

Poetologische Reflexion und Intertextualität in der neueren Prosa von Josef Winkler

Maria IROD (Bukarest)

Doz.Dr. Dimitrie-Cantemir-Universität Bukarest;

E-mail: maria_irod@yahoo.com

Abstract: The aim of the present paper is to show how intertextuality and poetological reflection are interrelated in Josef Winkler's later works (starting with the short novel *Natura morta* published in 2001). After a short presentation of the author, the main motifs of his novels and his specific prose style which draws on mannerist tropes in order to distance itself from mimetic, realistic narrative, the paper offers a brief overview of the different types of intertextuality Winkler makes use of in his writing. The last part of the paper focuses on a short chapter from the novel *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003), analyzing the intertextual references to Jean Genet in both their (auto)biographical and narratological dimension.

Key words: Josef Winkler, Jean Genet, intertextuality, mannerist poetics

Einleitung

Die Intertextualität ist – zumal infolge der poststrukturalistischen Theoretisierung eines *texte général* – ein umstrittener und zum Teil widersprüchlicher Schlüsselbegriff der Literaturwissenschaft. Tatsache bleibt, dass damit ein wesentliches Kennzeichen der postmodernen Literaturauffassung erfasst wird, und zwar der Verzicht auf den modernen Fortschrittsglauben und die obsessive

Suche nach Erneuerung, die damit zusammenhängt. Dementsprechend kommt der Intertextualität in der postmodernen Schreibpraxis sowie in den heutigen theoretischen Debatten eine zentrale Rolle zu. Sie weist auf den (selbst)ironischen Umgang vieler Gegenwartsautoren mit vergangenen Traditionen hin, der sich im intensiven Einsatz intertextueller Verfahren wie der Parodie oder der Zitatmontage niederschlägt und dadurch das grundsätzliche Misstrauen der Postmoderne gegenüber der außersprachlichen Referentialität und der Abgeschlossenheit von Texten signalisiert.

Von großer Tragweite ist auch das ideologiekritische subversive Moment, das der radikalen Entgrenzung des Textbegriffs infolge der von Julia Kristeva 1967 formulierten Intertextualitätstheorie zugrunde liegt. Wie Manfred Pfister zeigt, bedeutete Kristevas Rückgriff auf Bachtins „Dialogizität“ mit ihrer „Unterminierung jeglichen dogmatisch-offiziellen Monologismus, der karnevalesken Profanisierung des Heiligen und Ehren und der subversiven Infragestellung von Autorität“¹ einen wichtigen Impuls für eine weitere folgenreiche Entwicklung der westlichen Kultur, die sich „gegen die „bürgerliche“ Ideologie der Autonomie und Identität individuellen Bewusstseins“² sowie gegen das tradierte auf einer festen auktorialen Intentionalität basierende Autorschaftskonzept richtete und schlussendlich in den Dekonstruktivismus und Anti-Essentialismus mündete.

Interessanterweise fällt ein Satz Thomas Bernhards, der auf die Existenz eines „universalen Inter-Textes“³ hindeutet, in dasselbe Jahr wie Kristevas Begriffsbildung. Es handelt sich um eine Stelle aus dem Roman *Verstörung* (1967). In seinem gewaltigen Monolog bezeichnet sich der Fürst Saurau zwar als

¹ Pfister, Manfred: *Intertextualität*. In: Borchmeyer, Dieter, Zmegac, Viktor (Hgg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994, S. 216.

² Ebenda.

³ Ebenda, S. 217.

„zitatefeindlich“, gibt jedoch zu, man sei „in eine fortwährend alles zitierende Welt eingeschlossen“⁴. Diese Feststellung wird überdies einer Gestalt in den Mund gelegt, die als Vertreter eines aussterbenden Adelsgeschlechts dem endgültigen Zusammenbruch einer von der Außenwelt abgekapselten, absolutistischen Ordnung nachtrauert.

Der Autor, sein Werk und seine Kritiker

Im Folgenden soll die Intertextualität als Grundzug der Schreibweise eines der prominentesten österreichischen Gegenwartsauctoren in Betracht gezogen werden. Der Kärntner Prosaschriftsteller Josef Winkler (Jg. 1953), Suhrkamp-Autor und Büchner-Preisträger des Jahres 2008, wird oft der typisch österreichischen Anti-Heimatliteratur zugeordnet. Dieses Urteil erklärt sich nicht zuletzt durch das öffentliche Engagement des Autors gegen die Wiederbelebung des Rechtsradikalismus in der österreichischen Politik und neulich gegen die Korruption im Land Kärnten. Seit 2012 ist Josef Winkler Präsident des Österreichischen Kunstsenats, was ihn zu einer etablierten Persönlichkeit im Kulturbetrieb macht und seine durch die frühen Publikationen erlangte Außenseiter-Aura relativiert.

Trotz der zuteil gewordenen Anerkennung stößt Winklers Literatur immer wieder auf harte emotionsgeladene Kritik, die sein ästhetisches Programm verkennt und die eigentliche Problematik seiner Bücher umgeht. Wie ich an anderer Stelle in Anlehnung an Dirck Lincks Überlegungen zu Winklers manieristischer Wirkungsästhetik gezeigt habe⁵, liegt diese Abneigung in erster Linie am vom mimetisch-realistischen Kanon geprägten

⁴ Bernhard, Thomas: *Verstörung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 140.

⁵ Vgl. Irod, Maria: *Fiktionalisierung eines (Selbst)mordes. Erzählstrategien der Selbsterfindung bei Josef Winkler*. București: Pro Universitaria, 2012, S. 17 ff. und 67-81.

Erwartungshorizont vieler Rezensenten, die das Imaginäre mit dem Realen verwechseln. Tatsächlich kann Josef Winklers Prosa irreführend sein. Sie spielt gezielt mit autobiographischen Details und anderen Realien wie etwa Personen- und Ortsnamen, realen Ereignissen usw. und bildet daher eine große Versuchung für die an Biografismus und sozialkritischer Dokumentarliteratur interessierten Interpreten. Fast alle Texte von Josef Winkler sind aus der Perspektive eines kaum verschleierte(n) Alter Egos des Autors geschrieben und handeln von Begebenheiten, die sich in seinem Leben tatsächlich zugetragen haben. Die trostlose Kindheit im kleinen „kreuzförmig gebauten Kärntner Dorf Kaming“, in dem es „keine Romane zu lesen, keine Bibel, nur Gebetsbücher mit Litaneien“⁶ gab, steht im Mittelpunkt seiner frühen Prosa. Ebenso die ästhetische Faszination des Halbwüchsigens für die katholischen Rituale und die wachsende Revolte des blutarmen ungeliebten Sohnes gegen die väterliche Autorität.

Als in seinem Dorf zwei schwule Jugendliche sich aus Verzweiflung über das Gerede der Leute erhängten, brach endlich Winklers angestaute Wut auf die patriarchalische Dorfwelt in Form eines bilderwuchtigen Sprachkataraktes aus und er „schrieb, immer wieder die im Heustadel pendelnden Füße der beiden leblosen Buben vor Augen, Nacht für Nacht ein tausend Seiten langes Tagebuch.“⁷ Nachdem der junge Autor sich in seiner Kärntner Trilogie *Das wilde Kärnten*⁸ an der übermächtigen Vaterfigur und den erlittenen Traumata im erstickenden

⁶ Winkler, Josef: „Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär“. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 1. November 2008 in Darmstadt. In: http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Josef_Winkler.pdf

⁷ Ebenda.

⁸ Diese Trilogie umfasst folgende Romane: *Menschenkind* (1979), *Der Ackermann aus Kärnten* (1980) und *Muttersprache* (1982). In der vorliegenden Arbeit zitiere ich aus *Das wilde Kärnten. Drei Romane*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1995.

Dorfmilieu abgearbeitet hatte, fing er an, ständig nach Bildern suchend, auch andere Länder und Kulturräume zu erkunden. Seine Reisen trugen ihn immer weiter weg von seiner Heimat: über Venedig nach Rom und Palermo und in den letzten Jahren immer wieder nach Indien und Mexiko. Wie Winkler wiederholt in seinen Selbstaussagen betont, könnte er etwa in einer allzu „zivilisierten“ Stadt wie Frankfurt oder Basel auf Dauer nicht leben und schreiben, denn er ist auf die Bilderzufuhr von außen angewiesen, aus der sich seine Literatur speist. Mit der Zeit ändern sich auch die Koordinaten des Ich-Erzählers: Aus dem einsamen, von Selbstmordgedanken geplagten Jugendlichen ist ein erfolgreicher Autor geworden, dessen Frau und Kinder ihn überallhin auf seinen teilweise staatlich finanzierten Entdeckungsreisen begleiten.

Bei all dieser geografischen Erweiterung seiner Inspirationsquellen, bleibt Josef Winkler seinen Themen treu: der Gewalt und dem Absurden im Alltag, der pathetischen Anteilnahme am Schicksal der Ausgestoßenen und über allem thronend dem allmächtigen Tod in all seinen gräßlichen konkreten Erscheinungen.

Dass Winklers negative Darstellung der Heimatverhältnisse ihn bei seinen Landsleuten nicht gerade beliebt gemacht hat, zeugt vom verwirrenden Ineinandergreifen von Realem und Imaginärem in seinem Werk. Der Literaturwissenschaftler Klaus Amann, ein langjähriger Freund des Autors, zitiert eine Aussage Winklers aus dem Jahre 1982: „Nach wie vor darf ich außer meinem Elternhaus kein einziges Haus im Dorf betreten. Die Leute grüßen mich feindlich oder überhaupt nicht.“⁹ An dem hat sich im Laufe der Jahre kaum etwas geändert, was Josef Winkler in einem späteren Interview bestätigt:

⁹ Amann, Klaus: *Josef Winkler: Allerheiligenhistoriker, Karfreitagpsychologe, Christihimmelfahrtphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. Eine biographisch-dokumentarische Skizze*. In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13*. Graz-Wien: Verlag Droschl, 1998, S. 208.

Es ist nach wie vor so, dass ich dort als Nestbeschmutzer gelte, als Gotteslästerer, als Kirchenschänder, als Homosexueller, der jetzt neuerdings mit einem Kinderwagen das Dorf auf und ab fährt. Also eine völlig skurrile, schreckliche Person, über die man im Hintergrund, am Biertisch, vor der großen gelben Flasche tuschelt.¹⁰

Eine übersteigerte Form nimmt der Hass an, den die Familien der zwei von Winkler immer wieder heraufbeschworenen Selbstmörder dem Autor entgegenbringen. In *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) heißt es:

Wirklich verstanden gefühlt habe ich mich von einem Mann, der auf dem Friedhof meines Heimatdorfes vor dem Grab seines siebzehnjährigen Sohnes, der sich mit seinem gleichaltrigen Freund gemeinsam im Pfarrhofstadel erhängt hatte, nervös hin- und hertrat und mit hochrotem Kopf und bebender Stimme einem Friedhofsbesucher gegenüber klagte. Das ist kein Mensch... Der hat das Dorf kaputt gemacht...Wir im Dorf sind anständige Leut....Die Leut im Dorf hassen ihn, und niemand mehr will ihn im Dorf sehen, jeder weicht ihm aus... Mit dem Winkler wird es noch schlimmer enden...Die Geschichte ist noch nicht ausgestanden...Aber der ist nicht wert, dass man über ihn ein Wort verliert...Kein Sterbenswörtchen mehr, die Geschichte ist noch nicht ausgestanden, die Geschichte *hat sich* noch nicht! (S. 80)

Tatsächlich kann diese Geschichte niemals ausgestanden sein. Von diesem „bäuerlichen Trauerspiel“ (*Muttersprache*, S. 612) wird sich der Ich-Erzähler trotz der Mahnungen seines Vaters – „Du kannst über mich schreiben, was du willst, wenn es nur dir hilft, aber laß die beiden erhängten Buben im Dorf in Ruh!“ (*Roppongi*, S. 101) – nie losschreiben. Die Thematik zwingt sich ihm auf. „Niemand werde ich die beiden Buben in Ruhe lassen, weil ich sie nicht in Ruhe lassen kann, aber eigentlich sind es die Buben, die mich nicht in Ruhe lassen. [...] Solange

¹⁰ Grohotolsky, Ernst: „Wo einem ein Kopf in den Satz schießt“ oder wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. Interview mit Josef Winkler. In: Ebd., S. 16.

ich lebe, wird ihr Tod durch mein Tagebuch geistern, als wäre es mein eigener.“ (*Muttersprache*, S. 570-1).

Der Doppelselbstmord von Jakob und Robert ist die Ur-Szene und die Zentralmetapher der Winklerschen Literatur. Dieses Ereignis öffnet dem jungen Autor die Schleusen seiner Sprache und die zwei jugendlichen Selbstmörder ziehen sich, „der Realität ihres Lebens im Dorf längst enthoben“ (*Muttersprache*, S. 618), durch alle Werke Winklers. In dieser Todesgeschichte, die durch ständiges Wiederholen fast mythologisch wirkt, wird die ganze Themenkonstellation der Prosa Winklers ersichtlich: Tod – Liebe, die bis in den Tod geht – Schuld – Außenseitertum – Hass und Selbsthass – das Schreiben als Rettungsmaßnahme und Lebensnotwendigkeit. Was 1976 in Kaming geschah, hätte im sensationslüsternen Bericht einer Tageszeitung stehen können, um dann bald in Vergessenheit zu geraten:

Sie warfen den Kalbstrick um den Balken, prüften seine Festigkeit, umarmten sich und einander ins Fleisch beißend fielen sie in die Tiefe, zwei schnell abgebrochene Todesschreie, ein fürchterlicher Ruck, der das Dorf aus der Angel gehoben hat, gebrochene Augen, Blut schäumt aus den Mündern, langsam lösten sich ihre Hände voneinander, ihr Herz hörte allmählich zu schlagen auf. (*Muttersprache*, S. 619)

Die Geschichte erlangt jedoch eine solche Wirkungsmacht, die sich am besten mit Begriffen der Tiefenpsychologie erklären lässt, zumal Jakob und Robert immer wieder als Traumbilder erscheinen. Die Figuren der beiden Selbstmörder versinken ins Unbewusste, wo sie sich mit anderen psychischen Assoziationen verbinden und dadurch viel lebhafter und malerischer als die Erfahrungen und Begriffe der bewussten Wirklichkeit werden.¹¹ Der Autor bearbeitet diesen Stoff mit Mitteln, die der bildhaften

¹¹ Vgl. Jung, C. G., Franz, Marie-Louise von, Henderson, Joseph L., Jacobi, Jolande, Jaffé, Aniela: *Der Mensch und seine Symbole*. Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag, 1980, S. 43.

und gefühlsbeladenen Traumsprache entsprechen. Er verzichtet folglich auf den psychologischen Realismus und wird auch von keiner dokumentarischen Intention bewogen, die sich voraussichtlich in einem abgerundeten Werk erschöpfen würde. Ihm geht es nicht um die objektive Wahrheit – „Wie kann ein Mensch wie ich, der nicht frei von Falschheit ist, jemals die Wahrheit finden?“ (Ackermann, S. 232) – sondern um die bilderproduzierende Funktion eines nie überwundenen Traumas.

Die negative Reaktion mancher Kritiker auf den „Exzess der Metaphern“ und das „Stilblütengestöber“¹², das Josef Winkler mit jedem weiteren Buch vorlege, erklärt sich, wie ich bereits angedeutet habe, nur zum Teil durch die zermürbende, unappetitliche Thematik und die Perspektive, die „der seines Landsmannes Peter Handke genau entgegengesetzt“ „nicht die Schönheit der Schöpfung [...], sondern ihr Grauen und ihr Elend“¹³ in den Blick nimmt. Tasächlich ergeht es den Büchern Winklers wie den frühen Dramen seines großen Vorbildes Hans Henny Jahn: Trotz der unverkennbaren Schönheit der Winklerschen Sprache und Metaphorik scheitert die ästhetische Erfahrung vieler Leser an ihrer Abneigung gegen die ständige Tabuverletzung, die, von keiner auktorialen Instanz ausgeglichen, ihre innere Anteilnahme am Dargestellten blockiert.¹⁴ „Ekelhaft, geschmacklos und immer dasselbe“ – das Urteil, das Martin Lüdke¹⁵ über den Roman *Friedhof der bitteren Orangen* fällt, fasst das Unbehagen, die die Prosa Winklers bei ihren Kritikern auslöst, am besten zusammen. Von den drei Charakteristika betrifft nur das „Ekelhafte“ den

¹² Greiner, Ulrich: *Sprachgewordene Not. Josef Winklers zweiter Roman Der Ackermann aus Kärnten*. In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13*. a.a.O., S. 122-123.

¹³ Lüdke, Martin: *Kärntner Jagdszenen. Josef Winklers Roman Friedhof der bitteren Orangen*. In: Ebd., S. 147.

¹⁴ Vgl. Freeman, Thomas: *Hans Henny Jahn. Eine Biographie*. Übers. von Maria Poelchau, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1986, S. 168.

¹⁵ Lüdke, a.a.O., S. 146.

Inhalt, während die letzten zwei sich auf das poetologische Programm und die Erzählweise Winklers beziehen. Als „geschmacklos“ empfinden noch viele Literaturkritiker jede Abweichung von der klassischen Ästhetik. „Immer dasselbe“ ist eine Literatur, deren Hauptziel nicht die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Ereignissen, sondern „die Bewegung der Affekte“ ist und deren konstitutives Stilprinzip „die wiederholte Betrachtung und Beleuchtung des behandelten Motivs aus verschiedener Perspektive, das Variieren und Umkreisen der Hauptidee, die sogenannte insistierende Nennung [...] in offensichtlichem Gegensatz zu dem fortschreitenden Fluß der Gedanken“¹⁶ in der realistisch-mimetischen Erzählung steht. Woran also die meisten Kritiker Winklers Anstoß nehmen, ist der Einsatz von barocken diskursiven Strategien und die explizite Absage an das chronologische Erzählen: „Warum kann ich nicht erzählen wie jeder andere, beschreiben wie jeder andere beschreibt?“ fragt sich der Ich-Erzähler in *Ackermann aus Kärnten* (S. 291). Dem gescheiterten Versuch, nach dem Muster einer Reclam-Prosaschule zu schreiben¹⁷, folgt die entschiedene Antwort: „...da ich gar kein Geschichtenerzähler bin.“ (*Muttersprache*, S. 730). Daher gilt es, eine Sprache zu entwickeln, die nicht auf klassische Aussöhnung und Formvollendung aus ist und keiner objektiven Welt Darstellung dient, sondern der „Logik der Wünsche“¹⁸ folgt und „Unruhe stiftet“ (*Muttersprache*, S. 630). Diesbezüglich ergibt sich eine bedeutsame Parallele zum großen Vorbild Thomas Bernhard, der zwar in der intertextuellen Bezugswelt Winklers kaum eine Rolle spielt, zu dem es jedoch wesentliche weltanschauliche wie stilistische Affinitäten gibt:

¹⁶ Szyrocki, Marian: *Die deutsche Literatur des Barock*. Hamburg: Rowohlt, 1968, S. 23.

¹⁷ Vgl. Winkler: *Friedhof*, S. 208.

¹⁸ Linck, Dirk: *Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers*. Berlin: Verlag Rosa Winkel, 1993, S. 259.

„...ich bin kein Geschichtenerzähler. (...) Mich interessieren nur meine Vorgänge, und ich kann sehr rücksichtslos sein.“¹⁹

Es fällt auf, dass Josef Winkler immer wieder Epigonentum vorgeworfen wird. Schon Rainer Fribolin kommt in seiner 1989 erschienenen und hauptsächlich an Authentizität und Sozialkritik interessierten Dissertation²⁰ zum Schluss, dass Winklers Revolte nichts Neues schaffe. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, worauf sich dieses „Neue“ eigentlich bezieht und die Vermutung liegt nahe, dass damit der Inhalt gemeint und die sozialkritische Leistung einer solchen „artifizialen“, hochmanieristischen Schreibweise der Ineffizienz bezichtigt wird. Hinzu kommt noch das modernistische Vorurteil, dass die Fortschrittsideologie mit ihrer teleologischen Ausrichtung auf die Kunst überträgt. Inhaltlich bringt Winklers Literatur mit ihrem obsessiven Wiederholen derselben Ereignisse tatsächlich wenig „Neues“. Sie bedient sich der bekannten Gestalten und Requisiten der Anti-Heimatliteratur: Bauern, Knechte, Mägde, des Bauernhofs, der Arbeitstiere, des Waldes und des Baches, der Dorfkirche etc. und beschwört dieselbe affektive und ideologische Konstellation herauf: die Fremdenfeindlichkeit der traditionellen Gemeinschaft und die Unterdrückung der Schwächeren durch die Stärkeren. Stilistisch greift Winkler auf rhetorische Mittel der Vormoderne zurück, deren Effekt auf den Leser von Gustav René Hocke zwischen „Schock und Langeweile“²¹ angesiedelt wird. Genauso wie sein Vorbild Hubert Fichte, von dem im Folgenden noch die Rede sein wird, arbeitet Winkler nicht mit wirklichkeitsgetreuen Abbildern, sondern mit „Bildungselementen und Emotionszitate“²².

¹⁹ Thomas Bernhard: *Drei Tage*. In: Ders.: *Der Italiener*, 1971, S. 150-2. Zit. von Dirck Linck a.a.O., S. 256.

²⁰ Fribolin, Rainer: *Franz Innerhofer und Josef Winkler. Die moderne bäuerliche Kindheitsbiographik vor dem Hintergrund ihrer Tradition vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Bern – Frankfurt a. Main – New York – Paris: Zürcher germanistische Studien Bd. 14, 1989, S. 211.

²¹ Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg: Rowohlt, 1987.

Indem er mittels der metaphorischen Sprache und vor allem des barocken *conchetto*²³ eine eigene Wirklichkeit herstellt, die nicht der Außenwelt, sondern der eigenen Wahrnehmung entspricht, legt Winkler wie Fichte auch nahe, dass „rhetorische Figuren [...] säkularisierte Zauberformeln“²⁴ sind, und entdeckt somit neu die Verbindung zwischen Manierismus und Magie. Für einen Autor, der trotz seiner kritischen Haltung zum Katholizismus von dessen Wirkungsästhetik fasziniert ist und katholische Formmuster und Bilder in die eigenen Literatur übernimmt, ist diese Verbindung sehr relevant.

Anlässlich der Büchner-Preis-Verleihung an Josef Winkler wurde der Vorwurf des Epigonentums wieder laut. So zweifelt etwa der FAZ-Rezensent Hubert Spiegel, dass Winklers „schmales, scharf akzentuiertes literarisches Programm“ die Auszeichnung verdiene. Den Grund sieht er im „Unzeitgemäßen“ einer Literatur, die „mit einem Bein in der Barocktradition steht und mit dem anderen in den siebziger Jahren, bei Genet und Pasolini, Kroetz, Speer und Fassbinder.“²⁵ Interessanterweise setzt die Einordnung Winklers in diese Autorenreihe eine andere literari-

²² Fichte, Hubert: *Homosexualität und Literatur*, Bd. I (*Die Geschichte der Empfindlichkeit, Paralipomena*, Bd. I), Frankfurt am Main 1987/88, S. 188, zit. von Böhme, Hartmut: *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1992, S. 104.

²³ Hugo Friedrich definiert das *conchetto* wie folgt: „ein frappierendes Sinn- oder Gedankenspiel, vielsagend, stechend, ausgefallen, eine gewagte, **an Wahrheit unbekümmerte Kombination** (Herv. von mir, M.I.), eine erzwungene Identität des Verschiedenen, ein Widersinn.“. Vgl. Friedrich, Hugo: *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1964, S. 636.

²⁴ Fichte, Hubert, a.a.O.

²⁵ Spiegel, Hubert: *Der Kindheitsmusterknabe. Büchner-Preis 2008 an Josef Winkler*. Frankfurter Allgemeine, Feuilleton, 17.06.2008. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/buechner-preis-2008-an-josef-winkler-der-kindheitsmusterknabe-133194.html> (Zugriff am 28.03.2012).

sche Vaterfigur voraus, die in der intertextuellen Bezugswelt des österreichischen Autors eine wichtige Rolle spielt. Der gemeinsame Nenner zwischen Josef Winkler und dem von ihm oft zitierten Friedrich Hebbel sei in diesem Zusammenhang „die Stilisierung des Sprachlosen“. Hannelore und Heinz Schlaffer sehen nämlich Kroetz und Fassbinder als Nachfolger von Friedrich Hebbel, weil sie „in der sprachlosen (also stilisierbaren) Beschränktheit und Brutalität der ländlichen und proletarischen Verhältnisse die – für das bürgerliche Publikum freilich exotischen – Bedingungen für Tragik wiederzufinden“²⁶ versuchen.

Wie wir bereits gesehen haben, strebt Winklers Literatur keine allgemein nachvollziehbare Rekonstruktion der psychologischen Hintergründe autonom agierender Gestalten an. Sie versteht sich vielmehr als „verbales Delirium“, als ekstatisches Sprechen, das von den Lesern, die eine zusammenhängende Geschichte erwarten, nicht verstanden wird und dessen Hauptfunktion performativ ist. So betritt Josef Winkler bewusst jene Gefahrenzone der hypertrophen Phantasie, die von frühchristlichen Autoren getadelt und von barocken Dichtern in der Nachfolge der geistlichen Übungen des Ignatius von Loyola in den Dienst der seelischen Erbauung und der christlichen Tugend gestellt wird. Quintillian (1. Jh. n. Chr.) mahnt vor der Gefahr, die Bilder der Phantasie autonom werden zu lassen, denn sie führten zu „seelischen Lastern“²⁷. Hocke sieht eben darin ein wesentliches Kennzeichen des Manierismus als einer „Konstante der europäischen Geistesgeschichte“²⁸, das beispielsweise in Baudelaires *Paradis artificiels* deutlich zutage tritt und den Bezug zwischen

²⁶ Schlaffer, Hannelore, Schlaffer Heinz: *Studien zum ästhetischen Historismus*. Frankfurt am Main 1975, S. 138, zit. von Linck, Dirck, a.a.O., S. 129.

²⁷ Hocke, G.R. (1987), a.a.O., S. 17.

²⁸ Hocke, Gustav René: a.a.O., S. 271.

„Manier und Manie“, zwischen der kunstvollen Übersteigerung und dem Religiösem herstellt:

Nicht die Ordnung, die Gemeinschaft, die Harmonie, sondern die Affekte und die individuelle Tragik, ja die Beobachtung pathologischer Reizerscheinungen werden Ziele und Mittel von Kunst und Dichtung. [...]. Zu dieser Hypostase der Phantasia gesellt sich dann eine neue – mehr ästhetisch-psychologische – Anwendung der platonischen Mania-Lehre. Es interferieren also nicht nur Asianismus und Manierismus, sondern auch Phantasia und Mania. Doch vergessen wir nicht, dass dies alles im hellenistischen Neuplatonismus noch in einem mythischen Urgrund geborgen bleibt. [...]. Die hyper-subjektivistische Säkularisierung erfolgt erst später.²⁹

Eben dieser „Hyper-Subjektivismus“, der in Winklers Prosa so stark präsent ist und die „hypertrophe Phantasie“ in den Dienst einer Privatmythologie stellt, lässt die Bilder dieser sprachgewaltigen Literatur und deren originelle Kombinatorik frisch und unverbraucht wirken. Dazu gehört auch die Radikalität der Leseerfahrungen und die Offenheit, mit der Josef Winkler sie in die eigene Schreibpraxis einbezieht. Beides ermöglicht ihm, den eigenen Weg zu gehen, indem er, um mit H. R. Jaufz zu reden, sowohl rezeptiv als auch produktiv mit der Literatur umgeht.

Zusammenfassend sei festgehalten, dass es sich im Falle Josef Winklers um eine „handlungsabstinente“, auf das Bild fixierte Prosa handelt, die zugleich mit den „ideologischen und ästhetischen Voraussetzungen“³⁰ der Leser spielt, indem sie gezielt die Grenze zwischen Authentizität und Erfindung verwischt und die Kluft zwischen der Innen- und der Außenwelt aufhebt. Mit sprachlichen Mitteln konstituiert sich ein Textsubjekt, das mit dem empirischen Autor in einem unbestimmbaren Verhältnis steht. „Ich werde solange Metaphern suchen, bis ich

²⁹ Hocke, Gustav René: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Reinbeck, Hamburg 1959, S. 16 f.

³⁰ Vgl. Linck a.a.O., S. 112-113.

selber eine Metapher bin.“ (*Der Leibeigene*, S. 214). Dass dieser Wahrnehmungs- und Darstellungsmodus auf die schwule Erfahrung der Nicht-Identität zurückzuführen ist, hat Dirck Linck ausführlich und überzeugend gezeigt. Es sei in diesem Zusammenhang auch auf Hockes Feststellung verwiesen, die die Artifizialität der manieristischen Ausdrucksformen nicht bloß als Polemik gegen die Klassik betrachtet, sondern auf ein „problematisches Verhältnis zum eigenen Ich, zur Gesellschaft und zu philosophischen und religiösen Überlieferungen der konventionellen ›Bien-Pensents‹“³¹ zurückführt.

Stilistischer Wendepunkt, „Verwindung“ des Ur-Traumas und Intertextualität

Im Rahmen einer Diskussion über Winklers Poetik kommt der Intertextualität eine Schlüsselrolle zu. Da seine Bücher von Anfang an mit Anspielungen, Zitaten und sonstigem vorgeprägtem Sprachmaterial durchspickt waren, drängt sich die Frage nach der Funktion der Intertextualität in seiner Prosa auf. Zunächst gilt es die Fremd- und Selbstaussagen, vor allem die relevanten selbstreflexiven Stellen in Betracht zu ziehen, die diese Frage der Vernetzung „mit den fremden Wörtern und Reden außerhalb des Werkes“³² auf einer allgemeinen Ebene der Textualität zu klären vermögen. Den letzten Teil meines Beitrags möchte ich auf eine kurze Stelle aus dem Roman *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003) fokussieren, an dem sich exemplarisch zeigen lässt, wie Josef Winkler den Fremdkörper (Zitat) mit anderen intertextuellen Bezügen (Anspielungen, Autorennamen) verwebt und in den eigenen Text integriert, um auf die eigene poetische Praxis zu reflektieren und dabei einen ästhetischen Mehrwert zu erzeugen.

³¹ Hocke (1959), S. 301.

³² Pfister, a.a.O., S. 215.

Zunächst möchte ich einen Überblick auf die verschiedenen Formen von Intertextualität bieten, die sich in Winklers Büchern identifizieren lassen. Außer verkappten (vorwiegend in seiner frühen Prosa – bis einschließlich zur 1998 erschienenen Novelle *Wenn es soweit ist* anzutreffen) und expliziten Zitaten, wären die Paratexte³³ (Titel, Motti etc.) einer näheren Besprechung wert. Anzumerken ist, dass viele Buchtitel Winklers Zitate oder Anspielungen beinhalten. So stellt etwa *Menschenkind*, der Titel seines Erstlings, eine Abwandlung des biblischen Begriffs „Menschensohn“ dar und deutet auf den prophetischen Unterton hin, den man in der ganzen Kärntner Trilogie feststellen kann. Der Titel des zweiten Romans spielt auf Johannes von Tepl *Der Ackermann aus Böhmen* an. Damit wird nicht nur das Hauptthema signalisiert – die Trauer und die Ohnmacht des Menschen vor dem Tod – sondern auch die rhetorische Kunstfertigkeit und das dramatische Element, die dem Roman *Der Ackermann aus Kärnten* und dem spätmittelalterlichen Streitgespräch gemeinsam sind. Winklers viertes Buch trägt den Titel *Der Leibeigene*, dessen Bedeutung erst durch die zum Schluss zitierten Verse des barocken Dichters Jakob Ayrer klar wird: „Ich bin doch des todes leibeigen / und es kann werden anders nicht.“ Schließlich stellt der Titel des 2008 erschienenen Bändchens *Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot* keine hochkulturelle Anspielung dar, sondern verweist auf ein Kabarettlied aus dem Jahre 1928, das von Max Hansen gesungen bald zum Kultlied der Dreißigerjahre avancierte. Das Thema des Liedes, der Aufbruch in ein unbekanntes, exotisches Land, dem auch in den neueren Büchern Winklers immer mehr Platz eingeräumt wird, aber auch das Grotesk-Humoristische, Kitschige und Tuntige der Interpretation, sowie die Tatsache, dass Max

³³ Der Begriff stammt von Gérard Genette. Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. (übersetzt von Dieter Hornig, mit einem Beiwort von Harald Weinrich), Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag, 1989.

Hansen in anderen Liedern Hitler aufs Korn nimmt, dürften wohl eine Rolle bei der Titelgebung gespielt haben.

Schon in der Kärntner Trilogie, aber zunehmend in den späteren Büchern, kann man eine mediale Grenzüberschreitung feststellen, die sich in Bezügen auf nicht-literarische Produkte (Musik, Film) konkretisiert. Eine Analyse dieses interessanten Phänomens, das im engen Zusammenhang mit Winklers Leidenschaft für das Kino und seiner filmischen Schreibweise steht, würde allerdings im Rahmen der vorliegenden Diskussion zu weit führen.

Außer der Intermedialität gibt es noch eine wichtige Sonderform von Intertextualität, die Winklers Gesamtwerk kennzeichnet. Der in Anlehnung an Michel Foucaults „Ordnung des Diskurses“ entstandene Begriff der Interdiskursivität schließt auch das Einmontieren fremder, anonymer Texte in den eigenen Diskurs ein. Dabei handelt es sich hauptsächlich um Sprüche und Klischees, die wir alle kennen, deren Herkunft wir jedoch nicht bestimmen können.³⁴ So kann man etwa in einem literarischen Diskurs Elemente eines religiösen Diskurses erkennen, was bei Josef Winkler sehr oft der Fall ist. Auch in der Loslösung von der katholischen Kirche hat Josef Winkler die katholischen Formmuster nicht aufgegeben. Er bleibt fasziniert von Riten und Bildern, deren Gewalt er in seine Bücher übernimmt. Seine Prosa ist also formal stark vom Katholizismus geprägt. Einerseits übernimmt sie den Duktus, die Satzkonstruktion, die rhetorischen Strategien der liturgischen Sprache und der katholischen Erbauungsliteratur. Andererseits werden Auszüge aus katholischen Gebetsbüchern blasphemisch und provokativ mit skurrilen Bildern und Assoziationen verwoben.

³⁴ Vgl. Van Alphen, Ernst: *Literatuur als theorie: Gerard Reve en interdiscursiviteit. De theorie van de stoplap*. In: van Dijk, Yra; de Pourcq, Maarten; de Strycker, Carl (Hg.): *Draden in het donker. Intertextualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantlit, 2013, S. 249-266.

Schließlich wäre noch der Umgang mit Autorennamen als Form von Intertextualität zur Diskussion zu bringen. Nicht nur Jean Genet, die erste Identifikationsfigur für Josef Winkler und der absolute Liebling seiner jungen Jahre, wird zur halb-fiktiven Gestalt in der Prosa des österreichischen Schriftstellers. Auch andere Autoren werden ihrem biografischen Kontext enthoben und in Kunstfiguren verwandelt. Der Einsatz von Autorennamen dient nicht nur dazu, die Belesenheit der Leser auf die Probe zu stellen, sondern stellt Winkler eine künstlerische Genealogie zur Verfügung, die sowohl auf Geistesverwandschaft als auch auf existenziellen Gemeinsamkeiten beruht. Einerseits sind es die homosexuellen „Ersatzväter“ beziehungsweise Identifikationsfiguren Jean Genet, Hubert Fichte, H. H. Jahn und neulich Julien Green, die in den Romanen von Josef Winkler immer wieder auftauchen und um die eine Art literarischer Totenkult getrieben wird. Andererseits werden die Autoren immer wieder erwähnt, die für die Schreibweise Winklers von großer Bedeutung sind: Friedrich Heibel (Stilisierung des Sprachlosen), Charles Baudelaire (Ästhetik des Hässlichen, Verwandlung der Wirklichkeit durch die Phantasie) und E.A. Poe (Selbsterstörung und Tabuverletzung, so wie sie vor allem in *The Imp of the Perverse* theoretisiert werden).

An dieser Stelle lässt sich die Frage aufwerfen, inwieweit der Einsatz intertextueller Verfahren im Werk Josef Winklers konstant geblieben ist, beziehungsweise, ob sich etwas diesbezüglich mit der Zeit geändert hat. Meine These ist, dass man von einem Wendepunkt im Werk Winklers reden kann, der mit der Novelle *Natura morta* (2001) einsetzt. Biografisch gesehen, hängt dieser Wendepunkt einerseits mit der Etablierung des Autors im Kulturbetrieb und andererseits mit seiner Vaterschaft zusammen, die sich, wie er selber zugibt, auf seine Autorschaft auswirkt:

Seit mein Sohn auf der Welt ist, gehe ich kaum noch auf Friedhöfe, verlangsame auch nicht mehr meine Schritte, wenn ich am offenen Tor einer Leichenhalle vorbeigehe, besuche keine Kindergräber mehr. [...]. Außerdem: Wie die Zeit vergeht! In letzter Zeit habe ich nicht einmal ein schlechtes Gewissen, weil ich nur mehr ganz selten an Selbstmord denke, aber es werden auch die guten alten Zeiten nicht wiederkommen können, die mich veranlaßten, ins Tagebuch zu schreiben am Lido in Venedig, daß ich plötzlich deprimiert bin, weil ich seit einiger Zeit keine Selbstmordgedanken mehr habe. (*Leichnam*, S. 78-79).

Die Änderung, die sich in der Schreibweise Winklers vollzieht, kommt allerdings nicht einer Überwindung seiner eigentümlichen Motivik gleich, sondern vielmehr einer „Verwindung“ derselben. Dieser Begriff, der von Derrida in Bezug auf die Dekonstruktion der philosophischen Tradition verwendet wird³⁵, passt ebenso gut auf Winklers Schreiben, das die Verletzungen der Vergangenheit nicht abschafft, sondern ständig durcharbeitet und ästhetisch verfremdet³⁶. Mit der Novelle *Natura morta* (2001) bahnt sich ein eindeutiger Stilwechsel in Winklers Prosa an. Die Texte werden kürzer, bis nur noch Prosaminiaturen angeboten werden.

³⁵ Vgl. Vielhaber, Carsten: *Die Präfixe der Postmoderne oder: Wie man mit dem Mikroskop philosophiert.*, LIT, Münster 2001, S. 53-54: „Derrida beschreibt die Verwindung der Metaphysik mit dem Wort „clôture“: Geschlossenheit, Abschluß, Vollendung. [...]. Zunächst wird der Gedanke Heideggers wiederholt, dass es kein einfaches Ende der Metaphysik gibt im Sinne ihrer Überwindung, dass die Geschichte der Metaphysik sich aber gewissermaßen vollendet, erschöpft hat. Ein weiterer Akzent wird von Derrida eingeschoben durch das Wort „fin“, was im Französischen nicht nur Ende heißt, sondern auch Zweck und Ziel, d.h. auch die Finalität der Geschichte der Metaphysik wird vollendet, wird einsichtig durch dekonstruktivistische Lektüre, erlebt ihren Niedergang. Die Geschlossenheit der Metaphysik ist nicht ihr Ende. Derrida spricht von der Grenze der Metaphysik, weil er an den Tod der Metaphysik nicht glaubt.“

³⁶ Vgl. Irod, Maria, a.a.O., S. 25-26.

Man merkt immer deutlicher, wie Winkler sich von der Mitteilungsliteratur distanziert und auf den schönen Klang der Sprache hin arbeitet: „Mir ist wichtig, dass die Sätze singen.“ – sagt er in einem Interview anlässlich der Büchner-Preis-Verleihung.³⁷

Klaus Amann spricht von Winklers „traumwandlerischem Gespür für Texte, die seine Wahrnehmungen und seine Intentionen unterstützen, bestätigen oder irritieren“ und sieht darin „die Basis seiner literarischen Begabung und seiner schriftstellerischen Produktivität“³⁸.

An erster Stelle in Winklers Bezugswelt steht zweifelsohne Jean Genet, dessen Bedeutung weit über die eines literarischen Vorbildes hinausragt. Mit dem französischen Autor verbinden Winkler der biografische Hintergrund (das existenzielle Außenseitertum, die Homosexualität), die thematische Verschränkung von Tod und Erotik und am allerwichtigsten eine Erzählweise, die ihre Schönheit und Überzeugungskraft fast ausschließlich der sprachlichen Virtuosität verdankt. Über die lebenswichtige Bedeutung, die der frühen Begegnung Winklers mit der Literatur von Jean Genet zukommt, gibt es immer wieder relevante Passagen in seinen Romanen. „Seit ich die Bücher von Genet nicht nur gelesen, sondern mir Satz für Satz einverleibt und mir meine eigenen Bücher mit dem Fleischwolf der Schreibmaschine aus Leib und Seele geschrieben habe, hab ich nur noch selten das Gefühl nur schreibend existieren zu können.“ – heißt es noch in einem späteren Buch Winklers (*Leichnam*, S. 37), in dem schon eine gewisse Distanz zu den erlittenen Traumata der Jugend spürbar wird. Die erste Genet-Lektüre fällt bezeichnenderweise in das Jahr, in dem Jakob und Robert Selbstmord begehen und Winkler selbst mit dem Todesgedanken ringt. In den Selbstmordphantasien des jungen angehenden Autors spielen die „sogenannten Lieblingsautoren“ (ebenda, S. 37) eine zentrale, jedoch zweideutige Rolle, die darauf hindeutet, dass die Lese-

³⁸ Amann, Klaus, a.a.O., S. 204.

erfahrung in ihrer unüberschreitbaren Intensität das Intimste des Schreibenden berührt. Das Lesen habe ihn „am Leben erhalten in der Zeit meiner größten Todesängste, in der Zeit meiner Selbstmordgedanken“, zugleich „haben sie mich aber auch an den Rand der Hölle getrieben, die Sätze von Camus und Cioran, und wie sie alle heißen.“ (Ebenda, S. 57). Es sind in erster Linie die Worte von Jean Genet, die sich in die innerseelische Wirklichkeit und buchstäblich auch in den Körper des Ich-Erzählers einprägen und, indem sie ihn zum Schreiben bringen, seine Selbstfindung ermöglichen:

Mit *Pompes funèbres* von Jean Genet in der grünen, zerfledderten Jackentasche stand ich als Jugendlicher auf der Villacher Eisenbahnbrücke und drückte meine Lippen an das mit Rauhreif überzogene Eisengeländer. Das Geratter Partezettel druckender Maschinen näherte sich auf Schienen. Die Lokomotive pfiiff. Ich verdrehte meinen Kopf. Mit brennenden und nach Blut schmeckenden Lippen verließ ich, durch den pulvrigen Neuschnee stampfend, die Eisenbahnbrücke. Die eintätowierten Sätze – manche hingen mir lange wie Sträflingsketten aus dem Mund – beginnen an meinen Unterarmen zu verblassen: *Ein schwarzes Blut läuft schon aus seinem Mund, und aus seinem offenen Mund tritt noch sein weißes Phantom.* (Ebenda, S. 40 f.)

Es ist nicht zufällig, dass hier ausgerechnet *Pompes funèbres* zitiert wird. Wie kein anderes Buch von Jean Genet lässt dieser Roman die stilistischen wie thematischen Gemeinsamkeiten, die zwischen Winkler und dem französischen Schriftsteller bestehen, am deutlichsten erkennen.

Die oben zitierte Stelle ist der letzte Teil einer *In aller Ruhe frische Feigen* überschriebenen Prosaminiatur, die von einer durchgehenden Referenz auf Jean Genet zusammengehalten wird. Der erste Abschnitt berichtet ebenfalls im Präteritum über den Besuch des Ich-Erzählers in Marokko beim Grab Jean Genets und bezieht sich dabei scheinbar nur auf äußere Ereignisse und auf die empirische Person des französischen Schriftstellers. Im Mittelpunkt der kleinen Szene steht die Enttäuschung des

Ich-Erzählers, dass die ersehnte „Affekterregung“ durch den Anblick des Grabes des verehrten Autors nicht eintritt: „ich [...] hatte [...] nichts zu sagen, fand keine Worte, war auch entsetzt, da ich keine besonderen Gefühle hatte – auf die ich natürlicherweise hoffte, als ich in München ins Flugzeug stieg –, ich wollte nur noch, müde vom stundenlangen Suchen des völlig verwaorsten, kleinen, spanischen Soldatenfriedhofs in Larache, ausruhen und in aller Ruhe die Feigen an seinem Grab aufessen.“ (*Leichnam*, S. 40).

Die nächste Szene holt eine tiefere Gedächtnisschicht hervor und bezieht sich auf eine Zeit der starken Identifikation des Ich-Erzählers mit dem (damals noch lebenden) Autor des *Pompes funèbres*. Dabei sind Körper und Sprache, beziehungsweise Tod und Schrift, höchst komplex miteinander verwoben. Dem mit Selbstmordgedanken ringenden Jugendlichen, der auf der Eisenbahnbrücke steht und dem sich nähernden Zug entgegensieht, kommt die Lokomotive wie eine Partezettel druckende Maschine vor. Diese verzerrte Wahrnehmung stellt eine für Winklers Schreibweise typische Transformation des Realen ins Imaginäre dar. Sie hat hier, wie mir scheint, eine doppelte Funktion. Zum einen tritt sie als Abwehr von Selbstmord ein. Zum anderen deutet sie auf das Moment der Trauer hin, das für Winklers Schreiben sehr bedeutend ist. Wie man den oft wiederkehrenden Stellen in der Kärntner Trilogie entnehmen kann, löst der Selbstmord des Liebespaares Jakob und Robert nicht nur eine intensivere Beschäftigung des Ich-Erzählers mit dem eigenen Tod aus, sondern bestimmt auch seine Erzählweise:

Der Priester des Dorfes erzählte mir, daß er den gemeinsamen Freitod von Jakob und Robert wie alle anderen Geschehnisse in die Dorfchronik eingetragen hat. Wie und was haben Sie geschrieben? [...] Ich habe nur das Todesdatum und das Ereignis als solches, wie es in der Zeitung steht, in die Dorfchronik eingetragen, sagte der Priester, über die anderen Dinge redet man nicht. Also rede ich nur mehr über die anderen Dinge und lasse die Dinge, über die man

redet, aus oder notiere sie kurz und bündig, wie ich sie gehört habe.
(*Muttersprache*, S. 502).

In der Phantasie darf Seppel seine literarischen Rituale der Totenerweckung zelebrieren – „Weil du dich umgebracht hast, töte ich dich, damit du wieder am Leben bist.“ (ebenda, S. 506) – die Asche des geliebten Jakob „bis aufs Blut lieben“ und „angesichts seiner Totenfäulnis den Geruch der Duftblumen“ (ebenda, S. 503) verachten. Formal betrachtet, ist dies eine Welt, die sich der Ich-Erzähler allein durch die performative Kraft der Sprache verschafft, ein imaginäres Reich, das nur er betreten und in dem er und nur er allein über Leben und Tod, über Wahrnehmungen, Objekte und Gestalten verfügen kann. Auf eine ähnliche Art und Weise geraten auch die Zitate, Anspielungen sowie Buchtitel und Autorennamen in eine von der Eigenmacht des Ich-Erzählers abhängige Perspektive.

Wie bereits erwähnt, hat der Name Jean Genet eine Signalfunktion innerhalb des Winklerschen Œuvres, die Wichtigstes sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht konnotiert. Nicht umsonst ist Genet der einzige unter den homosexuellen „Ersatzvätern“ beziehungsweise unter den „Lieblingsautoren“, dem Josef Winkler ein ganzes Buch widmet, dessen Genre irgendwo zwischen fiktiver Biografie und Autofiktion angesiedelt ist.³⁸

Der gemeinsame Nenner zwischen Winklers und Genets Poetik ist die Faszination für das Ritual. Das Theater und die Religion, die zwei Hauptorte der Verwandlung in unserer Kultur³⁹, bieten beiden Schriftstellern den Rahmen und die Formmuster für ihre literarischen Rituale der Traumaverarbeitung. Genet selbst versteht die Literatur als Exorzismus⁴⁰ und beschwört

³⁸ Winkler, Josef: *Das Zöglingssheft des Jean Genet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

³⁹ „The two principal sites of transformation in our culture“ – vgl. White, Edmund: *Genet. A Biography*. New York: Vintage Books, 1994, S. 282.

in seinen Schriften das Böse immer wieder herauf, um es dadurch loszuwerden, genauso wie Winkler durch das ständige Wiederholen seiner schmerzlichen Erfahrungen eine Affekterregung durch die Sprache im Sinne der barocken Wirkungsästhetik beabsichtigt. In diesem Zusammenhang besteht auch eine Verwandtschaft zwischen den schrägen Metaphern und Bildern in der Prosa Winklers und der ich-bezogenen Schreibweise Genets, die, ebenso reich an selbstreflexiven Passagen, eher lyrisch als episch wirkt.⁴¹

Der 1945 erschienene Roman *Pompes funèbres* wird als magisches Ritual der Totenbeschwörung konzipiert. Den biografischen Anlass sehen die meisten Genet-Exegeten in der Trauer, die Genet nach dem frühen Tod von Jean Decarnin, dem Widmungsadressaten des Buches, durchmachte. Für unsere Analyse der Winkler-Passage ist wichtig festzuhalten, dass Jean Decarnin erst nach seiner Erschießung während der Befreiung von Paris im August 1944 seine überdimensionierte Bedeutung im Leben Genets erlangte. D.h. konkret, dass der Schriftsteller nicht mehr der Wirklichkeit, sondern allein seiner Phantasie folgend über die Lebensumstände seiner Gestalt frei verfügen konnte. So geht auch Winkler in seiner frühen Prosa mit den Gestalten um, die er der eigenen Lebenswirklichkeit entnimmt. Vor allem wird die Figur des jugendlichen Selbstmörders Jakob einer imaginären Stilisierung post mortem unterzogen. Sein plötzlicher Tod ermöglicht es seinem schreibenden Freund, ihre im Wesentlichen nur in der Phantasie vorhandene Beziehung weiter zu denken und sie nach seinen Wunschvorstellungen ins literarische Bild umzusetzen.

⁴⁰ Vgl. White, E., ebenda, S. 278-279: "Years later, when he was interviewed about his early fiction, Genet spoke of the power of his fiction to exorcise the very evil it seems to be lauding, just as homeopathic medicine cures by imitating the symptoms of the disease."

⁴¹ Vgl. Ebenda.

Noch ein gemeinsamer Punkt, der Winklers Prosastil mit Genets *Pompes funèbres* verbindet, ist die Abwechslung von Erzähltempus und rhetorischem Exkurs. Dasselbe Schema findet sich im oben zitierten Auszug aus *Leichnam, seine Familie belauernd* wieder. Die erinnerten Geschehnisse – der Besuch am Grab von Jean Genet, die Selbstmordabsicht mit dem *Pompes funèbres* in der Jackentasche – werden durchgehend im Präteritum nacherzählt. Nur der letzte Satz, der einer poetologischen Aussage gleichkommt, steht im Präsens: „Die eintätowierten Sätze [...] beginnen an meinem Unterarm zu verblassen.“ Ganz zum Schluss wird der von Winkler angeblich einverlebte Genet-Satz wiedergegeben, der den Todesmoment des Geliebten evoziert und durch das Bild des blutenden Mundes an Winklers eigene Darstellung des Doppelselbstmordes denken lässt.

Das Sinnpotential dieser Textstelle wird deutlicher, wenn man sie mit jener Passage aus der Kärntner Trilogie (*Muttersprache*, S. 500-6) zusammen liest, in der das schreibende Ich nicht nur seine Literatur als Trauerarbeit um seinen Freund Jakob beschreibt, sondern auch seine Absage an das realistisch-mimetische Erzählen kenntlich macht. Die Szene findet an Allerheiligen, drei Jahre nach dem Doppelselbstmord, statt. Der trauernde Ich-Erzähler sitzt am Schreibtisch und lässt seinen um den geliebten Jakob kreisenden Gedanken freien Lauf. Die Assoziationen, die dabei entstehen, hält er schriftlich fest. Unter den Realien, auf die sich seine Imagination stützt, spielt außer den Zeitungsberichten auch „der blauumrandete Partezettel“ eine wichtige Rolle: „Wieder und wieder lese ich ihn. Blindenschrift des Todes.“ (S. 504). Die trockenen Lebensdaten Jakobs, die darin stehen, sowie den klischeehaften Beileidsausdruck findet der Ich-Erzähler befremdlich. Noch verstörender wirkt die Tatsache, dass der geliebte Name noch nie vorher gedruckt worden war: „Kein Setzer nahm sich die Buchstaben seines Namens zur Hand und schrieb in Kurrentschrift, wie Vater und Mutter schreiben, seinen Namen.“ (Ebenda). Unmittelbar nach

der Partezettel-Szene wird das Motiv des Sprungs vor den Zug zum ersten Mal thematisiert. Es handelt sich hier, viel offensichtlicher als im späteren Roman-Auszug, um ein Gedankenspiel, das vom Ich-Erzähler sprachlich produziert und im letzten Moment verworfen wird:

Stehe ich mit dem einen Bein auf dem linken, mit dem anderen Bein auf dem rechten Gleis und erwarte mit ausgestreckten Händen einen Zug, drehe ich den Kopf rechts, links, schließe die Augen, lächle, schneide Grimassen, reiße die Augen auf, springe, ehe der heranschwirrende blaue Blitz des Zuges mit seiner Schnauze meine Stirn trifft, zur Seite und laufe in den Wald hinein. Ich höre die Räder des Zuges, hundert Meter oder zweihundert Meter weiter bleibt er stehen, der Lokführer geht mit der Gewißheit, einen Toten vorzufinden, das Gleis entlang. [...] Gierig sehe ich zu, wie man meine Leiche sucht. (*Muttersprache*, S. 504-5)

Über zwanzig Jahre später greift der Ich-Erzähler, der sich inzwischen von seinem Ur-Stoff etwas distanziert hat, jedoch ohne jemals davon loskommen zu können, auf die Motive „Partezettel“ und „Sprung vor den Zug“ zurück, blendet sie aber so ineinander, dass sie ohne Kenntnis der *Muttersprache*-Passage zum großen Teil rätselhaft bleiben.⁴² Erst wenn man die Bezüge zwischen den zwei korrespondierenden Stellen erkannt hat, wird auch die mehrfache Bedeutung des *In aller Ruhe frische Feigen*-Kapitels deutlich. Nicht nur, dass dadurch der autobiografische Hintergrund (Trauer, Selbstmordgedanken) geklärt und der Bezug auf Jean Genets *Pompes funèbres* in seiner literarischen und existenziellen Notwendigkeit transparent gemacht wird. Darüber hinaus bildet diese Prosaminiatur eine

⁴² Dies zeugt wiederum von der lyrischen Komponente der Winklerschen Prosa. Die Einblendungstechnik, die beliebige, in der objektiven Wirklichkeit unzusammenhängende Dinge kraft der „diktatorischen Phantasie“ aufeinander bezieht, wird von Hugo Friedrich als Grundmerkmal der modernen Lyrik angeführt. Vgl. Friedrich, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 84-88.

wichtige poetische Schaltstelle im neueren Werk Winklers, in welcher Biografie, poetologische Reflexion und Intertextualität zusammenlaufen. Sie wird genau an jenen Abschnitt aus *Muttersprache* zurückgebunden, der die Verbindung von ureigener Motivik und Schreibweise explizit werden lässt. Überdies setzt diese Verbindung auch einen anderen, im neueren Text nicht erwähnten Namen voraus. In der Allerheiligen-Szene liegt auf dem Schreibtisch des Ich-Erzählers, neben dem Partezettel und den Tageszeitungsberichten über den Doppelselbstmord, auch eine „Werbezeitung, in deren Mitte, von Buchstaben eingerahmt, der Kopf Hubert Fichtes“ zu sehen ist. Die Geistesverwandtschaft zwischen Genet und Fichte wird hier bereits angedeutet. In *Friedhof der bitteren Orangen* (1990) wird sie in einem Traumbild, das die Gräber der inzwischen verstorbenen Autoren nebeneinander legt, wieder aufgenommen und betont: „Mit einer Petroleumlampe in der Hand ging ich über einen Zebrastreifen, der die Gräber von Hubert Fichte und Jean Genet trennte.“ (S. 347). Diese Aufeinanderbeziehung der zwei Autoren ist vor allem in poetologischer Hinsicht aufschlussreich. Hubert Fichte hat bekanntlich ein Interview mit Jean Genet gemacht, in dem der französische Schriftsteller folgende Meinung äußert: „Ich möchte, dass die Welt sich nicht verändert, damit ich mir erlauben kann, gegen die Welt zu sein.“⁴³ Die umstrittene Aussage, mit der Genet viel Kritik auf sich gezogen hatte, wird von Winkler übernommen und ohne expliziten Verweis auf ihren Autor variiert: „Ich habe kein Interesse, die Welt in Ordnung zu bringen, die Unordnung, vom Papst selig gesprochen, ist mir heilig.“ (*Der Leibeigene*, S. 310). Damit nimmt er eindeutig Abstand von der sozialkritischen Literatur mit ihrer Illusion einer Veränderbarkeit der Welt. Die ethischen und ästhetischen Implikationen dieser Position und ihr Zusammenhang mit dem persönlichen sozialkritischen Engagement des

⁴³ Fichte, Hubert: *Jean Genet*. Frankfurt am Main und Paris: Qumran Verlag, 1981, S. 47.

Autors wären einer Auseinandersetzung wert, die allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde.

Schließlich gibt es einen interessanten, auch verkappten Bezug auf Hubert Fichtes Schreibweise, der Winklers Desinteresse am Nachschaffen der Wirklichkeit signalisiert und folglich seine Weigerung, die erlebten und imaginierten Geschehnisse in eine nacherzählbare Rahmenhandlung zu bringen. So heißt es etwa in *Der Leibeigene*: „Ich möchte so wenig eingreifen, ich möchte beobachten und aufzeichnen.“ (S. 132) – was als Anspielung auf eine Stelle aus Fichtes Roman *Die Palette* verstanden werden kann: „Ich sitze jeden Tag in der Palette. Ich greife nicht ein. Ich beobachte die Bewegungen anlässlich von Raubüberfällen und Parties. Ich beobachte, wie geschwiegen wird.“⁴⁴

So gesehen liest sich die *In aller Ruhe frische Feigen* überschriebene Prosaminiatur als Ausdruck einer doppelten, literarisch verfremdeten Trauer: Der ursprüngliche Schreibanlass, die reale Trauer um den geliebten, früh verstorbenen Freund ist mit Hilfe literarischer Verfahren, die der junge Autor dem Werk Jean Genets, vor allem *Pompes funèbres*, verdankt, im Medium der Schrift aufgehoben worden. Von Hubert Fichte hat Winkler eine Montage-Technik gelernt, die die Realität zerlegbar und somit verfügbar, beziehungsweise die Affekte in ihrer Produziertheit durchschaubar und dadurch distanzierbar macht⁴⁵. An die Stelle des Objektes der Trauer tritt das Ritual als autonomes Zeichenspiel. Die äußere und die innere, vieldeutigere Realität verschmelzen zu einem bilderwichtigen Sprachgebilde.

Die hier besprochene Textstelle ist aber zugleich ein Ritual der Trauer um den verehrten Autor Jean Genet. Auch wenn dessen Worte ihre ursprüngliche, für den selbstmordgefährdeten jungen Winkler unmittelbar existenzbewahrende Funktion einge-

⁴⁴ Fichte, Hubert: *Die Palette*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, S. 106.

⁴⁵ Vgl. Böhme, Hartmut: *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1992, S. 156 f.

büßt haben, ist die Spur, die sie in seinem Schreiben hinterlassen haben, unauslöschlich. Für einen Autor wie Josef Winkler, dessen primärer Schreibimpuls die doppelte Paradoxie ist, sich vor dem Tod in die Schrift zu retten und ständig über das Unausprechliche sprechen zu müssen, bleibt Jean Genet ein unübertreffliches Vorbild. Wovon sich der österreichische Autor mit der Zeit distanziert, ist die ausgeprägte Tendenz zur Halluzinatorik⁴⁶, die in seiner frühen Prosa spürbar ist. Emotionales, Körperliches, Nicht-Diskursives durchdringen zwar immer noch Winklers Texte, die sich jedoch von der selbstreflexiven Struktur verabschieden, welche die monomanische Auseinandersetzung mit Traumata, Phantasmen und Perversionen außerhalb der symbolischen Ordnung verabsolutiert. Die lebensgeschichtliche Anbindung des Schriftstellers an seine ursprüngliche Thematik bleibt freilich erhalten, es besteht jedoch eine Akzentverlagerung von der Versprachlichung des unkontrolliert Körperlichen in der frühen Prosa zur Materialität und Ästhetizität der Sprache in den späteren Büchern. Das Bild des am Grab von Jean Genet sitzenden Ich-Erzählers, der „andächtig auf das Geräusch seiner sich unter der Erde drehenden und umwendenden fleischlichen Hülle“ lauscht (*Leichnam*, S. 40) ist sehr anschaulich. Wenn man die altgriechische Homonymie bedenkt, die im Wort *ὄçĉá* das Schriftzeichen mit der Grabstätte verbindet und noch dazu paronymisch an das Leibliche denken lässt, wird das Bild umso interessanter. Die obsessiv wirkende Körperlichkeit (*ὄűĉá*) der frühen Prosa liegt jetzt unter der Grabplatte der Schrift. Der Ich-Erzähler der neueren Winklerschen Prosa bleibt weder an seinen frühen neurotischen Störungen noch am Modell des

⁴⁶ Diesen Terminus verwende ich im Sinne von Rainer Topitsch' Analyse literarischer Grenzüberschreitungen. Vgl. Topitsch, Rainer: *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2002. Unter "halluzinatorischen Texten" versteht er diejenigen Texte, die eine vom Alltag abweichende Wirklichkeit äußerst intensiv, fast körperlich erfahrbar zu vermitteln versuchen.

therapeutischen Schreibens hängen, sondern unterwirft sie alle seiner eigenwilligen Sprachkraft.

Fazit

Die Prosa Josef Winklers zeichnet sich durch eine außerordentliche Vernetzungsdichte aus. In seiner literarischen Praxis, vor allem im Umgang mit den intertextuellen Verfahren, erweist sich der österreichische Autor als Monteur. Er geht filmisch mit dem Literaturmaterial um, nimmt Sätze aus anderen Werken heraus, wandelt sie um, umschreibt sie, verbindet sie miteinander in einem riesigen Zitat- und Anspielungsgeflecht. Dadurch führt er vor, wie man aus dem Material, das andere vorgelegt haben, etwas Neues machen kann. Diesbezüglich ähnelt seine Methode den filmischen Verfahren von Jean-Luc Godard, so wie sie von Klaus Theweleit⁴⁷ beschrieben werden: Derselbe Satz, auch wenn er nicht verändert übernommen wird, wird im neuen Kontext etwas anderes. „Alles, was ich beschreibe, wird neu.“ (Ackermann, S. 291) – damit bekennt sich Josef Winkler zu seiner antimimetischen Poetik, die auf sprachliche Souveranität setzt und seine Stilmittel dem Manierismus entlehnt. Diese Montage-Technik ist zugleich ein Zug, der Winklers Schreibweise in die Nähe der Postmoderne rückt.

Im Unterschied zu seiner früheren Prosa arbeitet Josef Winkler ab dem bereits in seiner Novelle *Natura morta* (2001) feststellbaren stilistischen und lebensgeschichtlichen Wendepunkt zunehmend mit expliziten Zitaten, was den Collage-Charakter seiner Prosa unterstreicht. Am Beispiel einer Textstelle aus dem Roman *Leichnam, seine Familie belauernd* (2003), die sich explizit auf Winklers Lieblingsautor Jean Genet bezieht, zugleich aber auch

⁴⁷ Klaus Theweleit über Pasolini, Godard und andere. Ein Interview im Rahmen von „SCHAU-TV“ – Ein Projekt der Schaubühne Lindenfels Leipzig – www.schaubuehne.com Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=vDXWKgcAXuc> (Zugriff am 14. Februar 2014).

verkappte Verweise auf die eigenen früheren Werke aufweist, habe ich versucht, das für Winklers neuere Prosa typische Zusammenspiel von Intertextualität, poetologischer Reflexion und Autobiografie zu analysieren.

Bibliografie

Primärliteratur:

Winkler, Josef: *Das wilde Kärnten (Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Winkler, Josef: *Der Leibeigene*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Winkler, Josef: *Friedhof der bitteren Orangen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Winkler, Josef: *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Winkler, Josef: *Leichnam, seine Familie belauernd*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.

Sekundärliteratur:

Van Alphen, Ernst: *Literatuur als theorie: Gerard Reve en interdiscursiviteit. De theorie van de stoplap*. In: van Dijk, Yra; de Pourcq, Maarten; de Strycker, Carl (Hgg.): *Draden in het donker. Intertextualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantlit 2013.

Amann, Klaus: *Josef Winkler: Allerheiligenhistoriker, Karfreitagpsychologe, Christihimmelfahrtphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. Eine biographisch-dokumentarische Skizze*. In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13*. Graz-Wien: Verlag Droschl 1998.

Bernhard, Thomas: *Verstörung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

- Böhme, Hartmut:** *Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur.* Stuttgart: J.B. Metzler 1992.
- Fichte, Hubert:** *Jean Genet.* Frankfurt am Main und Paris: Qumran Verlag 1981.
- Ders:** *Die Palette.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1981.
- Freeman, Thomas:** *Hans Henny Jahnn. Eine Biographie.* Übers. von Maria Poelchau, Hamburg: Hoffmann und Campe 1986.
- Fribolin, Rainer:** *Franz Innerhofer und Josef Winkler. Die moderne bäuerliche Kindheitsbiographik vor dem Hintergrund ihrer Tradition vom 16. bis zum 20. Jahrhundert.* Bern – Frankfurt a. Main – New York – Paris: Zürcher germanistische Studien Bd. 14, 1989.
- Friedrich, Hugo:** *Die Struktur der modernen Lyrik.* Hamburg: Rowohlt 1956.
- Ders.:** *Epochen der italienischen Lyrik.* Frankfurt am Main: Klostermann 1964.
- Genet, Jean:** *Werke. Bd. III: Das Totenfest.* Übers. und Nachwort von Marion Luckow, Gifkendorf: Merlin Verlag 2000.
- Genette, Gérard:** *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* übersetzt von Dieter Hornig, mit einem Beiwort von Harald Weinrich, Frankfurt am Main/New York: Campus-Verlag 1989.
- Greiner, Ulrich:** *Sprachgewordene Not. Josef Winklers zweiter Roman Der Ackermann aus Kärnten.* In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13.* Graz-Wien: Verlag Droschl 1998.
- Grohotosky, Ernst:** „*Wo einem ein Kopf in den Satz schießt“ oder wieder dasselbe Thema aber wieder ganz anders. Interview mit Josef Winkler.* In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13.* Graz-Wien: Verlag Droschl 1998.

- Hocke, Gustav René:** *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst.* Hamburg: Reinbeck 1959.
- Hocke, Gustav René:** *Die Welt als Labyrinth.* Hamburg: Rowohlt 1987.
- Irod, Maria:** *Fiktionalisierung eines (Selbst)mordes. Erzählstrategien der Selbsterfindung bei Josef Winkler.* București: Pro Universitaria 2012.
- Jung, C. G., Franz, Marie-Louise von, Henderson, Joseph L., Jacobi, Jolande, Jaffé, Aniela:** *Der Mensch und seine Symbole.* Olten und Freiburg i. Breisgau: Walter-Verlag, 1980.
- Linck, Dirck:** *Halbweib und Maskenbildner. Subjektivität und schwule Erfahrung im Werk Josef Winklers.* Berlin: Verlag Rosa Winkel 1993.
- Lüdke, Martin:** *Kärntner Jagdszenen. Josef Winklers Roman Friedhof der bitteren Orangen.* In: Höfler, Günther A., Melzer, Gerhard (Hgg.): *Josef Winkler. Dossier 13.* Graz-Wien: Verlag Droschl 1998.
- Pfister, Manfred:** *Intertextualität.* In: Borchmeyer, Dieter, Zmegac, Viktor (Hgg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1994.
- Szyrocki, Marian:** *Die deutsche Literatur des Barock.* Hamburg: Rowohlt 1968.
- Topitsch, Rainer:** *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik.* Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.
- Vielhaber, Carsten:** *Die Präfixe der Postmoderne oder: Wie man mit dem Mikroskop philosophiert.* LIT, Münster 2001.
- White, Edmund:** *Genet. A Biography.* New York: Vintage Books 1994.