

Eine Dichterin – ein Jahrhundert. Erika Mitterers Lebenswerk. Tagungsband zum in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur im September 2001 abgehaltenen Symposium, hrsg. von der ÖSTERREICHISCHEN GESELLSCHAFT FÜR LITERATUR und MARTIN G. PETROWSKY. Wien (Edition Doppelpunkt) 2002, 124 S., 1 Abb.

›Eine Dichterin – ein Jahrhundert. Erika Mitterers Lebenswerk‹ – unter diesem Titel fand im September 2001 ein zweitägiges Symposium in der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (ÖGfL) statt. Zwei Nachmittage und Abende standen im Zeichen einer österreichischen Schriftstellerin, die weitgehend in Vergessenheit geraten war. Der 95. Geburtstag Erika Mitterers mag als Anlass vermehrter Anstrengungen gedient haben, ihr Werk wieder ins Bewusstsein der literarisch interessierten Öffentlichkeit zu rufen – wie auch in jenes der Germanistik, die diese Autorin bis dato recht wenig beachtet hatte.

Das Symposium in der ÖGfL war der erste Anlauf zu einer breiteren wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Erika Mitterers. Wurden bisher vorwiegend ihr Briefwechsel in Gedichten mit Rainer Maria Rilke sowie der historische Roman ›Der Fürst der Welt‹ behandelt, so gelang dem Symposium mit Beiträgen zu Lyrik, Prosa und Dramatik ein guter erster Überblick über Mitterers Lebenswerk. Der Tagungsband liegt nunmehr vor.

JOCHEN MEYER widmet sich in seinem Beitrag ›Dank des Lebens. Erika Mitterers Briefwechsel in Gedichten mit Rainer Maria Rilke‹ (83–99) Mitterers Anfängen als Dichterin. Er konstatiert ein Ungleichgewicht in der Rezeption: Während dieser Briefwechsel noch immer Mitterers bekanntestes Werk ist, findet er in der Rilke-Rezeption erstaunlich wenig Beachtung. Eine Ursache dafür liegt nach Meyers Ansicht wohl in der Überlieferungsgeschichte – der Gedichtband erschien erst 1950 und damit fast 25 Jahre nach Rilkes Tod. Als wichtigeren Grund führt er jedoch an: „Den Adepten und Exegeten, die auf die Hermetik des späten Rilke, auf

Existenzphilosophie und Werkimmanenz eingeschworen waren, kam der Einbruch von Realität in die ‚höhere‘ Wirklichkeit der Dichtung ungelegen und trübte ihnen den Blick für die Kunst, ja das Raffinement dieser Alchemie von Leben, Liebe und Poesie, an der die Partnerin gewiss nicht nur als Stichwortgeberin Anteil hatte“ (85).

Meyer gibt ein weitgehend vollständiges Bild dieses Briefwechsels, indem er auch bisher unveröffentlichtes Material aus dem Nachlass Erika Mitterers zitiert, etwa den (Prosa-) Entwurf für den ersten Brief an Rilke.

Ein Gedicht Erika Mitterers über diesen Briefwechsel wählt JOHANN HOLZNER als Ausgangspunkt für seinen Beitrag ›Dialoge und Kontroversen mit der Moderne. Gedichte von Erika Mitterer‹ (100–114). Er nimmt es als Beispiel für eine Reihe von Gedichten Erika Mitterers, in denen sie eigene Gedichte zitiert und kritisch beleuchtet. Insgesamt lasse sich dieses lyrische Werk schwer einordnen: „Steht stets mitten in und doch meistens quer zu allen zeitgenössischen lyrischen Strömungen, vom Beginn der Moderne bis zur Postmoderne“ (102). Mitterer riskiere, so Holzner, damit aber auch ganz bewusst, eine Außenseiterposition zugewiesen zu bekommen. Zur Illustration wählt er einen Vergleich des Robinson-Gedichtes von Erika Mitterer (von 1957) mit jenem von Sarah Kirsch (›Crusoe‹, 1995). Während aus Kirschs Gedicht jegliche Zuversicht geschwunden ist, ist Mitterers Erzähl-Gedicht, geschrieben in einer Zeit, „in der diesem Genre schon ‚ein literarischer Totenschein‘ ausgestellt“ (109) worden war, geprägt von großem Zukunftsoptimismus: Bei Mitterer zeige die Robinson-Geschichte als Beispielgeschichte, „dass die Voraussetzungen, ein menschenwürdiges Leben zu führen, auch nach zwei Weltkriegen und allen Modernisierungserschütterungen zum Trotz, noch immer gegeben wären“ (111). Mitterers lyrisches Werk enthalte – so Holzner – viele solche Beispiele, die „leicht irritieren“ (107) können, weshalb es wohl auch nicht immer „die ihm gebührende Aufmerksamkeit“ (101) bekommen habe.

Mit Mitterers dramatischem Werk setzen sich erstmals in der Forschung zwei Beiträge auseinander. MARTIN ESSLIN macht seine ›Bemerkungen zu Erika Mitterers dramatischen Versuchen‹ (42–50) – wie er schreibt – „vom Standpunkt eines praktizierenden Dramaturgen“ (42) aus. Das Lustspiel ›Wofür halten Sie mich?‹ handelt er eher kurz ab, da es ihn an die typisch deutschen Lustspielfilme mit Hans Moser und Theo Lingen erinnert, ein Genre, das er nicht besonders schätzt.

Anders Erika Mitterers ›Verdunkelung‹: Mitterer schildert hier, wie eine Familie vor dem Hintergrund der Nürnberger Rassengesetze an jener Lüge zerbricht, die den Sohn zum „Arier“ erklären und ihm somit das Leben retten soll. Dieses Stück ist für Esslin (trotz einiger technischer Mängel) ein „ganz außerordentlicher Wurf eines Zeitstückes mit gewissem Ewigkeitswert“ (43). Mitterer habe eine echte Tragödie im antiken Sinne geschaffen – eine Situation, in der jede der handelnden Personen vor Entscheidungen gestellt wird, die alle moralisch richtig sein mögen, die aber trotzdem eine Katastrophe bedeuten.

Das Drama ›Wähle die Welt‹, in Versen geschrieben und am mittelalterlichen Stoff des ›Armen Heinrich‹ orientiert, vergleicht Esslin mit dem Stück ›Der arme Heinrich‹ von Gerhart Hauptmann. In Mitterers Bearbeitung findet er den sozialen Hintergrund erweitert. Auch die Psychologie des Mädchens, das bereit ist, sich für Heinrich zu opfern, findet er reicher und tiefer gezeichnet, mit „Echos des Opfertodes Christi“ (46). Hauptmanns Verse scheinen ihm im Vergleich altmodisch und gekünstelt. ›Wähle die Welt‹ ist für Esslin intellektuell wie dichterisch das bessere Stück.

Bei der Wiener Volkskomödie ›Ein Bogen Seidenpapier‹ hingegen – ein Stück im Milieu von Ödön von Horváths ›Geschichten aus dem Wienerwald‹, ohne aber die Figuren wie dieser durch böse Verhöhnung oder falsche Sentimentalität zu verzerren – sieht Esslin Probleme in Hinblick auf seine Bühnentauglichkeit: die von Mitterer vorgesehene Rückblende dürfte im Theater schwer umzusetzen sein. Fände man indessen eine Lösung für dieses Problem, könnte, so Esslin, dieses „liebenswürdige und hervorragende Schauspiel“ zu „einem Klassiker des Genres werden“ (49).

Insgesamt und abschließend betrachtet, findet Esslin jedes der Stücke in seiner Art „außerordentlich erfolversprechend“ und „durchaus originell“ (49).

MÁRTA GAÁL-BARÓTI'S Beitrag hat den Titel ›Wertverlust als Grundlage des Identitätsverlustes in Erika Mitterers „Verdunkelung“‹ (51–70). Sie referiert zunächst zeitgenössische Reaktionen auf die Uraufführung des Dramas. Kritisiert wurden in den Rezensionen u. a. die nicht immer klar motivierte Handlung und vor allem die Sprache (aufgeführt wurde die ursprüngliche Verfassung des Dramas), die als unpassend abgelehnt wurde. Einen Grund für die Ablehnung des Stückes sieht Gaál-Baróti in den kulturpolitischen Tendenzen dieser Zeit: Die nach dem Krieg herrschende Pragmatik in politischen wie in kulturellen Belangen bremste Ansätze zu einem Neubeginn bis in die 60er-Jahre hinein. Die Nachkriegsliteratur, vertreten durch bereits vor 1938 etablierte Autoren, verstand sich als konsequente Fortsetzung der nichtfaschistischen Literatur der 30er-Jahre, die Jahre 1938–1945 bildeten lediglich eine Unterbrechung. Versuchen, diese Vergangenheit zu „bewältigen“, stand man nicht eben positiv gegenüber. Die Spielpläne der großen Theater (etwa des Wiener Burgtheaters) waren im Allgemeinen konservativ ausgerichtet, Stücke wie Mitterers ›Verdunkelung‹ somit in kleine Kellertheater verbannt. Gaál-Baróti dazu: „Erika Mitterers Drama konnte in einer solchen Atmosphäre keinen Erfolg haben“ (57).

Ihrer Analyse des Stücks legt sie die Wertphilosophie Max Schelers zugrunde, in der deutscher Idealismus und Christentum bestimmend waren, somit ähnliche Grundlagen, die auch das Denken Erika Mitterers geprägt hatten. (Zudem wird Scheler in Mitterers erstem Roman ›Wir sind allein‹ als Lektüre zitiert.) Gaál-Baróti verortet die einzelnen Figuren in ›Verdunkelung‹ innerhalb der Personenkonstellation, „indem der von der Figur verwirklichte Wert mit dem Fühlakt, mit dem Personentyp sowie mit der ‚Gesamtperson‘ in Verbindung gesetzt wird“ (59). Die Hauptfigur Gundel, eine Künstlerin, nimmt den ästhetischen Wert des „Schönen“ wahr. Auf einer niedrigeren Wertstufe (der Ebene der vitalen Werte) ist sie eine ängstliche Person, sie versucht, die Angst vor dem Leben mit Hilfe des höheren Wertes (Musik) zu überwinden. Auch der Wert Liebe wird ihr zugeschrieben: „Solange Gundel durch den bejahenden Wertakt der Liebe das Du ihres Mannes, sowie das Du der Gesamtperson ‚Familie‘ als eine Einheitsform versteht, kann sie sich in der Welt orientieren“ (61). Durch den Tod ihres Mannes Benno in der Zeitspanne zwischen dem ersten und dem zweiten Akt geht diese Einheit und somit Gundels Orientierung verloren. Benno scheidet deswegen aus der Handlung aus, weil er zwar richtige Werturteile trifft, aber zu schwach ist, diese auch durchzusetzen und somit seine Funktion verliert.

Die Figur des Pastors sollte in Schelers System die höchste Wertstufe, die personale Liebe vertreten. Sie wird hier aber mit einem Wertdefizit versehen. Der Pastor beteiligt sich an der Familienlüge durch seine Einwilligung, Gundel könne ihn vor Gericht als Vater ihres Sohnes benennen, um diesem somit einen „Ariernachweis“ zu verschaffen. Er weiß, dass es eine Werthierarchie gibt, dass der Mensch Verantwortung für seine Wahl übernehmen muss, aber er wählt falsch.

Gaál-Baróti schließt: „Erika Mitterer erzielt mit ihrem Drama auch eine Appellfunktion, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Verantwortung eines jeden für seine Wertentscheidungen“ (68). Diese Beobachtung ist von zentraler Bedeutung, nicht nur für das Drama ›Verdunkelung‹, sondern für den Großteil von Mitterers Werken mit ihrem häufig festzustellenden Impetus, christliche Werte zu vermitteln.

In seinem Beitrag ›Erika Mitterers Romane und die Zeitgeschichte‹ (11–25) weist HERWIG GOTTWALD zunächst auf einen scheinbaren Widerspruch hin: hier die „grundsätzliche Verweigerungshaltung“ (11) Erika Mitterers gegenüber jeweils aktuellen geistigen und politischen Diskursen, dort die Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftspolitischen Strömungen ihres Jahrhunderts. Mitterers Romane seien es wert, wiederentdeckt zu werden, nicht nur als Quelle der österreichischen Geschichte, sondern auch als Formen der produktiven künstlerischen Auseinandersetzung mit ihr. Exemplarisch führt er dies an zwei Romanen vor: an Mitterers Romanerstling ›Wir sind allein‹ sowie an ihrem letzten Roman ›Alle unsere Spiele‹.

Der Roman ›Wir sind allein‹ (1932 geschrieben, aber aufgrund einer zu positiv dargestellten jüdischen Figur erst 1945 veröffentlicht) erzählt die Geschichte eines verwaisten Zwillingspärchens aus sozial niederer Schicht im Wien der 1920er-Jahre. Damals aktuelle geistige Strömungen und Vorstellungen fließen ein – Gottwald nennt etwa die Thematisierung von Sport oder Sexualität als Zeichen für die nach dem Ersten Weltkrieg veränderte Einstellung jüngerer Menschen zu ihrem Körper.

Besonders ausführlich wird anhand der Figur eines positiv gezeichneten jüdischen Arztes der latente oder offen zur Schau getragene Antisemitismus behandelt.

Die Darstellung dieser Faktoren (zu ergänzen wären noch die kurz angesprochenen Themen Inflation und Arbeitslosigkeit), die den Aufstieg des Nationalsozialismus mit ermöglichten, machen ›Wir sind allein‹ zu einem „Dokument der Zeit, der zwanziger Jahre“ (18).

Nebenbei bemerkt würde sich Mitterers Roman ›Die nackte Wahrheit‹ gut als Bindeglied zwischen den beiden von Gottwald ausgewählten Texten eignen. 1951 erschienen, behandelt er die zweite Nachkriegszeit und führt anhand eines typisierten Personeninventars verschiedene für die Zeit charakteristische Schicksale vor. Als Brücke zu ›Alle unsere Spiele‹ könnte er aber vor allem deswegen dienen, weil Mitterer ihrer Protagonistin folgende Worte in den Mund legt: „Aber wer sonst kann die Menschen rechtzeitig erinnern, wenn es die Dichter nicht tun...?“<sup>1)</sup>, und damit einen Anspruch nicht zuletzt an sich selbst formuliert, dem sie in ›Alle unsere Spiele‹ gerecht zu werden versucht: das zentrale Anliegen des Romans nämlich ist es, so Gottwald, „Erinnerungsarbeit“ zu leisten, auf der privaten familiären Ebene wie auf der öffentlichen, gesellschaftlichen“ (19). Gleichzeitig werden immer wieder die Schwierigkeiten des Erinnerns und der Wahrheitsfindung thematisiert. Der Roman ist konzipiert als Brief, den eine ehemalige BdM-Führerin an ihren Sohn schreibt, um ihm seine Herkunft (er ist das Ergebnis einer Vergewaltigung durch russische Soldaten) zu erklären. Dabei muss sich die Erzählerin immer wieder fragen, ob das soeben Geschriebene nicht nur eine Version, ihre Version der Sache sei.

Durch die Verwässerung der klar umrissenen Täter-Opfer-Rolle (die Protagonistin wird von ihrer eigenen Familie, die im Widerstand aktiv ist, als Alibi benutzt und schließlich noch Opfer einer Vergewaltigung) sieht Gottwald in ›Alle unsere Spiele‹ weder einen „Rechtfertigungsversuch noch ein Werk pauschaler Anklage. Die Gratwanderung zwischen diesen beiden Extremen im Umgang mit der grauenvollen Vergangenheit gelingt Erika Mitterer durch ihre Methode psychologischer und sozial-psychologischer Charakter-Darstellung“ (20).

Mit Mitterers Hauptwerk, dem 1940 erschienenen historischen Roman ›Der Fürst der Welt‹, beschäftigen sich zwei Referenten des Symposions. Angesiedelt an der Wende vom Mittelalter zum Humanismus, schildert dieser Roman den finanziellen wie ethisch-moralischen Niedergang einer anfangs florierenden süddeutschen Kleinstadt, der durch die Inquisition besiegt wird.

BARBARA HOISS entwirrt in ihrem Beitrag ›Die Darstellung einer Gesellschaft in Erika Mitterers „Der Fürst der Welt“‹ (26–41) das komplizierte Handlungsgeflecht des umfangreichen Werks. Sie untersucht vor allem die Stellung und die psychologischen Motive der einzelnen Mitglieder der Stadtgemeinschaft, die dazu führen, dass einzelne Personen als Sündenböcke zur Wiederherstellung der Harmonie in der Gemeinschaft geopfert werden<sup>2)</sup>.

WENDELIN SCHMIDT-DENGLER weist in seinem Beitrag ›Geschichte ohne Historie. Typologisches zum Roman „Der Fürst der Welt“‹ (71–82) darauf hin, dass es aufgrund der Vielschichtigkeit des Romans erforderlich sei, neben der Frage nach dem Zeitbezug noch weitere

<sup>1)</sup> ERIKA MITTERER, *Die nackte Wahrheit*. Wien 1956, S. 80 [Erstausg.: Innsbruck (Österreichische Verlagsanstalt 1951)].

<sup>2)</sup> Vgl. auch BARBARA MARIA HOISS, *Sündenböcke in der Literatur*. Dipl.-Arb., Innsbruck 2000.

Beurteilungskriterien anzulegen.<sup>3)</sup> Er siedelt den Roman im Spannungsfeld zwischen klassischem historischem Roman (nach Lukács und Scott) und dem „neuen“ historischen Roman an, der nach dem Ersten Weltkrieg als „das signifikante literarische Produkt der nachhaltigen Identitätskrise“ (71) floriert. Beschrieben wurden in letzterem große historische Persönlichkeiten, „die mit den beklemmenden Zuständen der Gegenwart aufzuräumen“ (72) verstünden. Schmidt-Dengler führt hier als Beispiel Mirko Jelusich an, der seinen Cromwell-Roman selbst eine kaum verhüllte Hitler-Biographie genannt habe.

Der Titel ›Der Fürst der Welt‹ weise, so Schmidt-Dengler, nur auf den ersten Blick auf einen Roman über eine herausragende Persönlichkeit hin. Tatsächlich gehe es aber hier nicht um eine große historische Gestalt: „es geht um die Geschichte eines vergleichsweise kleinen Stadtkosmos, der zwar in zahlreichen Punkten die große Geschichte berührt und daher diese repräsentiert, aber wir sind nicht eingebunden in die großen Entscheidungen, die den Lauf der Geschichte bestimmen“ (74). Dieser Befund, so Schmidt-Dengler, würde eher für einen historischen Roman des Lukácsschen Typs sprechen. Auch die polar gezeichneten Figurenpaare, die zur Veranschaulichung des Generationen- und Epochenkonfliktes dienen, die kulturhistorischen Details und der Detailrealismus entsprechen diesem Typus. Der Fortschrittsgedanke, wie ihn Lukács bei den historischen Romanen von Walter Scott festgestellt hat, spielt im ›Fürst der Welt‹ keine Rolle. Der ganze Roman baue vielmehr auf einem „Desillusionsschema“ (78) auf: die Perspektive der Zukunft mündiger Bürger werde demontiert, die „aufklärerische Konzeption versagt an der Macht eines Bösen, dessen Mechanik noch nicht hinlänglich erkannt ist“ (79).

Schmidt-Dengler resümiert, dass ›Der Fürst der Welt‹ „sich nicht in einer Schublade ablegen“ (81) lasse, auch wenn er ohne große Bedenken mit dem Etikett „historischer Roman“ versehen werden könne. Er sieht in Mitterers Roman ein gelungenes Beispiel dafür, wie dem Leser durch die Auseinandersetzung mit der Geschichte seine eigene Befangenheit ebendieser gegenüber auf zwingende Weise deutlich gemacht werden kann.

Dieses Symposium, die erste tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem Werk Erika Mitterers, war eine schöne späte Würdigung einer über viele Jahre kaum beachteten österreichischen Schriftstellerin. Dies umso mehr, als Erika Mitterer – trotz ihres hohen Alters – der Veranstaltung teilweise beiwohnte. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Mitterers geht einher mit dem Erscheinen einiger Neu- bzw. Erstausgaben: Die Wiener Edition Doppelpunkt brachte im Jahr 2001 eine dreibändige Gesamtausgabe der Lyrik, einen ersten Dramenband sowie die Neuauflage des Romans ›Alle unsere Spiele‹ heraus. Erika Mitterer rückt damit auch wieder in das heutige Bewusstsein eines literarisch interessierten Publikums.

Die Beiträge der Referenten zeichneten sich durchwegs durch Kenntnisreichtum und hohes Niveau aus. Die Auswertung neuer Quellen brachte neue Erkenntnisse, auf denen sich weiter aufbauen lässt. Dass die Mitterer-Forschung gleichwohl noch immer am Anfang steht, zeigt die auffallend häufige Betonung von Mitterers Eigenständigkeit. Damit ließ sich, so scheint es, für den Moment noch eine literaturwissenschaftliche (-historische) Einordnung und konkrete Beurteilung der literarischen Qualität ihrer Werke umgehen. Dass Erika Mitterers Werk der Auseinandersetzung wert ist, steht außer Frage. Das Symposium hat wichtige Impulse für eine weiterführende Beschäftigung damit geliefert<sup>4)</sup>.

Von Esther Dür (Wien)

<sup>3)</sup> Einen ersten Versuch, ›Der Fürst der Welt‹ als Roman der Inneren Emigration zu lesen, unternimmt HERWIG GOTTWALD, Erika Mitterer und der Historische Roman, in: *Literatur der ‚Inneren Emigration‘ aus Österreich*, hrsg. von JOHANN HOLZNER und KARL MÜLLER (= *Zwischenwelt* 6), Wien 1998, S. 213–234.

<sup>4)</sup> Impulse für eine breitere Auseinandersetzung könnten auch von der neu gegründeten Erika Mitterer Gesellschaft ausgehen. Näheres hierzu im Internet unter der URL: <http://virtuelleschuledeutsch.at/mitterer>