Jean* (es ist ihr zweiter) erzählt Präauer die Geschichte von zwei jungen Kunststudenten, die ausziehen, die Kunstwelt zu erobern. Jean wird schnell ihr Star, Johnny bleibt graue Maus. Jean, der Erfolgreiche, steckt seinen Kopf in Mülltonnen und nennt das »Skulptur«; er kopiert Geldscheine in Schwarz-Weiß und verkauft sie als Kunst für das Doppelte ihres aufgedruckten Geldwertes... Präauer hat neben Germanistik Kunst studiert, ist neben Schriftstellerin Malerin, und der Roman ist auch eine Satire auf die Kunstszene.

Johnny und Jean sind Luftgestalten, ihr Leben verläuft ohne scharfe Trennung zwischen Realität und Vorstellung. An ihren Gesprächen am Wirtshaustisch nimmt dann schon mal Charlie Chaplin teil oder Salvadore Dali oder Marcel Duchamp.

Präuers Schreiben wirkt so federleicht, dass man manchmal den Eindruck gewinnt, dass es seine Inhalte gar nicht dringend braucht. Man kann gut schreiben, auch ohne wichtige Dinge mitzuteilen. Es geschieht nicht viel, es gibt wenig Dramatik, aber ein reizvolles, ungebundenes, intelligentes Erzählen. Für den Salzburger Literaturkritiker Anton Thuswaldner ist Präauer gar »die Zauberkünstlerin der jüngsten deutschsprachigen Literatur«.

Man mache es sich leichter, wenn man ein dringendes Thema aufgreife und zu einem drängenden Drama gestalte, sagt auch Andrea **Grill**. »Es ist viel schwerer, spannend zu sein, ohne dass man den Leser würgt«, sagt sie und meint den Würgegriff der Moral.

Der Schmetterlingsforscher Dr. Caspari hat auf einer Insel im Pazifik (sie ist erfunden) eine Schmetterlingsart entdeckt (erfunden), die sich nur von Tränen ernährt, und zwar nur von emotional geweinten Tränen (natürlich erfunden). Selbstverständlich ist es schwer, diese Tiere satt zu kriegen...

Das ist die Ausgangsposition in Grills letztem Roman *Das Paradies des Dr. Caspari*. Die absurde Situation mit ihren absurden Problemen wird von der Autorin mit gelassener Selbstverständlichkeit erzählt, das Irreale mit Realistik, auch der Witz, den die absurde Situation enthält, kommt ganz ohne Aufsehen.

Sie schreibe ohne Handlungsabsichten, sagt Grill im Interview, und die Gesetze der Realität seien nicht wichtig. »Ich schreibe am Rande der Realität oder zwischen der Realität. Wie man zwischen den Regentropfen gehen muss, wenn man keinen Schirm mit hat und es unversehens zu regnen beginnt.« Wenn die Nachrichten im Fernsehen das Reale seien, dann seien ihre Geschichten das Gegenteil. Außerdem glaube sie an Wunder. Wer literarisch zwischen den Regentropfen gehen kann, der darf auch an Wunder glauben. Übermütig droht Andrea Grill dem Leser am Ende ihres Romans *Das Schöne und das Notwendige* mit ihrem Rechtsanwalt, falls der Leser ihre Wunder für Lügen halte.

Anna **Kims** Romane sind tragische Gesellschaftsstudien. Aber auch sie macht bisweilen Kopf und Hand frei für einen Ausflug ins Absurde, wo sie sich der Schwerkraft der Realität und der Schwermut der sozialen Verantwortung entledigt. »Hobby« nennt sie das: Für das Dossier stellt sie den Text *Nasenhörner* zur Verfügung, dessen absurde Prämissen so verblüffende wie witzige Konsequenzen haben.

Ein halbes Dutzend Figuren bevölkert den dicken Debütroman von Verena **Roßbacher**, *Verlangen nach Drachen*. Die Figuren haben zwei Gemeinsamkeiten: Sie alle sind Gäste des Cafés Neugröschl, dessen Besitzer, Tankrad mit Vornamen, die Gäste nur bewirbt, wenn er Lust dazu hat; wenn nicht, behauptet er, das Café sei eine Autowerkstatt, und wirft die Gäste hinaus, der Haushund »lacht, was das Zeug hält«. – Die zweite Gemeinsamkeit ist, dass alle Männer von derselben Frau verlassen werden, von Klara. – Als Erster betritt Klaras Vater, Herr Roth, das Café Neugröschl. Nach Stunden verlässt er es als Herr Grün. Er braucht eine neue Identität für einen neuen Beruf. Als Geigenakupunkteur (!) hat er eine wertvolle Stradivari zur Unbrauchbarkeit repariert. Auch mit seiner Parfum-Produktion erlitt er völligen Schiffbruch – er hatte Eber gezüchtet, um von ihnen während ihrer Paarungszeit jene Duftstoffe zu gewinnen, die die Weibchen in Duldungsstarre (!) versetzen, »auf dass sie dann alles bespringen, was sich nimmer rührt«. – Der allwissende esoterische Biologe Lenau (»mir ist immer alles klar«) wirft Münzen in den See, um die Nymphen günstig zu stimmen; er hat Behälter mit verschiedenen Wassern gefüllt, um elektrisch das

Gedächtnis des Wassers zu aktivieren, seine Erinnerung z. B. an Dinosaurier oder an die badende Klara. – Der Musiker Stanjic, dessen Kopf mit der Welt macht, was er will, sammelt Haare von Klara und friert sie im Tiefkühlfach seines Eiskastens in Eiswürfel ein.

Usw. usw. – Auch Roßbacher zaubert. Mit völlig selbstverständlicher Unverschämtheit verrückt sie alles, was fest schien, mit einer Konsequenz, die bisweilen zum Ernst führt; aber auch der ist nur ein Spielball. Sofort entsteht eine Wunderwelt – hier eine witzige, groteske, fesselnde – wenn man schreibend in die Welt hinausschaut, ohne von ihr etwas zu wollen. Zum Schluss eine Party für alle Figuren: drinnen ein Tollhaus, draußen das Sturmtief Kyrill, »Häuser Menschen alles fliegt vorbei«.

2 »Realismus«: Weltvernichtungen

»Häuser Menschen alles fliegt vorbei.« Erstaunlich oft geht bei den jungen Autorinnen die Welt unter, nämlich gleich dreimal: in Cordula Simons *Ostrov Mogila*, Valerie Fritschs *Winters Garten* und Lydia Haider's *Kongregation*; bemerkenswert jugendliche Weltuntergänge: die drei Autorinnen zwischen 25 und 30 Jahren und alles eher als Untergeherinnen.

Warum Weltuntergang? Weil der Zustand unserer Gegenwart dafür Stimmung mache. Cordula **Simon** macht die politischen und gesellschaftlichen Zeichen der Zeit verantwortlich für apokalyptische Sujets. So sieht – bei aller vitalen Lebensbejahung – auch Lydia **Haider** unsere Zeit. Und mehr: der Blick in unsere Geschichte mache vollends illusionslos, der Mensch sei unrettbar. Und es helfe auch nicht, die Welt untergehen zu lassen, uns errette nicht einmal mehr der Tod. Tatsächlich ist das Ende der drei Weltuntergangsromane nicht der Weltuntergang. Ob die Welt zu unserer Strafe weiter läuft oder zu unserer Hoffnung, wird nicht geklärt; aber jedenfalls müsse unsere Welt weiterhin ausreichend heil sein, damit man ihren Untergang probieren kann, sagt Simon, denn einen Trümmerhaufen zu zerstören sei sinnlos, und das Nichts nach einem tatsächlich exekutierten Weltuntergang sei unbeschreiblich. Genauso wenig werden für die Weltuntergänge Ursachen genannt: Sie erstehen als Bilder, deren Irrealität nirgends konkret auf unsere Realität zurückgeführt wird; möglicherweise ein Indiz dafür, dass unsere Gegenwart zwar Untergangsvorstellungen produziert, aber dem Einzelnen kaum mehr Lösungsvorstellungen ermöglicht in ihrer

komplexen globalen Misere. Die Weltuntergänge sind keine sozialanalytischen Inszenierungen, sondern pralle Bildereignisse, freilich letzten Endes soziogene. Oder: »Dichter müssen die Welt nicht erklären, aber manchmal auf den Kopf stellen« (unter diese Überschrift wurde der kürzlich neu organisierte Literaturteil der NZZ gestellt). Lydia Haider räumt ein, dass für ihre Generation die vertraute Optik der Fantasy- und Katastrophenfilme die bildliche Ausstattung der Weltuntergänge erleichtere. – Valerie Fritsch fügt erzähltechnisch hinzu, dass der Weltuntergang eine Extremsituation herstelle, die die Herausarbeitung des Wesentlichen (menschlichen Verhaltens) begünstige.

Auch in Cordula **Simons** *Ostrov Mogila* fliegen Häuser und Autos durch die Landschaft, Sturmtief und Erdbeben, klaffende Straßen und totaler Stromausfall, Feuer und Überschwemmungen, Schnee im August, und durch die Straßen ziehen entsprungene Zootiere wie bei Valerie Fritsch. Simons Roman kettet 24 Einzelgeschichten im Kreis aneinander. Jede Geschichte nimmt sich eine Figur aus der vorhergehenden zur neuen Hauptrolle. Alle sind in einer ähnlichen Verfassung: Sie bekommen keinen Fuß mehr auf keinen Boden. Freilich, der Boden bebt. Aber die Geschichten nähren die Vermutung, dass das Zerbrechen der Welt schon in der Verfassung der Figuren angelegt ist, dass der Weltuntergang ein Bild für und eine narrative Folge des Ordnungs- und Zukunftsverlusts seines Personals ist. »Ich war müde«, sagt Alina, »und die Momente waren nur mit großen Stichen zusammengenäht.« Es ist, wie wenn langsam der gute Leim aus dem Konstrukt bzw. der Konvention, die wir Realität nennen, abgesaugt würde, der bewährte Leim aus Kausalität, Sinn und Hoffnung. Privat hat Cordula Simon keine Zukunftsängste.

Weltuntergänge haben narrative Vorteile. Sie befreien das Erzählen. Man kann die Chaotisierung der Ordnung veranstalten, sich an der Unordnung bedienen. Und – die Autorinnen zögern nicht, das zuzugeben – Zerstören kann auch Spaß machen: fröhliche Apokalyptikerinnen, nein, aber mindestens ausreichend robuste und ausgesprochen weltfreudige, um nirgends in Gefahr zu kommen, mit ihrer Welt unterzugehen. Simon hat einen befreiten Geschichtenreigen geschrieben, mal beklemmend, mal märchenhaft, skurril und witzig auch in ihrem Ernst; vor dem Hintergrund des Weltuntergangs bekommt alles noch einen zusätzlichen Schuss Irrsinn, der als solcher gar nicht immer inszeniert sein muss. Weltuntergang light, Welt light, das Schreiben oft bewusst unverlässlich. Der Beginn der Geschichte von Rima lautet: »Es war die Nacht, als sie mich aus dem Fenster warfen oder vielmehr er mich

aus dem Fenster warf oder, mag sein, habe ich mich aus dem Fenster geworfen, als er weg war.« Der letzte Satz der Geschichte: »Es war die Nacht, als ich mich aus dem Fenster werfen wollte, aber die Fenster waren nicht mehr da.«

Mit ähnlich leichter Hand, aber weniger leichtem Sinn verlässt Valerie **Fritsch** die Realität für ihren Roman *Winters Garten*. Der Roman war eine der Literatursensationen des Frühlings 2015. Auch Fritsch erzählt ganz selbstverständlich das Unglaubliche: nicht weniger als den Weltuntergang. Auch sie nennt für den Weltuntergang keine Ursachen, stellt nur Bilder zur Verfügung: Häuser verfallen, Farben verblassen, Kinder spielen mit Gewehren, Leichen liegen in den Straßen vom letzten Massenselbstmord. »Losgelassene Zirkustiere zogen in Märschen durch die Stadt. [...] Wie Gespenster standen sie an Hofeinfahrten, und an den Wäscheleinen hingen Horden dünner Affen. [...] Fremd roch die Stadt, sauer und organisch.« Am Tag des Weltuntergangs erstarrt Friederike einfach, die Geliebte der Hauptfigur, wird unerkennbar, geht verloren. – Valerie Fritsch entwirft radikal eine Welt nach ihrem Weltgefühl oder nach einer Vision, gegen alle äußere Logik und Kausalität, völlig unbeeindruckt von der Unerklärbarkeit dessen, was sie geschehen lässt. Ihre Stadt am Meer wird immer dunkler und irrealer – und immer schöner. »Zuerst ist ein Bild da, dann wächst eine Welt drum herum, besiedelt schließlich von passenden Figuren.« Fritsch leistet es sich, konsequent Bilder einer Welt herzustellen statt Erkenntnisse über sie. Die deutschsprachige Literaturkritik zeigte sich meistens begeistert von Fritschs Bildersprache.

Das aufregendste Debüt des letzten Jahres war möglicherweise Lydia **Haiders** Roman *Kongregation*; ein Stück ungebärdiger Literatur: irrwitzige Tode, irrwitzige Selbstmorde, irrwitzige Morde, bis hin zur Bedrohung des Lesers selbst; vom ersten Wort an mit eigenem Ton und offensiver Lust an der Ausschilderung der Details; dahinter irrwitzige Ideologien und im letzten Teil die (etwas wirkungsschwächere) Apokalypse der Offenbarung des Johannes.

Zugleich ist Haiders Roman ein gutes Beispiel für die literarische Erkenntnis, dass für die Lebensfähigkeit einer Geschichte das Leben in der Sprache verantwortlich ist, mit der sie erzählt wird; originell ist auch der irrwitzigste Inhalt nicht ohne die Originalität der Sprache.

Haiders radikale Irrealität entsteht vor allem aus Sprachradikalität. Es ist, wie wenn ein übergroßes Sprachpotenzial an den Inhalten zerrt, sie buchtet und wuchtet bis über ihre natürlichen Grenzen: halsbrecherisches Bibel-Pathos, ungenierte Wolf-Haas-Schwadronaden, Einschlä-

ge von Thomas Bernhard und Ernst Jandl (Haider schreibt gerade an einer Dissertation über die beiden), geradezu komödiantischer Einschuss von Banal- und Umgangssprache, die das Pathos verätzt. Haiders Rede schwillt über alles Übliche und Verhältnismäßige hinaus bis zur Selbstgefährdung durch Lächerlichkeit, aber auch die gehört zum Sprachkonzept. Sie posaunt in voller Lautstärke die großen, hohlen, ungedeckten Begriffe und Bilder aller Heils- und Vernichtungsideologien mit ihren absoluten Wahrheiten und Helden.

Sie möchte ausreizen, was in der Sprache möglich ist, sagt Haider im Interview, sich die ganze (strukturelle) Gewalt der Sprache zu eigen machen, wie Quentin Tarantino mit seinen Filmen strukturelle Gewalt ausübt auch jenseits von Inhalten und argumentativer Überzeugungs-tätigkeit; als Atheistin mittels der Bibel reden, »als könnte eine Blume nach tausend Blumen riechen«; verlorene Sprachen (der Bibel, des Faschismus...) rückgewinnen und durch rhetorische Übererfüllung zu Schanden reden; sie wolle nicht ein Stück vom Kuchen der Sprache und damit herumwerfen, sondern den ganzen Kuchen. Haiders Sprache rauscht, statt zu referieren oder zu erklären; da scheint es folgerichtig, dass sie ihren Roman musikalisch erweitert zu kompositorischen Performances, sie komponiere »mit allen Mitteln«. (Haider hat neben Philosophie und Germanistik auch Klavier studiert.)

3 »Realismus«: Theorie

Es gibt zwei klassische Einwendungen gegen irrealistische Literatur: einmal die Gefahr der Belanglosigkeit und zweitens den Vorwurf sozialer Drückebergerei; beides geschuldet dem Realitätsverzicht. Für die hier vorgenommene Bücher-Auswahl darf entkräftet werden:

Erstens: Wenn die Figuren fliegen, statt zu gehen, ist alles leichter, lösbarer, unwichtiger. Von Wirklichkeit unbehindertes Dauerfliegen kann tatsächlich belanglos oder langweilig werden. In den genannten Büchern wird die Gefahr zuallermeist gut aufgefangen von den Wundern der Irrealität, der Schlüssigkeit der Wunder und der Irrealisierung überhaupt, von einer in neuer Freiheit neu glänzenden Sprache oder von ironischen bis visionären Bezugnahmen auf die Realität.

Zweitens: Realismus wird (spätestens seit dem Naturalismus) gerne sozial definiert. Realitätsverweigerung provoziert natürlich den Vorwurf sozialer Verantwortungslosigkeit. Dagegen wird immer wieder geltend gemacht, dass jede mit Sorgfalt durchgestaltete Figur oder Vision au-

tomatisch auch soziale Substanz gewinnt – unabhängig von seiner/ihrer Realitätsnähe –, weil ganze Menschen oder ganze Welten unausweichlich auch Gesellschaft enthalten und herstellen. (Auch Kafka oder Kubin lassen sich sozial interpretieren.) Die Weltuntergangsromane der jungen Autorinnen sind nicht wirklich realitätsverweigernd, sondern nur analyseverweigernd; wie im Übrigen auch die sozialbewussten Romane des nächsten Kapitels, die soziale Wirklichkeiten darstellen, ohne sie zu erklären.

Die jungen Autorinnen leisten reflektierten Widerstand dagegen, ihre Literatur sozialen Dienstleistungen zu unterwerfen; am kämpferischsten vielleicht Teresa **Präauer**; sie redet ganz programmatisch einer (Re-) Literarisierung der Literatur das Wort: Literatur wird aus Literatur gemacht, nicht aus Wirklichkeit; Realität kann nicht übernommen, sondern muss hergestellt werden; die von der außerliterarischen Realität geborgte Kausalität ist ohne Belang für die literarische Qualität der Erzählung; und die Relevanz einer literarischen Figur ist nur literarisch zu bestimmen, nicht von der sogenannten Realität, also von Wahrscheinlichkeit, Ähnlichkeiten oder erbrachten Sozialleistungen.

»Auch wenn es in einer Geschichte keine Schwerkraft gäbe und die Menschen gläserne Bäuche haben sollten«, ist Valerie Fritsch ganz derselben Meinung, »ein Buch muss konsequent innerhalb seiner beiden Deckel funktionieren«, es gebe eine innere Realität (Kohärenz, Kausalität), von der die Wirkung eines Romans abhängig ist, auch wenn sie einer äußeren Welt entgegenstehe. Was draußen wahr ist, ist nicht der geringste Garant dafür, dass es auch drinnen wahr ist, in der Literatur.

Und in Christina Maria **Landerls** Klartext: »Realismus als Versuch, die Realität in der Literatur abzubilden, ist für mich sowieso von vornherein gescheitert, es ist ja klar, dass Literatur Literatur ist, dass die Wirklichkeit nicht abgebildet werden kann.«

Das Angebot der Realität sei ihr einfach zu wenig, fügt Andrea Grill bescheiden an, und den Leser mit Sozialmoral an der Kehle packen kann sie schon von ihrem Naturell her nicht.

Mit dem skizzierten Realismus-Begriff einverstanden sind weitgehend auch jene Autorinnen, die sich dezidiert um soziale Realitäten kümmern. Wichtig sei es vor allem, sagt Anna-Elisabeth **Mayer**, den Text als ein eigenes Gefüge zu verstehen, »denn mit der Gesetzmäßigkeit des Gefüges steht und fällt das Buch«. Diese innere Stimmigkeit, meint Anna **Weidenholzer**, entscheide allein darüber, ob eine Figur zu literarischem Leben erwacht (außerliterarische Recherche kann dieser Qualität natürlich zuarbeiten) und wann ein Roman zu Ende ist.

Das sind wahrlich keine neuen Erkenntnisse, aber die erneuerte Entschiedenheit dafür gehört zweifellos zur Beschreibung der Generation. – Zu Sandra **Gugics** Realismus-Definition gehört zwar, »dass der Schreibprozess nicht frei von Verantwortung ist«, sie macht für sich aber auch ein Zitat von Konrad Bayer geltend, das Realität und damit den literarischen Realismus völlig zersetzt:

»weil die welt muss fantastisch sein, weil sie ist dann besser, aber bitte nicht exotisch und auch ohne tropische blumen nur voller fantasie und gar nichts ist sicher und niemand weiß was ist und was sein wird und ohne eigenschaften und ohne tätigkeiten und keine dinge und keine kategorien und alles ist ganz anders aber nicht mystisch und der baum ist grün ist scheiße sondern ganz anders man muss sachen in der welt lassen und nicht herausnehmen und alles muss anders sein und besser. Ja, ich stelle mir vor ich sitze in einem blauen raum und es ist blau nicht tief aber die empfindung ist prima und die wirklichkeit«.

4 »Realismus«: Sozialernst

Andererseits und außerdem gibt es bei den jungen Autorinnen einen ausgeprägten sozialen Ernst, eine konzentrierte, unbeirrbar Beobachtung von Menschen, die an den Rand der Gesellschaft geraten sind bzw. Probleme mit ihr haben; unbeirrbar auch die Empathie für diese Menschen. Grundsätzlich entspricht diesem Ansatz eine realistische Erzählweise. Zu den poetologischen Selbstverständlichkeiten der jungen Autorinnen gehört: dass die Realität auch dem sozialen Realismus nicht wirklich hilft, Literatur zu werden; dass auch die schrecklichste soziale Realität ihren Schrecken im Roman nur unter den Bedingungen der Literatur verbreiten kann; dass Ähnlichkeiten mit der Realität in der Literatur weder Figuren noch Welt lebendig und glaubhaft machen können; dass die Gestaltungskraft der Autorin/des Autors das Bekannte neu erfinden und das Gewusste neu erfahren bzw. erfahrbar machen muss. Auch diese Erkenntnisse sind uralte, bei den Jungen wirken sie jung.

Milena Michiko **Flašar** – sie hat eine japanische Mutter – gründet ihre ganze Schreibphilosophie auf Empathie, auf mitmenschliche Anteilnahme: »Schreiben, das ist für mich Mitgefühl«, sagt sie, »die Fähigkeit, mitfühlend durch die Welt zu gehen«, »achtsam zu sein, gut hinzuhören, mit eigenen Worten zu sparen«, »Menschen in ihrem So-Sein und Da-Sein anzuerkennen.«

Ihren mitfühlenden Blick übte Flasar in ihrem ersten (sehr erfolgreichen) Roman *Ich nannte ihn Krawatte*. Er spielt in Japan und schildert den langsamen Weg eines Hikikomori zurück in die Gesellschaft. Hikikomoris sind in Japan ein Problem: junge Leute, die sich völlig aus der Gesellschaft zurückziehen, nichts arbeiten (können), nichts studieren, schließlich das eigene Zimmer nicht mehr verlassen bzw. das bereitgestellte Essen entgegennehmen oder aufs Klo gehen nur noch, wenn die Eltern die Wohnung verlassen haben. Flasars Hikikomori hatte einmal einem Mädchen seine Hilfe verweigert, sie beging Selbstmord. Der junge Mann kann mit dieser Schuld nicht leben, er versteckt sich vor sich selbst. Erst ganz langsam ist er wieder imstande, die Wohnung zu verlassen, er verbringt seine Tage im Park, bekommt dort ersten Kontakt mit einem Arbeitslosen und kehrt schließlich an den Tisch seiner Eltern zurück.

Ihre Arbeit verloren hat auch Maria in Anna **Weidenholzers** Debütroman *Der Winter tut den Fischen gut*. Maria ist 50, ihr Mann ist gestorben. Sie verliert/vermeidet allmählich jeden Kontakt zur Gesellschaft; sie geht verloren, gesellschaftlich und damit auch sich selbst; sie imitiert nur noch Teilnahme, aber das Leben läuft schon ohne sie ab, wird sinnlos, sie löscht ihre Telefonnummer.

Mit demselben intensiven und konzentrierten Mitgefühl beobachtet Carolina Schutti in ihrer neuen Erzählung *Eulen fliegen lautlos* einen kleinen Jungen auf dem Land. Jakob ist sechs, Bettnässer, und er spricht nicht. Er beobachtet Ameisen auf ihren Wegen und füttert Eichkätzchen vor seinem Fenster. In der Nacht geht er manchmal heimlich in Vaters zu großen Schuhen in den Schnee hinaus.

Das Schreiben sei nicht frei von gesellschaftlicher Verantwortung, meinen auch Anna **Kim**, Anna **Weidenholzer** und Sandra **Gugic**. In ihrem Erstlingsroman *Astronauten* beobachtet Gugic sechs meist junge Leute aus den Randbereichen der Gesellschaft; sie sind sozial alleingelassen, nicht mehr angepasst an die gesellschaftlichen Erwartungen und auf der schmerzhaften Suche nach ihrer Identität. Sie bekommen in abwechselnden Kapiteln das Wort, um über sich zu reden und ihre Welt wahrzunehmen. Sie verstehen weder den Sinn ihres Lebens noch den der Welt. Damit kann auch die Autorin nicht dienen. Sie beobachtet ihre Figuren einfach, mit aller Konzentration, Intensität und Empathie. Sie leiht ihnen ihre sensible Stimme, aber sie beurteilt sie nicht und erklärt sie nicht. Verstehen muss sie der Leser (wenn er will). Die Autorin ist nicht die Lehrerin des Lesers.

Man kann über den tiefen Sozialernst der jungen Autorinnen nicht schreiben, ohne Anna **Kim** anzuführen, die Grüblerischste der Sozial-

realistinnen. Zutreffend hat es in einer Rezension geheißen: »Eine an der Welt, nicht nur an deren Abdruck in ihrer Seele interessierte Autorin.« Allerdings weicht ihr Realismus methodisch von dem ab, was zuletzt zu ihren Kolleginnen gesagt wurde und im Folgenden gesagt werden wird.

Anna Kims letzte beide Romane setzen sich gesellschaftlich besonders erschreckenden Fällen aus: *Die gefrorene Zeit* schildert die Suche eines Kosovo-Albaners nach seiner im Balkan-Krieg entführten und ermordeten Frau; die grauenhafte Wahrheit ist für den Suchenden unerträglich. – Die *Anatomie einer Nacht* geht einer unglaublichen Serie von elf Selbstmorden während einer einzigen Nacht in einem kleinen Ort in Grönland nach, stundenweise.

Anna Kim ist eine Autorin, die sich literarisch an die Welt macht, um sie zu begreifen (nicht nur, um sie darzustellen oder herzustellen). Ihr Zugriff auf die Realien unserer Gesellschaft ist wesentlich ein analytischer. »Ich glaube, meine Stärke liegt eher im Sezieren«, räumte sie schon vor Jahren in einem Interview ein. Und vor Kurzem definierte sie den Realismus ihrer Romane als »Versuch einer Rekonstruktion von Welt, um diese zu begreifen, zu erfassen.« Dabei hat Kim eine reiche und kühne Bildersprache (die sie übrigens in *Anatomie einer Nacht* aus zunehmender Metaphernskepsis deutlich reduziert hat). Aber auch ihre Metaphern sind Suchinstrumente, Bohrer nach der Verstehbarkeit der Geschehnisse. Kim hat ein grundsätzlich interpretatorisches Verhältnis zur Welt (das andere programmatisch ablehnen). Dementsprechend besteht ihr Beitrag zur Welterfassung in der Herstellung von Bedeutungen, also in der Weigerung, die Dinge in der Unklärtheit/Unerklärbarkeit der bloßen Wahrnehmung oder der freien Erfindung zurückzulassen.

5 »Realismus«: Phänomenalismus

Darin sind sich offensichtlich all die jungen Autorinnen einig (abgesehen von Kim): dass gutes Erzählen heißt, die Oberfläche der Dinge zu beobachten, mit allem Ernst, das Sichtbare des menschlichen Verhaltens – und nicht, es zu kommentieren oder zu analysieren. Erklärungen verkürzen die Wirklichkeit immer, oder verfehlen sie (Erklärungen können irren, die Phänomene nicht). Die Kunst besteht darin, das Innere des Menschen an seinem Äußeren zu zeigen, an seinem Verhalten, an seinen Worten, und nicht den Leser zu bevormunden, indem man ihm

die Figur interpretiert. Der Autor ist weder der Lehrer seiner Leser noch der Arzt für seine Figuren. Er soll Stoff verwirklichen. Ihn zu verstehen ist Sache von Psychologen, Soziologen, Philosophen, Priestern oder Politikern bzw. den entsprechenden Ambitionen des Lesers.

Wie die Unbrauchbarkeit eines Imitationsrealismus scheint auch eine phänomenalistische Darstellungsweise für die Jungen eine Selbstverständlichkeit. Neu erfahren/formuliert: »Einfach da sein«, sagt Milena Michiko **Flašar**. »Ich möchte so schreiben, wie dieses Wort leuchtet.«

Das Kapitel 24 in Anna **Weidenholzers** Roman heißt einfach »Es ist« und besteht nur aus drei Sätzen: »Es ist, als hätte jemand die Vögel vom Himmel geschossen. Wie ist es, möchte eine Freundin am Telefon wissen. In Ordnung, sagt Maria, es ist alles in Ordnung, und bläst in den Kaffee.« Nichts ist in Ordnung, versteht der Leser auch ohne Erklärung der Autorin. Maria lügt, nichts ist in Ordnung, wenn der Einleitungssatz des Kapitels heißt: »Es ist, als hätte jemand die Vögel vom Himmel geschossen.« Der Satz reißt vorweg die ganze Welt aus ihrer Ordnung und dementiert vorweg die Ordnung, die Maria behauptet. Tatsächlich ist Marias Leben aus aller Ordnung geraten.

Das Kapitel 28 heißt »Manchmal« und besteht nur aus einem einzigen Satz: »Es gibt Tage, an denen man sich wünscht, es wäre jemand hier, der einem über den Kopf streicht, egal, wie schmutzig die Hände sind, Hauptsache, sie sind groß.« Ein Wunsch Marias: eine Hand in Liebes-, Heil-, Schutzformat; bei existenziellem Bedarf kann man auf ihre Sauberkeit nicht mehr achten. Der Leser versteht sofort, wie schlecht es Maria geht, ohne dass die Autorin mit einem Wort sagt, dass es ihr schlecht geht.

Carolina **Schuttis** Erzählung vom 6-jährigen Jakob: Nur das Sehen und Hören eines kleinen Jungen, der nicht spricht. Und schnell wird die Welt so groß und dingfest wie in Kinderaugen. Nur das Sehen und Hören des Jungen – und die konsequente Stummheit der Autorin. Sie erklärt nichts, sie diagnostiziert nichts (ist der Kleine psychisch oder geistig verletzt?). Sie verzichtet auf ihren erwachsenen Überblick, verzichtet auf ihr Erwachsensein, hat ihre Nase ganz nahe an den Dingen – wie Jakob. Sie fokussiert sich total auf ihre Figuren, sagt Schutti, »mit der Spannung und der Konzentration, mit der man sich an ein Tier heranpirscht«. Die kommentarlos beobachtete Wirklichkeit erzählt mehr, als ein Kommentar wissen kann. »Ich muss nichts erklären«, sagt Schutti, »ich muss nur schreibend den Teil eines Lebens leben.« Die geschaute Wirklichkeit ist außerdem viel zarter und wuchtiger als die durchschaute. Schutti bündelt das zu ihrer Definition von Poesie:

»die Schönheit der Wirklichkeit«. Schön ist die Wirklichkeit nicht, weil sie schön ist, sondern weil sie wirklich ist.

Flaşars Hikikomori sitzt nach Jahren der Isolierung, in denen er aufgehört hat, mit seinen Eltern zu reden, zum ersten Mal wieder mit ihnen am Tisch. Dieses ungeheure Glück wird mit keinem Wort benannt. Nur eine ganz kleine Beobachtung, ich zitiere: »Vaters Stäbchen trafen die meinen. Nimm du es. Nein, du.« Keine wortreiche Beschreibung des Glücks kann die Rückkehr des verlorenen Sohns so wirkungsvoll gestalten wie diese schlichte, kommentarlose Beobachtung. Die Essstäbchen von Vater und Sohn langen nach demselben Stück. Vater und Sohn überlassen einander den Bissen. Sie reden zum ersten Mal wieder miteinander. Flasar stattet ihre Affirmationspoetologie mit der Zartheit reiner Anschauung aus, »ein subtiles Kammerenspiel der Gesten« nannte Paul Jandl das in seiner Rezension. »Ich behaupte«, sagt Flasar, »das Beste ist jeweils dann passiert, wenn ich zurückgetreten bin.«

So ähnlich behauptet das auch Anna-Elisabeth **Mayer**. Sie hatte einen Lieblingsgroßvater: »Niliopi«, Nilpferdstatur, wallendes Weißhaar, Maler und Sprachspieler. »ranna ganna modi« lautet die erste Zeile eines seiner Lautlust-Gedichte. Nach dieser Zeile benennt Mayer ein eigenes Schreibverhalten. »Schreiben heißt, im ranna-ganna-modi-Modus zu sein: dem Lachen ähnlich, ähnlich dem Schlafen, dem Zusammensein mit dem Kind.« Mayer erlebt dabei eine Nähe zu ihrem Sujet/ihren Figuren, »die mich von mir entfernt und mich gleichzeitig (wichtig!) mir näher bringt als je; von Nähe verbunden, statt verletzt von ihr. Absolute Ich-Anwesenheit bei absoluter Ich-Abwesenheit«. Das Schreiben im »ranna-ganna-modi-Modus« sei keineswegs ein unbewusster Prozess, eher eine Überaktivität des Bewusstseins, eine Art »Aufmerksamkeitsschwips«. So entsteht trotz solcher Schlaf-, Lach- und Mutterpoetologie ein so hellwacher, historisch wie formal hochkonzentrierter Roman wie ihr Erstling *Die Hunde von Montpellier*. (»Mein eigentliches Talent ist übrigens auch zu schlafen. Unglücklicherweise noch weniger lukrativ als das Schreiben.«)

Was macht man als Autorin mit dem Stück Leben, das man in einen Roman fassen will? Es verstehen? Es steuern? Es beobachten? Es freilassen?

Sandra **Gugic** lässt ihre sechs Figuren reden, sie selbst bleibt stumm. Die sechs Figuren sagen oft einfach, was sie sehen. Aber das Gesehene können sie weder zu seiner üblichen Bedeutung arrangieren noch zu einer für sie brauchbaren. Das Mädchen Mara geht mit der Kamera ihres Vaters durch die Straßen und fotografiert wahllos, was ihr vor die

Linse kommt. Keine Absicht, kein Ziel. Aber nirgends wird die Verlorenheit des Menschen besser und trauriger dargestellt als in der Bedeutungslosigkeit der Dinge, auf die sein Blick fällt. Mara lässt alles geschehen, ohne jemals Fragen zu stellen; sie ist völlig überzeugt, dass es keine Antworten gibt.

6 *Figuren-Leben*

Sehr geehrte Autorinnen: Wie stehen Sie zu Ihren Figuren? Wissen Sie alles über sie oder liefern Sie sich ihnen gar aus? Gehorchen sie? Oder Sie? Wem gehört das Leben Ihrer Figuren? Ihnen oder ihnen?

Das sind einerseits natürlich Scheinfragen, insofern es in einem Roman kein Wort einer literarischen Figur und kein Wort über sie gibt, das nicht von der Autorin stammt. Andererseits sind es berechtigte Fragen, insofern sie von den Autorinnen das Ausmaß an Autorität einholen, mit dem sie über ihre Figuren verfügen.

Die gängigste Antwort der Autorinnen auf die Fragen ist die der zumindest relativen oder teilweisen Eigenständigkeit der Figuren. Die Figuren widersetzen sich ursprünglichen Planungen, gehen andere Wege als die vorgesehenen, überraschen die Autorin, ja, belehren sie eines Besseren. »Ich glaube, dass Figuren am wenigsten gehorchen, wenn sie am besten geschrieben sind. [...] Eine starke Figur tut nichts, was nicht zu ihr passt, nur weil Autoren und Plots das gerne hätten« (Cordula **Simon**). Es sei sogar der Widerstand der Figuren, der den Roman auf den richtigen Weg führe. Wenn die Figuren nur gehorchen, werden sie hölzern, konstatiert Susanne **Gregor**, man merke es am Schreibfluss: der Widerstand von Stoff und Figuren erst mache das Schreiben wieder lebendig, intensiv und relevant. Auch Anna **Weidenholzer** heißt den Widerstand der Figuren narrativ ausdrücklich gut, und Andrea **Grill** bezeichnet ihn sogar als »Gottesgeschenk« für das Gelingen des Romans. Immer wieder wird eingeräumt, dass die Figur ja klüger ist als die Autorin, sobald man sie freilässt, dass sie mehr weiß über die Autorin als diese selbst. Dahinter steht die Annahme, dass unbewusste Anteile im Schreibprozess die Figur auch gegen ihre bewusste Konzeption steuern. Skeptische Autorinnen haben in diesem Sinn die Eigenständigkeit der Figuren immer schon bezweifelt. Die Behauptung vom Eigenleben der Figur bezeichnet Christina Maria **Landerl** als »Riesenblödsinn«; was da mit der Figur durchgehe, sei meistens nur das Unbewusste der Autorin oder gar eines ihrer verinnerlichten Kli-

schees. Und wenn Lydia **Haider** kategorisch sagt: »Mir gehört das Leben der Figuren«, sie hätten zu gehorchen, sonst würden sie sofort hinausgeworfen, aber Widerstand habe es ohnehin noch nie gegeben, dann muss man klären, was »Figur« ist. Haider spricht in ihrer *Kongregation* mit der dröhnenden Wir-Stimme einer Gruppe, die individuell nicht weiter ausdifferenziert wird. Nur im Fall und zum Zeitpunkt ihres Todes werden Figuren für einen Moment lang Individuen, aber da ist es sowieso zu spät, sich um sie einlässlich zu kümmern. Ihre Tode sind außerdem eher Exempel eines allgemeinen Grauens als menschliche Tragik. Haider hat mit ihrem Roman ganz andere Absichten, als sich in die Realität von Einzelnen einzufühlen.

Romanfiguren sind fiktive Figuren. Sie sind weder die Autorin noch jemand anderer aus der großen Menschengattung. Aber frei sind sie auch nicht. Ihre Existenz ist gespeist von den Befindlichkeiten und Interessen ihres Schöpfers, bis hin zum Einfluss der Autobiografie. Andererseits verdanken sie ihr Dasein auch dem gesellschaftlichen Typenangebot, bis hin zum Einfluss des Zeitgeists. Der springende Punkt – der literarische – ist aber die Lebendigmachung der Figur, also die zum Ich- oder Gesellschaftsimitat geschnitzte Figur vom Holz ins Fleisch zu setzen, von der Idee ins Leben, vom Exemplar zum Individuum zu machen; denn nur lebendig (nacherlebbar, identifizierbar, emotional plausibel, widerstandsfähig) wird sie literarisch relevant. Leben allerdings heißt Eigenleben, Eigenleben heißt Widerstand, und Widerstand beginnt mit der Emanzipation von der Autorin oder den gesellschaftlichen Vorlagen. Kurz gesagt: die Autorin wird nicht drum herumkommen, eine gewisse Eigenständigkeit der Figur zuzulassen und auch zu genießen. Sie setzt sonst die Lebensfähigkeit der Figur und damit die Qualität ihrer Literatur aufs Spiel. Und: auch die Entlassung aus der bewussten Steuerung ins Unbewusste ist schon eine Befreiung der Figur, also ein Schritt zu ihrer Vitalisierung und Individuierung; im Unbewussten ist die Souveränität der Autorin ausgesetzt.

Christina Maria **Landerl** versucht, dem »mit großer Bewusstheit« des Schreibens entgegenzutreten. »Ich steuere alles und weiß vorher ziemlich genau, was passiert.«

Wenn das stimmt, enthält sie dieses Wissen dem Leser vor. Die Germanistikstudentin Margot aus ihrem Debutroman *Verlass die Stadt* kommt aus der Provinz nach Wien, um nach Ingeborg Bachmann und nach sich selbst zu suchen. Erfolglos. Sie verschwindet wieder, »nach Rom, Puerto Plata oder Bearsville«. Niemand weiß, wo Margot ist, auch die Autorin nicht. (Im Grunde hat Landerl ihre Figur damit in besonders

hohem Maße in ihre Freiheit entlassen.) Was man über sie zu wissen kriegt, erfährt man nur aus den Unterhaltungen in ihrem Freundeskreis: Verzweiflungsalkohol, Depressionen, Renitenz. Nur ganz selten in einem Kapitel meldet sich Margot mit ihrem Ich: »Hier ist Wien. Ich bin weg.« Ihre Handy-Melodie ist Bob Dylans *I'm Not There*, der einzige Brief Margots an ihre Freunde enthält lediglich die Dylan-Zeile *But It Ain't Me Babe*. Margot spielt ihr Ich konsequent aus aller Dramatik herunter, sagt gerne »man« statt »ich«, redet über Verkehrsmittel und Windverhältnisse. Sich selbst verschweigt sie beharrlich, beruhigt sogar das Leserpublikum, das möglicherweise durch Andeutungen oder Mystifikationen ihrer Autorin beunruhigt ist: »Also, ich kann Ihnen versichern, es ist alles in bester Ordnung [...], und ich wünsche Ihnen noch alles Gute.« Die Autorin hilft ihrer Margot noch beim Verschwinden und Abwiegeln stilistisch mit einer Sprache – programmatisch flach gehalten –, die eher zum Versteck ihrer Inhalte wird als zu ihrer Offenbarung.

Ist Margot eine Figur? Kann man eine Figur gestalten und zum Leben erwecken, indem man sie verhüllt? Ja, die Verhüllung exponiert und dramatisiert die Figur auf indirekte und wirkungsvolle Weise. Eine Figur wird ja nicht dadurch lebendig, dass man über sie Bescheid weiß. Bescheidwissen ist eher eine Form ihrer Erledigung. Es bleiben nur zwei Möglichkeiten: entweder der Zweifel daran, dass Landerl in ihrem Roman alles weiß und alles steuert, oder das Bestaunen einer literarischen Methode, über die Figur Bescheid zu wissen, ohne dem Leser Bescheid zu geben.

Margot ist offensichtlich eine Leidende. Christina Maria **Landerl** ist eine gesellschaftlich hochinteressierte Autorin (sie ist ausgebildete Sozialpädagogin, arbeitete als Streetworkerin mit sozial benachteiligten Jugendlichen und macht gerade ihren Master in Gender Studies). Vielleicht sind Margots Leiden gesellschaftlich bedingte, man erfährt darüber aber nichts. Wer allerdings dezidiert in die Gesellschaft ausgreift und diejenigen ins Buch holt, die an ihr leiden, findet eine etwas andere Ausgangslage für sein Figurenverhältnis: Er hat mehr Veranlassung, von sich selbst abzusehen und die Figur über Recherche und Einfühlung aufzurichten. **Flasars** japanischer Hikikomori, Anna **Kims** grönländische Selbstmörder (*Anatomie einer Nacht*), Anna-Elisabeth **Mayers** Personal aus der Gesellschaft des 16. Jahrhunderts (*Die Hunde von Montpellier*), Anna **Weidenholzers** arbeitslose Maria, Sandra **Gugics** sechs Problemfiguren aus den Randzonen der Gesellschaft, Carolina **Schuttis** kleiner Sprachverweigerer Jakob, wohl auch Cornelia **Travniceks** Außenseite-

rin Mae (mitsamt ihrem Zug nach innen) aus *Chucks* sowie die unehe-liche Susanna und der aus China adoptierte Ernst, beide auf der Suche nach ihrer Herkunft, aus *Junge Hunde* – sie alle sind von »draußen« hereingeholte Figuren, zumindest ursprünglich relativ autorenfern, Nähe muss erst hergestellt werden. Das verändert die Argumentationslage um die »Eigenständigkeit« der Figuren graduell: Die Figuren treten bereits mit einem (meist von der Gesellschaft geprägten) Eigenleben ein, haben mehr Widerstandsfähigkeit und mehr Recht darauf, und die Aufgabe der Autorin besteht vorwiegend aus Annäherung und Einfühlung, eine Aufgabe, die besondere Sensibilität und Dezenz (also Ich-Rücknahme) erfordert, damit die Hereinnahme nicht zur Okkupation wird und die Leiden der Figuren halbwegs authentisch bleiben.

Weidenholzer beschreibt das Verhältnis zu ihrer arbeitslosen Maria als ein stetiges Kennenlernen, indem sie sich aus Marias 50. Lebensjahr langsam bis in ihre Kindheit zurückfühlt; Anna Kim hält mehr Distanz, aber immer aus der Position derjenigen, die ihre Figur zu verstehen versucht, mit wechselndem Erfolg; Sandra **Gugic** liebt ihre sechs Figuren, liefert sich ihnen aus, bis möglichst wenig von ihr selbst überbleibt; so ähnlich betreibt das auch Cornelia **Schutti**. Mit geradezu treuherzig radikaler Einfühlungsbereitschaft vertritt diese Haltung MM **Flašar**: »Das Leben gehört den Figuren. [...] Ich als Autorin lausche ihren Bewegungen. Ich versuche, sie zu »übersetzen«. Und das gelingt immer dann, wenn ich selbst dabei zurücktrete.«

7 Un-Schlüssigkeit

Wie beenden die Autorinnen ihre Romane? Kein Ende. Wie verabschieden sie ihre Figuren? Kein Abschied. Das Leben geht weiter – das ist auch ein poetologisches Statement.

Im traditionellen Romankonzept tragen die Hauptfiguren meistens die Weltsicht des Autors durch den Roman, seine Aussageabsicht; sie erfüllen eine Mission im Dienste des Autors. Wilhelm Meister verwirklicht die Lebensphilosophie Goethes. Dann ist er entlassen.

Absolut keine Mission gibt es bei den jungen Autorinnen. Sie gehen nicht von einer Idee aus, die ihre Figuren dann zu verwirklichen oder zu verkörpern haben, sondern von einer Wirklichkeit: dem ganz konkreten Leben und der ganz konkreten Persönlichkeit ihrer Figuren. Sie lassen sich auf Leben und Person eine Zeitlang ein, dann überantworten sie die Figur ihrer unfixierten Zukunft. Zu einem Ziel, zu einer

Lösung führen sie sie nicht, nicht einmal zum Tod. »Es ist ein bisschen wie im echten Leben«, sagt Carolina **Schutti**. »Während man lebt, weiß man ja auch nicht, wie das alles ausgehen wird.« Zwar habe die Komposition des Romans einen Bogen: das Leben der Figuren aber nicht. Schutti oder **Gugic** erzählen nicht einmal Geschichten im traditionellen Sinn. Das verändert auch die Rolle des Lesers: Er schaut Menschen eine Weile beim Leben zu, ohne in eine Story oder in eine Idee eingespannt zu sein.

Auch Susanne **Gregor** ist dezidiert keine Antworterin, Fragen sind ihr lieber, die Unlösbarkeit der Dinge lieber als ihre Lösungen; die Sache der Literatur sei ja wohl eher die Dummheit der Gefühle als die Klugheit des Denkens; sie sagt, sie möchte nicht aufhören müssen, über das Leben zu staunen; und wenn sie ihr Erzählen mit Absichten begonnen hat, hätten sich die noch nie verwirklicht.

Cornelia **Travnicek** erklärt in einem Vortrag das Verfassen von Literatur sogar als ein »Schreiben ohne Wollen, das Vergessen der eigenen Ansprüche und jeglicher Technik«, vergleichbar dem Kampfsportler, der über die eingeübten Muskeleinsätze nur dann erfolgreich verfügt, wenn er sie sich nicht mehr bewusst macht.

(Aber auch Autorinnen, für die Absicht und Planung wichtig sind beim Schreiben, räumen ein, dass Romane grundsätzlich nicht enden. Anna **Kim**: »Ausdrückliche Botschaften [...] habe ich nicht, weil das meiner Vorstellung von Lesen als Teil des Schreibens widerspricht. Ich möchte, dass meine Leser gemeinsam mit mir die Freiräume, die ich im Buch für sie gelassen habe, ausfüllen. [...] Im Grunde ist jedes Ende nur ein vorläufiges Ende, ein Innehalten, Pausieren, niemals ein echtes Ende.«)

Wer mit einer Geschichte eine Absicht (im Sinne einer Botschaft) verfolgt und verwirklicht, weiß auch ihren Ausgang: er schließt die Geschichte. Also: Nahezu alle Romane der jungen Autorinnen haben offene Enden. Das heißt: Sie beenden kein Schicksal, sie sind ja für kein Ende begonnen worden, sie halten die Zukunft offen. Niemandes Leben ist verloren oder gewonnen mit dem Ende des Romans. Nichts ist entschieden. Wer kann schon Menschenleben entscheiden? Die Figuren sind ja noch nicht tot. Und Leben verfügt per se über Zukunft. »Wie soll man für eine Figur die Hoffnung aufgeben?«, fragt MM **Flašar**. Flašar ist junge Mutter, und aus der Mutterrolle heraus definiert sie (in einem Vortrag) ihre Literatur: »Die Figuren führen ein Eigenleben, sie funktionieren nach einer ihnen innewohnenden Dynamik und Gesetzmäßigkeit. Dem Respekt zu zollen, ihnen den Raum zu geben, den sie eben brauchen, die Stimme, mit der sie diesen Raum durch-

wandern, das ist eine der zutiefst mütterlichen Aufgaben des Autors, ihnen zwar lenkend beizustehen, sie im rechten Moment aber loszulassen, voller Staunen, was danach passiert.«

Offene Enden schließen naturgemäß auch das Happyend nicht aus, abgesehen davon, dass sich für das problematische, verletzte Leben der meisten Figuren die Offenheit des Endes an sich schon wie ein Happyend anfühlt. Die traditionelle Skepsis der Literatur gegen das Happyend scheint bei den jungen Autorinnen grundsätzlich sistiert. Sie sind Verwalterinnen des Lebens und nicht einer Idee oder Ideologie. Die Autorinnen sind einfach Realistinnen: Leben geht manchmal gut aus. Der Lauf der Dinge ist offen, das Konzept von Ideen und Ideologien nicht. – Nicht einmal in Valerie **Fritschs** Weltuntergangsroman ist, wie gesagt, der Weltuntergang das Ende; nach dem Weltuntergang geht die Welt weiter. »Zyklisch« nennt Fritsch das Ende des Romans. Ein finales Unglück in einer Erzählung schmecke zwar nach tiefer oder hoher Literatur, aber vor Schönheit oder Happyend dürfe man sich andererseits nicht fürchten. – Die 24 Weltuntergangsgeschichten Cordula **Simons** schließen mit offenen Bildern vom Ende (»Ich konnte die Umarmung nicht finden, war mir aber sicher, wir würden nirgendwo mehr hingehen, bevor wir zu leichtem Schnee würden«). – Susanne **Gregor** erklärt die Anflüge von Happyend so: Das Schreiben selbst entwickle eine Kraft, der man folgen müsse, auch gegen alle Planungen. Einen anderen Fortschritt als diesen gebe es nicht beim Erzählen. In diesem Fortschritt sei auch das Ende angelegt, egal ob happy oder nicht.

Anna **Weidenholzer** (»ich glaube nicht an Enden, es geht doch immer weiter«) erzählt in ihrem Debutroman *Der Winter tut den Fischen gut* das Leben ihrer arbeitslosen, desintegrierten Maria rückwärts, von Kapitel 54 (Maria ist auf die Notstandshilfe herabgekommen) bis Kapitel 1 (Maria als Kleinkind). Weidenholzer gelingt es, die trostlose Verfassung der 50-Jährigen am Schluss von ihrer Kindheit aus sacht ein wenig aufzurichten. Das letzte Kapitel heißt »Ich bin« und bezieht sich auf die Postkarte eines inzwischen verstorbenen Onkels, die die kleine Maria in die Finger bekommt. Sie kann schon ein bisschen lesen: »Ich bin immer noch hier, wo es regnet und manchmal die Sonne scheint.« Maria spielt mit den gelesenen und unverstandenen Worten, während sie beim Kartoffelschälen hilft: »Ich, flüstert Maria den Kartoffeln zu, als die Tante die Küche verlassen hat. Die Kartoffeln dampfen, sie brennen an den Fingern, wenn Maria sie in die Hand nimmt. Ich bin. Wenn alle Kartoffeln geschält sind, wird die Tante den Topf erneut auf den Herd stellen, Butter über den Kartoffeln zerlassen,

damit sie nicht zu trocken sind. Ich bin immer noch. Maria legt die erste Kartoffel zurück in den Topf. Hier, flüstert sie und nimmt eine zweite heraus. Ich bin immer noch hier, wo es regnet und manchmal die Sonne scheint.« – Damit endet der Roman. Ein kleines Kind wiederholt einen eher banalen Satz, zerlegt ihn spielerisch in seine Bestandteile, verleiht ihm dadurch Aufmerksamkeit und Gewicht, hebt ihn über das aktuelle Geschehen und alle Banalität, breitet ihn über die ganze traurige Geschichte der erwachsenen Maria und spendet so sachte jenen Trost, der daraus besteht, noch nicht tot zu sein. – Weidenholzer bestätigt im Gespräch diese tröstliche Lesart.

In Susanne **Gregors** letztem Roman *Territorien* zerfleischen einander Emma und Samuel in der besagten Dummheit ihrer Gefühle. Die Beziehungsprobleme werden auf der lösungsfeindlichsten Ebene von Beschuldigungen und Verweigerungen abgehandelt. Erst im letzten Satz – Emma ist hochschwanger, ihre Fruchtblase eben geplatzt – greift sie zum Telefon und ruft Samuel an. – Das öffnet ein Türchen: Vielleicht werden die beiden Kinder durch ein gemeinsames Kind zu Erwachsenen, vielleicht. Versprochen ist nichts, die Chancen stehen schlecht, die Probleme werden sich erneuern nach dem »Happyend«. Aber da ist die Autorin schon weg, das müssen sich Emma und Samuel allein ausmachen.

In Gregors erstem Roman, *kein eigener ort*, ist die ich-schwache Ina erkrankt an Liebe zum Ungarn Tamas, weil sie sich von ihm Selbstgewinn erwartet, Festigung oder gar Herstellung ihrer Identität. Das ist nicht Liebe und schon gar nicht Lösung. Gegen Schluss des Romans gibt es bei Ina kleine Anfälle von Selbstbehauptung. Und Lust auf neue Kleider. In Begleitung ihrer Eltern geht sie in ein Modegeschäft, verschwindet in einer Umkleidekabine. Ihre Mutter sucht sie, indem sie den geschlossenen Umkleidekabinen entlang flüstert: »Bist du es, Ina?« Ina, aus ihrer Kabine, antwortet: »Ja, ich bin's.« Das ist der letzte Satz des Buches: die Andeutung einer Rückgewinnung des Ichs ist so zart, dass man sie wohl als Ahnung einer Möglichkeit registriert, keinesfalls aber als Versprechen einer Heilung.

8 Gender-Fragen

Eine letzte kleine Beobachtung zur jungen Autorinnengeneration:

Ihre Romane kann man im Großen und Ganzen postfeministisch nennen. Natürlich leiden Frauen weiterhin an Männern, aber nicht mehr unmittelbar am Patriarchat. Die themengebenden Probleme haben und

lösen die Frauen ohne die Männer; die Männer sind weder schuld noch frauenfeindlich noch hilfreich bei der Lösung. Die Autorinnen wie ihre weiblichen Figuren scheinen auf selbstverständliche Weise emanzipiert, also jenseits der Emanzipationskämpfe ihrer literarischen Mütter. Sie wirken ideologisch völlig entspannt, die Geschlechterfrage ist vordergründig nicht länger der Geschlechtersoziologie überlassen. Natürlich lässt sich von Rezipientenseite jede literarische Figur soziologisch taxieren, egal ob sie vom Produzenten soziologisch geplant wurde. Vom Mann bleibt meist: dass er nicht passt, dass er nicht reicht. Liebesgeschichten sind auch außerhalb der Gender-Fragen Leidensgeschichten.

Der Tenor der Autorinnen zur Frage nach der Genderhaltigkeit ihrer Literatur lautet: Die Genderproblematik ist eine allgemeingesellschaftliche und daher auf eine selbstverständliche, unauffällige Weise in den Romanen anwesend – aber nirgends Zweck der Texte. Das gilt auch für die deklarierte Feministin **Landerl**, die weiß, dass ihr Leben und Schreiben mitbestimmt ist von der Art, wie Gesellschaft mit Geschlecht umgeht, aber diesen Umgang vordergründig nicht zum Thema ihres Romans machte. Alle wissen, dass die Gleichberechtigung der Geschlechter noch nicht hergestellt ist, aber die Frage hat anscheinend so weit an Dringlichkeit eingebüßt, dass sie bei den jungen Autorinnen zwar nicht ihre Existenzberechtigung, aber ihre Dominanz verloren hat. Das ist auch ein Indikator für den Grad ihrer Emanzipiertheit. Außerdem gibt es Tendenzen zu einer (manchmal vielleicht naiven) Ideologieverweigerung, die auf ein Menschsein an sich rekurriert, unter Ausblendung seiner gesellschaftlichen Zurichtung.

Cornelia **Travnicek** erzählt »grundsätzlich von Menschen, mit allen ihren Eigenschaften«; Valerie **Fritschs** Figuren leiden an Unsicherheiten, Hybris, Verletzungen, Ungerechtigkeiten der Realität / des Schicksals / der Persönlichkeit, »im seltensten Falle an ihrem Geschlecht«; Susanne **Gregor** unterwirft ihre Figuren keiner Gender-Kontrolle, konstruierte Figuren funktionieren nicht, sagt sie, daher gibt es auch keine soziologischen Ermahnungen für sie, »man kann nur zusehen, wie die Figur es macht, wie sie sich entwickelt, Daumen drücken, hoffen, dass es gut für sie ausgeht«; Teresa **Präauer** stellt sich am rigorosesten außerhalb der soziologischen Ansprüche, bis zur dadaistischen Geringschätzung der Fragestellung selbst: »Ich ignoriere die behauptete Selbstverständlichkeit von Geschlechterrollenzuschreibungen, außerdem trete ich für das Wahlrecht von Erdbeeren ein, wie Carolyn Christov-Bakargiev es als Forderung formuliert hat.« Auch Cordula **Simon** hat die Probleme offensichtlich so weit hinter sich, dass ihr das Gendern im

Grunde egal ist. Die Geschichten des »echten Lebens« spielen vorwiegend in einer heteronormativen Szenerie: so auch die Geschichten in ihren Büchern. Dieselbe Gleichgültigkeit empfindet sie gegenüber dem Sprach-Gendern: »Ich bin Autor. Wenn mich jemand Autorin nennen will, ist mir das auch gleich.« Lydia **Haider** hingegen beklagt die Herrschaft unserer männlichen Sprache und das Fehlen einer weiblichen. Da komme ihr die Wir-Form in ihrem Roman entgegen, »ich kann völlig frei entscheiden, ob ich nun dazugehöre oder nicht«. Und gutgelaunt fügt sie hinzu: »Dafür sterben bei mir im Text immer die Männer. Vielleicht ein kleiner Ausgleich.«

Das weibliche Personal der Romane leidet nirgends an der patriarchalischen Rollenverteilung der Geschlechter (Ausnahme natürlich: die Frauen des 16. Jahrhunderts in Anna-Elisabeth **Mayers** Roman *Die Hunde von Montpellier*). Männer fallen den Frauen irgendwie zu und fallen wieder ab, sie sind nicht schlechter als die Frauen bzw. werden von den Autorinnen moralisch gar nicht kontrolliert. Sie entscheiden weder über den Gang der Geschichte noch über das Schicksal der Frauen. **Travniceks** Roman *Chucks* endet mit dem sozialfatalistischen Satz »Das bin ich, sind wir, im Endeffekt: nicht gern allein«, gesprochen von dem Punk-Mädchen Mae, das zu jenem Mann zurückgekehrt ist, den sie ideologisch schon mal »Arschloch« genannt hat. In **Gregors** Romanen ist vornehmlich die Uneinsichtigkeit der »Liebesgefühle« schuld am Scheitern der »Liebe«. Das Mädchen Mara, eine von **Gugics** *sechs Astronauten*, streunt durch die Straßen (es gibt kein Ziel), stellt keine Fragen (es gibt keine Antwort), hat keine Skrupel und umstandslos Sex mit den anderen (es gibt keine Moral); wenn man nichts mehr hat, keinen metaphysischen und keinen sozialen Halt, hat man immer noch einen Körper. »Ich frage mich, ob es einen Unterschied ausmacht, eine Frau oder einen Mann zu lieben, ob es irgendetwas verändert, jemanden zu lieben oder nicht.« Liebe und Sex scheinen dem Griff der Gender-Problematik völlig entwunden, Maras Probleme liegen längst jenseits davon. Was soll jemand, für den die gesellschaftlichen Konventionen so gründlich allen Sinn verloren haben, mit den Gender-Konventionen der Gesellschaft anfangen? Mara umarmt Zeno gegen seinen Wunsch, aber ohne seine Abwehr; Tränen und Rotz: »Es gab keinen Grund, Zeno zu umarmen, es war nur die Antwort auf die Frage: Ich oder niemand? Also war ich es, die ihn umarmt hat.« Und den Beischlaf mit Alen begleitet Mara mit dem Gedanken: »Wir sind eine Unmöglichkeit, und das ist nur ein Teil der Summe der Wahrheit zwischen uns, die keiner verstehen muss, auch wir nicht.«