

4. Postmigrantische Geschichte des österreichischen literarischen Feldes bis in die frühen 1990er Jahre

Wer postmigrantische Literaturgeschichte erzählen will, muss zunächst die Geschichte des jeweiligen literarischen Feldes daraufhin befragen, welche Rolle Immigrant*innen und ihre Nachkommen darin spielten. In Österreich betrifft das hauptsächlich die Jahre nach 1945, weil erst in dieser Zeit ein von Deutschland relativ unabhängiges literarisches Feld entstand, auch wenn Ansätze für ein solches nach Meinung von Norbert Christian Wolf bereits im späten 18. Jahrhundert zu finden sind. Schon ab 1781, als Joseph II. die Zensur für gut zehn Jahre lockerte, habe sich ein Literatursystem entwickelt, das über eine gewisse »Eigengesetzlichkeit [...] gegenüber dem entsprechenden mittel- und nord-deutschen Pendant« verfügte (Wolf, 2002, 64). Norbert Bachleitner schränkt allerdings diesbezüglich ein: »Alles in allem gibt es nur schwache Anzeichen, die in Richtung einer Eigenständigkeit der Literatur und des literarischen Lebens in Österreich weisen« (Bachleitner, 2022, 244). Gleichzeitig wehrt Bachleitner sich gegen die These, es hätte eine einheitliche deutsche Literatur gegeben. Stattdessen geht er von einem Prinzip der Subsidiarität aus, in dem Akteur*innen je nach Schreibsituation und anvisiertem Adressat*innenkreis lokal, regional, national oder übernational verortet werden können (ebd., 245f.). Von einem relativ autonomen österreichischen literarischen Feld lässt sich allerdings auch im frühen 20. Jahrhundert noch nicht sprechen. Literarische Vermittlerfiguren wie Hermann Bahr versuchten zwar schon Ende des 19. Jahrhunderts mit Begriffen wie »Jung-Wien« oder »Jung-Österreich« die »österreichische Literatur gegenüber der deutschen zu profilieren« (Bachleitner, 2005, 154). Die Idee von einer autonomen österreichischen Literatur war jedoch in der damaligen Wiener Literaturszene, die sich eng an die Entwicklungen in Deutschland anlehnte, noch nicht durchsetzbar, resümiert Norbert Bachleitner. Das sollte sich in der Zwischenkriegszeit zwar teilweise ändern. So entstand zum Beispiel 1923 mit Zsolnay der erste Verlag in Wien, der sich spezifisch der österreichischen Literatur annahm (Hall, 1994). Doch der Austrofaschismus und der »Anschluss« setzten dieser Phase ein gewaltsames Ende. Zur Ausbildung eines autonomen österreichischen literarischen Feldes kam es erst nach dem Zweiten Weltkrieg.

Als zentral für die Entwicklung dieses Feldes gilt bis heute die Auseinandersetzung zwischen den Konservativen mit katholisch-nationalem oder sogar nationalsozialisti-

schem Hintergrund, die in den 1950er Jahren dominierten, und der Avantgarde, die sich im Verlauf der 1960er Jahre als zweite Position fest im Feld verankern konnte. Dieser Richtungsstreit ist auch aus institutioneller Perspektive so gut untersucht, dass er in einer Einführung in die Kulturwissenschaften für Literaturwissenschaftler*innen als Lehrbeispiel zur Illustrierung von Bourdieus Feldtheorie dient (Schößler, 2006, 59–65). Wie sich diese Entwicklungen auf Immigrant*innen und deren Nachkommen auswirkten, wurde dagegen erst in Ansätzen analysiert (Sievers, 2016b; dies., 2018a). Doch die Ergebnisse dieser Analysen überraschen. So waren die Konservativen der 1950er Jahre Immigrant*innen gegenüber weitaus aufgeschlossener als die Avantgarde, die das Feld in den 1970er und 1980er Jahren dominierte. Erst mit der Krise, die 1986 mit einer Auseinandersetzung um den Präsidentschaftskandidaten Kurt Waldheim und seine etwaige Beteiligung an nationalsozialistischen Verbrechen begann, setzte sich im Feld eine Diversifizierung durch, die der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in den 1990er Jahren den Weg bereitete.

Die Geschichte des österreichischen literarischen Feldes muss also aus einer postmigrantischen Perspektive neu erzählt werden. Erst aus dieser Perspektive wird ersichtlich, dass Konservative und Avantgarde in Bezug auf die Nationalisierung der Literatur gemeinsame Interessen verfolgten. Allen lag die Förderung österreichischer Literatur am Herzen, auch wenn sie darunter nicht notwendigerweise das Gleiche verstanden. Zu diesem Ergebnis kommt auch Christoph Leschanz in seiner umfassenden Analyse des österreichischen literarischen Feldes von 1945 bis in die Mitte der 1970er Jahre: »Nachhaltig etablieren und durchsetzen konnte sich jedoch im Endeffekt, ganz unabhängig von den einzelnen Akteur:innen, die diskursive Wahrheit des Vorhandenseins von so etwas wie einer »österreichischen Literatur« (Leschanz, 2022a, 443f.).¹

Um diese Dimension der Entstehung des österreichischen literarischen Feldes zu erfassen, reicht es nicht, wenn man, wie viele bisherige Studien zur österreichischen Literatur, fragt, was denn jetzt genau das Österreichische an dieser Literatur sei. Vielmehr gilt es zu untersuchen, wie sich die Idee durchsetzen kann, dass es so etwas wie eine österreichische Literatur gibt, und wie diese Kategorie zu unterschiedlichen Zeiten, je nachdem, wer das Feld dominierte, verstanden wurde. Im Zentrum meiner Untersuchung steht dabei immer der Zusammenhang zwischen diesem Nationalisierungsprozess und der fortschreitenden Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen. Dabei darf auch die Geschichte der Autonomisierung des Feldes nicht unberücksichtigt bleiben, weil sie eng mit dem Nationalisierungsprozess verbunden ist. Erst eine genaue Analyse beider Prozesse gemeinsam macht sichtbar, wie es zur Schließung des Feldes gegenüber Immigrant*innen und ihren Nachkommen kam. Nachdem eine solche Analyse des Feldes zum Zeitpunkt der Verfassung dieses Textes nicht vorlag, wird

1 Die Dissertation von Christoph Leschanz entstand zum großen Teil parallel zu diesem Buch, ohne dass wir voneinander wussten, und konnte von mir erst nach Abschluss meines Manuskripts eingesehen werden. Seine umfassende Rekonstruktion des Feldes von 1945 bis in die 1970er Jahre bestätigt meine deutlich kürzere Feldanalyse in vielen Punkten, befasst sich jedoch ungleich ausführlicher mit der Verortung des literarischen Feldes im Feld der Macht sowie mit den Konflikten im Feld (siehe dazu auch Leschanz 2022b). Leschanz geht es vor allem darum, den Blick auf die Literaturgeschichte der frühen Nachkriegszeit zu objektivieren, denn diese sei bisher hauptsächlich aus der Perspektive jener geschrieben worden, die das Feld seit den 1970er Jahren dominieren.

die Geschichte der Autonomisierung und Nationalisierung des Feldes im Folgenden ausführlich dargestellt. Erst das erlaubt, die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im Prozess der Entstehung des Feldes im Detail nachzuvollziehen.

Um diese postmigrantische Geschichte des österreichischen literarischen Feldes erzählen zu können, muss die Entwicklung des Feldes über den internen Konflikt zwischen Konservativen und Avantgarde hinausgedacht werden. Dafür ist ein Blick auf vergleichbare Fälle hilfreich. So zeigen Untersuchungen zur Westschweiz sowie zu Belgien und Quebec, dass in all diesen Feldern zunächst die Abgrenzung zum dominanten französischen literarischen Feld im Zentrum stand, bevor man sich in einem zweiten Schritt der Autonomisierung von der Politik widmete (Jurt, 1998, 97–102). Das bestätigt sich auch für das österreichische literarische Feld. Bis Ende der 1950er Jahre arbeiteten die zentralen Akteure auf die Abgrenzung vom deutschen Nachbarn hin;² anschließend wurde bis in die 1980er Jahre auf die Autonomisierung von der Politik fokussiert, die ökonomische Unterstützung bot, dafür aber Mitspracherecht im literarischen Anerkennungsprozess verlangte; ab Mitte der 1980er kam es dann auf Basis dieser ersten beiden Schritte zur Intellektualisierung des Feldes, das heißt, literarische Akteur*innen begannen sich aktiv in die politische Auseinandersetzung um die österreichische Beteiligung an nationalsozialistischen Verbrechen einzubringen.

Im Folgenden wird sich zeigen, dass nicht die Abgrenzung des Feldes gegenüber Deutschland in den 1940er und 1950er Jahren zur Ausgrenzung von Immigrant*innen führte, sondern die anschließende Distanzierung von der Politik. Abschließend wird auf die Veränderungen des Feldes seit den 1980er Jahren eingegangen, die der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen in den 1990ern den Weg bereiteten. Bei der Beschreibung all dieser institutionellen Positionen ist zu bedenken, dass diese den Raum des Möglichen abstecken, in dem sich die Autor*innen mit ihren Werken positionieren müssen, um Sichtbarkeit und damit Anerkennung zu erlangen. In den Werken selbst dagegen werden die Grenzen und Gegensätze, die das Feld bestimmen, oft überschritten. Das gilt zum Beispiel in der Nachkriegszeit nicht nur für die Werke der Avantgarde, die den ästhetischen Vorstellungen der zentralen Akteure nicht entsprachen, sondern auch für die erzählende Literatur, die sich mit Nationalsozialismus und Holocaust befasste, aber

-
- 2 Für diese Phase wird bewusst die männliche Form Akteure verwendet, um darauf hinzuweisen, dass viele der Personen, die als Kulturfunktionäre und Literaturförderer aktiv waren, und insbesondere jene, die an zentralen Stellen saßen, Männer waren (Leschanz, 2022a, 434–444). Nur ganz selten übernahm eine Frau eine solche zentrale Position, wie zum Beispiel Jeannie Ebner, die von 1969 bis 1978 die Zeitschrift *Literatur und Kritik* herausgab (Polt-Heinzl, 2018, 148). Doch die Männer verfügten über die Definitionsmacht: »Die Wahrnehmung des literarischen Lebens in den Nachkriegsjahren wurden weitgehend vom Blick jener durchwegs männlichen Akteure geprägt, die kraft ihrer damaligen (Hans Weigel) oder späteren (Gerhard Rühm, Andreas Okopenko) Position das Bild definierten, als das sie diese Zeit und ihre Rolle darin fixiert haben wollten. Die am (Wahrnehmungs-)Rand, aber doch mittendrin beteiligten Frauen haben sich nicht oder erst sehr spät dazu geäußert, nachhaltige Korrekturen am Bild waren da kaum mehr möglich« (Polt-Heinzl, 2018, 147). Anders verhielt es sich bei den jungen Schriftstellerinnen, die zwar von den Männern zu dieser Zeit auch nur sehr bedingt ernst genommen wurden, wie ein Porträt Hans Werner Richters von Ilse Aichinger illustriert, aber trotzdem Bekanntheit erlangten (ebd., 151f.).

in der Zeit kaum wahrgenommen wurde, weil im literarischen Feld jene dominierten, die diese Zeit vergessen machen wollten (Polt-Heinzl, 2018, 7–17).

Die folgende Analyse basiert auf bereits existierenden Studien zur österreichischen Literatur seit 1945. Zusätzlich wurden literarische Zeitschriften daraufhin ausgewertet, ob und wie ihre Autor*innen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen Grenzen ziehen. Zeitschriften sind für Auseinandersetzungen im österreichischen literarischen Feld zentral, weil der Diskussion von Literatur in Zeitungen zumindest bis in die 1980er Jahre eine deutlich geringere Bedeutung zukommt als im deutschen literarischen Feld (Holler, 2003, 52–55; Moser, 2009, 386–390). Zeitschriften hatten demgegenüber eine ungleich größere Bedeutung als in Deutschland (Leschanz, 2022a, 303–367). Für die vorliegende Analyse wurden jene Zeitschriften ausgewählt, die den Diskurs seit 1945 dominierten, also *Wort in der Zeit*, *Literatur und Kritik*, *manuskripte* und *Wespennest*. Für die 1990er Jahre wird zusätzlich die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* herangezogen, weil diese sich besonders für Immigrant*innen engagierte. In dieser letzten Phase wurde Immigration teilweise explizit zum Thema gemacht. Demgegenüber sind die Grenzziehungen gegenüber Immigrant*innen und deren Nachkommen im Feld unbewusster Natur und lassen sich nur indirekt zum Beispiel aus Positionierungen zu österreichischer Sprache und Literatur ableiten.

4.1 Alle für Österreich: Aufblühen des Feldes in der unmittelbaren Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg stand die Förderung österreichischer Literatur und Kultur hoch im Kurs. Ob sie den Anschluss an die internationale literarische Moderne forderten oder sich dem überzeitlichen Guten, Wahren und Schönen verschrieben, alle literarischen Akteure setzten sich explizit zum Ziel, Österreich geistig wiederaufzubauen. Diesen Aufbauprozess übernahmen nach der Währungsreform zunächst einmal jene, die schon in der Zwischenkriegszeit Bekanntheit erlangt hatten und für die Restauration eintraten. Besonders eindrücklich formulierte diese Haltung 1945 der Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken. Um es vollkommen klar zu sagen: wir haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren und nebulöse Projekte zu machen, wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, daß wir unsere Vergangenheit sind – und sie wird unsere Zukunft werden. (Lernet-Holenia, 1945)

Lernet-Holenia hatte in seinen Werken schon in den 1930er Jahren ein Bild von Österreich zu zeichnen begonnen, das auf dem multikulturellen Erbe der Habsburgermonarchie aufbaute: »Rejecting the pan-German ideology of National Socialism and other Anschluss-minded politics of the period, Lernet-Holenia stresses the polyglot and non-

German nature of Catholic Old Austria« (Dassanowsky, 2005, 175f.).³ Dieser habsburgische Mythos, wie ihn später Claudio Magris nannte (Magris, 1966), diente nach 1945 der diskursiven Abgrenzung österreichischer Identität und Literatur von der deutschen (vgl. Abschnitt 4.3). Gleichzeitig wurden auf allen Ebenen literarischer Zirkulation Institutionen etabliert, die eine gewisse Unabhängigkeit der österreichischen Literatur vom deutschen Markt garantieren sollten, jedoch den politischen Einfluss auf die Literatur erhöhten (vgl. Abschnitt 4.2).⁴ Diese Abgrenzung von Deutschland hatte noch keine Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen zur Folge. Vielmehr garantierte der habsburgische Mythos bis Ende der 1950er Jahre eine sprachliche Offenheit gegenüber Zugewanderten aus den Gebieten der ehemaligen Habsburgermonarchie (vgl. Abschnitt 4.4). Erst gegen Ende dieser Phase setzte eine Diskussion über die Besonderheit der österreichischen Literatursprache ein, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der nächsten Phase überleitete (vgl. Abschnitt 4.5).

Doch zurück zur frühen Nachkriegszeit. Kurz nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes setzte in Österreich eine rege literarische Tätigkeit ein. Die Druckereien waren anders als in Deutschland weitgehend von Bombardierungen verschont geblieben, und es kam zu einer Welle von Wiedererrichtungen und Neugründungen von Verlagen und Zeitschriften. Zeitweilig bestand sogar die Hoffnung, Wien könne sich zu einem Zentrum des deutschsprachigen Buchhandels entwickeln. Zunächst war man jedoch vom Rest des deutschsprachigen Marktes aufgrund des Mangels an Transportmitteln und der ungeklärten Konvertierung von Devisen weitgehend isoliert. Das bedeutete auch, dass die steigende Nachfrage nach Büchern ab 1946, als nationalsozialistisch belastete Autor*innen aus Schulen, Büchereien und Buchhandel entfernt werden mussten, hauptsächlich den Produzenten im Land zugutekam. Diese versuchten deswegen alle Marktsegmente abzudecken und druckten vergleichsweise wenig österreichische Literatur, dafür aber relativ viele Übersetzungen, die teilweise von den Besatzungsmächten gefördert wurden (Lunzer, 1984, 25–31). So wurden österreichischen Verlagen zu vergleichsweise geringen Gebühren amerikanische Bücher in deutscher Übersetzung zur Veröffentlichung angeboten (Bachleitner et al., 2000, 331).⁵

In dieser Zeit des Aufbruchs war es insbesondere zurückgekehrten Emigranten wie Hermann Hakel oder Hans Weigel ein großes Anliegen, der internationalen literarischen Moderne, die im Faschismus verboten war, sowie jungen Autor*innen, die an diese angeschlossen, ein Forum zu bieten (Schmid-Bortenschlager, 1997, 82f.). Von zentraler Be-

3 Seine Ablehnung der Deutschen und des Nationalsozialismus hielten Lernet-Holenia allerdings nicht davon ab, als Offizier in der deutschen Wehrmacht zu dienen und nach seiner Verletzung im Polenfeldzug als Chefdramaturg der Heeresfilmstelle zu arbeiten – eine Stelle, die ihm angeboten wurde, obwohl seine Werke seit 1933 in Deutschland als »unerwünscht« eingestuft waren (Dassanowsky, 2005, 179, 182–184).

4 Gisèle Sapiro kommt in einem Aufsatz über die Geschichte der Autonomisierung des französischen literarischen Feldes vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart zu dem Schluss, dass »jede Etappe der Autonomisierung eine neue Form der Abhängigkeit mit sich bringt« (Sapiro, 2005, 43). Das bestätigt auch das Beispiel Österreich.

5 Eine umfassende Analyse der Bedeutung der Besatzungsmächte für die Entstehung des österreichischen literarischen Feldes nach 1945 findet sich bei Christoph Leschanz (2022a, 214–242).

deutung für diese Strömung war die Zeitschrift *Plan* mit ihrem Herausgeber Otto Basil.⁶ Der *Plan* versuchte, dem Surrealismus Aufmerksamkeit zu verschaffen, engagierte sich für die Entnazifizierung der Literatur und veröffentlichte erste Texte von Ilse Aichinger, Milo Dor und Friederike Mayröcker. Demgegenüber standen Zeitschriften wie *Der Turm*, der an die österreichische Literatur der Zwischenkriegszeit anschloss, Literatur als überzeitlichen Hoffnungsträger ohne Bezug zur Politik verstand und hauptsächlich jenen Autor*innen eine Stimme gab, die schon in der Zwischenkriegszeit erfolgreich waren. Darunter waren nicht nur Anhänger*innen des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus, sondern auch Exilant*innen, allerdings in geringerem Ausmaß (Englerth et al., ohne Jahr, 10–13; Englerth, ohne Jahr-a, 21–25).⁷

Trotz dieser Gegensätze beanspruchten beide Zeitschriften für sich, im Sinne Österreichs zu handeln. So sah der *Plan* sein Ziel in der »Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichs von europäischem Zuschnitt und weltbürgerlicher Fülle«, wie Otto Basil, der Verlag Erwin Müller und die Redaktion in ihrem Vorwort zur ersten Nachkriegsausgabe erklärten (Herausgeber et al., 1945).⁸ Ähnlich war auch in *Der Turm* die Rede von »der geistigen Wiedergeburt des Österreichs« (Pernter, 1945a). Beide Zeitschriften sahen also den Wiederaufbau Österreichs als ihr Ziel an. Ihr Blick war dabei anders als in Deutschland auf die Vergangenheit gerichtet, wenn auch auf unterschiedliche Traditionen. Von einer Stunde Null oder einem radikalen Neubeginn war keine Rede – damit entsprachen die Akteure im literarischen Feld ganz dem politischen und allgemeinen Sprachduktus zu dieser Zeit: »Sprachlich dominierte [...] von Anfang an das Lexem »wieder« gegenüber dem »neu«« (Scholz, 2007, 55).⁹ Das überrascht insbesondere in Bezug auf den *Plan*, dessen Leser*innen die rückwärtsgewandte Wortwahl des Vorworts nicht unwidersprochen hinnahmen, wie ein offener Brief an den Herausgeber illustriert, der

-
- 6 Basil war zwar nicht vor den Nationalsozialisten ins Exil geflüchtet, publizierte aber in dieser Zeit nicht und gilt generell als Vertreter der »inneren Emigration«. Er selbst erklärte, dass ihm ein Schreibverbot auferlegt wurde und er mehrere Vorladungen von der Gestapo erhielt. In den diesbezüglich relevanten Archiven finden sich allerdings keine Nachweise für diese Aussagen. Die Historikerin Karin Gradwohl-Schlacher von der Forschungsstelle für NS-Literatur in Graz geht davon aus, dass der Autor aus politischen Gründen gar nicht erst um Aufnahme in der Reichsschrifttumskammer ansuchte. Desiree Hebenstreit sieht seine Einordnung als Vertreter der »inneren Emigration« dennoch als fragwürdig an und zwar aufgrund von Basils Tätigkeit in der Kriegsindustrie, über die nur wenig bekannt ist (Hebenstreit, 2022, 87–94).
 - 7 Während Sympathisant*innen des Nationalsozialismus nach dem Krieg zumindest kurzzeitig mit Nachteilen rechnen mussten (Leschanz, 2022a, 257–262), galten die Austrofaschist*innen allein dadurch als schuldlos, dass viele von ihnen nach dem »Anschluss« genauso in Konzentrationslagern inhaftiert wurden wie ihre kommunistischen und sozialistischen Gegner*innen. Aus diesem Grund kam es erst ab den 1980er Jahren zu einer breiten Auseinandersetzung mit der Zeit von 1934 bis 1938. Bis zur Rehabilitierung der Opfer des Austrofaschismus vergingen weitere 30 Jahre (Tálos, 2013, 1f.).
 - 8 Schon vor dem Krieg waren zwei Ausgaben erschienen, die jedoch noch völlig anders gestaltet waren.
 - 9 Dennoch handelte es sich in Realität natürlich in vieler Hinsicht um einen Neubeginn, wie Christoph Leschanz zurecht betont: »Das Ende der beiden Faschismen und die Wiedererrichtung einer demokratischen Gesellschaftsordnung mit entsprechenden Freiheitsrechten der Kunst und damit Literatur führten zu vollkommen anders gearteten Rahmenbedingungen im literarischen Feld« (Leschanz, 2022a, 275).

in der dritten Ausgabe der Zeitschrift anonymisiert abgedruckt wurde. Ausgehend vom Titel des Vorworts »Zum Wiederbeginn« hieß es in diesem Brief: »Es gibt so viele Dinge, von denen wir nicht wünschen, daß sie *wiederbeginnen*« (Anonym, 1945, 230, Hervorhebung im Original). Das ging allerdings nicht mit Kritik an der nationalistischen Sichtweise auf Literatur einher, ganz im Gegenteil. Die österreichische Intelligenz der Ersten Republik wurde gerade dafür kritisiert, dass sie »ihre nationale Aufgabe« nicht erfüllt und deswegen auch »international« versagte. Aus diesem Grund brauche es ein »*Neubeginnen*«: »Die österreichische Intelligenz muß den Weg zum österreichischen Volk finden« (ebd., 231, Hervorhebung im Original). Auch die insgesamt wenig verbreitete Forderung nach einem Neubeginn blieb damit der nationalen Idee verhaftet.

Der Plan und *Der Turm* sollten nur kurzzeitig Bestand haben. Doch diejenigen, die den *Turm* politisch unterstützten, begannen im Laufe der kommenden Jahre zentrale Positionen im literarischen Feld zu besetzen und damit auch die Vorstellung von Österreich zu dominieren. Herausgegeben wurde *Der Turm* von der Österreichischen Kulturvereinigung, die nach dem Krieg von Mitgliedern der neu errichteten, konservativen Österreichischen Volkspartei (ÖVP) gegründet wurde. Viele der Personen, die in der Österreichischen Kulturvereinigung aktiv waren, waren bereits im österreichischen Ständestaat zwischen 1933 und 1938 im kulturellen Bereich tätig. Sie stellten die Kultur schon in dieser Zeit in den Dienst einer konservativen Österreich-Ideologie. So erklärte Hans Pernter, der zwischen 1936 und 1938 Unterrichtsminister und nach 1945 Präsident der Österreichischen Kulturvereinigung war, nach einem Bericht der Zeitung *Wiener Tag* vom 16. Oktober 1935: »[D]ie österreichische Kulturpolitik müsse glaubensverbunden, also christlich, heimatverbunden, also vor allem österreichisch, volksverbunden, also deutsch von eigener Prägung und schließlich weltverbunden, also universal und europäisch sein« (zitiert nach Aspöckl, 1980, 75). Hinter der Weltverbundenheit stand dabei weniger eine Offenheit für den Rest der Welt als vielmehr der Anspruch, selbst als die »besseren Deutschen« die Führung in Europa zu übernehmen (Aspöckl, 1980, 67). Der Austrofaschismus arbeitete genau wie andere faschistische Regime in Europa mit Bücherverboten und einer Einschränkung der Freiheit der Meinungsäußerung (ebd., 6, 33). Die kulturpolitischen Ziele wurden aber auch damit erreicht, dass angepasste Schriftsteller*innen gefördert wurden, während man jene, die den ideologischen Vorstellungen nicht entsprachen, wie Hermann Broch oder Robert Musil, einfach ignorierte, insbesondere wenn es um die Verleihung des Staatspreises für Literatur ging, der 1934 zum ersten Mal ausgeschrieben wurde (ebd., 50).

Diese subtilere Form der Ausgrenzung kritischer Geister wurde nach 1945 zum Teil mit den gleichen Mitteln, also zum Beispiel der Vergabe des wiedererrichteten Staatspreises, fortgesetzt. Jetzt wurde die Kultur hauptsächlich in den Dienst nationaler Identitätsstiftung gestellt, denn die Wiedererlangung der Souveränität hing davon ab, »ob sich Österreich als eigenständige Nation profilieren konnte« (Matzl, 1996, 503). Dementsprechend beschrieb Hans Pernter in einem Beitrag zum ersten Heft des ÖVP-Organes *Österreichische Monatshefte* die Kulturpolitik in offen nationalistischer Manier: »Es muß ein hohes Ziel österreichischer Kulturpolitik sein, über die Formung des österreichischen Menschen zum bewußten Bekenntnis zur österreichischen Nation zu kommen, die einen Ehrenplatz unter den Kulturnationen der Welt einnehmen soll« (Pernter, 1945b,

9; vgl. Judy, 1984, 61–64).¹⁰ Genau diesem Ziel verschrieb sich dann die Österreichische Kulturvereinigung. Sie wolle »an der geistigen Wiedergeburt des Österreichtums, an der Pflege der hohen Kulturgüter unseres Landes, an der Neuformung und Befruchtung seines kulturellen Lebens« mitwirken, so Pernter in seinem programmatischen Vorwort zur ersten Ausgabe von *Der Turm*. Die Zeitschrift, »Wahrzeichen der Ziele und Aufgaben« der Österreichischen Kulturvereinigung, sollte demgemäß als »Leuchtturm österreichischen Geistes und seines vielfältigen, unversiegbaren geistigen und künstlerischen Schaffens« wirken (Pernter, 1945a). Es überrascht daher nicht, dass *Der Turm* schon 1946 ausgewählte Autor*innen unter seinen Beiträger*innen bat, zu der Frage »Was ist österreichisch?« Stellung zu beziehen (Englerth, ohne Jahr-a, 10f.). Dennoch war die Zeitschrift nicht allein auf Österreich ausgerichtet, sondern veröffentlichte auch Literatur aus anderen Ländern, wobei sich eine starke Orientierung an den Besatzungsmächten beobachten lässt und im Verlauf der Jahre der Blick nach außen immer stärker österreichisch eingefärbt wurde. So stammte ein großer Teil der Beiträge zu einem Schwerpunktheft zu Amerika von österreichischen Emigrant*innen (ebd., 20f.).

4.2 Die strukturelle Verankerung der literarischen Restauration im Feld

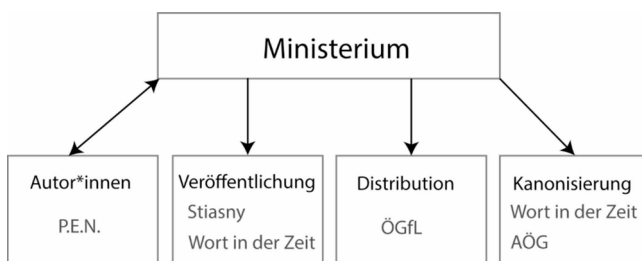
Mit der Währungsreform im November 1947 verlor die Vielfalt an Stimmen der frühen Nachkriegszeit an Ausdrucksmöglichkeiten, weil viele Verlage und Zeitschriften, darunter sowohl der *Plan* als auch *Der Turm*, ihre Tätigkeit einstellten und die verbliebenen auf erfolgssichere Produktionen setzten (Lunzer, 1984, 35). In diesem an Möglichkeiten ärmeren Feld begannen die restaurativen Tendenzen, wie sie in der Zeitschrift *Der Turm* Ausdruck fanden, zu dominieren. Eine zentrale Institution in diesem Restaurationsprozess war der österreichische P.E.N. Club, der 1947 wiedererrichtet wurde und bis 1973 einen Alleinvertretungsanspruch für Schriftsteller*innen im österreichischen literarischen Feld innehatte. Zu den Mitgliedern des P.E.N. zählten bis in die 1960er Jahre vor allem Schriftsteller*innen, die schon in der Zwischenkriegszeit aktiv waren. Auch Anhänger*innen des Nationalsozialismus fanden innerhalb kürzester Zeit Zugang, obwohl die Neugründung noch mit der Erklärung einherging, dass deren Ausschluss sichergestellt werden müsse. Die Mitgliedschaft im P.E.N. hatte konkrete Konsequenzen für die schriftstellerischen Möglichkeiten in Österreich, denn der P.E.N. galt der österreichischen Kulturpolitik als repräsentative Schriftsteller*innenvereinigung. Das Unterrichtsministerium konsultierte die Mitglieder des P.E.N. zu Sachfragen und maß ihren Stellungnahmen große Bedeutung bei, so zum Beispiel bei den Beratungen über die Wiedereinrichtung und später bei der Verleihung der österreichischen Staatspreise für Literatur (Amann, 1984, 77–133). Deshalb überrascht es nicht, dass bis Anfang der 1960er Jahre immer wieder Autor*innen mit diesem Preis ausgezeichnet wurden, die

10 Das Konzept des »österreichischen Menschen« im Abgrenzung vom Deutschen entstand um 1900 und wurde in der Zwischenkriegszeit von vielen Schriftstellern aktiv mitgeprägt, auch wenn nicht unbedingt unter diesem Begriff (Leschanz, 2022a, 190–209). Mit dem Begriff wird stark auf rassistische Vorstellungen zurückgegriffen, die die Konstruktion österreichischer Identität auch nach 1945 noch lange prägen sollten (vgl. Abschnitt 4.3).

den Austrofaschismus oder den Nationalsozialismus unterstützten oder die Auseinandersetzung mit dieser Zeit scheuten: »[K]ulturpolitisch honoriert wird die Verdrängung« (Judy, 1984, 89). Dagegen sahen sich Autor*innen, die im P.E.N. nicht vertreten waren, in der Kulturpolitik wenig berücksichtigt.

In den 1950er Jahren fing das Unterrichtsministerium an, seine kulturpolitischen Aktivitäten auszuweiten – Christoph Leschanz (2022b) spricht dementsprechend von einer engen Verzahnung des österreichischen literarischen Feldes in dieser Zeit mit dem Feld der Macht. Bis dahin hatte man sich auf die Vergabe von Preisen und Stipendien beschränkt (Judy, 1984, 70f.). Jetzt begann man eine Reihe neuer literarischer Institutionen im Feld zu initiieren bzw. zu unterstützen, die alle relevanten Segmente literarischer Produktion, Zirkulation und Kanonisierung abdeckten, von der Veröffentlichung der Werke in Buchreihen und der Zeitschrift *Wort in der Zeit* über deren Distribution im In- und Ausland durch die Österreichische Gesellschaft für Literatur (ÖGfL) sowie ihre kritische und wissenschaftliche Anerkennung in *Wort in der Zeit* und über den Arbeitskreis zur österreichischen Geschichte (AÖG) (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Strukturelle Verankerung der literarischen Restauration im Feld und ihre Bezüge zur Politik



Quelle: Grafik der Autorin

Diese kulturpolitischen Initiativen müssen im Kontext der endgültigen Liberalisierung des Buch- und Zeitschriftenhandels mit der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1953 verstanden werden, in dem österreichische Verlage und Zeitschriften meist unterlegen waren (Lunzer, 1984, 35–37). Die staatlich finanzierten Institutionen konnten sich, anders als die vielen anderen Akteur*innen im Feld (Leschanz, 2022a), dieser Konkurrenz zumindest teilweise entziehen. Damit wurde das Schreiben österreichischer Autor*innen unterstützt, unabhängig davon, ob sie in Deutschland reüssieren konnten. Doch diese relative Unabhängigkeit vom deutschen literarischen Feld ging mit steigender Abhängigkeit von der Politik einher:

Was innenpolitisch als staatstragender Konsens ausgehandelt wird, will sich auch durch kritische Literatur nicht in Frage stellen lassen und so sieht sich die Kunst einer staatlichen Förderungspraxis gegenüber, die durch gezielte Selektion sich ein identitätsstiftendes Instrument zu schaffen trachtet. (Frei, 1999, 158f.)

Das Unterrichtsministerium versuchte, all die neu geschaffenen Institutionen eng an sich zu binden, um seine eigenen kulturpolitischen Ziele durchsetzen zu können. Vereinfacht wurde dieser Prozess durch fehlende rechtliche Vorgaben für die Subventionsvergabe, die im Ermessen der zuständigen Stelle lagen (Judy, 1984, 119–123). Der federführende Beamte, Alfred Weikert, hatte also weitgehend freie Hand. Dies mündete in eine Korruptionsaffäre, der einige der Projekte, die auf seine Veranlassung hin initiiert und vom Ministerium unterstützt wurden, Mitte der 1960er Jahre zum Opfer fielen.¹¹ Weikert koordinierte die Gründung von literarischen Institutionen, war mit vielen der Akteure, die er beauftragte, persönlich bekannt, arbeitete eng mit ihnen zusammen und nahm direkt Einfluss darauf, was veröffentlicht wurde und Anerkennung fand (vgl. Abschnitt 4.7). Eine der zentralen Figuren war dabei Rudolf Henz, auch er ehemals Kulturfunktionär im Austrofaschismus, nach 1945 Programmdirektor des Österreichischen Rundfunks (ORF), Gründungsmitglied der Österreichischen Kulturvereinigung und später ihr Präsident, außerdem Mitbegründer des P.E.N. (Hackl, 1988, 67–70; Judy, 1984, 75). Zudem waren die Institutionen oft untereinander eng vernetzt. Damit wurde die Restauration institutionell im literarischen Feld festgeschrieben, lag doch die Kulturpolitik zwischen 1945 und 1965 in den Händen der ÖVP.

Im Bereich der Veröffentlichung literarischer Werke begann das Ministerium ab 1950 Buchreihen zu fördern, darunter *Dichtung der Gegenwart* und *Das Österreichische Wort* (auch bekannt als *Stiasny-Bücherei*), die ab 1950 bzw. 1956 beim Stiasny Verlag erschienen. In der Reihe *Dichtung und Gegenwart*, die Weikert gemeinsam mit Henz herausgab, wurden neben Werken der dominanten Autoren – hauptsächlich Männer – der österreichischen Restauration wie Josef Leitgeb, Max Mell und Josef Weinheber auch Texte von Autoren aus anderen Ländern Europas – wieder meist Männer – wie Werner Bergengruen, Georges Bernanos oder Paul Claudel veröffentlicht, die in derselben nationalkonservativen, katholischen Tradition standen. *Das Österreichische Wort* dagegen basierte auf dem Konzept der *Österreichischen Bibliothek*, die ab 1915 von Hugo von Hofmannsthal herausgegeben wurde. Die Taschenbuchreihe stellte österreichischen Leser*innen in den Jahren 1956 bis 1968 zu einem erschwinglichen Preis bedeutende Werke der österreichischen Literatur vor, um ihr Nationalbewusstsein zu fördern. Dass dabei zumindest anfangs die konservativ-katholische Tradition dominierte, zeigt eine Analyse einer Anthologie, die im Jahr 1959 unter dem Titel *Das österreichische Wort: Gedanken und Aussprüche großer Österreicher* erschien: »Das thematische Spektrum der Anthologie deckt sich im Allgemeinen mit den bevorzugten Inhalten einer konservativorientierten österreichischen Kulturgeschichte« (Kaszyński, 1999, 182). Zu den vom Unterrichtsministerium initiierten Institutionen, die literarische Texte veröffentlichten, gehörte schließlich noch die Zeitschrift *Wort in der Zeit*, die ab 1955 bei Stiasny erschien, daneben aber auch literaturkritische und wissenschaftliche Texte abdruckte.

11 Der Leiter des Stiasny Verlags hatte Weikert seit den 1950er Jahren aus den Subventionen des Ministeriums Geld auf ein geheimes Konto eingezahlt. Beide wurden 1969 zu Gefängnis- und Geldstrafen verurteilt. Der Verlag ging Bankrott und mit ihm verschwanden die vom Ministerium unterstützten Buchreihen sowie die Zeitschrift *Wort in der Zeit*, die bei Stiasny erschienen (Hackl, 1988, 114–124).

Mit der Bekanntmachung österreichischer Literatur im In- und Ausland wurde Mitte der 1950er Jahre zunächst die Grillparzer Gesellschaft beauftragt, die schon 1890 gegründet worden war (Maurer, 2020, 83f.). Doch in einem Brief vom 30. Juni 1960 äußerte sich Weikert unzufrieden mit dieser Konstruktion und träumte von einer »Gesellschaft für Literatur«, die dem Ministerium den Einfluss auf das literarische Feld sichern würde: »Es wäre dies der schon so lange herbeigewünschte, verlängerte Arm des Bundesministeriums für Unterricht« (zitiert in Maurer, 2020, 84). Ab den 1960er Jahren wurde die Propagierung österreichischer Literatur im In- und Ausland dann der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (ÖGfL) anvertraut, die 1961 von Wolfgang Kraus gegründet wurde und bis in die Gegenwart zu den zentralen und bestsubventionierten Institutionen im österreichischen literarischen Feld zählt (Maurer, 2020, 81–94). Die enge Zusammenarbeit mit dem Staat war dabei explizit vorgesehen, wie das Arbeitsvorhaben der ÖGfL dokumentiert. In diesem Dokument, das als Teil eines Subventionsansuchens an das Ministerium gesandt wurde, beschrieb sich die ÖGfL selbst »als unabhängige Instanz zwischen Staat und Autor«, die es dem Staat erlaube, helfend einzugreifen (zitiert in Maurer, 2020, 96f.).

Das Ministerium maß den Schulen eine bedeutende Rolle für den Prozess der Nationsbildung bei und nahm über die Gestaltung der Lehrpläne direkten Einfluss darauf, dass das Wissen über die österreichische Kultur und Literatur seinen Weg in die Schule fand. Das betraf insbesondere den Literaturunterricht (Scholz, 2007, 136–147). Der damalige Unterrichtsminister Heinrich Drimmel ermutigte Mitte der 1950er eine Gruppe von Wissenschaftlern – ausschließlich Männer – zur Gründung des Arbeitskreises zur österreichischen Geschichte, dem heutigen Institut für Österreichkunde. Der Arbeitskreis setzte sich zum Ziel, eine österreichische Perspektive auf die Geschichte zu entwickeln, diese »der Jugend und der breiten Masse« zu vermitteln und »Österreichs kulturelle Taten, die Europa aufzubauen halfen, ins rechte Licht zu setzen« (Arbeitskreis für österreichische Geschichte, 1957, 63) – eine Zielsetzung, die sich, wenn auch etwas anders formuliert, bis in die Gegenwart erhalten hat, wie ein Zitat aus den Statuten auf der Website der Institution zeigt (Institut für Österreichkunde, ohne Jahr). Welche Bedeutung in diesem Zusammenhang der Literatur beigemessen wurde, manifestiert sich in einem Beitrag des Historikers und Schriftstellers Ernst Joseph Görlich – auch er ein Anhänger des Austrofaschismus – zum dritten Heft der Zeitschrift *Österreich in Geschichte und Literatur*, die bis heute vom Arbeitskreis herausgegeben wird. In diesem Text erklärte Görlich, dass »die Beschäftigung mit der österreichischen Literatur eine der wichtigsten Aufgaben der staatsbürgerlichen Erziehung« sei (Görlich, 1957, 180). Der Arbeitskreis zielte vor allem auf Lehrer*innen ab, um über sie die österreichische Jugend zu erreichen. Das zeigt sich auch in der Mitarbeit von Landesschulinspektoren sowie bei den regelmäßig veranstalteten Tagungen.

Mit der Zeitschrift *Wort in der Zeit* wurde schließlich neben der Publikation literarischer Texte auch die Literaturkritik abgedeckt. Die Zeitschrift entstand ebenfalls auf Initiative Alfred Weikerts. Gemeinsam mit dem Leiter des Stiasny Verlags Gerhard Zierling bat er Rudolf Henz darum, ein Konzept für eine österreichische Literaturzeitschrift zu entwickeln. Als Namen wählte Henz den Titel eines seiner Gedichtbände, der 1945 erschienen war (Hackl, 1988, 34–36). *Wort in der Zeit* entwickelte sich in den späten 1950er Jahre zur maßgeblichen Literaturzeitschrift in Österreich und trug entscheidend dazu

bei, dass sich der Begriff der österreichischen Literatur zu einer relevanten Kategorie entwickeln konnte. Leider lässt sich nur schwer sagen, wie weit verbreitet die Zeitschrift wirklich war. Aber die Subventionen des Bundesministeriums bestanden vor allem in einer Abnahmegarantie von ein- bis zweitausend Jahresabonnements. Das Ministerium selbst versandte die Zeitschrift an Schulen und Germanistische Institute in Österreich. Die ÖGfL belieferte Universitäten, Kulturinstitute, Bibliotheken und Botschaften im Ausland. Der Verlag scheint nur ein paar hundert weitere Abonnements verkauft zu haben (ebd., 59–66). Dennoch lässt sich festhalten, dass *Wort in der Zeit* für die symbolische Unterfütterung des restaurativen literarischen Feldes sorgte, das sich in dieser Zeit zu institutionalisieren begann. Ein wichtiger Aspekt dieses Prozesses war die Abgrenzung der österreichischen Identität und Literatur von der deutschen.

4.3 Symbolische Abgrenzung von Deutschland: Opfermythos und habsburgischer Mythos

Die Abgrenzung von Deutschland war in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur eine Politik der Worte. Vielmehr wurden in den Jahren 1945 und 1946 hunderttausende sogenannte Altreichsdeutsche, also Personen, die vor dem 13. März 1938 deutsche Staatsangehörige gewesen waren, nach Deutschland abgeschoben. Auch gegen die Aufnahme sudetendeutscher Flüchtlinge setzte man sich zur Wehr (Rathkolb, 2015, 37f.). Diese ethnische Austrifizierung ging einher mit einer diskursiven Grenzziehung zu Deutschland, die auch im literarischen Feld Niederschlag fand. Österreicher*in zu sein, bedeutete in erster Linie nicht Deutsche*r zu sein. Einer der wenigen, der diese Abgrenzung schon kurz nach Kriegsende kritisch sah, war Hans Weigel. In seinem Text »Das verhängte Fenster«, der 1946 im *Plan* erschien, setzte Weigel sich für einen differenzierten Umgang mit den Deutschen ein:

Und darum sollte das Wort »deutsch«, das die Sprache Goethes und Adalbert Stifters umschließt, bei uns nicht länger den Klang eines Schimpfwortes haben. Das Nationale hat ausgespielt. Wer immer noch Deutsches kollektiv ablehnt, erinnert fatal an den, der gestern ohne Ansehen der Person gegen das »Jüdische« war. (Weigel, 1946, 399)

Weigel war selbst jüdischer Herkunft und musste vor dem nationalsozialistischen Regime fliehen, wie er in seinem Text erklärt, um fortzufahren, er sei »wohl unverdächtig, durch eine solche Stellungnahme irgendwelche nationalsozialistische Propaganda zu tarnen« (ebd., 397). Dennoch stieß Weigels Position unter den vielen Zuschriften, die die Zeitschrift *Plan* auf seinen Text erhielt, wie auch in der Redaktion auf starke Ablehnung. Noch im selben Jahr wurden zwei Beiträge abgedruckt, die ihm widersprachen: ein Brief des österreichischen Gewerkschaftsfunktionärs Otto Horn, der von 1939 bis 1945 in Buchenwald inhaftiert war, sowie der Text »Deutschland und Österreich«, in dem einer der Redakteure, Johann Muschik, den Gedenktag zu 950 Jahren Österreich zum Anlass nahm, um ein »Schlußwort« zu der Debatte zu verfassen. Beide argumentierten, dass sich Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust aus dem deutschen Wesen erklären: »[I]n Deutschland hat der Faschismus weit stärker Wurzeln gefaßt als bei

uns, und Österreich ist in der Tat weit weniger schuldig« (Horn, 1946, 489). Muschik bezeichnet das »Dritte Reich« gar als »grausamen Anschauungsunterricht« für die nationalen Unterschiede zwischen Österreicher*innen und Deutschen (Muschik, 1946a, 742). Gleichzeitig huldigten beide Autoren dem Mythos, Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen, der auf einem Dokument der Alliierten gründete, das dazu genutzt wurde, sich selbst als frei von Schuld darzustellen: »Also trug Deutschland die Schuld an dem Inferno, das über uns verhängt war« (ebd., 745; vgl. Horn, 1946, 489 sowie zum Opfermythos Uhl, 2001). Horn zählte Österreich zu den Nationen, die den Krieg gegen den Faschismus gewonnen hatten und deswegen vollkommen zu Recht von ihrem Anspruch auf Selbstbestimmung und der damit zusammenhängenden Abgrenzung von den Deutschen Gebrauch machten. Oder in seinen Worten: »[D]er Krieg hat geendet mit einem Sieg der wahrhaft nationalen (oder nationalistischen) Kämpfer und Patrioten aller übrigen Länder« (Horn, 1946, 487). Muschik argumentierte, das einzige Mittel gegen deutschnationale Barbarei sei »österreichischer Patriotismus« (Muschik, 1946b), der sich aber nur in Abgrenzung von Deutschland entfalten könne.

Die Auseinandersetzung zeigt, wie sehr die Abgrenzung zu Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg als unabdingbar für die Herausbildung einer österreichischen Identität und Literatur betrachtet wurde. In diesem Punkt herrschte in der frühen Nachkriegszeit Einigkeit unter allen relevanten Akteuren im Feld, unabhängig davon, welcher der beiden dominanten Zeitschriften – *Plan* und *Der Turm* – sie nahestanden. Deswegen überrascht es nicht, dass diese Abgrenzung auch in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* vertreten wurde. Schließlich sollte »mit dieser Zeitschrift Kulturpolitik gemacht, nämlich Österreichbewußtsein gefördert werden« (Hackl, 1988, 169). Das belegt schon das Vorwort zum ersten Heft. Rudolf Henz konstatierte darin zunächst »den Mangel eines Organs, das, über reine Buchbesprechung hinaus, die Dichtung in Österreich wertet und ordnet« und fuhr fort:

Während nämlich die Kritik in Österreich das ausländische Schrifttum mit großer Sorgfalt verfolgt, während es in österreichischen literarischen Kreisen zum guten Ton gehört, die wesentlichen Werke des Weltchrifttums der Gegenwart zu kennen und sich mit ihnen zu beschäftigen, gilt es umgekehrt ganz und gar nicht als ungezogen, vom österreichischen Schrifttum wenig oder nichts zu wissen. (Henz, 1955, 1)

Dass das Interesse am »Weltchrifttum« damit zusammenhängen mochte, dass Österreich genau wie Deutschland in der Zeit des Nationalsozialismus von modernen Literaturströmungen aus dem Ausland abgeschnitten war, ließ Henz unerwähnt. Ihm war es wichtig, dem von ihm diagnostizierten Mangel an Wissen über österreichische Literatur in Österreich entgegenzutreten. Als zentrales Ziel seiner Zeitschrift formulierte er dementsprechend, »dem österreichischen Leser ein klares Bild seines literarischen Besitztums« zu zeigen (ebd., 2).

Dabei war von Beginn an gerade die Abgrenzung zu Deutschland entscheidend. So ist es nicht nur das Unwissen der Österreicher*innen, sondern insbesondere auch das der Deutschen, das Henz als Auslöser für die Gründung seiner Zeitschrift anführte. In seinem Vorwort verwies er auf den Vortrag eines »prominenten deutschen Literaturkritikers« (ebd., 2). Dabei handelte es sich um Friedrich Sieburg, der am 20. Januar 1955

im Wiener Konzerthaus über »Literatur und Nation in der Deutschen Bundesrepublik« gesprochen hatte. Sieburg eröffnete seinen Vortrag, indem er seine Unkenntnis der österreichischen Literatur eingestand (Hackl, 1988, 35). Diese einleitenden Worte zitierte Henz in seinem Vorwort: »Meine Herren, ich sehe Sie nicht, ich kenne Ihr Gesicht nicht«. Daraus ergab sich das zweite Ziel der Zeitschrift, dem unwissenden Nachbarn dieses »Gesicht zu zeichnen« (Henz, 1955, 2).

Die Abgrenzung vom Nachbarn wurde in den verschiedenen Heften der Zeitschrift immer wieder manifest. In das erste Heft floss sie über einen der abgedruckten literarischen Texte ein: »Ein österreichisches Erlebnis« von Albert Paris Gütersloh. Gütersloh wurde Anfang des 20. Jahrhunderts als expressionistischer Maler und Autor bekannt, entwickelte sich dann jedoch vorübergehend zum glühenden Anhänger der Nationalsozialisten, bevor diese sein Schaffen als »entartet« einstufen (Fleischer, 1996, 275). Seine Erzählung »Ein österreichisches Erlebnis« illustriert seine eindeutige Grenzziehung zu Deutschland nach 1945. Die Handlung ist im Preußisch-Österreichischen Krieg im Jahr 1866 angesiedelt, den Österreich verlor, was eine nationale deutsche Einigung ohne Österreich zur Folge hatte. In diesem Zusammenhang stieg auch das österreichische Nationalbewusstsein. Das spiegelt sich in Güterslohs Kurzgeschichte, die aus der Perspektive eines Jungen erzählt wird, der außerhalb eines kleinen Dorfes am Waldrand lebt. Dort tauchen überraschend Soldaten auf, Preußen, wie sein Vater ihm erklärt. Der ganze Text handelt davon, wie der Junge lernt, die Unterschiede zwischen dem österreichischen Wir und den preußischen Anderen zu identifizieren. Zunächst empfindet er Bewunderung für die Soldaten, dann kurzzeitig Angst, doch beide Gefühle weichen am Ende dem Spott. Letzterer drückt sich in der Imitation der sprachlichen Differenz aus, die im Verlauf des Dialogs herausgearbeitet wird. Dabei geht es weniger um konkrete sprachliche Unterschiede als um den Befehlston der Preußen. Dieser wirkt auf den Jungen »wie das Klaffen eines Hundes, dem ein Halsband die Kehle zuschnürt« (Gütersloh, 1955, 39). Genau dieses sprachliche Charakteristikum versucht der Junge am Ende zu imitieren: »Sind eben Preußen!« rief ich mit ganz hoher, heller Stimme, die versuchte, das Klaffen eines Hundes nachzuahmen, dem ein Halsband die Kehle zuschnürt« (ebd., 40). Dass mit der Charakterisierung der Sprache auch Bilder von Reden der Nationalsozialisten heraufbeschworen werden, ist keineswegs Zufall, denn die Abgrenzung zu Deutschland war eng mit einer Abgrenzung von den nationalsozialistischen Verbrechen verbunden.

Diesen beiden Zielen diente auch das restaurative Verständnis österreichischer Kultur und Literatur, das *Wort in der Zeit* selbst zugrunde lag. Zentral für dieses Verständnis war die Idee von einem alten und kultivierten Österreich, mit dem die Habsburgermonarchie mythisiert und Nationalsozialismus und Austrofaschismus ausgeblendet wurden (Hackl, 1988, 183f.). Das »alte habsburgische Österreich« wird in diesem Mythos »als eine glückliche und harmonische Zeit, als geordnetes und märchenhaftes Mitteleuropa« imaginiert, so Claudio Magris in seiner Studie *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur* (Magris, 1966, 7). Dies erlaubte, eine Vorstellung von einem Österreich zu entwickeln, das deutschsprachig, aber anders als Deutschland übernational ist. Diese Vorstellung wurde in der Zeitschrift selbst nie in einem Text konkretisiert, aber Heimito von Doderer fasste sie in seiner Rede »Von der Wiederkehr Österreichs«, die er 1956 in Athen hielt, in Worte:

Von den deutschen Völkern aber war eines in neuerer Zeit Träger einer übernationalen Großmacht geworden, deren Geschichte sich durch Jahrhunderte mit einem erheblichen Teil der europäischen Geschichte gedeckt hat. Daher ist das wesentlich österreichische Nationalbewußtsein von – übernationaler Struktur. (Doderer, 1996, 242)

Die Idee war also präsent und bedurfte keiner weiteren Erläuterung in *Wort in der Zeit*. Wie sehr sie die Zeitschrift prägte, zeigt sich daran, welche Autoren besprochen und wie diese charakterisiert wurden (Hackl, 1988, 172f.). So beschrieb der Autor Franz Theodor Csokor den Literaturkritiker und Übersetzer Otto Forst de Battaglia, dessen Vater aus Polen stammte, als »altösterreichischen Polen« (ebd., 173). Umgekehrt nannte Battaglia Csokor einen »echt-altösterreichischen Poeten«. Das Altösterreichische lokalisierte er dabei konkret in der Mischung von deutschen und slawischen Wurzeln, die seiner Meinung nach Csokors »unleugbare Romantik« erklären:

Diese Romantik hat zwiefache Wurzel, aus deutschem und aus slawischem Raum. Das entspricht der Blutmischung eines Mannes, der gleich Rudolf Kaßner, Robert Musil, Richard v. Schaukal und so vielen andern berufen war, vom mannigfachen Geisteserbe der Monarchia Austriaca zu zehren und von ihm dichterisches Zeugnis zu geben. (Battaglia, 1955, 1)

Der Begriff »Blutmischung« illustriert, wie stark diese Argumentation noch an rassistisches und nationalsozialistisches Gedankengut angelehnt war – das spiegelt sich in der Nachkriegszeit durchaus auch in politischen Aussagen zur österreichischen Identität vor allem in ÖVP-Kreisen (Scholz, 2007, 82–84). Dabei wollte man mit der Betonung der deutschen und slawischen Wurzeln genau das Gegenteil erreichen, nämlich die Abgrenzung der immer schon europäischen Österreicher*innen von den Deutschen, deren Nationalismus zum Nationalsozialismus geführt habe. Mit dieser Vorstellung bewegte man sich im Rahmen des Mythos, Österreich sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen, der sich bis in die 1980er Jahre als offizielle Doktrin halten sollte. Aufbauen konnte man dabei auf Hugo von Hofmannsthal, der die Idee von Österreich als europäischem Land schon im frühen 20. Jahrhundert entwickelt hatte (Schneider, 2016). In seinem Artikel »Hofmannsthal als Europäer« bezeichnete der Journalist Helmut Albert Fiechtner den Autor dementsprechend als den »berufenen Erben des reichen und vielgestaltigen Kulturbesitzes der alten Habsburgermonarchie« (Fiechtner, 1956, 33) und fuhr fort:

Das Schicksalhafte des österreichischen Wesens, wie es durch die geographische Lage und die Geschichte bestimmt ist, gehe darauf hinaus, in deutschem Wesen Europäisches zusammenzufassen und dieses nicht mehr national akzentuierte Deutsche mit slawischem Wesen zum Ausgleich zu bringen, es gehe, noch genauer gesagt, auf Ausgleich der alteuropäischen lateinisch-germanischen mit der neueuropäischen Slawenwelt. Diese sei die wirkliche raison d'être Österreichs, welche zeitweise verdunkelt wurde. (Fiechtner, 1956, 33)

Ganz in diesem Sinne beschrieb der Kritiker und Übersetzer Hanns Winter den Autor Hermann Broch in seinem Nachruf als »Voll-Österreicher«.¹² Als Beleg zitierte Winter einen Brief von Broch, in dem dieser seine Studie über Hofmannsthal, die 1947/48 im amerikanischen Exil entstand, als seinen »Abschied vom alten Österreich« beschrieb. Broch führte diesen Gedanken wie folgt weiter: »Ob Österreich- oder Heimatgefühl, das läßt sich ja kaum auseinanderhalten; das Bild der alten Monarchie hat sich unverändert gehalten« (Winter, 1956, 50). Ähnlich äußerte sich der Autor und Kulturjournalist Oskar Maurus Fontana über den Schriftsteller Stefan Zweig.¹³ Fontana bescheinigte Zweig, mit seinem Text *Welt von gestern: Erinnerungen eines Europäers* nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Gegenwart und die Zukunft Österreichs zu beschreiben: »[I]n ihm vollzog die Welt von gestern über das Heute hinweg den Schritt ins Morgen. Und darum ist ihm noch lange Gegenwart gewiß« (Fontana, 1956, 40). Der Mythos Habsburg galt ihm also als Ausgangspunkt der österreichischen Gegenwart und Zukunft.

Auch wenn die Orientierung am Habsburger Erbe für *Wort in der Zeit* zentral war, so hatte sie doch ihre Grenzen. Die Mehrsprachigkeit der Habsburgermonarchie fand nur peripher Eingang in die Österreich-Ideologie der Zeitschrift. Dabei war die österreichische Gesellschaft nicht nur faktisch mehrsprachig. Diese Mehrsprachigkeit wurde zudem bereits 1919 im Staatsvertrag von Saint-Germain-en-Laye offiziell anerkannt und auch im Staatsvertrag von 1955 verankert.¹⁴ Grundsätzlich verstand man sich jedoch als deutschsprachige Nation. Das galt auch für die Literatur, allerdings mit einer kleinen Ausnahme, die in der Tradition der Habsburgermonarchie stand. Man ebnete Immigrant*innen nichtdeutscher Muttersprache, die in deutscher Sprache schrieben, den Weg in die deutschsprachige österreichische Literatur.

4.4 Monolingualismus ohne Ausgrenzung von Immigrant*innen

Österreichische Literatur wurde in den Beiträgen in *Wort in der Zeit* eindeutig als deutschsprachig charakterisiert. Der slawische Einfluss war also nicht notwendig sprachlicher Natur. So schrieb der Schriftsteller Rudolf Kassner über Rainer Maria Rilke, der, genau wie Kassner selbst, in Böhmen zur Welt kam: »Das Slawische war durch Landschaft und Sprache uns beiden von Kindheit an vertraut«. Allerdings ging es dabei nicht um konkrete Vertrautheit mit der Landessprache, denn Kassner glaubte sich zu erinnern, dass Rilke sich »in der böhmischen Sprache nicht ausdrücken konnte« (Kassner, 1956, 11). Kenntnisse einer anderen Sprache waren also nicht explizit vonnöten für diese Verbindung von deutschen und slawischen Wurzeln. Entscheidend für

12 Winter fungierte vom zweiten Heft bis Anfang 1957 als redaktioneller Mitarbeiter von Henz (Hackl, 1988, 87–89).

13 Montana fungierte ebenfalls kurzzeitig als redaktioneller Mitarbeiter der Zeitschrift (Hackl, 1988, 89f.).

14 Beide Verträge beinhalten Sprachenrechte für die anerkannten nicht-deutschsprachigen Minderheiten in Österreich. Nach dem Staatsvertrag von 1955 galten diese Rechte zunächst nur für Slowen*innen und Kroat*innen. Inzwischen gehören zudem folgende Gruppen zu den anerkannten Minderheiten in Österreich: Tschech*innen, Ungar*innen sowie Roma und Sinti (Baumgartner und Perchinig, 1997).

die Zugehörigkeit zu Österreich war vielmehr die Kenntnis der deutschen Sprache, die schon in der mehrsprachig organisierten Habsburgermonarchie die hegemoniale Sprache war (Haslinger, 2008). Das wurde in mehreren Texten explizit ausgesprochen. Otto Forst de Battaglia betonte in seiner Rezension der österreichischen Literatur im österreichischen biografischen Lexikon, dass Literatur ungarischer und polnischer Sprache, die teils aufgenommen wurde, seiner Meinung nach nicht als österreichisch gelten kann. Die Aufnahme tschechischer, slowenischer und kroatischer Literatur sah er dagegen aufgrund »der Verknüpfung mit dem Rahmen der Habsburgermonarchie« als gerechtfertigt (Battaglia, 1960, 43). Dennoch begnügte er sich in seiner Rezension mit der »Beurteilung der Biographien, die deutschschreibenden Verfassern aus der Habsburgermonarchie und der Republik Österreich gelten« (ebd., 44). Hanns Winter ging in seinem Text zum österreichischen Roman noch weiter, indem er als österreichischen Dichter ansieht,

wer auf dem Gebiet der Donaumonarchie geboren wurde (und wird), in einer deutschsprachigen Stadt der Monarchie (oder des jetzigen Österreich) herangewachsen ist, da studiert hat und in deutscher Sprache schreibt – sei er nun der Staatsangehörigkeit nach Tschechoslowake, Ungar, Jugoslawe, Pole, Italiener, Rumäne oder sonstwas (heute z.B. auch Amerikaner, Engländer usw.). (Winter, 1958, 34)¹⁵

Dass es sich bei dieser Fokussierung auf die deutsche Sprache um eine Form des Sprachnationalismus handelte, zeigt sich auch daran, dass man sich Übersetzungen gegenüber eher ablehnend äußerte, wie überhaupt Übersetzungen in dieser Zeit in den österreichischen Zeitschriften an Bedeutung verloren (Englerth et al., ohne Jahr, 15). Schon im ersten Heft von *Wort in der Zeit* erschien ein Text, in dem die Nachrangigkeit übersetzter gegenüber originalsprachlicher Literatur konstatiert wurde. Dabei ging es grundsätzlich um den Mangel an deutschsprachigen Theaterstücken zu einer Zeit, als auf österreichischen Bühnen hauptsächlich Übersetzungen gespielt wurden (Lunzer, 1984, 34). Diese Beobachtung diente jedoch auch dazu, der Übersetzung sprachliche Kreativität abzusprechen: »Denn auch die übersetzte dramatische Literatur kann nicht den geistigen Autor ersetzen, da eines der Wesenselemente des Theaters – die Sprache – verloren geht« (Schuh, 1955, 36). Nur ein Jahr später betonte Ferdinand Bruckner dann die Unübersetzbarkeit von Literatur: »Die Sprache einer Dichtung ist, im Grunde genommen, unübersetzbar, auch sind viele Einrichtungen eines Volkes, Gesetze, Regeln

15 Solche Definitionen österreichischer Literatur finden sich nicht nur in der Zeitschrift *Wort in der Zeit*. Rudolf Felmayer, der nach 1945 nicht nur als Autor bekannt wurde, sondern in der Nachkriegszeit als Redakteur bei der Zeitschrift *Plan* tätig war und dann insbesondere auf Wiener Landesebene Einfluss auf das literarische Feld ausübte (Leschanz, 2022a, 180f.), veröffentlichte 1955 eine Anthologie mit dem Titel *Dein Herz ist deine Heimat*. Auch er nahm Autor*innen auf, die auf dem Gebiet der ehemaligen Habsburgermonarchie geboren wurden, so lange sie »einem Lebens- und Kulturkreis entstammen, der österreichisch geblieben war«, und die österreichische Tradition in »Sprache und Dichtung fortgesetzt haben [...], denn alle diese in ehemals böhmischen, ungarischen, polnischen Orten aufgewachsenen Dichter haben eine unverkennbar österreichische Mentalität, was sie grundlegend von der übrigen deutschsprachigen, nach dem »Reich« tendierenden Literatur ihres Heimatlandes unterscheidet« (Felmayer, 1955, 5f.).

des Denkprozesses ändern [sic!] Völkern fremd« (Bruckner, 1956, 45). Bruckner geht damit von einer Einheit von Sprache, Literatur und Volk aus, wie sie in sprachnationalistischen Vorstellungen seit dem 18. Jahrhundert zum Ausdruck kam (siehe dazu Abschnitt 3.2).

Dennoch fand die Abgrenzung zu Deutschland vorerst nicht über die Sprache statt. Die Sprache selbst wurde nicht als österreichisch verstanden, und man definierte sich nicht über die Sprache als österreichisch, auch in der Politik nicht: »Die österreichischen Nachkriegspolitiker argumentierten damit, dass Sprache und Nation einander nicht bedingen« (Scholz, 2007, 88). Auch Zugehörigkeit zur Nationalliteratur wurde nicht über die Sprache gedacht. So erklärte Ernst Joseph Görlich in seinem bereits erwähnten Text »Der geistige Raum der österreichischen Literatur« für die Zeitschrift *Österreich in Geschichte und Literatur* explizit, dass nicht die Sprache darüber entscheide, welchem geistigen Raum ein Text zuzurechnen sei: »Wir müssen uns jenseits der von österreichischen Dichtern gebrauchten Sprache über das Wesen des ›Österreichischen‹ klar werden« (Görlich, 1957, 176). Das erlaubte ihm, von einer österreichischen Nationalliteratur zu sprechen, auch wenn diese nicht in österreichischer, sondern in deutscher Sprache verfasst wurde. Eine österreichische Form der deutschen Sprache hätten »die österreichischen deutsch schreibenden Dichter« nur bis ins 18. Jahrhundert gepflegt, so der Autor weiter, »ehe es einer Gruppe von Aufklärern gelang, das ›Meißner Deutsch‹ (Gottscheds) durchzusetzen« (Görlich, 1957, 177). Nationalliteratur definierte sich also seinem Verständnis nach nicht über eine Nationalsprache, sondern über ein wie auch immer geartetes österreichisches Wesen. Görlichs Vorstellung von Nationalliteratur erweist sich in sprachlicher Hinsicht dementsprechend offen. Sie beinhaltete neben Literatur in anderen Sprachen als Deutsch auch Autoren, die nicht in ihrer Muttersprache schreiben. So zählen seiner Meinung nach das Barocktheater und die Kaiseroper in lateinischer und italienischer Sprache im 17. und 18. Jahrhundert genauso zur österreichischen Nationalliteratur wie Autoren wie Adelbert von Chamisso und Joseph Conrad zur deutschen bzw. englischen (ebd., 176f.).

Ganz in diesem Sinne wurde die deutsche Sprache in Österreich weiterhin als transnationales Medium verstanden, das Immigrant*innen aus den Gebieten der ehemaligen Habsburgermonarchie grundsätzlich offenstand. Diese wurden im österreichischen literarischen Feld völlig selbstverständlich als deutschsprachige Autor*innen aufgenommen, solange sie sich der Hegemonie der deutschen Sprache und der deutschsprachigen literarischen Tradition unterwarfen. Auch diese Idee wurde aus der Zwischenkriegszeit in die Nachkriegszeit importiert. In den 1930er Jahren profitierte Elias Canetti von diesem transnationalen Verständnis der deutschen Sprache. In jener Zeit hielten vor allem Juden*Jüdinnen an dieser Idee fest, weil sie sich von den Nachfolgestaaten, die sich als ethnisch, kulturell und sprachlich homogene Nationen imaginierten, ausgeschlossen sahen. Sie orientierten sich deswegen an der Idee der Kulturnation, die erlaubte, Teil der deutschen Kultur zu sein, ohne der nationalen Gemeinschaft anzugehören (Sievers, 2016a, 43–47). Nach dem Krieg übernahmen diese Rolle dann hauptsächlich Autoren, die schon in der Zwischenkriegszeit zu schreiben begonnen hatten und nach 1945 bis in die 1960er Jahre zu den dominanten Figuren im Feld avancierten. Ihre Unterstützung für die Restauration im Literaturbetrieb beinhaltete eine Offenheit für Immigranten nicht-deutscher Muttersprache aus Osteuropa. So erklärte Milo Dor, der in Budapest geboren

wurde, in Belgrad aufwuchs und im Zweiten Weltkrieg als Zwangsarbeiter nach Wien kam, dass ihm Autoren wie Franz Theodor Csokor, Alexander Lernet-Holenia oder Friedrich Torberg ein Gefühl der selbstverständlichen Zugehörigkeit vermittelten, die für sein Selbstverständnis als junger deutschsprachiger Autor in Wien prägend war, später jedoch verloren ging (Englerth, 2016b, 94). Auch György Sebestyén, der nach der Niederschlagung des Ungarnaufstands 1956 aus Budapest nach Wien flüchtete, sah diese Personen als entscheidend für seine literarische Laufbahn in Österreich an (Schwaiger, 2016a, 134).

Die drei Beispiele illustrieren die hegemoniale Stellung der deutschen Sprache. Doch sie zeigen auch, dass sich der Monolingualismus noch nicht so weit durchgesetzt hatte, dass Nicht-Muttersprachler*innen automatisch ausgeschlossen wurden. Selbst wenn sich ein Autor mit der deutschen Sprache schwer tat, wie für Sebestyén umfassend dokumentiert ist, wurde ihm nicht die Kreativität abgesprochen (ebd., 145–148). Vielmehr widmete ihm der Schriftsteller Herbert Eisenreich, der ihn von Anfang an unterstützte, nur acht Jahre nach seiner Ankunft in Österreich in *Wort in der Zeit* ein Porträt in der Rubrik »Der österreichische Autor und sein Werk« (Eisenreich, 1964). Allerdings fanden sich schon in diesem Text erste Hinweise auf eine sprachliche Grenzziehung gegenüber dem Immigranten und Sprachwechsler, dessen Sprache zwar positiv, aber doch als fremd und anders wahrgenommen wurde:

Die Gefahren eines solchen Übertritts [in eine neue Sprache] sind groß, doch größer sind die Chancen; nämlich insofern, als man die fremde, an sich abgegriffene und verbrauchte Sprache in ihrem Status der Jungfräulichkeit entdeckt: man spricht in ihr als hätte noch niemand vorher in ihr gesprochen. Das macht einen Gutteil der Frische aus, die uns in jedem Prosastück Sebestyéns erfreut. Man glaubt mitunter, ein Kind zu hören, das eben aufgehört hat, zu lallen, und schon begonnen hat zu formulieren. Es ist die Sprache der ersten Unschuld (um hier mit Kleists »Marionettentheater« zu reden). (Eisenreich, 1964, 9)

Eisenreich nahm mit dieser Charakterisierung von Sebestyéns Sprache eine Idee vorweg, die sich später in vielen Texten über literarische Werke von Immigrant*innen und deren Nachkommen finden sollte: die Idee, dass sie die Sprache erfrischen bzw. erneuern. Oder um in seinem Bild zu bleiben, das auch einiges über sein Frauenbild aussagt: Sie entdecken eine unverbrauchte Sprache, eine Sprache im Status der Jungfräulichkeit.

Gleichzeitig zog er damit eine sprachliche Grenze gegenüber Immigrant*innen, die eben nicht in die Sprache geboren wurden – auch wenn er vorher betonte, dass Sebestyén die deutsche Sprache seit seiner Kindheit geläufig war. Das manifestiert sich vor allem im gesamten Bild der Kindlichkeit seiner Sprache, das eine deutliche Abwertung beinhaltet, insbesondere in den Worten »das eben aufgehört hat, zu lallen«. Eisenreich rekurrierte damit auf eine Vorstellung, die in Wörtern wie »Barbaren« eine lange Tradition haben, galten doch in Griechenland all jene als Barbaren, die des Griechischen nicht oder nur sehr eingeschränkt mächtig waren.¹⁶ Diese Grenzziehung Eisenreichs gegen-

16 Interessanterweise bezeichnete sich Sebestyén in seiner ersten deutschsprachigen Veröffentlichung selbst als Barbaren, und in einem Brief beschrieb er sich als sprachlichen Golem, der un-

über dem Immigranten Sebestyén ging Hand in Hand mit einem nationalen Verständnis der österreichischen Sprache, das er 1961 in einem Essay für *Wort in der Zeit* darlegte.

4.5 Auf dem Weg zur österreichischen Literatursprache

Herbert Eisenreich zählte zu den Autor*innen, die erst nach dem Ende des nationalsozialistischen Regimes zu veröffentlichen begannen. Gleichzeitig fühlte er sich zumindest teilweise den Ideen der Restauration verpflichtet. So charakterisierte Wendelin Schmidt-Dengler ihn als Anhänger »einer apolitisch-passiven Österreich-Ideologie« (Schmidt-Dengler, 2010, 111). Diese Position zwischen den Generationen zeigt sich auch in seinem Verständnis von Sprache. Er gehörte nicht nur zu den Förderern Sebestyéns (Schwaiger, 2016a, 137f.), sondern verfasste auch eine Einleitung für den Gedichtband von Ivar Ivask, der in Riga geboren wurde (Eisenreich, 1967). Mit dieser Offenheit für Immigranten stand er in der Tradition der Restaurateure der 1950er Jahre. Gleichzeitig stieß er in den 1960er Jahren in *Wort in der Zeit* eine Diskussion über die österreichische Literatursprache an, in der jene Ideen formuliert wurden, die letztlich zum Ausschluss von Immigrant*innen in der österreichischen Literatur führten. 1961 veröffentlichte Eisenreich einen Essay mit dem Titel »Das schöpferische Misstrauen oder ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur?«, in dem er der Vorstellung Ausdruck verlieh, dass der österreichischen Nationalliteratur eine spezifisch österreichische Sprache zugrunde liegt. Überhaupt entsprach seine Vorstellung von einer Nationalliteratur exakt jener, die im 19. Jahrhundert vertreten wurde. Seiner Meinung nach nährte sich eine Nationalliteratur aus drei Traditionen:

erstens aus der vom Volk gesprochenen Sprache, dem Dialekt, welcher, wie Goethe sagt, »das Element ist, in welchem die Seele ihren Atem schöpft«; zweitens aus der literarischen und literartechnischen Tradition des Sprachbereichs, aus dem angesammelten literarischen Volksvermögen, aus dem poetischen Staatsschatz sozusagen; und drittens aus der nationalen Kultur, aus der Geschichte, aus der inneren Verfassung des Gemeinwesens. (Eisenreich, 1961, 22)

Er nannte also genau jene drei Punkte, die die Nationalisierung von Literatur charakterisieren: die sprachliche, literarische und thematische Fokussierung auf die Nation (siehe dazu Abschnitt 3.2). Dabei sprach er in Bezug auf die Sprache weder vom Deutschen noch vom Österreichischen, sondern von der »gesprochenen Sprache, dem Dialekt«. Damit war nicht »die abstrakte Gemeinsamkeit eines Dialektes« gemeint, wie er an anderer Stelle betonte. Vielmehr verstand er den Dialekt als »geistige Antwort auf ein gemeinsames, konkret noch wirksames Schicksal« und die Nation als eine Gemeinschaft, »die sich eines gemeinsamen Schicksals mittels der Sprache bewußt ist« (Eisenreich, 1961, 22f.). Sprache wird also im Sinne des nationalen Paradigmas als Ausdruck der Nation verstanden. In der Sprache der Österreicher*innen drücke sich deswegen seiner Meinung nach

ter anderem von Eisenreich zum Leben erweckt wurde. Die nationalsprachliche Grenzziehung war also auch in seinem Denken tief verankert (Schwaiger, 2016a, 147f., 152–154).

anders als in der der Bayern* Bayerinnen, Schwaben* Schwäbinnen und Schweizer*innen ihr Katholizismus, ihre »rassische Vielschichtigkeit« und ihre Neigung zum Osten und Südosten aus (ebd., 23).¹⁷ Eisenreich beruft sich damit auf den habsburgischen Mythos, wie auch an anderer Stelle in seinem Aufsatz deutlich wird: »Österreichs nationale Eigenart und Größe ist gerade dadurch entstanden, daß es, wie einst Athen, ein Umschlagplatz und Schmelztiegel der Ideen war« (ebd., 36). In Übereinstimmung mit dieser restaurativen Grundhaltung galten ihm dann auch »das Bewahren, die Evidenthaltung des Überkommenen« und »die Reserve gegenüber jedweder Modernität« als österreichisch (ebd., 28). Als letzte Charaktereigenschaft nannte er den Glauben an die sprachliche Realität:

Österreichisch ist endlich der Zweifel an der faktischen und der Glaube an die sprachliche Realität. Zwischen der österreichischen Skepsis und der österreichischen Sprach-Akribie besteht ein unmittelbarer, kausaler Zusammenhang: die verbale Wirklichkeit soll die faktische verbessern, korrigieren, beschämen, oder zumindest sie verifizieren. (Eisenreich, 1961, 28)

Mit diesem Text fasste Eisenreich die dominante Vorstellung von österreichischer Literatur der 1950er Jahre zusammen. In der Sprache der Literatur sollte der Mensch jenes Schöne, Wahre und Gute finden, das ihm in der Realität verwehrt blieb. Das literarische Feld verlieh dem Text dann auch genau diese repräsentative Bedeutung. Nur ein Jahr später wurde er im 100. Band der Reihe *Das Österreichische Wort* mit dem Titel *Das große Erbe: Aufsätze zur österreichischen Literatur* wiederveröffentlicht (Eisenreich, 1962). Herbert Fritsch, der diese Publikation im Stiasny Verlag betreute, fand den Text hervorragend (Alker, 2007, 118). Auch Eisenreichs Gegner nahmen Bezug auf seinen Text. So grenzte sich Alfred Kolleritsch als Herausgeber der Zeitschrift *manuskripte*, die entscheidend zum Umbruch in den 1960er Jahren beitrug (vgl. Abschnitt 4.6), explizit von diesem ab: »Wesentlicher als austriazensische Selbstbespiegelung ist der Ausdruck der Gemeinsamkeit mit anderen, der Abbau des österreichischen Mißtrauens ist wichtiger als die Reserve gegenüber jedweder Modernität, wie sich Eisenreich ausdrückt« (Kolleritsch, 1964). Insbesondere das Vertrauen in die Sprache, dem Eisenreich in seinem Text Ausdruck verlieh, wurde in der folgenden Phase massiv von einer sprachkritischen Literatur in Frage gestellt, die die Grundlage für eine Autonomisierung der Literatur von der Politik bildete.

Gleichzeitig jedoch kündigte sich in Eisenreichs Text zum ersten Mal die Idee an, es könnte so etwas wie eine österreichische Literatursprache geben. Diese Idee nahm in den 1960er Jahren Gestalt an, wenn auch nicht im Sinne Eisenreichs. Vielmehr entwickelte sich in dieser Phase die Sprachkritik zum Inbegriff österreichischer Literatur. Mit diesem neuen Verständnis österreichischer Literatursprache setzte sich auch in Österreich eine Form des Monolingualismus durch, der die Ausgrenzung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen zur Folge hatte.

17 Mit dieser Interpretation spricht er nicht nur Österreich nationale Einheit in der Sprache zu, sondern Deutschland diese ab, wenn er die Vielzahl von Dialekten in Deutschland aufzählt.

4.6 Brüche und Kontinuitäten ab den 1960er Jahren: Institutionalisierung der Avantgarde

In den 1960er Jahren fand im österreichischen literarischen Feld ein radikaler Bruch mit der Restauration statt. Die sprachkritische Literatur um die Wiener Gruppe, die sich in den 1950er Jahren um H.C. Artmann formierte, und ihre jüngeren Kolleg*innen der sogenannten Grazer Gruppe, zu der unter anderem Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth und Peter Handke gezählt werden, positionierten sich in dieser Zeit als Avantgarde. Sie verwiesen ihre Vorgänger in die Rolle der Ewiggestrigen, die am Guten, Wahren und Schönen festhielten, um sich nicht mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs auseinandersetzen zu müssen. Institutionell wurde diese neue Position seit dem Beginn der 1960er Jahre von der Zeitschrift *manuskripte* und ihrem Herausgeber Alfred Kolleritsch im österreichischen literarischen Feld verankert. Ende der 1960er Jahre begann dann der Residenz Verlag die Schriftsteller*innen aus dem Umfeld dieser Zeitschrift im deutschsprachigen Raum zu vertreten. Beide Institutionen sorgten dafür, dass die Autor*innen auch in Deutschland Aufmerksamkeit erhielten. Dementsprechend konstatierte Wendelin Schmidt-Dengler: »[M]it einem Male hatte sich ein literarisches Entwicklungsland zur Avantgarde der deutschen Literatur gemausert« (Schmidt-Dengler, 2010, 206).

Diese gängige Darstellung des avantgardistischen Bruchs mit der Restauration, wie sie sich in vielen Literaturgeschichten findet, übersieht, dass es neben dieser deutlichen Veränderung auch Kontinuitäten gab. So wurde die Nationalisierung der Literatur in dieser Phase fortgesetzt. Man distanzierte sich zwar von der rückwärtsgewandten Österreich-Ideologie, wie sie in *Wort in der Zeit* vertreten wurde. Doch das nationale Selbstverständnis wurde als solches nicht in Frage gestellt. Vielmehr nahm man sich schon völlig selbstverständlich als österreichisch wahr. So sah sich die Zeitschrift *manuskripte* genauso der Dokumentation der österreichischen Literatur verpflichtet, wie das schon *Wort in der Zeit* für sich in Anspruch genommen hatte:

In den vergangenen 15 Jahren haben wir – trotz verschiedenster Stilrichtungen – doch ein ziemlich genaues Bild der österreichischen Literatur zwischen 1960 und 1975 vermittelt und ihr hin und wieder ein gemeinsames Forum gegeben, ohne jemandem einen Schwur auf irgendeine Form von Kumpanei abzunötigen. (Kolleritsch, 1975)

Die ideologische Arbeit der Vorgänger hatte also Früchte getragen. Konkret zeigte sich die fortgesetzte Nationalisierung in einer sprachlichen Grenzziehung gegenüber all jenen, die nicht in die Sprache geboren wurden. Die Zahl der publizierten Immigrant*innen nahm nicht nur in der Zeitschrift *manuskripte*, sondern im Feld insgesamt kontinuierlich ab (vgl. Abschnitt 4.9). Das war allerdings nicht das erklärte Ziel, sondern die unbeabsichtigte Konsequenz der Autonomisierung von der Politik, die für die literarischen Akteur*innen in dieser Phase im Vordergrund stand (vgl. Abschnitt 4.7). Alfred Kolleritsch erkannte früh, dass das Sprachexperiment ideal war, um mit der Restauration zu brechen. Darüber hinaus erlaubte es, Literatur als ein Feld mit eigenen Normen und Regeln zu etablieren und damit der Politik das Recht abzusprechen, über die Qualität von Literatur ein Urteil fällen zu können. Doch damit wurde die muttersprachliche Kennt-

nis der österreichischen Sprache und literarischen Tradition zur Grundvoraussetzung, um Zugang zum Feld zu erhalten (vgl. Abschnitt 4.8). Das Sprachexperiment muss also nicht per se Ausgrenzung zur Folge haben. Aber es erhielt in dieser Phase der Autonomisierung des österreichischen literarischen Feldes eine Bedeutung, die zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen beitrug, denn es avancierte zum Inbegriff österreichischer Literatursprache.

Der Umbruch, der das österreichische literarische Feld in den 1960er Jahren erfasste, wurde von der Zeitschrift *manuskripte* und ihrem Herausgeber Alfred Kolleritsch initiiert. Die *manuskripte* erschienen zum ersten Mal am 4. November 1960 zur Eröffnung des Forums Stadtpark, einem Versammlungs- und Ausstellungsraum für zeitgenössische Kunst, den sich eine Gruppe von Künstler*innen und Schriftsteller*innen nach einigem Hin und Her mit der Stadt Graz im ehemaligen Stadtparkcafé einrichten durfte (Mixner, 1975, 13–15). Die ersten 100 hektografierten Exemplare der *manuskripte* beinhalteten nicht mehr als die Gedichte, die anlässlich der Eröffnung des Forums vorgetragen wurden (Englerth, ohne Jahr-b, 6). Die Idee für die Zeitschrift stammte genau wie der Name und ein Teil der ersten abgedruckten Werke vom Schriftsteller Alois Hergouth. Von der experimentellen Literatur, die schon im zweiten Heft in den Vordergrund rückte, war man in dieser Ausgabe noch weit entfernt. Dennoch zeigte sich schon hier die Abgrenzung von der Literatur der Restauration. So spielte Hergouth in seinem ersten Gedicht explizit auf den biblischen Mythos von der großen Flut an, ließ diesen jedoch nicht mit der Ankunft der Arche in einem neuen Land enden:

Es gibt nicht das Land, von dem sie erzählen
Der Baum, der die Sterne trug
ist gefällt
Verrauscht ist der leuchtende Regen
Es gibt nicht die Insel
die heiteren Ufer der Zukunft
Hier ist der Ort und die Zeit! (Hergouth, 1960)

Damit ist zumindest angedeutet, dass sich die Literatur einer Katastrophe wie dem Nationalsozialismus und dem Holocaust nicht einfach mit Texten über das Gute, Schöne und Wahre entziehen kann, sondern sich dieser stellen muss. Hergouths Gedicht beinhaltete also ähnliche Ideen, wie sie später Hans Erich Nossack in einer Ansprache im Forum Stadtpark formulieren sollte, die 1962 im vierten Heft der Zeitschrift abgedruckt wurde:

Wir aber vermögen nicht zu entscheiden, ob der Zustand, in dem wir heute leben, tatsächlich schon der Anfang einer neuen Gesellschaftsordnung ist oder ob es sich um ein Dahinvegetieren nach einem endgültigen Zusammenbruch handelt, um ein schwächliches Provisorium, an das wir selber nicht recht glauben. Mir persönlich scheint das letztere der Fall zu sein. (Nossack, 1962, 1)

Dennoch gingen Hergouths Ideen für die *manuskripte* Kolleritsch nicht weit genug. Nach einer langen nächtlichen Auseinandersetzung über die Ausrichtung der Zeitschrift, die

der damalige Präsident des Forums Stadtpark Emil Breisach fünfzehn Jahre später in einem Text für die Nachwelt verewigte, setzte Kolleritsch sich schließlich durch (Breisach, 1975). Er öffnete die *manuskripte* für experimentelle Literatur. Schon im zweiten Heft erschienen Gedichte der Wiener Gruppe, sehr zum Missfallen der Steirischen Raiffeisenkasse, die die Herstellung dieser Ausgabe unterstützt hatte. Da sie mit diesen Texten nicht in Verbindung gebracht werden wollte, musste Kolleritsch den Verweis auf den Fördergeber nachträglich überkleben (Mixner, 1975, 17). Auch im Forum kam es aufgrund der Neuausrichtung der Zeitschrift zu Divergenzen, nicht nur zwischen den unterschiedlichen Künstler*innen, sondern auch unter den Schriftsteller*innen. Man hatte Angst, dass die öffentliche Ablehnung der Zeitschrift auf die anderen Künstler*innen im Forum abfärben könnte und die Gegenwartskunst wieder in das Ghetto zurückbefördert würde, dem man mit der Gründung des Forums eigentlich zu entkommen versucht hatte. Dass diese Angst nicht unbegründet war, zeigt sich an dem Druck, den die Subventionsgeber auf das Forum ausübten, sollten Gelder in die Zeitschrift fließen. Deswegen hielt das Forum seine Unterstützung für die *manuskripte* zeitweise sogar geheim (Wiesmayr, 1980, 9).

Doch auch Kolleritsch identifizierte sich nicht mit den Werken der Wiener Gruppe. In einem Brief an den deutschen Dichter und Essayisten Peter Hamm vom 10. Mai 1963 schrieb er, er stehe ihren Werken »eigentlich fremd, wenn auch mit theoretischem Verständnis gegenüber« (zitiert in Wiesmayr, 1980, 35). Dass er diese Texte dennoch veröffentlichte, so Kolleritsch weiter, hänge damit zusammen, dass sie auf hysterische Ablehnung stoßen. Mit anderen Worten, sie ermöglichten ihm den radikalen Bruch mit einer überkommenen Vorstellung von Literatur. Die sozialkritischen Gedichte von Conny Hannes Meyer und Andreas Okopenko konnten bei weitem nicht die Reaktionen hervorrufen wie die sprachexperimentellen Texte eines Friedrich Achleitner, die die Sinnsuche der Leser*innen enträuschen (Englerth, ohne Jahr-b, 8). Das zeigten neben der Reaktion der Raiffeisenbank auch die Kritiken in den Medien (Wiesmayr, 1980, 13). Damit waren diese Texte entscheidend, um einen Veränderungsprozess zu initiieren, wie Kolleritsch später in einer seiner »marginalien« erklärte: »Ein Text, der frei ist von jeder Subjekt-Objekt-Problematik, der weder beschreiben noch verändern will, kann dadurch, daß er Protest hervorruft, die sogenannte Wirklichkeit viel tiefer treffen, vermitteln und umgestalten« (Kolleritsch, 1965). Erst die Veröffentlichung dieser Texte erlaubte Kolleritsch, den avantgardistischen Anspruch auf Vorreiterschaft zu stellen, wie er ihn im siebten Heft zum ersten Mal explizit formulierte (Zeyringer, 1999, 16):

Die »manuskripte« wollen die experimentierende künstlerische und kritische Intelligenz versammeln. In ihnen soll transparent werden, daß kein Tag vergehen darf, an dem nicht Thesen angeschlagen werden, daß das konkrete Gedicht notwendiger ist als das Sonett. (Kolleritsch, 1963a)

Ziel war es also, die *manuskripte* als eine Zeitschrift zu etablieren, die radikal mit allem brach, was in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg in der Literatur geschehen war. Dieser Anspruch wurde allerdings in den veröffentlichten Werken nicht immer so radikal eingelöst wie in den Texten der Wiener Gruppe (Wiesmayr, 1980, 75–84). Doch wer auf diese Differenz zwischen Anspruch und Realität aufmerksam machte, wie zum Beispiel

Reinhard Priessnitz und Mechthild Rausch in einem Artikel im Jahr 1975, sah sich vehementer Kritik in der Zeitschrift ausgesetzt. Priessnitz und Rausch argumentierten, dass zwischen der experimentellen Literatur der Wiener Gruppe und den Werken der Grazer Gruppe unterschieden werden muss. Die Grazer waren ihrer Meinung nach postexperimentell, weil sie das Experiment verraten, indem sie es mit der Tradition versöhnen: »operation gelungen, patient tot« (Priessnitz und Rausch, 1975, 120). Der Herausgeber der *manuskripte* kündigte schon in Heft 51 Widerspruch an: »Die kritische Abrechnung mit der von den Autoren Priessnitz/Rausch platonisierten Grazer Gruppe, die sich nach dem Schema der Schwarz-Weiß-Malerei vollzieht, ist prädestiniert für Entgegnungen und Richtigstellungen« (Kolleritsch, 1976). Im folgenden Heft sprangen gleich zwei Kritiker*innen für die Grazer in die Bresche und beschworen die Einheit der *manuskripte*-Autor*innen. Hedwig Wingler argumentierte, dass es sich bei allen Werken um experimentelle Literatur handelte, deren konkrete Form im Gedicht eben anders ausfalle als im Roman oder im Drama (Wingler, 1976, 66). Auch Hans-Jürgen Heinrichs widersetzte sich der Unterscheidung, die Priessnitz und Rausch vornahmen:

Die Zurücknahme der Radikalität, die Vermischung traditioneller und experimenteller Techniken, das Sich-weniger-radikal-kritisch-Einlassen auf Denk-, Lebens- und Sprechformen, ist nicht postexperimentell, sondern zur experimentellen Schreibbewegung zugehörig. (Heinrichs, 1976, 14)

Jeder Widerspruch gegen den avantgardistischen Anspruch der Zeitschrift wurde also im Keim erstickt, weil sich genau darauf ihr Erfolg begründete. Sie sah sich als alleinige Vertretung der Avantgarde, die gegen die Restauration rebellierte.

Doch Kolleritsch war mit seiner Provokation in den 1960er Jahren bei weitem nicht so allein im literarischen Feld, wie er sich den Anschein geben wollte. In dieser Zeit entstanden auch andere neue Zeitschriften wie die *Protokolle*, die den Autor*innen in und um die Wiener Gruppe Gehör verschafften. Selbst die konservative Zeitschrift *Wort in der Zeit* veröffentlichte nur drei Jahre, nachdem diese in den *manuskripten* erschienen, im Februarheft des Jahres 1964 mehrere Werke von Konrad Bayer und Gerhard Rühm.¹⁸ Das war vor allem Gerhard Fritsch zu verdanken, der ab 1959 redaktioneller Mitarbeiter und ab 1962 leitender Redakteur von *Wort in der Zeit* war. Fritsch war von Anfang an um eine Neugestaltung der Zeitschrift bemüht (Hackl, 1988, 90–101). Er lehnte zwar ihr restauratives Literaturverständnis nicht grundsätzlich ab, sah aber seine Aufgabe darin, »das Andere nicht ganz zu kurz kommen zu lassen«, wie er dem Schriftsteller und Freund Wieland Schmied in einem Brief vom 17. Juli 1960 schrieb (zitiert in Alker, 2007, 120). Die Autor*innen und Leser*innen von *Wort in der Zeit* reagierten 1964 schockiert auf die Texte von Konrad Bayer und Gerhard Rühm, sicher auch deswegen, weil diese über das Forum Stadtpark und die Zeitschrift *manuskripte* institutionellen Rückhalt erhielten und damit stärker als noch in den 1950er Jahren als Konkurrenz wahrgenommen wurden.

18 Erste Texte von Gerhard Rühm wurden schon 1956 abgedruckt. Das war aber selbst den Herausgebern 1964 nicht bewusst. Fritsch zumindest behauptete im Augustheft des Jahres 1964, dass im Februar die ersten Texte von Bayer und Rühm in *Wort in der Zeit* veröffentlicht wurden (Fritsch, 1964, 8).

Gerhard Fritsch und Rudolf Henz sahen sich mit massiven Protesten von Autoren konfrontiert, die um die konservative Linie und damit ihre eigene Präsenz in *Wort in der Zeit* fürchteten. Am deutlichsten brachte diese Kritik Rudolf Felmayer in einem Brief an den Herausgeber zum Ausdruck. Fritsch und Henz veröffentlichten Ausschnitte aus diesem Brief neben anderen in einem Doppelheft der Zeitschrift im August:

Diese (Feber-)Nummer ist ja nur eine weitere Konsequenz der nun mehr als zweijährigen Haltung der Zeitschrift, die alle jene österreichischen Autoren mit Erfolg hinausgeekelt hat, welche Österreich legitim vertreten, um das Blatt völlig in die Hände der hiesigen Nachäffer der reichsdeutschen Nachäffer einer angeblich weltbewegenden internationalen Eintopfliteratur zu spielen, wobei von uns Älteren nur noch die Protektoren und Herolde dieser »Richtung« am Leben bleiben dürften. (Felmayer in Fritsch und Henz, 1964, 4)

Diese Vorwürfe wurden nicht nur von Fritsch, sondern auch von Henz als unbegründet zurückgewiesen. Unterstützt wurden die beiden Herausgeber später von einer Stellungnahme mehrerer jüngerer Autor*innen wie H.C. Artmann, Milo Dor, Erich Fried, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, die gegen eine Rückkehr zum restaurativen Literaturverständnis protestierten, wie sie die Zeitschrift einst propagiert hatte (Hackl, 1988, 143–146). Als *Wort in der Zeit* 1966 aufgrund der bereits erwähnten Korruptionsaffäre eingestellt werden musste, setzte Fritsch mit Unterstützung von Paul Kruntorad seinen Kurs in der Nachfolgezeitschrift *Literatur und Kritik* fort. Erst nach seinem frühen Tod 1969 zog sich die Zeitschrift schon unter der Leitung von Jeannie Ebner wieder vermehrt und unter Kurt Klinger dann vollends auf die Habsburgernostalgie zurück, die schon in *Wort in der Zeit* dominiert hatte, und verlor für die literarischen Debatten in Österreich und darüber hinaus bis in die 1990er Jahre an Bedeutung (Langer, 1996, 12–21).

Die Avantgarde fand also in den 1960ern weitaus umfassender Gehör als nur in Kolleritschs Zeitschrift. Dass es ihm dennoch gelang, die *manuskripte* als Leuchtturm des Widerstands in einer durch und durch konservativen Literaturlandschaft und Öffentlichkeit zu etablieren, erklärt sich mit der Anerkennung der Zeitschrift im gesamten deutschsprachigen Raum.¹⁹ Die Kritik, die dem Herausgeber in Graz in den frühen 1960er Jahren entgegenschlug, sicherte ihm die Mitwirkung von Autor*innen wie Hans Magnus Enzensberger, Hans Arp und Nelly Sachs (Mixner, 1975, 20). Zur selben Zeit suchte er außerdem aktiv um Unterstützung bei deutschen Verlagen an, wie Holger Englerth nachweist. Im Jahr 1963 erschien in der achten Nummer Werbung für die edition suhrkamp. Im folgenden Heft folgten mit Fischer, Hanser sowie Kiepenheuer & Witsch Anzeigen weiterer führender deutscher Verlage. Dass dies nicht nur der Finanzierung der Zeitschrift diene, zeigte sich 1966 in Heft 16, in dem Handkes *Publikumsbeschimpfung* mit Verweis auf das Copyright des Suhrkamp Verlags abgedruckt wurde. Ab 1968 schließlich »wurde aus dem werbenden Kolleritsch auch ein Umworbener« (Englerth, ohne Jahr-b, 12). Siegfried Unseld von Suhrkamp und Otto F. Walter

19 Überhaupt entwickelte sich Anerkennung in Deutschland in dieser Zeit zu einer Voraussetzung für Anerkennung in Österreich.

von Luchterhand lobten die Zeitschrift in Briefen an Kolleritsch in höchsten Tönen und versuchten die darin veröffentlichenden Autor*innen für ihre Verlage zu gewinnen.

Diese wachsende Bedeutung der *manuskripte* für die deutschen Verlage hing auch damit zusammen, dass sich in Österreich ab 1967 mit Residenz ein Verlag der neuen österreichischen Literatur anzunehmen begann, der den deutschen Verlagen Konkurrenz machte. Residenz wurde schon 1956 von Wolfgang Schaffler ins Leben gerufen, verlegte aber zunächst hauptsächlich Werke, die sich mit Salzburg befassten, sowie zwei sehr erfolgreiche Bildbände zum Skifahren, die die finanzielle Grundlage für Schafflers Engagement für die Gegenwartsliteratur in den 1960er Jahren legen sollten (Judex et al., 2019, 9). 1967 veröffentlichte der Verlag sein erstes ambitioniertes Programm österreichischer Gegenwartsliteratur. Dazu zählte neben H.C. Artmanns *Grünverschlossene Botschaft* und Andreas Okopenkos *Warum sind die Latrinen so traurig?* die Anthologie *Aufforderung zum Mißtrauen*, die einen Überblick über österreichische Literatur, bildende Kunst und Musik seit 1945 gab und dabei frühe Texte Friederike Mayröckers, die kaum Beachtung fanden, genauso berücksichtigte wie die Autoren der Wiener Gruppe (Breicha und Fritsch, 1967). Besonders viel Aufmerksamkeit erregte jedoch der Band *Begrüßung des Aufsichtsrats* mit frühen Prosatexten Peter Handkes, der seit seiner Lesung bei der Gruppe 47 in Princeton im Jahr 1966 enorme Bekanntheit erlangt hatte und eigentlich bei Suhrkamp unter Vertrag stand (Judex et al., 2019, 19). 1969 veröffentlichte dann der Suhrkamp-Autor Thomas Bernhard seinen ersten Text bei Residenz. Bernhard tat diese Veröffentlichung seinem Verleger Siegfried Unseld gegenüber zwar als Freundschaftsdienst ab und versprach in dem ihm gewidmeten Exemplar »ich gehe nicht mehr fremd!«. Doch der Autor wurde Suhrkamp auch in den kommenden Jahren immer wieder untreu (ebd., 19). Residenz konnte sich damit als der österreichische Literaturverlag schlechthin im deutschsprachigen Raum etablieren: »Schaffler gab dem gesamten Kern der österreichischen Gegenwartsauteuren einen verlegerischen Anlaufpunkt und schaffte es auch, seine Bücher im Rahmen eines 70 %igen Exportanteils auf dem deutschen Markt zu platzieren« (Bachleitner et al., 2000, 340f.). Die Konsolidierung dieser Position verdankte er unter anderem seiner intensiven Kooperation mit Kolleritsch, der 1971 selbst dort veröffentlichte und auch viele seiner Autor*innen bei Residenz unterbringen konnte (Englerth, ohne Jahr-b, 11).

Doch schon zuvor kam die erhöhte Aufmerksamkeit für österreichische Literatur in den deutschen Medien auch den *manuskripten* zugute. 1968 bezeichnete sie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* als die »beste deutschsprachige Avantgarde-Zeitschrift« (Zeyringer, 1999, 15). In Österreich war 1967 vom ORF ein erster Film über die Grazer Gruppe in Auftrag gegeben worden. Auch im Forum Stadtpark glättete die Anerkennung der *manuskripte* und ihrer Autor*innen die Wogen (Wiesmayr, 1980, 28). Nach zehn Jahren galten schließlich sowohl das Forum Stadtpark als auch die *manuskripte* als fester Bestandteil des österreichischen Kulturlebens und wurden von ausgewählten Zeitungen wie den *Salzburger Nachrichten* als »institutionalisierte Avantgarde« bezeichnet (ebd., 29). Gemeinsam mit dem Residenz Verlag bestimmten sie, welche österreichischen Autor*innen in den 1970er Jahren in Österreich und darüber hinaus Sichtbarkeit erlangten:

Es gab auch andere Autoren, kritischere Bücher, nur hatten die in den 1970ern keine wirkliche Chance auf Wahrnehmung, da die beiden führenden Medien, die Manuskripte und der Residenz Verlag, einen anderen, einander ähnlichen Literaturbegriff forcierten. Was in Graz oder Salzburg nicht publiziert wurde, wurde auch nicht wahrgenommen. Die Gründe für den Boom der österreichischen Literatur auf dem deutschen Markt lagen also nicht nur in der »Qualität« der Texte, sondern auch in den synergetischen Aktivitäten dieser beiden Institutionen. (Landerl, 2005, 85)

Zementiert wurde die Position der Zeitschrift *manuskripte* durch die Gründung der Grazer Autorenversammlung (GAV) im Jahr 1973. Sie entstand als Gegenorganisation zum österreichischen P.E.N. Club, der sich zwar ab Ende der 1960er Jahre den Nachkriegsautor*innen annäherte, aber insbesondere den Werken der Wiener Gruppe immer noch kritisch gegenüberstand. Die Situation eskalierte, als Ernst Jandl im Forum Stadtpark am 22. Oktober 1972 in einem Vortrag mit dem Titel »Formen der Selbstverwaltung im Kulturbereich« eine grundlegende Reform des P.E.N. Clubs forderte. Nach seinen Vorstellungen sollten nicht nur die Nachkriegsautor*innen mehr Raum erhalten, sondern all jene in den Hintergrund rücken, die nicht über Österreich hinaus bekannt waren. Nachdem dieses Ansinnen beim P.E.N. wenig überraschend auf Widerstand stieß, entschied sich eine Gruppe von Autor*innen um das Forum Stadtpark als Grazer Autorenversammlung die Mitgliedschaft im internationalen P.E.N. Club zu beantragen. Der Plan scheiterte, doch die GAV konnte sich aufgrund der sich verändernden Kulturpolitik mit der Regierungsübernahme der Sozialdemokratischen Partei Österreichs (SPÖ) unter Bruno Kreisky trotzdem als zweite Autor*innenvertretung neben dem P.E.N. im österreichischen literarischen Feld etablieren (Innerhofer, 1985, 24–51). Ähnlich wurden die *manuskripte* als zweite literarische Zeitschrift neben *Literatur und Kritik* seit den 1970er Jahren vom Staat unterstützt. Auch der Residenz Verlag erhielt staatliche Förderungen.

Die alte dominante Position wurde also nicht von einer neuen ersetzt. Vielmehr etablierte sich eine zweite Position im Feld. Nach Robert Menasse hatte sich damit das literarische Feld wie die gesamte österreichische Gesellschaft in zwei Domänen aufgeteilt, von denen eine der ÖVP und die zweite der SPÖ zuzurechnen war. Die öffentliche Auseinandersetzung, die Kennzeichen demokratischer Gesellschaften ist, wurde damit seiner Meinung nach in der Literatur genauso im sozialpartnerschaftlichen Konsens aufgelöst wie in der Politik: »Pen und GAV, gleich hoch subventioniert und paritätisch in den Jurys der Literaturpreise und -stipendien vertreten, wurden zu Vereinshüllen, die über die jeweiligen Mitglieder nichts mehr aussagen« (Menasse, 1990, 66). Dieser Einschätzung ist entgegenzuhalten, dass der zentrale Konflikt in dieser Zeit nicht zwischen Tradition und Moderne, sondern zwischen Literatur und Politik ausgetragen wurde. Konkret ging es den Akteur*innen darum, den Einfluss der Politik auf die Literatur einzudämmen.

4.7 Autonomisierung von der Politik und relative Autonomie der Literatur

Der deutsche Literaturkritiker Ulrich Greiner beschrieb die österreichische Literatur in seinem höchst umstrittenen Essayband *Der Tod des Nachsommers* im Jahr 1979 als apolitisch. Seiner Meinung nach sahen sich die Schriftsteller in Österreich seit dem 19. Jahrhundert mit dem Problem konfrontiert, dass ein Eintreten für Freiheitsrechte als Kampf gegen die Monarchie verstanden wurde. Deswegen flüchteten sie sich in eine Literatur der Handlungslosigkeit und Wirklichkeitsverweigerung, wie sie sich zum ersten Mal in Adalbert Stifters *Nachsommer* nachweisen lässt und bis in die Werke von Thomas Bernhard, Peter Handke und Gert Jonke nachwirkt (Greiner, 1979, 14f.). Dieses essentialistische Verständnis einer apolitischen österreichischen Literatur hat nichts gemein mit der These, dass sich die Autor*innen um die *manuskripte* und die GAV in den 1960er Jahren um eine Autonomisierung von der Politik bemühten. Autonomisierung darf nicht als Rückzug der Literatur aus der Realität missverstanden werden. Sie ist vielmehr der Versuch, der Literatur eine eigene Stimme im Feld der Macht zu geben. Damit dienen die Texte, die auf den ersten Blick unpolitisch anmuten mögen, letztendlich sehr wohl einem politischen Zweck, nämlich einer Einmischung der Politik in die Literatur entgegenzuwirken, und damit die Literatur als eine Stimme im Feld der Macht zu positionieren, die unabhängig von der Politik agieren kann.

Wie enorm die politischen Einmischungen waren, zeigt ein Blick zurück in die 1950er Jahre. Bei *Wort in der Zeit* hatte das Unterrichtsministerium nicht nur direkt, sondern auch indirekt Einfluss auf den Inhalt genommen. Alfred Weikert empfahl Rudolf Henz Beiträge, sprach Kritik und Lob aus und ersuchte um Berücksichtigung der Wünsche seiner Kollegen im Ministerium (Hackl, 1988, 86f.). Wenn die Herausgeber den Wünschen nicht entsprachen, wurden der Zeitschrift gern einmal die Subventionen entzogen. So schrieb Weikert Henz am 1. Juni 1959, dass für die nächsten drei Hefte die Förderungen eingestellt würden, weil mehr als ein Viertel der Rezensionen sich mit nicht-österreichischen Autor*innen und Verlagen befasste (Graff, 2012). Darüber hinaus versuchte er über die ÖGfL und Wolfgang Kraus, den Inhalt und die Rezensionen zu beeinflussen (Maurer, 2020, 146f.). Selbst der Stiasny Verlag war Teil dieses Konstrukts. So legte Wilhelm Eilers, der im Verlag für die Gesamtherstellung der Zeitschrift und damit auch für deren Inhalt verantwortlich war (Hackl, 1988, 54, 91), einer Manuskriptlieferung an Gerhard Fritsch im Jahr 1961 den Hinweis bei, dass keines der Manuskripte einer bevorzugten Behandlung bedürfe: »Es sind keine ›Zarterln‹ von uns, Sie können also nach ehrlichem Ermessen entscheiden« (zitiert in Alker, 2007, 119).

Diese Form der Einflussnahme setzte sich auch bei der Nachfolgezeitschrift *Literatur und Kritik* fort. Für das erste Heft hatte Paul Kruntorad einen Text des kommunistischen Politikers Ernst Fischer mit dem Titel »Kunst und Koexistenz« vorgesehen. Dieser stieß jedoch auf Ablehnung der Subventionsgeber: »Kraus überbrachte uns aus dem Palais Todesco die Nachricht, dass man in der ÖVP-Zentrale die Publikation angesichts der bevorstehenden Wahlen für nicht opportun erachte« (Kruntorad, 2006). Als Wolfgang Kraus drohte, die ÖGfL würde im Falle des Erscheinens von Fischers Artikel die geplante Pressekonzferenz absagen und die Hefte nicht ins Ausland versenden, entschieden die Herausgeber sich gegen die Veröffentlichung (Maurer, 2020, 153). Der Text erschien schließlich im dritten Heft. In derselben Nummer bezog Kruntorad implizit Stellung zur Einmi-

schung der Politik in die Literatur. In einem kritischen Essay über Kulturpolitik schrieb er, dass diese grundsätzlich das immanente Ziel verfolge, »eine bestimmte Vorstellung von Kunst, wenn schon nicht Kultur, zu perpetuieren und zu konservieren« (Kruntorad, 1966, 55). Deswegen nahm er auch literarische Zeitschriften und damit sich selbst in die Pflicht, sich dagegen zur Wehr zu setzen:

Genau das aber zu verhindern, müsste das Ziel aller werden, die sich publizistisch mit Kulturpolitik beschäftigen. Jede Zeitschrift also, jede Publikation, deren Herausgeber kulturpolitische Ambitionen haben, müsste in ihrer Kritik wild, wütend, voreingenommen, heftig, unsachlich, böse, treffend, zielsicher, überlegt, listig und besserwissend sein, um die Normen jener, die Kulturpolitik nicht kritisieren, sondern machen, immer wieder aufs neue zu erschüttern. (Kruntorad, 1966, 55)

Kruntorad forderte also von literarischen Zeitschriften ein, die staatliche Kulturpolitik in Frage zu stellen. Der Herausgeber ging damit zumindest implizit auf Distanz zu seinen Geldgebern, wahrscheinlich auch, um weiteren Einflussnahmen schon vorab entgegenzutreten. Gleichzeitig nahm er nicht direkt auf die konkrete Auseinandersetzung über den Beitrag Fischers Bezug, um die notwendige Unterstützung nicht zu verlieren (Langer, 1996, 9).

Wenn man die ersten Jahrgänge der *manuskripte* vor diesem Hintergrund liest, wird erkennbar, wie sehr die gesamte Positionierung der Zeitschrift dem Ziel diene, solchen politischen Einmischungen entgegenzuwirken. Dabei sahen sich die *manuskripte* in den ersten Jahren nur einem indirekten politischen Druck ausgesetzt, weil sie, wie bereits erläutert, vom Forum Stadtpark querfinanziert wurden. Erst 1967 griff die Politik direkt in die Arbeit des Herausgebers ein. Alfred Kolleritsch wurde in einer Anzeige der Veröffentlichung von Pornografie bezichtigt.²⁰ Anlass waren einige wenige Stellen in Oswald Wieners experimentellem Roman *die verbesserung von mitteleuropa*, der zwischen 1965 und 1969 als Vorabdruck in den *manuskripten* erschien. Heft 18 wurde daraufhin vom Innenministerium konfisziert. Hinzu kam, dass die Medien die Anzeige zum Anlass nahmen, um die hauptberufliche Tätigkeit des Herausgebers als Lehrer in Frage zu stellen (Englerth, ohne Jahr-b, 20). Kolleritsch nutzte sein Netzwerk aus Autor*innen und Verlegern im In- und Ausland, um sich in seiner Zeitschrift gegen die Unterstellungen zur Wehr zu setzen. Dem 20. Heft stellten er und sein damaliger Co-Herausgeber Günter Waldorf einen Text voran, in dem sie sich namentlich bei ihren Unterstützer*innen bedankten, darunter der Süddeutsche Rundfunk, das Literarische Colloquium Berlin, der Verleger Klaus Wagenbach und Autoren wie Ror Wolf, Reinhard Döhl, Peter O. Chotjewitz und Hans Christoph Buch. Dabei betonten sie, dass Angriffe auf die Kunst nicht an sich zu verurteilen sind, so lange sie nicht »in ein politisches Diktat« umschlagen, »das in Bausch und Bogen wieder alles wegputzen möchte, was den schönen Vortäuschungen nicht ganz entspricht« (Kolleritsch und Waldorf, 1967). Im folgenden Heft wurde statt der üblichen Marginalie die Vorladung zur Polizei abgedruckt. In Heft 22 schließlich konnte Kolleritsch verkünden,

20 Grundlage war das »Gesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung«, allgemein bekannt als Schmutz- und Schund-Gesetz, aus dem Jahr 1950 (Haberland, 1990, 79).

dass es nicht zu einer Anklage kommen würde. Der Herausgeber feierte das als einen Sieg für die Freiheit der Kunst: »noch sind die zeiten nicht da, wo man das abschaffen kann, was einem nicht paßt, auch dann nicht, wenn man die pornographie vorschiebt, um den eigentlichen zorn plausibler aufzumacherln« (Kolleritsch, 1968).

Doch schon lange vor diesem politischen Angriff auf die *manuskripte* wurde in der Zeitschrift über die Freiheit der Literatur in Österreich reflektiert. Bereits 1963 hatte Kolleritsch in seinem Gedicht »österreichisches fragment« angedeutet, dass die katholische Kirche und die Nachwehen des Nationalsozialismus die freie Meinungsäußerung in Österreich auch in Zukunft einschränken würden:

der index prohibitorum librorum
und der rüde aus braunau
sind deine zukunft
faltenwurf
den man auch österreich nennt (Kolleritsch, 1963b)

Damit sprach Kolleritsch den starken Einfluss von Staat und Kirche in Österreich an, der sich auch im Bereich der Literatur widerspiegelte. Der Großteil der Verlage in Österreich war zumindest bis in die frühen 2000er im Besitz von Staat und Kirche, die damit nicht nur finanzielle, sondern auch ideologische Interessen verfolgten (Landerl, 2005, 29). Dies ließ wenig Raum für kritische Literatur, die sich zum Beispiel mit der anhaltenden Bedeutung nationalsozialistischer Verbrecher*innen in der österreichischen Gegenwart hätte befassen können. Das heißt nicht, dass es diese Texte nicht gab, sondern dass sie keine kritische und wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten (Polt-Heinzl, 2018, 12). Wahrgenommen wurde das wiederum als ein Mangel an kritischen Zeitromanen, so zum Beispiel 1962 von Alfred Holzinger in der Zeitschrift *manuskripte*. Auch er sah wie Kolleritsch ein Problem im fortgesetzten Einfluss derjenigen, die sich durch die Kritik angegriffen fühlen könnten: »[D]ie Fäden im Verborgenen sind so stark, daß der Allzumutige Schaden nehmen könnte. Verlage könnten ihre Pforten vor ihm verschließen, Subventionen ausbleiben und die Parteiblätter unangenehme Kritiken abdrucken« (Holzinger, 1962).

Auf diese kritische Analyse folgte 1963 ein Text von Wolfgang Weyrauch mit dem Titel »Das Manifest«, in dem das utopische Bild einer freien Dichtung entworfen wird. Dichtung, so Weyrauch in Anlehnung an Cesare Pavese, »ist die Anstrengung, den Aberglauben, das Wilde, das Schändliche zu ergreifen und ihm einen Namen zu geben, das heißt, es zu kennen, es unschädlich zu machen«. Das ist gerade deswegen möglich, weil »Dichter« völlig unabhängig handeln können, so der Autor weiter: »von niemandem beauftragt, keinem untertan, nicht einmal mittelbar, vielmehr nur sich selbst verantwortlich, mit einem einzigen stolzen Wort: frei« (Weyrauch, 1963). Dieses Manifest wurde auf der ersten Seite des achten Heftes abgedruckt – eine Seite, die sonst dem Herausgeber vorbehalten ist. Aus diesem Grund ist davon auszugehen, dass die Verwirklichung dieser Utopie auch ihm ein großes Anliegen war. Konkrete Vorschläge, wie der Einfluss der Politik auf die Literatur reduziert werden könnte, finden sich schließlich in Heft 18, also ausgerechnet in jener Ausgabe, die vom Innenministerium konfisziert wurde. Auf ihren letzten Seiten wurde die Resolution eines Kunstsymposiums abgedruckt, die die

»Verbesserung kunstpolitischer Gegebenheiten« forderte. Ein Abschnitt dieses Textes widmet sich dem Einfluss der Politik: »Der ›Protektionismus‹ durch Mandatare, Regierungsstellen und politische Parteien bei der Vergabe von Subventionen, aber auch bei der individuellen Künstlerförderung, ist auszuschalten« (Kunstsymposium im Künstlerzentrum Schloß Parz, 1966, 37).

Auch die GAV setzte sich für die »Liberalisierung des kulturellen Lebens« ein. So unterstützte sie von repressiven Maßnahmen betroffene Personen, darunter den zu einer Gefängnisstrafe verurteilten Künstler Gunter Brus sowie eine Lehrerin, die entlassen wurde, weil sie ihren Schüler*innen Stücke von Franz Xaver Kroetz zum Lesen gab (Innerhofer, 1985, 57). Doch der Versuch einer Autonomisierung von der Politik in den *manuskripten* reichte weit über diese explizite Auseinandersetzung mit politischer Einflussnahme und die Forderung nach künstlerischer Freiheit hinaus. Die Zeitschrift versuchte zudem, die Literatur mit literarischen Mitteln als autonom zu etablieren, um den Spielraum für politische Einmischung in die Literatur zu reduzieren.

Eine ganze Reihe von Artikeln in den ersten Heften der *manuskripte* arbeitete darauf hin, die Eigenständigkeit der Literatur zu postulieren. Das beinhaltete vor allem, dass Literatur nur von Eingeweihten bewertet werden kann. Gerade in den ersten Texten findet sich diese Zielsetzung nur angedeutet. Man spürt förmlich, wie darum gerungen wird, diese Idee in Sprache zu übersetzen. Im dritten Heft verfasste Kolleritsch unter dem Titel »Die wilde Jagd« zum ersten Mal ein Vorwort, in dem er der Idee Ausdruck verlieh, dass die Literatur nicht der Sinnsuche dient, auch wenn die Geistesgeschichte des Abendlandes diesen Eindruck erweckt: »Es ist die wilde Jagd, die ihr Sein erreichen will. Sie ist hinter einem Wild her, das es nicht gibt« (Kolleritsch, 1962a, 1). Im vierten Heft stellte er dieser dienenden Vorstellung von Literatur eine kreative gegenüber. Dabei schrieb er der Literatur eine Eigenständigkeit in der Gestaltung der Realität zu. Er wehrte sich gegen ein Verständnis von Literatur, das sich an »ewigen werten« oder »unveränderlichen normen der kunst« orientiert. Literatur soll seiner Meinung nach »Leben[...] erwecken«; »die versuche, die qualvollen bemühungen um ein neues selbstverständnis«, das sind für ihn gelungene literarische Texte, mit denen »im verantwortungsvollen existieren ein neuer ort, ein verwandeltes sein geschaffen worden sind« (Kolleritsch, 1962b). Kolleritsch setzte also für seine Vorstellung von Literatur auf ein Vokabular, das die Kreativität hervorstreicht. Literatur dient nicht der Erklärung der Welt, sondern sie schafft Leben, Selbstverständnis, Orte, das Sein. Dem fünften Heft stellte der Herausgeber dementsprechend ein Zitat aus James Joyces *Ulysses* als Motto voran, das die Suche nach Wahrheit über die Ästhetik stellt: »Ästhetik und Kosmetik gehören ins Boudoir. Ich suche die Wahrheit.«

In einem philosophischen Essay von Hedwig Kolleritsch zur »Eigengesetzlichkeit des Schönen« im sechsten Heft finden sich all diese Gedanken dann zusammengefasst. Sie erklärte, dass das Schöne lange im Dienst des Guten und Wahren stand. Jede Abweichung davon trug »den Stempel des Aufbruchs gegen das Ordnungsgefüge und die Harmonie aller Gesetzmäßigkeit«. Doch das Verständnis von Kunst veränderte sich im 20. Jahrhundert. Jean-Paul Sartre sah die Schönheit selbst als Sein, so Kolleritsch, und fuhr fort: »Der Wert des Schönen ist autonom geworden« (Kolleritsch, 1962c, 23). Unter Autonomie verstand dabei auch sie, dass Kunst nicht im Dienste einer höheren Macht steht, sondern selbst Realität schafft: »Kunst muß als der Bereich erschlossen werden, der nicht die Wirklichkeit – die ethische, soziale, politische – nur ergänzt, sondern der eine eigene Wirklich-

keit erst entwirft«. Damit steht Kunst gleichwertig neben Wirtschaft, Religion und Politik, die jeweils eine eigene Vorstellung von der Welt vermitteln. Das heißt aber auch, dass sich Kunst nicht einfach erschließt, sondern eine »Erkenntnisleistung« verlangt, »in der die Wertqualitäten des Werkes erfaßt (erfahren) und beurteilt werden und in der sie dadurch zur Enthüllung gelangen« (Kolleritsch, 1962c, 24).

Doch diejenigen, die Kunst beurteilen, so Karl Hans Haysen in einem Essay im achten Heft, sind oft Beamte und damit Laien:

Der Maler von heute ist vielfach nicht mehr als ein Narr am Hofe eines Verwaltungsbeamten, der, wie es die Zufälligkeiten des politischen Lebens bringen, für das kulturelle Leben seines Bereiches zuständig ist. Er fördert die Kunst nach seinem Dafürhalten, er betreibt Kunstpolitik, er bestimmt überhaupt, was Kunst ist. In Fragen der Milchwirtschaft läßt er sich von Fachleuten beraten, in Fragen der Kunst nicht. Die Kunst ist wohl das einzige Gebiet im öffentlichen Leben, in dem ständig von Nichtfachleuten Entscheidungen gefällt werden. (Haysen, 1963, 22)

Genau das wollte die Zeitschrift *manuskripte* ändern. Literaturbewertung ist in dieser Zeitschrift allein jenen vorbehalten, die selbst schreiben und damit ein Verständnis für die Regeln der Kunst haben, so Alfred Kolleritsch in seinem Vorwort zu Heft 13, das er gemeinsam mit dem Autor Gunter Falk verfasste: »Literatur, heißt es für **manuskripte**, ist das, was wir Literatur nennen: Literatur nennen wir das, für das wir Grund haben (glauben Grund zu haben), es Literatur zu nennen«. Entscheidend ist dabei, dass dieses Literaturverständnis nicht unbedingt dem der Allgemeinheit entsprechen muss: »**manuskripte** stellt nicht das vor, von dem alle glauben, daß es Literatur sei: **manuskripte** stellt das vor, von dem wir glauben, daß nicht alle glauben, daß es Literatur ist« (Falk und Kolleritsch, 1965, Hervorhebung im Original). Es geht also in der Zeitschrift gar nicht so sehr darum, eine bestimmte Ästhetik zu forcieren, sondern vielmehr darum, sich selbst als Institution zu etablieren, die das Wissen besitzt, um Kunst beurteilen und sich damit der politischen Einmischung widersetzen zu können. Ziel ist damit die Autonomie der Literatur von der Politik zu erreichen.

Die sprachkritische Literatur erweist sich für diesen Zweck als ideal, weil für ihr Verständnis ein gewisses philosophisches und ästhetisches Wissen Voraussetzung ist. Diese Literatur bietet sich an, um nicht nur das eigene Wissen, sondern auch das Unwissen der anderen vorzuführen. Georg Jánoska fasst das im zweiten Heft der *manuskripte* folgendermaßen:

Kunst ist Sprache. Der Künstler spricht durch sein Werk zu jenen, die seine Sprache verstehen. Ob sie ihn freilich verstanden haben, das läßt sich nicht so einfach entscheiden wie in der alltäglichen Mitteilung oder gar in der wissenschaftlich formulierten Aussage. Dies liegt im Wesen der Kunst. (Jánoska, 1961)

Deswegen war die Anerkennung der sprachkritischen Literatur ein zentrales Anliegen der Zeitschrift im ersten Jahrzehnt ihres Erscheinens. Ab dem achten Heft wurde systematisch versucht, die Zahl der veröffentlichten sprachkritischen Texte zu erhöhen. Kolleritsch gewann den aus Wien stammenden Raoul Hausmann, der in Berlin zu einem zen-

tralen Mitglied der dadaistischen Bewegung avancierte, bevor er 1933 nach Frankreich floh, als regelmäßigen Beiträger. Damit konnte er auf die Geschichte der sprachkritischen Bewegung in der österreichischen Literatur verweisen. Kurz darauf begann er die Bedeutung sprachkritischer Literatur weltweit auszustellen. So befasste sich Heft 11 mit den Noigandres in Brasilien, Ausgabe 12 widmete sich der tschechischen Experimentalpoesie und Nummer 13 präsentierte Werke der Stuttgarter Gruppe um Max Bense. Übersetzte Texte verloren nach dieser kurzen intensiven Phase bis in die 1980er Jahre wieder an Bedeutung in der Zeitschrift, denn der Blick über Sprachgrenzen diene zu diesem Zeitpunkt allein der Anerkennung dieser Form der Literatur in Österreich, wie der Herausgeber selbst schon 1963 erklärt hatte: »Die ›manuskripte‹ wollen neben ihrer lokalen Aufgabe Autoren des Auslandes zur Mitarbeit gewinnen, damit das, was man hier so selbstverständlich Mode nennt, endlich zur Selbstverständlichkeit wird« (Kolleritsch, 1963a). Wenn einem sprachkritischen österreichischen Autor schließlich Anerkennung zuteilwurde, dann wurde das dementsprechend gebührend gefeiert: »Nach H.C. Artmann und Konrad Bayer also Ernst Jandl! Drei Österreicher, denen es erst jetzt gelingt, das zu sein, was sie wirklich sind: österreichische Repräsentanten einer weltweiten Bewußtseinslage« (Kolleritsch, 1966).

Die Anerkennung der sprachkritischen Literatur diene der Autonomisierung von der Politik. Die Kehrseite war jedoch eine Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen.

4.8 Österreichische Literatursprache und die Ausgrenzung von Immigrant*innen

Zunächst einmal scheint es überraschend, dass ausgerechnet die Anerkennung experimenteller Literatur zur Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im literarischen Feld beitragen soll. Gerade experimentelle Literatur stellt unsere herkömmlichen Vorstellungen von literarischer Sprache auf eine Weise in Frage, dass sie auf den ersten Blick einer Öffnung für Immigrant*innen und deren Nachkommen zuträglich sein müsste. Ziehen wir Ernst Jandl als Beispiel heran. Er verfasste seine Texte nicht nur in mehreren Sprachen und mischte diese auch. Er verwendete zudem in seiner Dichtung ab Mitte der 1970er Jahre eine »heruntergekommene Sprache«, wie er diese selbst nannte. Mit dieser wolle er das Niveau der Sprache bewusst unter das Niveau der Alltagssprache drücken, statt sich über diese zu erheben, wie das in der Poesie seiner Meinung nach oft geschah, so der Autor 1978 in einem Beitrag für die *Eßlinger Zeitung*, auf den er im Wintersemester 1984/85 in seiner zweiten Frankfurter Poetikvorlesung verwies (Jandl, 2016, 320f.). Als Beispiel sei hier das Gedicht »an einen grenzen« zitiert, das Jandl 1977 in den *manuskripten* veröffentlichte:

an einen grenzen

du sprechen deuts?
 sprechen du deuts?
 du kennen wolfen biermann?

du kennen reiner kunzen?
sprecken du deuts?
du sprecken deuts?
du sehen meinen passen –
kennen du ernsten jandeln?
ihn du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
wolfen biermann du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
reiner kunzen du kennen nicht dürfen
du sein guten jungen
du kennen dürfen
einzig allein
deutsen demokratisen republiken (Jandl, 1977)

In diesem Gedicht illustriert die Verfremdung der Sprache, wie fremd man Menschen sein kann, die angeblich die gleiche Sprache sprechen. Die Fragen richten sich konkret an einen Grenzbeamten der Deutschen Demokratischen Republik (DDR), aber abstrakt an alle, die sich nicht trauen, über die politischen Grenzen der DDR hinauszudenken. Angesprochen ist damit eine politische Fremdheit, die hier auf die Sprache übertragen wird. Generell wollte Jandl mit dieser Sprache ein Tabu brechen, dass diese Form der deutschen Sprache, die gern als »Gastarbeiterdeutsch« titulierte wurde, nicht als Teil der deutschen Sprache und Literatur verstand, wie er bereits in seiner Frankfurter Poetikvorlesung im Jahr 1984/85 erklärte:

[A]uch diese Sprache kommt im Leben vor, wenn sie auch bisher aus der Poesie verbannt war; sie wird von Leuten gesprochen, die sich des Deutschen bedienen, ohne es je systematisch, also schulmäßig erlernt zu haben; zuweilen höre ich die Sprache dieser Gedichte als *Gastarbeiterdeutsch* bezeichnet; das ist nicht ganz abwegig. (Jandl, 2016, 321, Hervorhebung im Original)

Jandl ging es also darum, die Dichtung auch für jene zu öffnen, die selbst nicht in die deutsche Sprache geboren sind. Er sah seine Aufgabe nicht darin, das Deutsche in seiner Dichtung poetisch zu überhöhen. Sein Schreiben sollte nicht als Vorbild für einen gepflegten Sprachgebrauch dienen. Dementsprechend glaubte er auch nicht, dass sein Sprachgebrauch dem anderer Menschen überlegen sei: »Die Sprache gehört mir nicht, diese meine deutsche Sprache gehört mir nicht. Sie gehört allen. Allen, die sie von der Mutter lernen, allen, die sie von den Lehrern lernen, allen, die ihr begegnen, ohne sie je gelernt zu haben« (ebd., 324). Ganz in diesem Sinne setzte Jandl sich schon sehr früh für den Autor Kundeyt Şurdum ein, der aus der Türkei stammte, aber seit den frühen 1970er Jahren in Österreich lebte und in deutscher Sprache schrieb (Jandl, 1981). Daher verwundert es nicht, dass die Plattform »Helfen. Wie wir.«, die im Sommer der Migration 2015 vom ORF gemeinsam mit mehreren österreichischen Hilfsorganisationen ins Leben gerufen wurde, für eine Kampagne im Jahr 2016 auf Gedichte von Jandl zurückgriff, die von Flüchtlingen vorgetragen wurden (APA, 2016).

Dieses individuelle Sprachverständnis Jandls hinderte jedoch nicht daran, dass sich im österreichischen literarischen Feld in den 1960er Jahren die Vorstellung durchsetzte, die sprachkritische Tradition sei der Inbegriff österreichischer Literatursprache. Diese Idee fand sich schon 1964 in einem Text, den Hans Weigel in der Zeitschrift *Wort in der Zeit* veröffentlichte, also kurz nachdem Herbert Eisenreich zum ersten Mal in dieser Zeitschrift die Einheit von österreichischer Sprache, Literatur und Nation beschworen hatte. Ein ähnliches Ziel verfolgte auch Weigel mit seinem Text, der mit den Worten endet: »Ein Land ist der Sprache mächtig geworden. Ein Fragment wurde vollendet« (Weigel, 1964, 5). Mit der österreichischen Literatursprache ist seiner Meinung nach also auch in Österreich die Einheit von Sprache, Literatur und Nation erreicht. Doch der Autor vertrat ein völlig anderes Verständnis der österreichischen Literatursprache als Eisenreich.

Hans Weigel zählte nach Ende des Zweiten Weltkriegs zu den wichtigsten Förderern der jungen Generation von Autor*innen in Österreich. Er vermittelte Ilse Aichinger die Kontakte für die Veröffentlichung ihres ersten Romans *Die größere Hoffnung* im Jahr 1948. Außerdem verantwortete er von 1951 bis 1952 die aus zwölf Bänden bestehende Reihe *Junge österreichische Autoren* und gab von 1951 bis 1956 die Anthologien *Stimmen der Gegenwart* heraus (Hubmann, 2013). Dieses besondere Interesse für die junge Generation spiegelt sich auch in seinem Verständnis der österreichischen Literatursprache. Er sah anders als Eisenreich nicht den Glauben an die sprachliche Realität als besonders österreichisch an, sondern vielmehr

die ausgeprägte Tendenz der österreichischen Literatur, mit der Sprache zu spielen, sich der Sprache bewußt zu sein, im Material zu arbeiten. Wo das Wort nicht selbstverständlicher Besitz ist, sondern fragwürdig, und aus der Fragwürdigkeit durch Gestaltung erlöst sein will, wird es transparent. (Weigel, 1964, 2)

Weigel führte diese bewusste Auseinandersetzung mit der Sprache in der österreichischen Literatur darauf zurück, dass österreichische Schriftsteller*innen sich sprachlich zwischen ihrer Muttersprache und der deutschen Vatersprache ansiedeln und deswegen anders als die Deutschen diese nicht einfach entdecken können, sondern »sie erfinden und sich in ihr entdecken« müssen (ebd., 2). Die Sprache der österreichischen Literatur ist seiner Meinung nach also nicht der Dialekt, wie Eisenreich behauptete. Ganz im Gegenteil: »Die Sprache der österreichischen Lyrik und Prosa höherer und höchster Ordnung muß sich über den Mutterboden der Mundart, über das Regional-Provinzielle erheben, muß sich von allem, was ›Heimatkunst‹ im engen, üblen Sinn ist, radikal entfernen« (ebd., 5). Das darf jedoch nicht zur Angleichung an das Deutsche führen. Vielmehr sieht Weigel die österreichische Literatursprache genau zwischen diesen beiden Polen angesiedelt: »Sie muß in Österreich deutsch und in Deutschland österreichisch sein. Sie muß innerlich bei sich selbst zu Hause bleiben, auch wenn sie in die Welt geht. Sie muß selbstbewußt und ihrer selbst bewußt sein« (ebd., 5).

Der Autor formulierte damit eine Vorstellung von österreichischer Literatursprache, wie sie sich in den folgenden Jahren weit über Österreich hinaus als Charakteristikum österreichischer Literatur durchsetzen sollte. So erklärte zum Beispiel Ulrich Greiner in seinem schon erwähnten Essay *Der Tod des Nachsommers* aus dem Jahr 1979 in Anlehnung an Hugo von Hofmannsthal »die Zweifel an der Sprache« zur »ästhetische[n] Eigenart

der österreichischen Literatur« (Greiner, 1979, 48). Dass diese Idee bis in die Gegenwart nachwirkt, zeigte sich bei der Verleihung des Literaturnobelpreises 2019 an Peter Handke, dessen kritische Auseinandersetzung mit der Sprache unter anderem von der Wiener Germanistin Pia Janke als »etwas typisch Österreichisches« beschrieben wurde (Janke, 2019).

Den literarischen Akteur*innen, die diese nationalsprachliche Vorstellung einer österreichischen Literatursprache im literarischen Feld durchsetzten, war wahrscheinlich nicht bewusst, dass diese mit einer Ausgrenzung all jener einhergeht, die nicht in die Sprache geboren sind. Vielmehr verwendeten sie mit einer gewissen Selbstverständlichkeit Worte, die diese Ausgrenzung beinhalten. In Weigels Text gilt das für den Begriff »Muttersprache«. Weigel charakterisierte die österreichische Literatursprache als die Sprache einer Minderheit in einem deutschsprachigen Raum, in dem die Deutschen die Mehrheit stellen. Die Sprache dieser Mehrheit bezeichnete er nicht zufällig als Vatersprache, erinnert dieser Ausdruck doch an das »Vaterland«, ein Begriff, der im Nationalsozialismus Hochkonjunktur hatte. Weigel übertrug also die Abgrenzung gegenüber Deutschland, wie sie in früheren Texten in *Wort in der Zeit* stattfand, auf die Sprache.

Doch mit seiner Bezeichnung der österreichischen Sprache als Muttersprache fand nicht nur eine Distanzierung von den nationalsozialistischen Verbrechen statt. Mit dem Begriff »Muttersprache« berief er sich paradoxerweise gleichzeitig auf das sprachnationalistische Narrativ, das sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in diesen Begriff einschrieb (vgl. Abschnitt 3.3). Nur wer in diese Sprache hineingeboren wurde, so dieses Narrativ, kann in ihr kreativ werden. Weigel sprach also Immigrant*innen und deren Nachkommen implizit die Kreativität in der österreichischen Sprache ab. In seinem Text wurde muttersprachliche Kenntnis des Österreichischen zur Voraussetzung einer spezifisch österreichischen Auseinandersetzung mit der deutschen Sprache.

Dieses Narrativ sollte nie zu direkter Ausgrenzung führen, sondern hatte symbolische Gewalt im Sinne Pierre Bourdieus zur Folge. Man lehnte Texte von Immigrant*innen also nie explizit aufgrund der Tatsache ab, dass sie nicht österreichischer Herkunft waren bzw. Österreichisch nicht ihre Muttersprache war. Es etablierte sich vielmehr ein Verständnis von sprachlicher Kreativität, das muttersprachliche Kenntnis der österreichischen Sprache als selbstverständlich voraussetzte, und zwar auch unter den Immigrant*innen und ihren Nachkommen selbst. Sichtbar wurde dies daran, dass diese nicht nur in der Zeitschrift *manuskripte*, sondern im literarischen Feld insgesamt an Bedeutung verloren. Dass die Sprache dabei eine bedeutende Rolle spielte, illustrieren die Aussagen von zugewanderten Autor*innen, die die nationalsprachliche Grenze als selbstverständlich akzeptierten.

4.9 Unsichtbarkeit von Immigrant*innen im literarischen Feld bis in die 1980er Jahre

Im zweiten Heft der *manuskripte* erschienen neben Texten der Wiener Gruppe Gedichte von Saad El-Khadem. Der Autor wurde 1932 in Kairo geboren, kam 1956 zum Germanistik- und Anglistikstudium nach Wien, promovierte anschließend in Graz und zog dann

über die USA weiter nach Kanada, wo er nicht nur Professor für Germanistik und Komparatistik war, sondern sich auch als Verleger und Herausgeber der Zeitschrift *International Fiction Review* einen Namen machte. Daneben schrieb er Theaterstücke und Prosa in arabischer Sprache, die er teilweise selbst ins Englische übersetzte. In ihrem Buch über kanadische Schriftsteller*innen arabischer Herkunft beschreibt F. Elizabeth Dahab sein Werk als experimentell:

The vision of the native land from the vantage point of exile, the recurring themes in patterns of binary oppositions, the linguistic experimentations in the form of fragments, mute dialogues and abrupt time-shifts, the use of situational irony, and sudden changes in points of view, those are features of Elkhadem's writings shared by a number of contemporary exilic writers. (Dahab, 2009, 62)

Auch die Gedichte, die der Autor in deutscher Sprache verfasste, stehen in dieser Tradition. Kolleritsch nahm sie in das zweite Heft der *manuskripte* auf, weil er formale Ähnlichkeiten zu den Werken von Achleitner und Bayer sah (Wiesmayr, 1980, 64). Wie sie spielte El-Khadem mit der Materialität der Sprache:

Sinn
In Unsinn
Sinn
Ist Sinn
Unsinn
Ist nicht
In Sinn
Unsinn
Ist Unsinn
Sinn nur
Ist in Sinn
Sinn
Ist Sinn (El-Khadem, 1961)

Das Gedicht lässt sich auf mehrere Arten lesen. Auf einer ersten Ebene beinhaltet es eine sprachphilosophische Auseinandersetzung mit der Tatsache, dass in der deutschen Sprache Unsinn immer relativ zu Sinn bestimmt wird. Die jeweilige Auslegung von Sinn legt gleichzeitig fest, was als Unsinn gelten kann. Diese Beobachtung ist gerade in Bezug auf experimentelle Poesie relevant, die oft als Unsinn wahrgenommen wird, was aber nach El-Khadems Interpretation auf eine sehr strikte Definition des Begriffs »Sinn« zurückzuführen ist. Das Gedicht reflektiert also auch über seine Rezeption. Auf einer zweiten Ebene deutet der Autor an, dass den Menschen der Unsinn näher liegt als der Sinn. In dieser Lesart muss auch das Wort »In« als eigener Bestandteil des Sprachspiels verstanden werden. Dann lässt sich das Wort »Unsinn« auch als »uns in« lesen. Der vierte Vers »Unsinn/Ist Unsinn« beinhaltet also die zweite Aussage »Unsinn ist uns in«. Anders der Sinn: »Sinn nur/Ist in Sinn«. Sinn funktioniert also rein über den Verstand, Unsinn dagegen spricht den Menschen direkt an. Das gilt auch für konkrete Poesie, solange nicht versucht wird, sie in geltende Denksysteme einzuordnen.

Grundlage all dieser Sprachspiele mag dabei die Tatsache gewesen sein, dass der Autor das Deutsche als Fremdsprache lernte. Doch wer wie Elisabeth Wiesmayr behauptet, dass die Texte von El-Khadem nur »rein formal« Ähnlichkeiten mit den Arbeiten der Wiener Gruppe haben, spricht dem Autor Kreativität ab: »[E]r meint offenbar Konkretes und produziert Inhaltlich-Symbolisches« (Wiesmayr, 1980, 64). Mit anderen Worten, der Interpretin fehlt hier das Grundvertrauen, dass der Immigrant in ähnlich vielen Nuancen mit der Sprache spielen kann wie Muttersprachler*innen. Sie bemüht sich gar nicht erst darum, in dem Text mehr zu entdecken als auf den ersten Blick zu sehen ist. Kolleritsch dagegen scheint genau das bewusst gewesen zu sein, als er den Text in das Heft aufnahm.

El-Khadem sollte lange der einzige Immigrant bleiben, der experimentelle Literatur in deutscher Sprache in den *manuskripten* veröffentlichen konnte. In den 1960er Jahren konnte mit Ivar Ivask, der aus Estland stammt, nur ein weiterer Autor nichtdeutscher Muttersprache deutschsprachige Gedichte in der Zeitschrift platzieren. Diese wurden allerdings neben Gedichten des estnischen Lyrikers Uku Masing abgedruckt, ohne dass darauf verwiesen wurde, dass Ivask seine Gedichte anders als Masing in deutscher Sprache verfasste. Erst in den 1980er Jahren begann die Zahl der Immigrant*innen, deren Texte in den *manuskripten* erschienen, zu steigen. Eine der Ersten war 1980 Liesl Ujvary, die 1939 in der Slowakei geboren wurde und 1945 nach Österreich kam, aber im literarischen Feld nicht als Immigrantin wahrgenommen wird. Einzig Oskar Pastior, der der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien entstammte und in Deutschland lebte, konnte in den 1970er Jahren zwei Texte in den Heften 51 und 59 unterbringen.

Dass Immigrant*innen gerade in den 1960er und 1970er Jahren in den *manuskripten* an Bedeutung verloren, kann nicht damit zusammenhängen, dass die Immigration zu dieser Zeit abnahm. Ganz im Gegenteil, in den 1960er Jahren begann die sogenannte Gastarbeitermigration aus Jugoslawien und der Türkei, die noch heute als eine der einflussreichsten Zuwanderungsbewegungen in der Zweiten Republik gilt. Der Mangel an Texten in den *manuskripten* ist auch nicht darauf zurückzuführen, dass diese nach Österreich Zugewanderten kein Interesse daran hatten, Literatur zu verfassen. Zumindest für jene, die aus Serbien kamen, ist nachgewiesen, dass unter ihnen Literaturschaffende waren, die von Beginn an Gedichte schrieben, sich in Vereinen trafen und Literaturabende veranstalteten. Schon 1974 wurde das Jugoslawische Kultur- und Informationszentrum gegründet, zu dem eine Autor*innensektion gehörte (Ivanković, 2009, 35–38).

Dennoch finden sich auch in anderen Literaturzeitschriften dieser Zeit kaum literarische Texte von Immigrant*innen. Als Beispiel sei hier das *Wespennest* zitiert, das geradezu prädestiniert schien für die Veröffentlichung jener Literatur, die in Deutschland als »Gastarbeiterliteratur« bekannt wurde. Diese Zeitschrift wurde 1969, nach einer Auseinandersetzung über die politische Bedeutung von Literatur in den *manuskripten*, von Gustav Ernst und Helmut Zenker als Forum für engagierte Literatur ins Leben gerufen und begann ab 1974 vermehrt Literatur der Arbeitswelt abzudrucken. Doch auch im *Wespennest* ist die Zahl der Texte, die in dieser Zeit von Immigrant*innen veröffentlicht wurde, überschaubar. Im Jahr 1975 erschien ein Text von Zoltan Pajz, der 1953 in Budapest geboren wurde und als Jugendlicher mit seinen Eltern nach Wien emigrierte. 1977 finden sich dann in Heft 27 zwei Gedichte von Autoren, die aus jenen Ländern stammten, aus denen seit den 1960er Jahren vermehrt Zugewanderte nach Österreich gekommen waren: »Ein idyllischer Ausflug« von Aras Ören, einem Autor aus der Türkei, der in Berlin

lebte, und »alles was wir brauchen« sowie »die sonne scheint für mich nicht« von Branko Andrić aus Novi Sad. Andrić hatte sich schon in Jugoslawien als Künstler einen Namen gemacht, bevor er 1972 nach Wien kam und sich unter anderem mit Autor*innen rund um die Literaturzeitschrift *Wespennest* in der freien Kunstszenen für die Wiener Arena engagierte – eine künstlerische Initiative, die sich im Verlauf der 1970er in einem stillgelegten Schlachthof einnistete (Schwaiger, 2016d, 18). Andrićs Gedichte erschienen auch in der Zeitschrift *Neue Wege*. Für die Etablierung einer »Gastarbeiterliteratur« in Österreich sollte das allerdings nicht ausreichen. Auch im *Wespennest* stieg die Anzahl der veröffentlichten Texte von Immigrant*innen erst in den 1980er Jahren.

Deutschsprachige Veröffentlichungen von Immigrant*innen und deren Nachkommen sind in dieser Zeit in Österreich insgesamt selten, ob selbst verfasst oder in Übersetzung. Aber es gab Autoren, die in Österreich lebten und in Deutschland veröffentlichten. Zu den bekanntesten zählte Ladislav Mňačko, der 1968 aus der Tschechoslowakei nach Österreich floh, aber schon Mitte der 1960er weit über die Grenzen der Tschechoslowakei hinaus bekannt war (Auer, 1989, 13–15). Auch sein Landsmann Ivan Binar, der 1977 nach Österreich emigrierte, veröffentlichte in Deutschland ein Buch. In Österreich erschien nur ein Text von ihm in deutscher Übersetzung in der Zeitschrift *Literatur und Kritik* – die Erzählung »Die Rückkehr des Hubert Škapa« (Binar, 1979) – und das auch nur, weil der Autor über seine damalige Beschäftigung in einer Kunstkitterei »einem ihr nahestehenden, einflußreichen Herrn das zertrümmerte Falsifikat einer etruskischen Vase zusammengeklebt hatte« (Binar, 1995, 61). Noch seltener waren Autoren, die in deutscher Sprache schrieben. Der Bekannteste ist der bereits genannte Kundeyt Şurdum, der in den 1960er Jahren schon in Deutschland gelebt hatte, bevor er 1971 nach dem Putsch aus der Türkei floh und sich in Vorarlberg niederließ. Im selben Jahr veröffentlichte er erste Gedichte in der Zeitschrift *Protokolle*. 1979 und 1981 erschienen Texte in *Freibord*, 1988 folgte dann sein erstes Buch bei Piper. 1996 wurde ihm der Johann-Peter-Hebel-Preis des Landes Baden-Württemberg verliehen (Scheichl, 1996, 54).

Sowohl Binar als auch Şurdum suchten die Ursache für die geringe Wahrnehmung ihrer Werke in Österreich in ihren Sprachkenntnissen. Sie gaben sich selbst die Schuld dafür, dass sie nur am Rande wahrgenommen wurden. Damit erlagen sie der symbolischen Gewalt nationalstaatlicher Vorstellungen von Literatur. Nach Meinung von Binar lag das Desinteresse an seinen Werken hauptsächlich darin begründet, dass er nicht in deutscher Sprache schrieb: »Meine literarischen Mißerfolge werfe ich nicht Österreich vor – Gott behüte! – sondern mir. Ich war wenig durchschlagskräftig und kann nicht auf deutsch schreiben« (Binar, 1995, 61). Şurdum sah sein nicht muttersprachliches Deutsch als Problem. Selbst die Verleihung des Johann-Peter-Hebel-Preises konnte ihm nicht das Gefühl vermitteln, dass er mit seiner deutschen Sprache zu literarischer Kreativität fähig ist. Er bezeichnete sich in seiner Dankesrede als »Fremder mit einem gebrochenen Deutsch« und sah sich selbst deswegen als minderwertigen Autor:

Dann sage ich mir, daß es in der Weltliteratur viele Schriftsteller gibt, die in einer Fremdsprache große Werke geschrieben haben. Auf diese Erklärung hin überfällt mich eine bittere Antwort: sie beherrschten die Fremdsprache, in der sie schrieben, genau so gut wie ihre Muttersprache, wenn nicht besser. Eine furchtbare Last ist das... (Şurdum, 1996)

Binár und Šurđum dachten also Literatur und Sprache nationalliterarisch und nahmen ihre Werke deswegen ganz selbstverständlich als nicht geeignet für eine Veröffentlichung in Österreich oder zumindest als minderwertig wahr. Diese nationalistischen Ideen mochten ihnen schon aus ihren Herkunftsländern geläufig gewesen sein. Sie gewannen aber in den 1960er und 1970er Jahren auch in Österreich an Bedeutung.

Das zeigt sich auch bei Autoren, die in Österreich zu dieser Zeit bereits bekannt waren (vgl. zum Folgenden Sievers, 2016b, 22f.). Milo Dors zweiter Roman *Nichts als Erinnerung*, der 1959 erschien, wurde viel stärker mit Bezug auf seine serbische Herkunft gelesen als seine vorherigen Werke. Das veranlasste seinen Freund György Sebestyén später zu folgendem Kommentar: »Österreichischer Schriftsteller serbischer Herkunft zu sein ist, und nicht nur für die germanophilen Rassenfanatiker, ein Kuriosum« (Sebestyén, 1975; vgl. Englerth, 2016b, 116–120). Sebestyén selbst wiederum entsprach mit einem autobiografischen Text in den 1980er Jahren den normativen Ansprüchen an literarische Kreativität in nationalisierten literarischen Feldern, indem er die deutsche Sprache zu seiner Erstsprache erklärte:

Margot, Helene und die *Tante* – sie bestand darauf, weder mit Frau Hahn noch mit ihrem Vornamen angesprochen zu werden – waren deutscher Herkunft. Helene stammte aus dem Riesengebirge, die Tante aus Hamburg. Sie waren freundliche Frauen, denen ich vieles zu verdanken habe, vor allem meine Kenntnis der deutschen Sprache. Keine von ihnen sprach ungarisch. Da ich den größten Teil des Tages mit ihnen verbrachte, sprach ich bald deutsch. Das Ungarische kam später hinzu. (Sebestyén, 1986, 51f., Hervorhebung im Original; vgl. Schwaiger, 2016a, 145–148)

Elias Canetti schließlich beschrieb die deutsche Sprache im ersten Teil seiner Autobiografie, *Die gerettete Zunge*, die 1977 veröffentlicht wurde, als seine eigentliche Muttersprache. Er widmete ein ganzes Kapitel, »Deutsch am Genfersee«, dem Vorgang, wie er die deutsche Sprache von seiner Mutter erlernte. In seiner Erinnerung las sie ihm die deutschen Sätze und deren englische Übersetzungen vor, ließ ihn die deutschen Sätze wiederholen, bis er sie richtig aussprach, und verlangte, dass er diese bis zum nächsten Tag lernte, ohne dass er sie irgendwo nachlesen konnte. Diese Szene fingiert das natürliche Erlernen einer Muttersprache, das allein dadurch geschieht, dass man diese von der Mutter hört. Und genauso bezeichnete Canetti sein Deutsch dann auch: »So zwang sie mich in kürzester Zeit zu einer Leistung, die über die Kräfte jedes Kindes ging, und daß es ihr gelang, hat die tiefere Natur meines Deutsch bestimmt, es war eine spät und unter wahrhaftigen Schmerzen eingepflanzte Muttersprache« (Canetti, 1994, 90). Statt sich kritisch mit dem Narrativ der Muttersprache auseinanderzusetzen, dass all jene von Kreativität in einer Sprache ausnahm, die diese erst zu einem späteren Zeitpunkt und nicht von ihrer Mutter gelernt hatten, akzeptierte er dieses Narrativ und schrieb sich in dieses ein. Das war in den 1930er Jahren, als er in Wien zu schreiben begann, nicht notwendig. Vielmehr war es möglich, ihn gleichzeitig als Muttersprachler des Spanischen und als deutschen Dichter wahrzunehmen, wie ein Zitat aus einer Einführung Hermann Brochs zu einer Lesung Canettis im Jahr 1933 belegt: »Elias Canetti wurde in Rustschuk in Bulgarien 1905 geboren, er ist Spaniole, seine Muttersprache ist Spanisch, was aber nicht hindert, daß er ein deutscher Dichter ist« (Broch, 1976, 59).

Die Ausgrenzung von Immigrant*innen und deren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld zeigt sich also nicht nur daran, dass diese seltener publiziert wurden, sondern auch daran, dass diejenigen, die Texte veröffentlichen konnten, die Voraussetzungen für Kreativität, wie sie sich im nationalliterarischen Denken manifestierten, als selbstverständlich akzeptierten. Die ersten Schritte zu einer Überwindung dieses nationalliterarischen Denkens wurden in den 1980er Jahren gesetzt.

4.10 Pluralisierung und Intellektualisierung des Feldes seit den 1980er Jahren

Zwei Entwicklungen in den 1980er Jahren bereiteten der erneuten Anerkennung von Immigrant*innen und ihren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld in den 1990er Jahren den Weg: die Diversifizierung der Literaturproduktion und die Intellektualisierung des Feldes. Die Diversifizierung der Literaturproduktion begann bereits in den 1970er Jahren. Die neue sozialdemokratische Regierung unter Bruno Kreisky verabschiedete 1972 ein Publikationsförderungsgesetz, das eine Fülle von Zeitschriften- und Kleinverlagsgründungen zur Folge hatte (Polt-Heinzl, 2010, 11). Dieser Prozess setzte sich in den 1980ern und 1990ern fort (Landerl, 2005, 18f.; Englerth et al., ohne Jahr, 8). Das zog auch Adaptionen in der Förderpolitik nach sich. So stiegen die Förderungen sowie die Zahl der geförderten Verlage und Zeitschriften bis Mitte der 1990er Jahre stetig an. Zudem wurden ab 1983 Prämien eingeführt, die ausgewählten Kleinverlagen für die Edition von Texten österreichischer Gegenwartsautor*innen zugutekamen. Ab 1992 wurde dann neben den Druckkostenzuschüssen eine allgemeine Verlagsförderung eingeführt (Landerl, 2005, 47–49; 70–73). Doch die Diversifizierung betraf nicht nur die Produktion von Texten, auch die Zahl der Institutionen, die zur Verbreitung dieser Literatur beitrugen, vervielfältigte sich, insbesondere durch die Schaffung von Literaturhäusern in allen österreichischen Bundesländern. Zudem wurden neue Stipendien und Preise geschaffen (Moser, 2009). All diese Prozesse trugen zu einer Pluralisierung der Stimmen im literarischen Feld bei:

Die breite Streuung der Förderung und die Involvierung verschiedener Interessensgruppen aus allen Bereichen des Literaturbetriebs in den diversen Beiräten und Jürs ermöglicht das Gedeihen eines heterogenen, vielen ästhetischen Ansätzen Platz bietenden literarischen Raumes, in dem weder qualitativ noch quantitativ alles über einen Kamm geschoren werden konnte. (Moser, 2009, 404)

Einzelne Verlage und Zeitschriften, wie Residenz und *manuskripte*, die das Feld lange dominierten, erhielten zwar bis in die 2000er weiterhin die höchsten Förderungen. Dennoch verloren sie im Feld an Bedeutung. Residenz wurde schon zu seinem 25-jährigen Bestehen im Jahr 1981 dafür kritisiert, dass rezente Entdeckungen wie Elfriede Jelinek oder Josef Winkler in Deutschland veröffentlichten. Dieser Bedeutungsverlust von Residenz für die österreichische Gegenwartsliteratur setzte sich in den 1980er Jahren fort. Der Verlag übersah Autoren wie Christoph Ransmayr, Norbert Gstrein, Robert Schneider

oder Michael Köhlmeier, die in der deutschsprachigen Literatur Aufmerksamkeit erregten (Landerl, 2005, 52–55).

Gleichzeitig gewannen neben Residenz in den 1980er und 1990er Jahren mehrere kleine Verlage wie Drava und Wieser bzw. mittelgroße Verlage wie Deuticke und Droschl an Bedeutung (ebd., 49f.; Bachleitner et al., 2000, 341). Diese pluralisierten die Vorstellung von österreichischer Literatur dahingehend, dass sie auf Minderheiten aufmerksam machten, deren Werke bis dahin wenig Interesse im literarischen Feld gefunden hatten. Verlage wie Drava und Wieser trugen zu einer erhöhten Wahrnehmung der Kärntner slowenischen Literatur bei. Sie profitierten davon, dass Residenz 1981 den Autor Florian Lipuš und sein Werk *Zmote dijaka Tjaža* in der deutschen Übersetzung von Peter Handke und Helga Mračnikar mit dem Titel *Der Zögling Tjaž* in sein Programm aufnahm. Die Sichtbarkeit dieses Buches bescherte der slowenischen Literatur Kärntens in Österreich ein goldenes Jahrzehnt (Hafner, 2009, 140). Drava und Wieser nutzten diesen Erfolg, um sich in den 1990er und 2000er Jahren für die Literatur von Immigrant*innen einzusetzen. Ähnlich widmete sich auch der Verein *exil*, der 1988 auf Initiative von Christa Stippinger ins Leben gerufen wurde und in den 1990er Jahren für die Förderung von Immigrant*innen besonders wichtig werden sollte, zunächst primär der Förderung von Minderheiten, insbesondere der Roma (Schwaiger, 2016d, 23).

Gleichzeitig fand auch in Bezug auf die literarischen Konzeptionen eine Pluralisierung statt (Haberl und Holler, 2007). Die sprachkritische Tradition wurde nicht verdrängt, so Verena Holler. Vielmehr mündete sie in eine der vielen Varianten des neuen Erzählens, das sich seit den 1990er Jahren im österreichischen literarischen Feld durchsetzte. Dieses Spektrum reicht von einer Autorin wie Kathrin Röggla, die noch an der sprachkritischen Tradition festhält, bis zu Autoren wie Daniel Kehlmann und Thomas Glavinic, die sich radikal von dieser Tradition distanzieren (Holler, 2007).

Der Verlag Deuticke zählte unter der Leitung von Martina Schmidt zu jenen literarischen Institutionen, die entscheidend dazu beitrugen, dass sich das neue Erzählen in Österreich durchsetzen konnte. Schmidt setzte bei der Auswahl auf Authentizität, wie sie in einem Interview erklärte: »Ich finde, es geht um das Gefühl, das Autoren den Lesern vermitteln. Und es ist entscheidend, ob dieses Gefühl authentisch ist oder nicht«. Gleichzeitig ist »Spannung« für sie »ein Kriterium, das ernst zu nehmen ist« (Schmidt in Gmünder, 2012). Mit diesen beiden Kriterien erklärte sie dann auch ihr Interesse an der Literatur von Immigrant*innen, von denen viele wie Radek Knapp, Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev und Julya Rabinowich über Deuticke Bekanntheit über die Grenzen Österreichs hinaus erlangten:

Ich glaube einfach, dass diese Menschen oft mehr zu erzählen haben. Ich habe mich nie bewusst für diese Themen interessiert, sondern mich haben diese Autorinnen und Autoren mit ihren Texten besonders überzeugt. Dazu muss man auch sagen, dass viele von ihnen einfach mehr erlebt haben als Menschen, die hier behütet und in sicheren Umständen aufgewachsen sind. Sie können einfach sehr sehr gut erzählen – die literarische Qualität ist besonders hoch. (Schmidt in Neuhart, 2010, 117)

Martina Schmidt vertritt damit ein Verständnis von literarischer Qualität, das sich der sprachkritischen Tradition, wie sie in Österreich lange im Vordergrund stand, wider-

setzt. Verlage, die sich dieser Tradition verbunden fühlten, wie zum Beispiel Droschl, öffneten sich erst später für die Literatur von Immigrant*innen als Deuticke. Gerade Droschl hat aber seitdem enorm zu einem neuen Verständnis deutschsprachiger Literatur beigetragen (Sievers, 2018a, 48–53).

Eine ähnliche Ausdifferenzierung zeigte sich auch im Zeitschriftenbereich. Als wichtige Neugründung für Immigrant*innen sollte sich dabei die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* erweisen, die 1984 als Mitteilungsblatt der damals gegründeten Theodor Kramer Gesellschaft entstand, sich aber über die Jahre zu einer zentralen Zeitschrift für die Veröffentlichung und Erforschung österreichischer Exilliteratur entwickelte (Kaukoreit, ohne Jahr, 1–3). Sie gehörte neben *Literatur und Kritik* zu jenen Zeitschriften, die die steigende Fremdenfeindlichkeit in den 1990er Jahren zum Thema machten und gleichzeitig begannen, sich für zugewanderte Autor*innen zu öffnen (vgl. Abschnitt 4.11).

Neben der Pluralisierung war die Intellektualisierung des literarischen Feldes von entscheidender Bedeutung für die Anerkennung von Immigrant*innen und deren Nachkommen in der Literatur. Mit dem Begriff »Intellektualisierung« beschreibt Matthias Beilein die Tatsache, dass sich die österreichischen Schriftsteller*innen im Verlauf der 1980er Jahre verstärkt als Intellektuelle in die politische Auseinandersetzung einzubringen begannen (Beilein, 2008a, 89–95). Noch 1981 erschien ein Band, der sich unter der Überschrift *Die Feder, ein Schwert?* mit dem geringen Stellenwert von Schriftsteller*innen in der politischen Auseinandersetzung in Österreich – im Vergleich zu Frankreich und Deutschland – befasste: »Bislang gibt es zu meinem Bedauern in Österreich fast nichts, das die, zugegeben, großspurige Bezeichnung eines waffenverschiedenen Wettstreits zwischen Geist und Macht nur annähernd zulassen würde«, so der Herausgeber des Bandes, Harald Seuter, in seinem Vorwort (Seuter, 1981, 5). Das heißt nicht, dass die Schriftsteller*innen unpolitisch seien, so der Politikwissenschaftler Anton Pelinka in seinem Beitrag, sondern dass sie ihre Kritik nur in ihrer Literatur zum Ausdruck brächten, sie aber nicht nützten, um in politische Auseinandersetzungen einzugreifen. Pelinka sah die Ursache für diese Zurückhaltung im Obrigkeitsstaat, der jedoch im Begriff sei, brüchig zu werden: »Die Schwarz-rote-Hofliteratur wird zu Ende gehen, weil es keine Höfe mehr geben wird. Wenn der politisch analysierende Intellektuelle dann seine Heimatlosigkeit erkennt, hat er die Chance, politisch zu handeln« (Pelinka, 1981, 19).

Die Akteur*innen im literarischen Feld waren nicht nur Nutznießer*innen dieser Veränderungen, sie hatten vielmehr, wie oben erläutert, aktiv zu diesen beigetragen. Sie setzten sich seit den 1960er Jahren mit ästhetischen Mitteln gegen politische Eingriffe in das literarische Feld zur Wehr. Dieser Kampf um Autonomie zeitigte in den 1980er Jahren Wirkung. 1982 wurde die Freiheit der Kunst in die österreichische Verfassung aufgenommen. 1988 wurde ein Bundeskunstförderungsgesetz implementiert, das den direkten Einfluss der Politik auf die Kunst deutlich verringerte und die Transparenz bei der Vergabe von Förderungen erhöhte. Endlich war es gelungen, »die feudalen Reste des Mäzenatentums zu überwinden, die in Bittstellerei, der Vergabepraxis von Preisen und dergleichen zum Ausdruck gelangten«, so Doris Moser (2009, 376).

In dieser Zeit begannen die ersten Schriftsteller*innen diese neue Autonomie zu nutzen, um sich aktiv in das politische Geschehen einzubringen. Anlass war der Präsidentschaftswahlkampf im Jahr 1986, in dem der Kandidat der ÖVP, Kurt Waldheim, mit seiner Vergangenheit in der Wehrmacht konfrontiert wurde. Er hatte über

Jahrzehnte bewusst seine Wehrmachtseinsätze während der Deportationen von Juden*Jüdinnen aus Griechenland und der Kriegsverbrechen gegen jugoslawische Partisan*innen verschwiegen. Waldheim wurde trotzdem zum Präsidenten gewählt und trat auch 1988 nicht zurück, als eine von der österreichischen Bundesregierung eingesetzte internationale Historikerkommission die Vorwürfe bestätigte (Fleischer, 2009). Doch zu diesem Zeitpunkt ging es längst nicht mehr nur um Waldheim. Vielmehr bildete die Debatte um ihn den Ausgangspunkt einer weitergehenden Auseinandersetzung mit der österreichischen Mitschuld an den nationalsozialistischen Verbrechen gegen die Menschheit. In der gesamten Auseinandersetzung spielten Schriftsteller wie Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici eine entscheidende Rolle (Beilein, 2008a, 39–41).

Das heißt nicht, dass sie die ersten waren, die sich im österreichischen literarischen Feld mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs befassten. Erste Werke zu diesem Thema entstanden schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit, wurden aber zu dieser Zeit kaum wahrgenommen und fanden auch in den 1970er Jahren keinen Eingang in den Kanon, weil das damalige Interesse allein der Avantgarde galt (Polt-Heinzl, 2018, 8, 12f.). Seit den 1970er Jahren wurden dann insbesondere Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek weit über die Grenzen Österreichs hinaus für ihre kritische Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen des Nationalsozialismus in Österreich bekannt. Doch erst Josef Haslinger, Robert Menasse und Doron Rabinovici griffen mit essayistischen Texten, Interviews und Reden explizit in die politische Auseinandersetzung ein und erhielten dafür auch Aufmerksamkeit (Beilein, 2008a, 57–63). Die Österreich-Kritik bewegte sich damit »aus dem literarischen Feld heraus« und institutionalisierte »einen Dialog zwischen politischem, publizistischem und literarischem Feld« (ebd., 86). Auch weitaus bekanntere Autor*innen wie Elfriede Jelinek schlossen sich dieser direkten Auseinandersetzung mit der Politik an. Jelinek hatte schon in den späten 1960er Jahren erste kritische Essays verfasst, aber ihre öffentlichen Interventionen nahmen seit den 1980er Jahren deutlich zu und fanden weit mehr Aufmerksamkeit (Schenkermayr, 2017).

Dass den Autor*innen gelang, Aufmerksamkeit für ihre Interventionen zu generieren, hing auch mit neuen Strukturen zusammen, die zur öffentlichen Wahrnehmung ihrer Stimmen beitrugen. Der Widerstand gegen Waldheim organisierte sich im Verein Republikanischer Club – Neues Österreich, in dem sich bis heute unterschiedlichste Akteur*innen aus Wissenschaft, Medien, Politik, Kunst und Kultur zusammenfinden. Der Verein diente bis in die frühen 2000er als Plattform für Aktionen, die aufgrund ihrer breiten Unterstützung Aufmerksamkeit bis weit über die Grenzen Österreichs hinaus fanden. Hinzu kam, dass sich in dieser Zeit auch die mediale Landschaft in Österreich, die bis dahin fast ausschließlich vom Boulevard geprägt war, entscheidend veränderte. 1988 wurde die linksliberale Tageszeitung *Der Standard* gegründet, die mit ihrem »Kommentar der Anderen« Intellektuellen die Möglichkeit bietet, sich aktiv in das politische Tagesgeschehen einzubringen. Dasselbe gilt für die Wiener Stadtzeitung *Der Falter*, der zwar schon 1977 zum ersten Mal erschienen war, aber Mitte der 1980er kurz vor dem Bankrott stand, bevor er in den 1990er Jahren wieder an Bedeutung für die politische Debattenkultur in Österreich gewann (Beilein, 2008a, 45–52). Hinzu kommen seit den 2000ern Medien wie *migrazine* und *biber*, die von Immigrant*innen und ihren Nach-

kommen primär in deutscher Sprache herausgegeben und geschrieben werden und ein deutschsprachiges Publikum ansprechen (Ratković, 2018) – *biber* wurde 2023 eingestellt.

Einer der Initiatoren und langjährigen Aktivisten im Republikanischen Club ist Doron Rabinovici, der erst im Anschluss an sein Engagement gegen Waldheim zum Schriftsteller avancieren sollte. Aber auch bereits bekannte Autor*innen trugen zu den Aktionen des Vereins bei: Peter Handke schrieb das Vorwort für den Band *Pflichterfüllung*, der noch vor der Präsidentschaftswahl erschien (Handke, 1986); Elfriede Jelinek ließ auf der Demonstration vor dem Tag der Angelobung Waldheims einen Text verlesen (Rabinovici, 2009, 20). Aus diesem Widerstand gegen Waldheim, an dem die Schriftsteller*innen zentral beteiligt waren, entwickelte sich in den 1990er Jahren der massive Protest gegen die steigende rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen, dem sich viele literarische Institutionen anschlossen.

4.11 Intellektueller und literarischer Kampf gegen Rassismus in den 1990er Jahren

Schon bei einer Rede auf einer Demonstration, die der Republikanische Club – Neues Österreich am 7. Juli 1986, dem Vortag der Angelobung Waldheims, organisiert hatte, verkündete Doron Rabinovici: »Wir wollen ein Österreich, das frei von Rassismus ist« (Rabinovici, 1988, 30). Damit bezog er sich zu diesem Zeitpunkt vor allem auf den latenten Antisemitismus, der im Zuge der Waldheim-Affäre offenbar geworden war. Doch schon bald sollte die rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Republikanischen Clubs rücken: »Anfang der Neunziger war es nicht so sehr Waldheim als vielmehr Jörg Haider, mit dem wir uns zu beschäftigen hatten« (Rabinovici, 2009, 25). Haider, der 1986 den Parteivorsitz der FPÖ übernommen hatte, begann die rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen in der Politik gesellschaftsfähig zu machen. Mit dem Volksbegehren »Österreich zuerst«, das die Partei im Jahr 1992 initiierte, entwickelte sich die offene Stimmungsmache gegen Immigration endgültig zu einem Hauptthema der FPÖ. In dem Volksbegehren wurden neben einem sofortigen Zuwanderungsstopp die Abschaffung des mehrsprachigen Unterrichts in Schulen sowie die Erhöhung polizeilicher Kontrollen insbesondere von Asylwerber*innen gefordert (Fiddler, 2019, 13). Der Republikanische Club beteiligte sich früh an den Diskussionen darüber, wie man diesem Rassismus begegnen könne. Seine Mitglieder organisierten sich mit anderen zivilgesellschaftlichen Gruppen im Verein SOS Mitmensch, der das Lichtermeer, eine große Demonstration gegen rassistische Ausgrenzung von Immigrant*innen im Jahr 1993, organisierte. Den Ehrenvorsitz des Vereins übernahm im ersten Jahr der Schriftsteller Josef Haslinger.

Der Kampf gegen Rassismus in Österreich ging also unter anderem von Schriftsteller*innen aus. Er fand zudem im literarischen Feld breite Unterstützung. Dabei kamen allerdings zunächst nicht unbedingt diejenigen zu Wort, die als Immigrant*innen von rassistischer Ausgrenzung betroffen waren: »Wir waren Fürsprecher, die statt jener redeten, für die wir das Wort ergriffen, anstatt mit ihnen die Stimme zu erheben. Es dauerte, bis wir unseren Fehler begriffen« (Rabinovici, 2009, 23). So wurden allein zwischen 1995 und 2000 zwölf literarische Anthologien zum Thema Migration veröffentlicht, von

denen jedoch nicht alle auch Autor*innen aufnahmen, die als Immigrant*innen nach Österreich gekommen waren. Diejenigen, die sich hauptsächlich der Sichtbarmachung neuer Schriftsteller*innen aus dieser Gruppe widmeten, fanden zudem weniger mediale Aufmerksamkeit als jene, die auf bekannte internationale und österreichische Schriftsteller*innen setzten (Altrogge, 2002, 41–50). Auch die erste literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Immigration nach Österreich im Jahr 1996 konnte nur auf wenige aktuelle Beispiele verweisen (Griesmayer und Wintersteiner, 1996).

Gleichzeitig begannen sich jedoch mehrere literarische Institutionen explizit für die Förderung und Veröffentlichung von Autor*innen einzusetzen, die nach Österreich immigriert waren. Von entscheidender Bedeutung für deren Anerkennung im Feld waren der bereits genannte Verein *exil* und dessen Leiterin Christa Stippinger, denen dementsprechend bereits mehrere Monografien gewidmet sind (Böckel, 2011; Schwaiger, 2016d). Stippinger betonte in einem Interview explizit, dass ihr Engagement für Zugewanderte ab Mitte der 1990er Jahre als Reaktion auf das politische Klima der 1980er und 1990er Jahre zu verstehen ist:

Vielleicht hängt es auch damit zusammen, dass in Österreich seit den 80er und 90er Jahren das innenpolitische Klima von konservativ-nationalistischen Parteien immer wieder polarisiert und radikalisiert wurde, und dass laut gegen Zuwanderer, Fremde und sogenannte Asylanten Stellung bezogen wurde und wird? Und dass es für engagierte KulturmacherInnen (zu denen ich mich zähle) zum politischen Statement und humanitären Bedürfnis wurde, den Menschen und unter ihnen den KünstlerInnen und AutorInnen, die nach Österreich zugewandert sind, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Sich ganz gezielt mit ihrer Arbeit auseinander zu setzen und diese zu fördern? (Stippinger, 2008, 122f.)

Stippinger initiierte 1995 eine Autor*innenwerkstatt, die sich an Zugewanderte und Angehörige ethnischer Minderheiten wandte. Ausgewählte Texte, die in diesem Kontext entstanden, wurden 1996 in der Anthologie *Jeder ist anderswo ein Fremder* veröffentlicht (Stippinger, 1996). Aus diesem Projekt entstand der Preis »schreiben zwischen den kulturen«, der seit 1997 einmal jährlich ausgeschrieben wird. Die Ausschreibungen wenden sich spezifisch an Autor*innen nicht-deutscher Muttersprache (seit 2015 Erstsprache), die in deutscher Sprache schreiben, und ersuchen diese um Einreichungen von Texten, die sich mit Identität, Fremdsein, Anderssein und Leben zwischen den Kulturen befassen. Die ausgezeichneten Texte erscheinen in einer Anthologie im gleichzeitig neu gegründeten Verlag *edition exil*, in dem Christa Stippinger zudem Debüts ausgewählter Preisträger*innen veröffentlicht. Preis und Verlag dienten inzwischen bekannten Autor*innen wie Dimitré Dinev und Julia Rabinowich als Sprungbrett, um im literarischen Feld Fuß zu fassen (Schwaiger, 2016d, 27–34).

Der Preis »schreiben zwischen den kulturen« avancierte mit dem Erfolg des Autors Dimitré Dinev in den frühen 2000ern zum bekanntesten Beispiel für die Förderung zugewanderter Autor*innen in Österreich (vgl. Kapitel 6). Doch Stippinger war bei weitem nicht die einzige literarische Akteurin, die sich in den 1990er Jahren für Zugewanderte einzusetzen begann. Die Verlage Drava und Wieser bereiteten dem Autor Stanislav Struhar den Weg in die Literatur (Schwaiger, 2016b). Wichtige waren zudem

die Zeitschriften *Literatur und Kritik* und *Mit der Ziehharmonika*. *Literatur und Kritik* wurde von 1991 bis 2022 von Karl-Markus Gauß herausgegeben, der der jungen österreichischen Literatur mehr Platz einräumte. Dazu zählten auch Zugewanderte. Schon 1994 erschien in der Zeitschrift in einem Dossier zu Österreich die Erzählung »Kara Mustafa in der Staatsoper« von Ercüment Aytay, der 1965 in Sivas in der Türkei geboren wurde und seit 1981 auch in Österreich lebt. Im Zentrum des Textes steht der Gastarbeiter Mustafa Öz, der sich bei seinem ersten Besuch in der Wiener Staatsoper mit Vorurteilen gegenüber Türken in Österreich konfrontiert sieht, sich aber gleichzeitig angesichts einer Obdachlosen, die ihm auf dem Weg von der U-Bahn zur Oper begegnet, seiner privilegierten Position bewusst wird. Diese unterschiedlichen Dimensionen drücken sich auch im Ton der Erzählung aus, der teils geschwollen daher kommt, um dem Staatsopernbesuch gerecht zu werden, nur um sich dann in einer flapsigen Bemerkung wieder der eigenen Position bewusst zu werden: »Siehst du, mein Anzug, mein allerteuerster: Das ist die weltberühmte Staatsoper aus der Fünfzig-Schilling-Insider-Perspektive« (Aytay, 1994, 64). Aytay hat bisher in Österreich nur am Rande Bekanntheit erlangt, auch wenn er immer noch schreibt. So veröffentlichte er 2016 im Selbstverlag über Kindle Direct Publishing den Roman *Dunya brennt*, der sich mit der Flucht aus Syrien befasst (Aytay, 2016).

Im Jahr 1995 erschien in *Literatur und Kritik* ein Dossier mit dem Titel »Fluchtpunkt Österreich«, in dem Schriftsteller*innen, die seit 1970 nach Österreich geflüchtet waren, zu Wort kamen. Das Spektrum reicht vom tschechischen Schriftsteller Ivan Binar, der, wie bereits erwähnt, 1977 nach Österreich kam und seit 1995 wieder in Prag lebt, bis zum bosnischen Autor Mile Stojić, der erst kurz zuvor aus Sarajewo geflohen war und noch auf Rückkehr hoffte. Es beinhaltete zudem drei Autor*innen, die Österreich zu ihrer Heimat gemacht haben: Vladimir Vertlib, Naum Melo und Vessela Maleeva. Ziel des Dossiers war es, zu zeigen, dass Zuwanderung in der österreichischen Literatur nicht die Ausnahme, sondern die Norm ist:

Die österreichische Literatur war immer auch eine Literatur der Zuwanderer. Wäre die Einwanderungspolitik von heute schon vor 200 Jahren praktiziert worden, es existierte jene österreichische Kultur gar nicht, die unsere Grenzwächter jetzt so gerne geschützt sehen möchten. (Gauß, 1995)

Mit diesem Narrativ versuchte man sich im literarischen Feld bewusst vom politischen Feld zu distanzieren, wenngleich der Text von Ivan Binar beweist, dass auch die Literatur nicht immer offen für Zuwanderer war, wie in diesem Kapitel bereits erläutert (Binar, 1995; vgl. Abschnitt 4.9). Dennoch illustrieren die vorgestellten Veröffentlichungen eine erneute Öffnung für die Literatur von Zugewanderten in der Zeitschrift *Literatur und Kritik*, die dieser Linie seitdem treu geblieben ist – seit 2023 ist eine ihrer Herausgeber*innen die Autorin Ana Marwan, die aus der Slowakei stammt. Auch für zwei der Autor*innen, denen im Folgenden eigene Kapitel gewidmet sind, war die Zeitschrift von Bedeutung: Vladimir Vertlib und Anna Kim (vgl. Kapitel 5 und Kapitel 8).

Die Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* stellte ihr Ziel, das wenig bekannte Werk des österreichischen Exilliteraten Theodor Kramer sichtbar zu machen, von Beginn in den Dienst des Kampfes gegen den Faschismus und für die Demokratie. So lautete ein Be-

schluss der Gründungsversammlung der Theodor Kramer Gesellschaft, den Kontakt zu Initiativen herzustellen, »die dem Studium und der Verbreitung antifaschistischer und demokratischer Literatur [...] dienen« (Theodor Kramer Gesellschaft, 1984). Dementsprechend gab die Theodor Kramer Gesellschaft ab 1986 auch ein Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst heraus (Staud, 1986). Doch das antifaschistische Projekt bezog sich nicht allein auf die nationalsozialistische Vergangenheit. Die Zeitschrift stellte immer wieder auch Verbindungen zur österreichischen Politik der Gegenwart her. Gerade durch diese Bezüge, insbesondere durch Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser, die die Zeitschrift bis zum frühen Tod Bolbechers gemeinsam herausgaben, habe sich diese ihre Produktivität bewahrt, wie die Germanistin Silvia Schlenstedt, die selbst vor den Nationalsozialisten ins Exil fliehen musste, in ihrem Festvortrag zum zehnjährigen Bestehen der Theodor Kramer Gesellschaft betonte: »Durch die selbstgestellte Aufgabe, darauf hinzuwirken, daß diese Literatur praktisch zum Element der Gegenwarts-kultur werde, mußte sie in der Öffentlichkeit wohl auch immer etwas unbequem bleiben« (Schlenstedt, 1994). Dass genau dieser Ausschnitt kurz nach der Rede in der Zeitschrift *Mit der Ziehharmonika* veröffentlicht wurde, zeigt, wie wichtig dem Herausgeber-team diese Dimension ihrer Arbeit immer schon war.

Für diese These finden sich auch viele andere Belege. Schon 1987 erschien ein offener Brief des Künstlers und stellvertretenden Kassiers der Theodor Kramer Gesellschaft, Willy Verkauf-Verlon, an den damaligen Bundeskanzler Franz Vranitzky. Vranitzky hatte angeregt, das Image Österreichs, das durch den Waldheim-Skandal gelitten hatte, durch vermehrte Aufmerksamkeit für jene aufzubessern, die 1938 ins Exil gehen mussten. Verkauf-Verlon sprach von einem »Schlag ins Gesicht« insbesondere all jener, die sich gegen den Faschismus engagiert hatten:

Besonders hart trifft dies Widerstandskämpfer und Emigranten, die von 1938 bis 1945 trotz blutiger Verfolgung und Vertreibung unbeirrt für die Wiedererrichtung eines freien und demokratischen Österreichs gekämpft haben und eingetreten sind. Sie trugen zum Beschluß der Moskauer Deklaration von 1943 zur Wiedererrichtung Österreichs bei, während der »Meister im Verschweigen und Verheimlichen« weiter seine »Pflicht« gegenüber dem Vernichter gehorsam und eifrig erfüllte. (Verkauf-Verlon, 1987)

Gleichzeitig zeigte die Zeitschrift ein besonderes Interesse an der slowenischen Gegenwartsliteratur, die seit den 1980er Jahren eine Blütezeit erlebte (Kucher, 1990; Kuhner, 1992). Anfang der 1990er begann man schließlich, sich für Immigrant*innen zu engagieren. 1993 erschien der Text »Das Bett« von Vladimir Vertlib (vgl. Kapitel 5.4.2). Im darauffolgenden Heft findet sich ein Artikel von Michael Genner, der sich seit 1989 aktiv für Flüchtlinge einsetzt. Unter dem Titel »Menschen auf der Flucht« beschrieb der Autor darin die Schicksale von ausgewählten Geflüchteten in Österreich, die sich mit Schikanen der Behörden konfrontiert sahen und immer wieder von Abschiebung bedroht waren. Im Vorspann zu dem Text, der offenkundig von Siglinde Bolbecher bzw. Konstantin Kaiser verfasst wurde, wurde offen Kritik an der österreichischen Regierung geübt, die 1992 ein strikteres Asylgesetz eingeführt hatte, um die Zahl der Personen, die in Österreich um Asyl ansuchen können, zu reduzieren: »Jenes offizielle Österreich, das in den letzten Jahren das Exil als Ressource kultureller Identität und nationalen

Prestiges für sich entdeckt hat, schweigt sich zugleich über die brutale Entrechtung der Flüchtlinge, die nach Österreich kommen, aus« (Vorspann zu Genner, 1993). Im vierten Heft des darauffolgenden Jahres veröffentlichte die Zeitschrift einen Spendenaufruf Genners für das Unterstützungskomitee für politisch verfolgte Ausländer – dem heutigen Verein Asyl in Not –, dem das Innenministerium nach der Asylgesetznovelle die Förderung entzogen hatte (Anonym, 1994). Schon zuvor kritisierte Siglinde Bolbecher, Bundespräsident Thomas Klestil würde, indem er die österreichische Neutralität für obsolet erklärte, die nationalsozialistische Vergangenheit dem Vergessen anheimgeben mit schwerwiegenden Folgen für die Gegenwart: »Vergessen und verziehen, was die Staaten und Völker Europas einander angetan haben und antun, gestrichen die Last der Geschichte, ausgeblendet die Mauer, die durch die Flüchtlings- und Ausländerpolitik durch diese Grenzlandregion gezogen wird« (Bolbecher, 1994).

Es bildete sich also im literarischen Feld eine breite Front gegen den steigenden Rassismus in Österreich. In den folgenden Kapiteln wird es darum gehen, wie sich die Autor*innen Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Julia Rabinowich und Anna Kim in dieser Auseinandersetzung positionieren. Vorher soll jedoch noch auf drei Autoren eingegangen werden, die schon vor Vertlib Anerkennung fanden, allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht zur Auseinandersetzung über das Thema Immigration beitrugen.

4.12 Erste Anerkennung von Immigranten als Autoren im Jahr 1994

Im Jahr 1994 erschienen drei Publikationen von Autoren, die als Immigranten nach Österreich gekommen waren: Radek Knapps *Franio*, Doron Rabinovicis *Papirnik* und Hamid Sadr *Gesprächszettel an Dora*. Bei *Franio* und *Papirnik* handelte es sich um Debüts, bei *Gesprächszettel an Dora* um den ersten deutschsprachigen Roman eines Autors, der bis dato auf Persisch geschrieben hatte. Obwohl die drei Werke ein beachtliches mediales Echo fanden und die Autoren weitere Publikationen vorlegten, die ihre Positionen im Feld zementierten, zähle ich sie nicht zu jenen, die die nationalen Grenzen des österreichischen literarischen Feldes aus der Perspektive der Immigration in Frage stellten. Knapp und Rabinovici wählten Wege in die Literatur, die sie nicht an die nationalen Grenzen des Feldes stoßen ließen, mit denen sich Immigrant*innen und deren Nachkommen generell konfrontiert sahen. Das heißt auch, dass sie nicht zu Grenzverschiebungen beitrugen, sondern diese Grenzen zumindest zunächst umgingen. Sadr dagegen wollte mit seinem Werk die Grenzen der deutschen Sprache austarieren. Doch der Versuch misslang aufgrund von Plagiatsvorwürfen.

Radek Knapp, der 1964 in Warschau geboren wurde und 1976 mit seiner Mutter nach Wien kam, fand über das wiedererwachte Interesse am Erzählen in den 1990er Jahren den Weg in die Literatur. Der Erzählband *Franio* bescherte Martina Schmidt als Leiterin des Deuticke Verlags ihren ersten großen Erfolg und kann als Einstieg in ihre Neupositionierung des Verlags in den darauffolgenden Jahren gesehen werden (Neuhart, 2010, 57f.). Der Band mit fünf Erzählungen aus einem kleinen Dorf in Polen wurde im Oktober 1994 mit dem aspekte-Literaturpreis ausgezeichnet, der seit 1979 vom Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF) für das beste deutschsprachige Prosa-Debüt vergeben wird. Dieser Preis galt nicht dem Immigranten, der sich kritisch mit der Wahrnehmung

von Immigration in Österreich befasst, sondern der Rückkehr zum Erzählen, die sich in dieser Zeit im deutschen literarischen Feld vollzog. Das zeigt sich in der Erklärung der Preis-Jury: »Seine Geschichten sind mit leichter Hand geschrieben, sind voller Ironie und Witz und weisen dennoch einen Untergrund auf, der die Geheimnisse der Existenz und die letzten Dinge bewahrt« (ap, 1994). In den deutschsprachigen Medien wurde der »Preis als Signal für das gute Erzählen verstanden« (Butterweck, 1994). Knapp avancierte zum Inbegriff dieses Veränderungsprozesses im deutschen literarischen Feld. »Radek Knapp ist ein geborener Erzähler voller List und Hintersinn« (Baron, 1994); »das Erzählen selbst ist das Ziel« (Roth, 1994); »Radek Knapp erzählt in gut gelaunten, unkomplizierten Sätzen, so, als ob die Welt im Prinzip in Ordnung wäre« (Löhnendorf, 1994). Im Februar 1995 wurde sein Buch von Marcel Reich-Ranicki in der Literatursendung »Literarisches Quartett« hoch gelobt. Im Mai 1995 schrieb dann Sibylle Fritsch im *Profil*, »der polnische Schriftsteller mit Wohnsitz Wien [gehört] zur Creme der österreichischen Autorenschaft und wird in Deutschland zwischen Josef Haslinger und Robert Menasse herumgereicht« (Fritsch, 1995).²¹

Nur selten übte jemand Kritik an Knapps Debüt. Diese betraf einerseits die Tatsache, dass die krisenhafte Situation in Polen in dieser ländlichen Idylle völlig ausgespart bleibt: »[I]st das, lieber Radek Knapp, nicht etwas viel Idylle, im Verhältnis zu einem Polen, das in wirtschaftlicher und angeblich auch in moralischer Krise steckt?« (Reichensperger, 1995). Andererseits bemängelte der Autor Vladimir Vertlib, dem das folgende Kapitel gewidmet ist, wie »eindimensional und klischeehaft« die Figuren in dem Roman gezeichnet sind (Vertlib, 1995b, 86). Diese Kritik wurde in Bezug auf seinen ersten Roman, der in Österreich angesiedelt ist, lauter. So schrieb Klaus Kastberger: »manche Kritiker erregen sich [...] über den konventionellen Schreibstil und die vielen Klischees« (Kastberger, 1999). In Bezug auf die Erzählungen jedoch, die in Polen spielen, ließen sich die Rezensent*innen leicht dazu verführen, Knapps exotistischen Blick nicht zu hinterfragen.

Knapp avancierte in den folgenden Jahren vom »polnischen Schriftsteller« in Österreich zum »neo-österreichische[n] Autor« und begann sich selbst als »Pendler zwischen zwei Kulturen« zu beschreiben (Wörgetter, 1997). Das hing damit zusammen, dass er sich in seinen folgenden Texten zumindest oberflächlich des Themas Immigration annahm. 1997 erschien in der von Helmut Eisendle herausgegebenen Anthologie *Fremd* Knapps Erzählung »Ente à l'orange« über den Polen Waldemar, der sein Glück in Wien sucht (Knapp, 1997). 1999 veröffentlichte der Autor seinen ersten Roman *Herrn Kukas Empfehlungen*, der auf die Erzählung aufbaut (Knapp, 1999). Seine Figur Waldemar will in den Ferien den Westen kennenlernen und begibt sich nach Wien, wo er eine Arbeit findet, eine Frau kennenlernt und damit zufällig zum Immigranten wird, auch wenn das am Ende offenbleibt. Sein Protagonist überschreitet also eine Grenze, aber dabei werden

21 Knapp wird in der Wissenschaft auch lange nach seiner ersten Veröffentlichung als »in Wien lebende[r] deutschsprachiger Schriftsteller polnischer Herkunft« wahrgenommen. Das liegt darin begründet, dass »die Auseinandersetzung mit der Herkunft als eine thematische Kontinuität« in seinem Werk ausgemacht werden kann (Bieniec, 2014, 91). Agnieszka Palej behauptet sogar, der Autor habe »sein Polnischsein zu dem Markenzeichen seiner schriftstellerischen Tätigkeit gemacht, um sich im deutschsprachigen Literaturbetrieb behaupten zu können. Seine Integrationsstrategie beruht auf dem Bekenntnis zum Eigenen« (Palej, 2007, 220). Er stellt also die Grenze, die ihm gegenüber gezogen wird, nicht in Frage, sondern nutzt diese für seine Selbstvermarktung.

keine Grenzen in Frage gestellt: »Der junge Pole hat sich in Wien assimiliert, nur ist damit leider auch das Buch ans Ende gelangt« (Kastberger, 1999). Der Roman wurde nicht einmal wirklich mit dem Thema Immigration in Zusammenhang gebracht, sondern wie seine Erzählsammlung als Bestätigung für eine Wende zum klassischen Erzählen gelesen. So argumentierte Daniel Kehlmann, der kurze Zeit später selbst zum Inbegriff des neuen Erzählens im deutschsprachigen Raum avancieren sollte, der Roman handle nur vordergründig von der »Ausländerproblematik«: »[V]or allem aber ist er ein Schelmenroman der klassischsten Art« (Kehlmann, 1999). Kehlmann stellte *Herrn Kukas Empfehlungen* in die Tradition von *Candide*, *Simplicissimus* und *Felix Krull* – eine Charakterisierung, die dann auch von anderen Rezensent*innen aufgenommen wird. Wolfgang Werth zum Beispiel sprach vom »meist wohlgelaunte[n] polnischen[n] Simplicissimus« (Werth, 1999) und Anne Goebel bemerkte: »[W]ie der Held staunend durch den Westen spaziert, das ist schönste Schelmenroman-Tradition« (Goebel, 1999). Andere fügten dem Schelmenroman noch Grimms Märchen und »eine zeitgemäße Präsentation der altbekannten und oft wiedergekäuten jugendlichen Lehr- und Wanderjahre« hinzu (Albath, 1999). Wieder andere sahen seinen »Wien-Roman [...] in einer Traditionslinie von Karl Kraus zu Robert Schindel« (Kraft, 1999b). Knapp konnte also Immigration nicht als relevantes literarisches und gesellschaftliches Thema etablieren – das gelang erst Vertlib (vgl. Kapitel 5). Vielmehr nutzte Knapp dieses Thema, um seinen Ruf als Erzähler zu zementieren.

Doron Rabinovici schrieb sich mit dem Erzählband *Papirnik* in eine neue Wiener jüdische Literatur ein, die sich im Gefolge der Waldheim-Affäre mit dem Holocaust und dem latenten Antisemitismus in Wien auseinanderzusetzen begann. Als stilbildend können Robert Menasse und Robert Schindel gelten (Beilein, 2008a). Über Schindel fand Rabinovici Zugang zum Suhrkamp Verlag (Rabinovici in Sievers, 2017c, 153). Dort erschien 1994 sein Debüt, das die Kritik sogleich der neuen Wiener jüdischen Literatur zuschrieb: »In seinem Prosadebüt ›Papirnik‹ veröffentlicht er zehn ›Stories‹, die ihre Herkunft, und zwar das Wiener jüdische Ambiente, nicht verleugnen« (Ferk, 1994). Das heißt jedoch nicht, dass Rabinovici sich in seinen Werken nicht mit Immigration befasste (Sievers, 2017c, 149–151). Schon in *Papirnik* werden Parallelen zwischen Antisemitismus und Xenophobie gezogen. In seinem ersten Roman *Suche nach M.* (1997), der sich mit den Kindern der Holocaustüberlebenden befasst, findet sich ein Kapitel, in dem Vorurteile gegenüber türkischen Immigrant*innen dazu führen, dass ein junger Mann türkischer Herkunft für einen Ehrenmord verurteilt wird, den er nicht begangen hat. In *Ohnehin* (2004) schließlich werden das Vergessen der nationalsozialistischen Verbrechen mit der Ausgrenzung von Geflüchteten aus dem ehemaligen Jugoslawien in Zusammenhang gebracht. Der große Erfolg dieses Romans trug dazu bei, die Sichtbarkeit der Literatur von Immigrant*innen in Österreich zu erhöhen. Dennoch ist Rabinovici im Folgenden kein Kapitel gewidmet, denn er etablierte keine eigene Position zum Thema Immigration im literarischen Feld, sondern schloß mit *Ohnehin* an den Erfolg von Dimitré Dinev an, dessen Roman *Engelszungen* schon 2003 erschien (vgl. Kapitel 6).

Hamid Sadr wählte einen dritten Weg, um sich in die deutschsprachige Literatur einzuschreiben. Er veröffentlichte zu Kafkas 70. Todestag mit dem Roman *Gesprächszettel an Dora*, der auch bei Deuticke erschien, ein Werk, das sich mit den letzten 62 Tagen von Kafkas Leben befasst, in denen der Schriftsteller in Krankenhäusern und Sanatori-

en in Österreich mit dem Tod kämpfte. Sadr beschrieb sein deutschsprachiges Debüt in einem Interview als einen Versuch, herauszufinden, ob der persische Schriftsteller auch in deutscher Sprache reüssieren kann: »Wenn es keinen Aufstand gibt, daß ich Sprachschänderei betreibe, mache ich weiter« (Sadr in Grotz, 1994). Nicht von ungefähr diente ihm dabei Kafka als Vorbild, dessen Erzählung *Die Verwandlung* er schon in seiner Jugend auf Persisch las und den er ab den 1970er Jahren auch auf Deutsch zu entdecken begann. Kafka zählt nicht nur zur Weltliteratur. Er gilt seit 1976, als Gilles Deleuze und Félix Guattari ihr Buch *Kafka: Für eine kleine Literatur* veröffentlichten, zudem als Inbild kleiner Literaturen, die in und gegen eine größere Literaturtradition entstehen (Deleuze und Guattari, 1976). In diesem Sinne fand der Begriff auch Eingang in die Forschung zu Literatur und Migration (Teraoka, 1987, 79f.). Sich an Kafka anzulehnen, bedeutet sich in diese Traditionen einzuschreiben.

Zunächst schien es, als würde dem Autor das Experiment gelingen, die sprachlichen Grenzen des österreichischen literarischen Feldes in Frage zu stellen. Der Roman wurde zumeist positiv aufgenommen, als »künstlerisch« (Trilse-Finkelstein, 1994), »einfühlsam« (Dickenberger, 1994) und »gelungene Montage« (Scheer, 1994) beschrieben und für seine »penible Recherche« gelobt (silk, 1994). Ganz selten fiel die Aussage, der fremde Blick Sadr würde erlauben, Kafka neu zu entdecken (Schobel, 1994; Wallmann, 1994). Doch es gab auch eine zweite Lesart. Mehrere Rezensenten sahen in seinem Roman ein Flickwerk aus verfälschten und plagiierten Zitaten. Anlass dafür war ein Urheberstreit mit Rotraut Hackermüller, die schon 1984 einen Band mit dem Titel *Das Leben, das mich stört. Eine Dokumentation zu Kafkas letzten Jahren 1917 bis 1924* veröffentlichte. Aus diesem Buch weist Sadr fünf Zitate in seinem Roman aus, »aber noch mehr als zwei Dutzend Stellen hat Hackermüller gefunden, von denen einige wörtlich und viele ähnlich in ihrem Buch zu lesen sind« (Haider, 1994). Leopold Federmair spricht Sadr deswegen jegliche schöpferische Leistung ab:

Eine Vermutung drängt sich auf, die allerdings Vermutung bleiben muß: Vielleicht versteckt sich Sadr hinter den Sätzen anderer (nicht nur Kafkas oder Brods, sondern auch Hackermüllers), weil er seiner eigenen Sprache, seiner deutschen Zweitsprache, nicht hinreichend vertraut. Die Befürchtung, die Sadr in einem Interview äußert, daß er der »Sprachschänderei« bezichtigt werden könnte, ist grundlos; das Problem dürfte eher schon darin liegen, daß er nicht den Mut hat, aus dem In-einer-Fremdsprache-Schreiben eine eigene Qualität zu machen. (Federmair, 1994, 85)

Es würde einer ausführlichen Untersuchung bedürfen, um beurteilen zu können, ob diese Vermutung stimmt oder ob der Autor hier an eine Grenze im österreichischen literarischen Feld gestoßen ist, die ihm als Zuwanderer die Kompetenz versagt, in deutscher Sprache und über die im habsburgischen Sinne österreichische literarische Tradition einen Roman zu verfassen. Erwiesen ist, dass Sadr sich durch diese Kritik nicht davon hat abhalten lassen, weiterhin in deutscher Sprache zu schreiben. Allerdings erschien sein zweiter Roman *Der Gedächtnissekretär* erst elf Jahre später (Sadr, 2005), auch wenn ein erster Ausschnitt bereits 1995 in der Anthologie *querlande.in* zum Österreich-Schwerpunkt der Frankfurter Buchmesse veröffentlicht wurde (Sadr, 1995). Dieser Roman befasst sich mit einem jungen Perser, der von einem ehemaligen Nationalsozialisten Fotos aus dem

zerbombten Wien erhält mit dem Auftrag, die Orte aufzusuchen und in ihrem jetzigen Zustand abzulichten. Bei dem Besuch dieser Orte wird der Protagonist in die Zeit des Zweiten Weltkriegs zurückversetzt. Sadr befasst sich also aus der Perspektive eines Zuwanderers mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Österreich. Der Roman ist damit ein wichtiges Beispiel für die thematische Einschreibung eines zugewanderten Autors in die österreichische Literatur und wurde als solches auch schon umfassend diskutiert (Grabovszki, 2009b; Klingenböck, 2005; Vlasta, 2016, 205–222). Eine weitere Auseinandersetzung kann dem nichts hinzufügen. Aus diesem Grund wird er trotz seiner Bedeutung für die Grenzverschiebung in der österreichischen Literatur in dieser Studie nicht diskutiert.

4.13 Von der Ausgrenzung bis zum Kampf um gesellschaftliche Veränderung

Nach 1945 entstand in Österreich ein literarisches Feld mit eigenen Institutionen und literarischen Positionen, die sich im Verlauf der Jahre veränderten und seit den 1980er Jahren diversifizierten. Dieser Prozess der Nationalisierung ging einher mit der Ausgrenzung von Immigrant*innen. Dies geschah nicht in der ersten Phase, in der man sich über den habsburgischen Mythos eines europäischen österreichischen Wesens von Deutschland abgrenzte. Vielmehr beinhaltete dieser Rückgriff eine fortgesetzte Offenheit der Akteure im Feld für zugewanderte Autoren wie Milo Dor und György Sebestyén. Das änderte sich erst in der zweiten Phase im Verlauf der 1960er Jahre, als sich im Feld die Idee einer österreichischen Literatursprache durchzusetzen begann. Dieses Narrativ diente hauptsächlich der Autonomisierung der Literatur von der Politik. Dennoch hatte es die Ausgrenzung von Immigrant*innen zur Folge. Diese ging nicht direkt vonstatten, indem man zum Beispiel auf eine nicht-österreichische Herkunft oder die nicht-deutsche Muttersprache verwies. Vielmehr setzte sich unbewusst mit der Idee der österreichischen Literatursprache auch die Vorstellung durch, dass diese nur von jenen beherrscht wird, die in diese Sprache geboren werden. Infolgedessen wurden zu dieser Zeit kaum noch Immigrant*innen veröffentlicht, wie ein Blick in die relevantesten Zeitschriften bestätigt. Und selbst jene, die Bekanntheit erlangten, beugten sich der symbolischen Gewalt des Nationalismus, indem sie versuchten, dem muttersprachlichen Paradigma gerecht zu werden bzw. glaubten, dass sie ihm aufgrund ihrer Herkunft nicht gerecht werden können. Erst im Verlauf der 1990er Jahre wurde dieses Paradigma langsam wieder in Frage gestellt, wie vor allem im folgenden Kapitel demonstriert werden soll.

Gleichzeitig wurde auf die vielen Zuwanderer – ausschließlich Männer – verwiesen, die seit 1945 in Österreich als Autoren aktiv waren, auch wenn sie nicht immer Anerkennung fanden: Milo Dor, György Sebestyén, Saad El-Khadem, Ivar Ivask, Ladislav Mňačko, Ivan Binar, Kundeyt Şurдум, Ercüment Aytaç, Radek Knapp, Doron Rabinovici und Hamid Sadr. Und dabei handelt es sich wahrscheinlich nur um eine Auswahl – so ist davon auszugehen, dass auch Frauen schon viel früher zu schreiben begonnen haben. Viele sind noch zu entdecken. Warum, das mögen sich manche fragen, bedarf es da überhaupt einer Auseinandersetzung mit den ausgrenzenden Mechanismen, wie sie im Folgenden anhand einzelner Autor*innen seit den 1990er Jahren aufgezeigt werden soll? Reicht es

nicht auf diese Vielfalt zu verweisen, wie das in der Vergangenheit oft geschehen ist? Noch mehr, ist es nicht eigentlich sogar besser, dass Autoren wie Knapp, Sadr und auch Rabinovici nicht als Immigranten Anerkennung fanden, sondern einfach als Autoren? Auch in den Literaturwissenschaften scheint das vielen als der Königsweg zu gelten. Eine Auseinandersetzung mit Mechanismen der Ausgrenzung ist meiner Meinung nach vor allem deswegen wichtig, damit diese nicht in Vergessenheit geraten und dann unbewusst wieder Einzug in das Feld halten. Man muss die Ausgrenzung und den Widerstand gegen diese verstehen, damit die Anerkennung von zugewanderten Autor*innen uns nicht zu einer Selbstverständlichkeit wird. Denn das Vergessen der Geschichte birgt die Gefahr, dass diese sich wiederholt. Zudem geht es nicht nur um Ausgrenzung in der Literatur, sondern in der gesamten Gesellschaft. Wie gering das Bewusstsein dafür war, dass in Österreich auch Immigrant*innen leben, und wie wenig man Verständnis für diese aufbrachte, damit befasst sich Vladimir Vertlib.

Doch bevor ich mich im Detail mit Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev, Julya Rabinowich und Anna Kim beschäftige, die seit den 1990er Jahren entscheidend zur Veränderung des österreichischen literarischen Feldes beigetragen haben, möchte ich kurz erläutern, welche Kriterien der Auswahl dieser Autor*innen zugrunde liegen. Da im Zentrum meiner Auseinandersetzung die Frage steht, ob es Immigrant*innen und ihren Nachkommen gelingt, mit ihren literarischen Werken auf die Debatten zum Thema Migration einzuwirken, war ein zentrales Auswahlkriterium die kritische Wahrnehmung ihrer Werke in den Medien. Tabelle 1 zeigt die Zahl der Rezensionen zu ausgewählten Werken der vier Autor*innen.

Tabelle 1: Anzahl der Rezensionen zu ausgewählten Werken Vertlibs, Dinevs, Rabinowichs und Kims

Autor*innen/Werke	Jahr	Rezensionen
Vertlib		
<i>Abschiebung</i>	1995	5
<i>Zwischenstationen</i>	1999	10
<i>Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur</i>	2001	12
<i>Letzter Wunsch</i>	2003	13
<i>Mein erster Mörder</i>	2006	10
<i>Am Morgen des zwölften Tages</i>	2009	10
<i>Schimons Schweigen</i>	2012	9
<i>Lucia Binar und die russische Seele</i>	2015	9
<i>Viktor hilft</i>	2018	6
<i>Zebra im Krieg</i>	2022	10
Dinev		
<i>Russenhuhn</i>	1999	6

<i>Engelszungen</i>	2003	17
<i>Ein Licht über dem Kopf</i>	2005	21
<i>Haut und Himmel</i>	2006	11
<i>Das Haus des Richters</i>	2007	17
<i>Eine heikle Sache, die Seele</i>	2008	16
Rabinowich		
<i>Spaltkopf</i>	2008	16
<i>Herznovelle</i>	2011	10
<i>Erdfresserin</i>	2012	10
<i>Krötenliebe</i>	2016	13
<i>Dazwischen: Ich</i>	2016	12
Kim		
<i>Die Bilderspur</i>	2004	4
<i>Die gefrorene Zeit</i>	2008	13
<i>Anatomie einer Nacht</i>	2012	14
<i>Die große Heimkehr</i>	2017	10
<i>Geschichte eines Kindes</i>	2022	17

Quellen: Innsbrucker Zeitungsarchiv; Website des Ariadne Theaters (*Russenhuhn*)

Die meiste Aufmerksamkeit erhielt Dinev für seine Werke *Engelszungen* (2003) und *Ein Licht über dem Kopf* (2005) – er wird dementsprechend im Folgenden auch als der Autor betrachtet, der der Literatur von Immigrant*innen und ihren Nachkommen im österreichischen literarischen Feld zum Durchbruch verhalf. Allerdings gilt das nur für einen begrenzten Zeitraum. Vertlib, Rabinowich und Kim dagegen wurden zwar etwas seltener rezensiert, sind dafür aber bis in die Gegenwart durchgehend präsent. Die Werke der vier Autor*innen werden öfter rezensiert als jene anderer Immigrant*innen, die im selben Zeitraum im österreichischen literarischen Feld veröffentlichten. Genannt sei hier Zdenka Becker, die seit 1995 regelmäßig auf Deutsch in Österreich publiziert, deren Werke in der Literaturkritik aber kaum wahrgenommen werden – die höchste Anzahl von Rezensionen lag laut Innsbrucker Zeitungsarchiv bei sechs für ihr Werk *Der größte Fall meines Vaters* (2013).

Die kritische Wahrnehmung der einzelnen Werke von Vertlib, Dinev, Rabinowich und Kim ist im Vergleich zu Autor*innen, die in Deutschland leben und schreiben, wenig überraschend deutlich geringer: So finden sich im Innsbrucker Zeitungsarchiv zu Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) 37 und zu Saša Stanišićs Debüt *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006) 41 Rezensionen – zu seinem Roman *Herkunft* (2019), für den er den Deutschen Buchpreis erhielt, sind sogar 82 Kritiken erfasst. Allerdings ist das österreichische literarische Feld deutlich kleiner als das deutsche, und nur wenigen österreichischen Autor*innen gelingt es, in Deutschland dieselbe Aufmerksamkeit zu erhalten wie deutsche Autor*innen. Dennoch sei angemerkt, dass viele der

Werke der vier Autor*innen nicht nur in den beiden überregionalen österreichischen Tageszeitungen *Der Standard* und *Die Presse* wahrgenommen wurden – das gilt zum Beispiel selbst für Vertlibs Debüt *Abschiebung* (1995). Es erschienen zudem auch viele Rezensionen in renommierten überregionalen Tages- und Wochenzeitungen in Deutschland und der Schweiz. Vertlibs *Zwischenstationen* wurde in *Die Zeit* und *Süddeutsche Zeitung* rezensiert, Dinevs *Engelszungen* in *Der Spiegel*, *Die Zeit* und *Neue Zürcher Zeitung*, Rabinowichs *Herznovelle* in *Die Zeit* und *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und Kims *Die gefrorene Zeit* in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und *Neue Zürcher Zeitung*. Diese Daten illustrieren, dass die vier Autor*innen Aufmerksamkeit in wichtigen Zeitungen im deutschsprachigen Raum erhielten. Ob die Rezensent*innen das gesellschaftsverändernde Potential ihrer Werke wahrnahmen, wird im Folgenden im Detail analysiert. Zuvor soll anhand von Vertlibs Werken dargestellt werden, wie sehr Migration gesellschaftliche Veränderung notwendig macht.

