

HANS-GEORG GRÜNING

## DAS WERK JOSEPH ZODERERS

Zoderers Schaffen setzt Ende der fünfziger Jahre mit Veröffentlichungen von Lyrik und bald auch von Prosatexten in regionalen Zeitschriften (hauptsächlich *Der fahrende Skolast*, *Die Brücke*) und nach Mitte der sechziger Jahre auch in Anthologien und überregionalen Zeitschriften (*Literatur und Kritik*) ein. Vergeblich suchte er für seinen experimentellen Roman *Schlaglöcher* einen Verleger. 1970 kommen zwei Auszüge heraus, einer in der von Gerhard Mumelter zusammengestellten Anthologie *Neue Literatur aus Südtirol*, die den Willen der Südtiroler Literatur signalisiert, Anschluss an die Entwicklung der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur zu suchen, der zweite in der von Hermann Kuprian in Innsbruck herausgegebenen Anthologie *Brennpunkte*.

Erst 25 Jahre (1993) später wurde er mit anderen Prosatexten der sechziger Jahre, dem Erzählband *Die Ponys im zweiten Stock* (1994) und dem Roman *Der andere Hügel* (1995), bei Raetia in Bozen, veröffentlicht. Bedingt war diese Wiederaufnahme auch durch die ‚Schreibkrise‘ Zoderers nach dem Erscheinen von *Dauerhaftes Morgenrot*, die er durch die Veröffentlichung der Erstlinge zu überwinden trachtete. Dass von dieser Rückkehr Impulse auf die wieder einsetzende Schreibtätigkeit ausgingen, ist wahrscheinlich, da die Arbeit an der Vorbereitung der Drucklegung nach Zoderer selbst hauptsächlich im Kürzen der oft überlangen Manuskripte bestand.

Die so spät veröffentlichten Frühwerke fanden bei Kritik und Leserpublikum nicht die Aufnahme, die sie verdient hätten. Doch hat sich eben der Geschmack nach mehr als 25 Jahren verändert, daher richtete sich das Interesse der Kritik weniger auf die ästhetische Aktualität dieser Texte als vielmehr auf ihre Bedeutung für die künstlerische Entwicklung Zoderers, deren Beginn und Verlauf sie dokumentierten. Somit dementieren sie das nach dem Erfolg der *Walschen* übliche, von Zoderer bekämpfte Vorurteil, das in ihm einen ‚Senkrechtstarter‘ oder ‚Quereinsteiger‘ gesehen hat.

Viele der Besonderheiten des Schreibstils und der Erzähltechnik Zoderers sind im Frühwerk schon in nuce vorhanden, was eine neue Perspektive der Interpretation der späteren Romane ab der *Walschen* eröffnet. Dem Dauerwellenroman *Schlaglöcher* verdanken nach Methlagl<sup>1</sup> Zoderers spätere Werke „das Moment der freien Assoziation, des Erzählens ohne Geländer“, was ihnen ihre „Weiträumigkeit“ garantiere und das Dominieren des „Nebeneinanders“ gegenüber einer schrittweise sich aufbauenden Handlung, während *Der andere Hügel* als Prototyp dafür verantwortlich sei, dass „in jedem dieser Romane, vor allem aber im neuesten, ‚Das Schildkrötenfest‘, sich eine Kunstwelt, synthetisiert aus fast absichtslos eingebauten Ding-Motiven, ganz ohne Gewalt als eine Welt heißesten Naturlebens erfahren läßt“, somit eine „Vereinigung der äußersten Gegensätze, des Künstlichsten und des Natürlichsten, Sinnlichsten“<sup>2</sup> stattfinde. Der Nouveau Roman mit seinem Vor- und Umfeld (wie Joyce, Kafka, Proust, Camus), an dessen Sehweisen und Techniken sich Zoderer in diesem Roman bewusst anschliesse, habe seinem gesamten Erzählwerk entscheidende Impulse gegeben: Erzählstrom, Sprachfluss, Verschmelzung mit lyrischen Elementen, das Strukturprinzip der Spirale, das als Variante dem der absurden Literatur und dem Nouveau Roman (Robbe-Grillet) verbundenen Topos des Labyrinths entspreche.

Von den während seiner Tätigkeit als Journalist 1961 bis 1965 in Wien entstandenen 53 Kurzgeschichten in dem Band *Die Ponys im zweiten Stock*, sind einige (*Pierre*, *Die Ponys im zweiten Stock*, *Pension Eden*, *Der Entschluß*, *Der Überfall*) ab 1965 in Zeitschriften oder Anthologien erschienen. Manchmal geht es in ihnen nur um Alltägliches, oft schlägt das Alltägliche unversehens ins Skurrile, Absurde, Groteske oder Makabre um. Erzählende Kurzprosa stieß Ende der fünfziger Jahre im deutschsprachigen Raum auf großes Interesse, wie auch weit verbreitete Anthologien zeigen. Am nächsten steht Zoderers Kurzprosa, abgesehen von Kafka und vielleicht Brecht (*Der Angeklagte*), der von Frisch, Hildesheimer, Dürrenmatt, und Lettau.

Diese Kurzgeschichten und Skizzen sind kunstvoll, stilistisch ausgefeilt, eilen schnell ihrem Ziel zu, oft mit dem Überraschungseffekt am Ende in dem fast obligatorischen Nachsatz. Dem zeitgenössischen Stil entsprechen auch die Konzentration auf eine Figur, die sofort zu Beginn der Geschichte vorgestellt wird oder sich selbst vorstellt, die meist originelle Namengebung

der Protagonisten (Emanuel Fliesendach in *Der Verdacht*, Christian Leisegang in *Das Kindertaschentuch*) und der, wenn es sich nicht um eine Ich-Erzählung handelt, hypothetische Charakter, der durch den Konditional signalisiert wird. Das Erzählte erhält seinen außergewöhnlichen Charakter durch die absurde Perspektive, so wenn ein unwahrscheinliches Ereignis als alltäglich vorgestellt wird, wie in den makabren Geschichten *Zur Verteidigung meiner Tante*, deren Titelfigur vorgeworfen wird versucht zu haben, einem Invaliden das Glasaugen zu rauben, um es in ihre Sammlung von Glasaugen einzufügen, oder *Der verpfuschte Mord*, wo der von einem Mörder abgetrennte Kopf der Witwe Karg weiterlebt und den Mörder durch ironische Bemerkungen zwingt die Polizei zu rufen; nachdem der Polizeirat den Kopf wieder an den Rumpf angeklinkt hat, wird der Mörder als Stümper schimpflich weggejagt.

Die Geschichten berichten von der Unsicherheit der eigenen Identität und jener der anderen, von der Unsicherheit des Ortes und des Geschehens. Diese Unsicherheiten sollen von der oft salopp wirkenden Sprache überspielt werden. Zoderers Tätigkeit als (Gerichts-)Reporter lieferte, wie teils aus den Titeln ersichtlich, viele der Episoden und Reflexionen, die dann absurd verfremdet vorgestellt werden. Wenige Texte bewegen sich auf einer realistischen Ebene, wie die längste Geschichte des Bandes, die von einem Journalisten handelt, der als Berichterstatter nach Lavarone geschickt wird (*Der Dammbbruch*). Einige andere Texte haben einen eher nachdenklich melancholischen Zug .

Der Roman *Der andere Hügel* hat eine eher banale Fabel, wenn man überhaupt von Fabel reden will: Es handelt sich um die Geschichte einer Liebesbeziehung, aus der Perspektive des Mannes gesehen, der nach einer gescheiterten Liebe ein Verhältnis zu einer ehemaligen Geliebten aufnimmt. Zumeist ist die Garçonnière der Frau der Ort einer Handlung, die sich monoton wiederholt.

In die Liebes-Pausen fallen ein Spaziergang in den Prater, Überlegungen, Meditationen, wenn er allein zuhause im „Klappbett“ liegt, ein Kinobesuch, die Bewegungen zwischen den Orten. Der auktoriale Standpunkt wird aufgegeben, der Leser (und der Autor selbst) sehen nur das, was fortwährend wiederholt in jedem Augenblick der Protagonist sieht, beobachtet und in allen Einzelheiten beschreibt. Während sich der Leser so von der Frau

ein einigermaßen genaues Bild machen, ihr Aussehen, ihren Beruf (sie ist Stewardess), ihre Lebensführung aus den Angaben erschließen kann, wenn er auch nie ihren Namen erfährt, bleibt die Figur des Mannes eher im Dunkeln; als Drahtzieher eines fast perversen Experimentierens mit seinem Opfer in einem dauernden Jonglieren zwischen Lüge und Wahrheit ist seine Präsenz dominierend, und selbst als die Frau am Ende durch die Verlobung mit einem anderen versucht, ihre Selbständigkeit zu demonstrieren, fügt sie sich in die „Endlosliebeausbeutung“<sup>3</sup> durch den Mann. Da sie jedoch sein Spiel, seine vielfältigen Strategien durchschaut hat: „Glaubst du, ich weiß das nicht?“<sup>4</sup>, erweist sie sich als freiwillige Komplizin. Dem Leser kommt der Zweifel, ob es nicht doch sie war, die von Anfang an das Spiel in der Hand hatte.

Dieses auf Wiederholungsstrukturen beruhende, sich spiralförmig entwickelnde Handlungsgerippe findet auf sprachlicher Ebene eine Entsprechung in der obsessiven Wiederholung von Formeln, Schlüsselwörtern wie „Haut“, „Pupille“, „Spirale“, „Mulde“, „Hügel“, „ausbreiten“, „eindringen“, die die Funktion von magischen Urwörtern annehmen, die die einzelnen Kapitel und den ganzen Roman in ein Netz von Bezügen einspannen und Symbolwert erlangen. Neben dem Motiv, das dem Buch den Titel gegeben hat, „der andere Hügel“, als Indiz der Beziehungslosigkeit, hat besondere Bedeutung das Motiv der Haut: Es ist dem Roman gewissermaßen als Resümee vorangestellt, durchläuft ihn in verschiedenen Varianten (Innenhaut) und schließt ihn im letzten Absatz ab. Die Haut ist der Grenz- und Schutzbereich des Individuums, das oft nicht aus seiner Haut heraus sich ausbreiten kann, aber auch nicht in das Innere, den Kern des durch die Haut geschützten anderen eindringen kann. Die Haut über die anderen oder auch über die Dinge stülpen bedeutet den Versuch, sie sich anzueignen und in seinen Schutzbereich zu bringen und damit sich aus der Kreisbewegung, der Spirale, die die sich dauernd wiederholende Zwangssituation des Menschen versinnbildlicht, zu befreien.

Außer den unzähligen Motiv-Wiederholungen macht die Akribie der Schilderung der Dinge, der Handlungen und der Gefühle in dem Sprachfluss, der vom inneren Monolog bestimmt ist, in den nahtlos die Dialoge

eingefügt sind, die Erzählung bewusst trügflüssig, in einem ständigen Spiel von Fließen und Stocken.

Die Erzählhaltung schwankt zwischen abstrakt metaphorisch und konkret realistisch: abstrakt metaphorisch, um die zwischenmenschlichen Beziehungen zu beschreiben, die dadurch unbestimmt werden; scheinbar konkrete Bilder hingegen, um psychische Prozesse, Gefühle zu umreißen oder eher zu sezieren.

War schon das Handlungsgerüst im Roman *Der andere Hügel* karg, so verschwindet Handlung gänzlich in dem „romanhaften Gedicht“ (so der Klappentext) *Schlaglöcher*, mit dem mehrdeutigen Untertitel *Dauerwellenroman*. Als hybrides Gebilde zwischen den Gattungen angesiedelt, kann er als linguistisches Husarenstück angesehen werden, stellt jedoch den Leser, der eben nicht weiß, ob er es mit einem Roman oder einem Gedicht zu tun hat, vor eine harte Probe.

Der Kern der strukturellen und stilistischen Eigenart des Textes besteht in Zoderers Experiment, die Destabilisierung des Establishments, des bestehenden politischen und sozialen Systems, durch die Destabilisierung des sprachlichen Systems zu manifestieren, am Rande der Möglichkeit einer Kommunikation. Die Formeln des politischen Diskurses werden durch die beliebige Kombination und die durch Assoziationsketten bewirkte Nachbarschaft zu der ebenfalls formelhaften Alltagssprache in ihrer Leere deutlich gemacht.

Der Text findet, trotz seiner offensichtlichen Zerrissenheit, eine gewisse Einheit in der sprachspielerischen Vernetzung: Jeder Absatz, jede Texteinheit, spielt gewöhnlich die sprachlichen, lautlichen und inhaltlichen Assoziationen eines oder mehrerer Motive durch. In fast postmoderner Weise werden Zitate, Erinnerungssplinter, aktuelle Notizen und Informationen, traditionelles abgestumpftes Wortmaterial wie Sprichwörter und Redensarten oder auch der politische Diskurs durch die freien, oft willkürlichen Assoziationen sprachlich verunsichert, um dann semantisch neu aufgeladen zu werden, vielleicht mit der Absicht, wie der Klappentext sagt, „die Banalitäten des Alltags, ihrer Sprachhülsen“ zu entblößen und „mit ihnen ein beinahe heiteres Mosaik der absurden menschlichen Existenz“ zu erstellen. Der fragmentarische Charakter beruht auch auf der vom Nouveau Roman

übernommenen Dominanz und Autonomie der Dinge: „[...] vor allem die Dinge müssen für sich sprechen sie müssen ihre eigene Sprache sprechen sie müssen ihren eigenen Lauf nehmen.“<sup>5</sup>

Einige der vieldeutigen Ding-Motive (wie Loch, Eis, Haut) tauchen in verschiedenen Texteinheiten des Romans (oder in vorherigen und späteren Texten) immer wieder auf und bewirken auch eine strukturelle Vernetzung.

Doppeldeutigkeit ist Absicht und wird schon durch den Titel signalisiert: konkret Schlaglöcher in der Straße, metaphorisch unvorhergesehene Hindernisse auf dem schwierigen Parcours, der sich vielleicht durch den Untertitel *Dauerwellenroman* umschreiben lässt. Ich sehe hierin einen erzähltechnischen Hinweis: Die Dauer-Welle tritt an die Stelle der Spirale als Strukturelement des Romans. Wie die von einem anfänglichen Impuls eingeleitete Wellenbewegung eines Stricks, die sich bis zum anderen Ende fortsetzt, so vollzieht sich die Bewegung des Romans: „wer hätte das gedacht von einem Pol zum anderen mitten in den vielen Sätzen bediene ich mich der alten Tagträume die sich nachts wiederholen und die kaum noch variieren“<sup>6</sup>. Der einen Sinn oder eine Fabel oder eine Geschichte suchende Leser, der Leser, der umsonst versucht eine Erzählstruktur, eine Handlung zu rekonstruieren (es gibt nur wenige Stellen, die eine halbwegs chronologische Erzählstruktur aufweisen, z. B. 94f.), wird verärgert sein, der Leser aber, der sich von den gekonnt sprachspielerischen Voluten gefangen nehmen lässt, der den Assoziationen folgt, sich zurückerinnert, vielleicht Erfolg hat und den Zusammenhang, die Anspielung errät, kurz der mitspielt, kommt auf seine Kosten. Bei einer Rekonstruktion der Orte erkennt er Wien, Bozen, Kiel und Rom – wie er später in *Dauerhaftes Morgenrot* Triest als möglichen Schauplatz ermittelt –, freut sich an Sprachkombinationen und aphorismenähnlichen Wendungen: „Das trojanische Pferd ist ein krasser Außenseiter.“<sup>7</sup> Der Text als Versuch der Erneuerung des *poème en prose* mit seinen lyrischen Elementen wie Metapher, Alliteration, Assonanz ist ein Versuch geblieben, hat allerdings, wenn auch stark abgeschwächt, auf das spätere Schaffen stilistisch und strukturell gewirkt.

Kann man in den nun zugänglichen Texten der sechziger Jahre eine Einbindung des Autors in die europäische avantgardistische Literatur und in einen vorwiegend österreichischen (Wiener) lokalen Kontext bemerken, so

findet mit der Mundartlyrik: *S Maul auf der Erd oder Dreckknuidelen kliabn* (1974, Neuaufl. 2001) und den Romanen *Das Glück beim Händewaschen* und *Die Walsche* eine schrittweise Annäherung an Zoderers Heimat und an das Mediterrane statt, das besonders in *Dauerhaftes Morgenrot*, wenn auch in einer unстереotypen Wintervariante, und in exotischerer Version im *Schildkrötenfest* thematisiert wird.

Es erscheint symptomatisch, dass Zoderer nach der Schreibabstinenz, die er in dem Referat *Wozu schreiben?* von 1969<sup>8</sup> theoretisch begründet hatte, mit seiner ersten Buchveröffentlichung *S Maul auf der Erd* den Dialekt als sprachliches Vehikel wählte. Hatte Zoderer damals den Vertretern der „senilen Avantgarde“ vorgeworfen, sie hätten mit ihrem Schaffen, ihrer konservativen Sprache nur dazu beigetragen, die bestehenden Zustände zu verfestigen, und behauptet, die der Kunst von der Gesellschaft zugebilligte Autonomie „hätte den Preis der Musealisierung“ gekostet, so gab er mit diesem neuen Versuch, nach den drei Jahren, in denen er sich in Wien für die APO engagiert und seine für sein späteres Schaffen so wichtigen On-the-Road-Erfahrungen in der Neuen Welt gesammelt hatte, das Schreiben wieder aufzunehmen, ein deutliches Zeichen. Es war der Versuch, sprachlich, aber auch von der Botschaft her, einen neuen Weg zu finden, auszuloten, ob sich die Rezeptionsbedingungen in der kulturell, politisch und sozial traditionell orientierten Gesellschaft Tirols verändert hatten. Der schwungvolle Auftakt und der eben durch Zoderer, Kaser und ihren Freundeskreis unternommene Versuch, Südtirol einem europäischen Standard anzunähern, war blockiert worden. Zoderers Experiment bestand in der Aufnahme des Dialekts in der in einer Gegend (Meran, Burggrafenamt) geläufigen und gesprochenen Form, als ausdrucksstarkes Mittel, um eine politische, sozialkritische aber auch ‚besinnliche‘ Botschaft zu übermitteln. Die Entdeckung des Dialekts als Kunstmittel, besonders für die moderne Lyrik, geht auf die Mitte der fünfziger Jahre zurück, besonders auf Artmann, doch war es Zoderers Verdienst, ihn politisch aufgeladen zu haben.

Der Versuch gelang, die Reaktion auf das Bändchen war beachtlich, wenn auch die besonders aus den konservativen Südtiroler Kulturkreisen um die *Dolomiten* kommenden Besprechungen gegen die politisch brisanten Gedichte nicht so sehr ästhetische Maßstäbe als ideologische in Feld brach-

ten: Zoderer wird als einer der „mit dem Marxismus kokettierenden Intellektuellen“ abgestempelt, die gemäß der „neomarxistischen Maxime“ keine „zweckfreie Kunst“ erlauben, doch seien ihm, wo er sich aus seiner „Haßverkrampfung gegen die Gesellschaft“ lösen konnte, „einige bemerkenswerte Fügungen“<sup>9</sup> gelungen. Doch gerade die unverkrampfte, frische dichterische Haltung, die im Dialekt, normalerweise Vehikel einer konservativen Heimatdichtung, das störend Belehrende, den erhobenen Zeigefinger oder die trockene Agitation verliert, hat den (dialektkundigen) Leser überzeugt. In den gesellschaftskritischen Gedichten trägt der Dialekt dazu bei, die Gefahr eines anämischen, trockenen und abstrakten Charakters zu vermeiden; sie werden konkret und volkstümlich kräftig.<sup>10</sup>

Auf dieses Buch, das von der zustimmenden Kritik als Versuch des Ausbruchs aus literarischen Klischees und der Erneuerung der Dichtersprache begrüßt worden war, folgt kurz darauf, 1975, ein weiterer Gedichtband: *Die elfte Häutung*, der konkrete Themen der Umwelt und Zeit noch in kritisch provozierender, ironisch pointierter Weise in fünf Teilen darstellt, die jeweils durch aphoristische Motti in der Art von Sponti-Sprüchen eingeleitet werden: „das leben ist süß / aber ich bin diabetiker“ oder „auch im tal der tränen sind die tränensäcke durch plastiktüten ersetzt worden“.

In den frühen Romanen, besonders den *Schlaglöchern*, spielte das Motiv der Haut schon eine zentrale Rolle, hier wird es zum symbolischen Kern des Zyklus, der alle semantischen Varianten in freien Assoziationen und wortspielerischen Kombinationen ausschöpft. Die thematische, doch auch stilistische Vernetzung mit den (damals noch unveröffentlichten) *Schlaglöchern* ist augenscheinlich, ja Zoderer hat ganze Stellen des romanhaften Gedichts aufgenommen und lyrisch weiter verdichtet. Doch demonstriert dieses ‚Selbstzitiere‘ schon die Abkehr von einer ideologisch engagierten Literatur, die bei Zoderer jedenfalls nie aufdringlich und vorherrschend gewesen ist, sondern immer durch Sprachkunst gefiltert wurde.

Im Titel spiegelt diese Veränderung der politischen Einstellung durch ‚Häutung‘, auch die stufenweise künstlerische Erneuerung wider, doch ist die Hautmetaphorik sehr viel komplexer und schließt die Idee des Schutzes für das Ich, die eigene Identität, den die Haut gewährt, und die Versuche der gewaltsamen „Aushäutung“<sup>11</sup>, Enthäutung durch die anderen, mit ein.



Ein dritter Lyrik-Band, *Pappendeckelgedichte*, erscheint 1979 im Verlag Galerie Prielhof (Eppan) nach der Buchveröffentlichung des ersten Romans *Das Glück beim Händewaschen* (1976) im Münchner Relief-Verlag, bei dem auch die ersten beiden Gedichtbände herausgekommen waren. Mit ihm setzt die größere lyrische Produktion zugunsten der Prosa aus.

Gegenüber den beiden vorhergehenden Sammlungen kann ein endgültiges resigniertes Sich-Abwenden von der gesellschaftlichen Problematik festgestellt werden. Das lyrische Ich hat nichts mitzuteilen „keine Bitternis / keinen Zorn“, ist abgehärtet und versteinert, es flüchtet sich in sein Inneres, in die Welt der Dinge, die Symbol seiner existentiellen Lage werden. Diese Wende drückt sich in einer poetischen Verdichtung und noch sichtbarerem Stilisierung und Verkürzung auf die Formel aus. Es handelt sich teils um Ein-Satz-Gedichte, die oft mit „Ich“ beginnen, jedenfalls steht das lyrische Ich im absoluten Mittelpunkt. Eine Beobachtung, eine kurze Beschreibung, ein Motiv wird vorgestellt, um fast unmittelbar, in einer oft überraschenden Wendung, einer Pointe, kommentiert zu werden. Die äußere Wirklichkeit, verkürzt auf die Symbole Baum, Gras, Moos usw., wird relativiert durch die Annäherung an Zentralmotive wie Schlaf-Traum-Tod-Blut-Zorn und in ein Assoziationsnetz verwoben.

Das schon mit den Dialektgedichten eingeleitete, wenn auch hier noch vornehmlich linguistisch und nicht gesellschaftlich und politisch ausgerichtete Interesse für die ‚Heimat‘ Südtirol sollte in dem Roman *Die Walsche* (1982) seinen Höhepunkt erreichen, der Zoderer den literarischen Durchbruch bringt. Er wird zur Symbolfigur der neuen Südtiroler Literatur nicht nur in Deutschland, sondern auch in der literarischen Öffentlichkeit Italiens, die sich zum ersten Male bewusst wird, dass innerhalb der Staatsgrenzen Italiens auch eine deutschsprachige Literatur existiert. Zum Erfolg beigetragen hat, außer der literarischen Qualität des Werks, sicher die mutige und objektive Konfrontation mit der Südtiroler Realität, dem durch die geschichtlichen Ereignisse mehr oder weniger erzwungenen Zusammenleben zweier Volksgruppen, die kulturell und sprachlich stark divergieren. Es ist die wirklichkeitsnahe Bestandsaufnahme einer Situation und eines psychischen Zwanges, dem sich der Autor, wie alle Bewohner Südtirols, tagtäglich gegenüber sieht. Er geht dabei nicht polemisch vor, sondern verlegt die Pro-

blematik in die psychische Entwicklung der Figuren, die im Kontakt mit der fremden, anderen, sich verändernden Umwelt und mit den un-heimlichen Anderen versuchen zu einer Identität zu finden.

Stärker an seine persönliche Erfahrung gebunden, die konkret nachgezeichnet wird, ist der stark autobiographische Zöglingsroman (oder Bildungsroman) *Das Glück beim Händewaschen*, der im Zuge des Erfolgs der *Walschen* von Hanser 1982 neu verlegt wird. Die Kindheit und Jugend Zoderers verlaufen durch Option und Emigration ohne Sicherheit eines Heimatorts und sind durch das besonders für einen Heranwachsenden desorientierende Erlebnis bestimmt, überall Fremder zu sein: Fremder in der Elementarschule in Graz, als Gymnasiast in einem Schweizer Internat, Fremder selbst in der ‚Heimat‘ Südtirol. Diese Erfahrung schließt nicht nur das Problem der Heimatlosigkeit ein, sondern auch das einer dubiosen Identität, das Zoderer in den Mittelpunkt seines Romans stellt und dort stufenweise entwickelt.

Der Roman umfasst als äußeren zeitlichen Rahmen den Lebensabschnitt des Buben vom Überschreiten der österreichisch-schweizerischen Grenze und seinem Eintritt ins Internat bis zum freiwilligen, durch den Reifeprozess mit dem dadurch bedingten Anwachsen der kritischen Urteilskraft seiner Umwelt gegenüber bewirkten vorzeitigen Verlassens des Schülerheims. Die dem Ich-Erzähler von seinen Mitschülern gewissermaßen aufgezwungene österreichische Staatsangehörigkeit bringt ihm in den halbernstesten Spielen mit den schweizerischen Schulkameraden die Rolle eines historischen, immer zum Verlieren bestimmten Feindes von der Zeit Wilhelm Tells als habsburgischer Unterdrücker bis zur Gegenwart als Nazi-Soldat ein. Das verwirrt die Vorstellung seiner eigenen Identität wie im Allgemeinen jede Vorstellung von nationaler Identität, mit Ausnahme der schweizerischen, die ihm im Geschichtsunterricht eingetrichtert wird.

Doch wird seine Heimat konkret, als er mit einem Onkel, Vigil, der als Pfarrer nicht für Deutschland optiert hatte, in brieflichen Kontakt tritt und dann von ihm eingeladen wird in Südtirol seine Ferien zu verbringen, da seine Familie noch nicht dort wohnt. Es ist das erste Mal, dass er nach seiner frühesten Jugend in seine Heimat zurückkehrt, in ein Land, das er fast nur aus den Erzählungen der Eltern kennt. Diese Rückkehr bringt ihm

seine anomale Lage zum Bewusstsein; als Italiener kann er auf die Frage der Grenzbeamten nicht antworten. Das Problem der Identität, der Zugehörigkeit wird weiter ausgebaut und wird zum Problem der Heimat, das in der Option seine größte Zuspitzung gefunden hat. Dies wird an der Figur des Vater erläutert, der als Opfer der verschiedenen propagandistischen Strategien seine Orientierung verloren hat. Das überzeugendste Argument für die Option war das der Gleichsetzung von Sprache und Heimat: Dableiben würde bedeuten, seine Sprache zu verraten und damit auch die Heimat: „An allen Ecken und Enden, überall, seien die feinsten Herren aufgetreten und hätten gesagt, ein Südtiroler verrate seine Heimat nicht, die Heimat sei die deutsche Sprache.“<sup>12</sup>

Der Roman spielt sich hauptsächlich auf zwei Ebenen ab: der der erzählten Zeit vom Eintritt in das Haus der Regel, der Beschreibung der Ferien, der eingelegten Erzählung der Ferien bei Onkel Vigil, bis zum Verlassen des Internats – und jener der Erinnerung: ständige Rückblenden in die Zeit der in Graz, während des Kriegs, der Nazizeit, unter den Bomben und unter britischer Besatzung verbrachten Kindheit mit der Beschreibung der Überlebensstrategien seiner Familie. Mosaikartig, in realistischen, teils humorvoll erzählten Episoden, wird so das Bild der Familie aus der Erinnerung des Jungen zusammengesetzt. Am Ende des Romans fügen sich die beiden Erzählstränge mit der angedeuteten Rückkehr nach Südtirol in einer, wenn auch nur teilweise realisierten Zusammenführung der Familie zusammen. Alles ist aus der Perspektive des Ich-Erzählers gesehen, der seine Erlebnisse, Erinnerungen, Gefühle reflektiert. Zoderer hat hier Dialog und direkte Rede weitgehend ausgeschaltet, eine Technik, die er auch in den folgenden Romanen beibehält, und die dazu dient, den subjektiven Charakter des Werkes zu verstärken.

Wenn auch Olga, die Heldin des Kurzromans *Die Walsche*, ihre Geschichte nicht selbst erzählt, so nimmt doch der Erzähler ihre Perspektive an, identifiziert sich weitgehend mit ihr. Durch die Thematik, die das Problem des Zusammenlebens zweier Volksgruppen in einem regionalen Kontext exemplarisch in den Hauptfiguren Olga, einer deutschsprachigen Südtirolerin, und Silvano, ihrem italienischen Partner, darstellt, hat, wie schon gesagt, den

Roman zum größten Erfolg Zoderers werden lassen und ihn auch in Italien bekannt gemacht.

Olga verlässt die Stadt, wo sie mit Silvano zusammenlebt, um zum Begräbnis ihres Vaters, des Dorflehrers, in ihr Heimatdorf zurückzukehren, aus dem sie sofort nach dem Begräbnis wieder in die Stadt zurückfährt. Das ist der Rahmen, der nun mit weiteren, eher mageren Handlungselementen ausgefüllt wird. Es wird die völlige, nicht mehr änderbare Entfremdung Olgas von ihrem Heimatdorf und somit von der Welt ihrer Kindheit und Jugend festgestellt, die Unmöglichkeit der Aufnahme einer engeren Beziehung. Schon als Schulkind hatte sie durch ihr Interesse für das Italienische Misstrauen und Ablehnung ihrer Kameraden und den Schimpfnamen ‚Walsche‘ geerntet. Der ‚Verrat‘ an ihrer Heimat wurde dann durch den Akt des Verlassens, durch die Übersiedlung in die Stadt vervollständigt, das Zusammenleben mit einem Italiener war ein weiteres suspektes Verhalten. Die Darstellung des Dorfs und seiner Bewohner nicht als Idylle oder als verklärte gesunde bäuerliche Gegenwelt zu einer korrupten Stadtwelt, wie es dem Stereotyp der Dorferzählung entspricht, wird hier fast umgekehrt: Engstirnigkeit, Abgeschlossenheit, Alkoholismus, Gewalttätigkeit, Mangel an Toleranz und dazu eine teils karikierte Zeichnung der physischen und psychischen Erscheinung der Bewohner liefern ein gewiss nicht positives Bild des Dorfs. Die zwiespältigste Figur ist die des Vaters, des Lehrers, in dem auf ähnliche Weise wie im *Glück beim Händewaschen* die Identitätsproblematik konzentriert ist. Er hatte versucht aus diesem beengenden Rahmen mit seiner fremdenfeindlichen Heimatideologie („Die Heimat ist in Gefahr“) auszubrechen, ist aber gescheitert und an diesem Scheitern zerbrochen. Die positive Gegenfigur ist Olga, der allen Identitätsproblemen (besonders dem des Verlusts der sprachlichen und kulturellen Identität durch das Leben zwischen zwei Sprachen und Kulturen), den auch in ihr selbst eingewurzelten Vorurteilen und den harten Bedingungen der Umwelt zum Trotz der Durchbruch zu einem rein menschlichen Verhalten gelingt.

Südtirol spielt weiter eine Rolle in *Lontano* (1984), hier allerdings nicht mehr als Grundthema und Faktor, der die menschliche Entwicklung der Hauptperson bestimmt, wie in den beiden früheren Romanen, sondern als einer der topographischen Bezugspunkte der Geschichte, als Heimatort und

Ort der Agonie der Mutter. Wie im *Glück beim Händewaschen* bleibt die Hauptfigur namenlos, wenn sie auch mit größerer Distanz als ‚er‘ vorgestellt wird. Der über die Biographie Zoderers informierte Leser kann autobiographische Elemente erschließen: Der Protagonist ist freier Journalist, nimmt an Demos teil, hat in Südtirol einen Malerfreund namens Stefan usw. Der zweite Bezugspunkt ist Wien, wo der Held lebt und mit Mena verheiratet ist und wo sich die erste Hälfte des Romans abspielt, der dritte ist Amerika, der zweite Schauplatz der Handlung, in den die anderen Punkte, die ‚Erinnerungs-Orte‘ mit ihren Hauptfiguren, Mutter und Mena, integriert und bis zum Ende präsent sind.

Der Held zerstört die Bindungen (die an den Ort und besonders an Mena), die ihn zur Ruhe zwingen und seine Bewegungsfreiheit begrenzen, um hinter und vor sich die ‚Ferne‘ zu schaffen, die mehr oder weniger verschlüsselt auch im Titel des Romans steckt. Doch die Trennung von Mena verursacht ihm Schmerzen, die er in gewisser Weise masochistisch ausbeutet („Schmerzensegoist“), und bewirkt seine Flucht nach Amerika, nachdem mit dem Besuch bei der sterbenden Mutter in Südtirol und seinem Abschied von ihr (die Szenen der Beschreibung der Krankheit der Mutter durch die Schwester sind in der Erzählung *Das Haus der Mutter*, 1994, wieder aufgenommen worden) eine weitere Bindung durchschnitten worden ist.

In Amerika angekommen, lebt er zunächst bei seiner Schwester in Maryland, arbeitet in einem Drive-in-Restaurant, um dann sein On-the-road-Abenteuer zu beginnen: Er fährt mit dem Greyhound nach Kanada zu Freunden, reist weiter per Autostop, zunächst allein, dann zusammen mit einem Jungen und einem Mädchen. Die Geschichte, wenn man sie als eine solche bezeichnen will, bleibt offen, es gibt keine Andeutung einer Rückkehr oder eines Ziels, sie beschreibt die Distanzgewinnung des Protagonisten von seiner Vergangenheit mit dem Abstumpfen der Erinnerung, die fast zur Formel wird, sich von seiner Person löst. Das bedeutet aber auch, dass seine Einbindung in soziale, zwischenmenschliche Beziehungen zu Gunsten einer ichbezogenen, selbstreflektierenden, der Mitwelt gegenüber gleichgültigen Haltung aufgegeben wird. Die Spirale, die, in den Wüstensand gezeichnet, auch den Umschlag zielt, haben wir schon als Motiv und Strukturelement im Frühwerk herausgestellt. Sie symbolisiert einmal die ‚Endlosigkeit‘, das

auf ewiger Wiederholung beruhende Prinzip des Fortschreitens, dann auch die Konzentrierung auf den Protagonisten und seine Perspektive, die einen weitgehenden Verzicht auf verbindende strukturierende Elemente bewirkt.

In *Dauerhaftes Morgenrot* kann als hauptsächliches Merkmal der Erzähltechnik die Dekomposition, das Zerlegen verschiedener Erzählstränge in meist kurze Sequenzen und das Wieder-Zusammensetzen ohne ‚logische‘ Motivation angesehen werden, was das Gefühl einer gewissen Austauschbarkeit und Beliebigkeit hervorruft. Sie bewirkt eine Verwischung chronologischer und kausaler Grenzen und gibt dem Roman eine facettenhafte Struktur, in der der Leser eine Route finden muss, der er folgen kann. Hierin besteht auch der Unterschied zum *Anderen Hügel* und zu den *Schlaglöchern*, wo eine obsessiv erscheinende, in sich bis zum Überdruß wiederholenden oder variierten Formeln und Motiven äußernde Erzählstruktur mit einem anonymen monomanischen Ich oder Er als Zentrum, den Leser verunsichert, ihn aus dem Geschehen ausschließt. Hier hingegen findet er wieder Namen, die konkreten Figuren gehören: Lukas, die allerdings dominante Hauptfigur, Livia, seine Frau, Johanna, die gesucht, und Gianna, eine Prostituierte, die als Surrogat für Johanna gefunden wird, dann eine Reihe von Nebenfiguren. Aus oft verschlüsselten Indizien konstruiert und rekonstruiert der Leser die Ereignisse, die zeitlichen Ebenen des Erzählten, die Orte und die Figuren, wenn auch immer ein Unsicherheitsfaktor bleibt. Der Autor macht dem Leser das Spiel nicht zu leicht: Lukas wird einmal als ‚er‘, dann als ‚ich‘ präsentiert; die Handlung spielt auf verschiedenen, willkürlich gemischten Zeitebenen, schwankt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, beschreibt mit Akribie eine imaginäre, erwünschte, geträumte Welt, und wirkt so desorientierend. Die Figuren sind unbestimmt oder wie Johanna und Gianna untereinander austauschbar, vielleicht dieselbe Figur; dazu kommt die „Lust am Nebensächlichen“, die Sucht, „das Unwichtigste zu beobachten“<sup>13</sup>, die als Kennzeichen Johannas angeführt wird, aber den Erzählstil des Romans charakterisiert. Die Hinzufügung einer weiteren Ebene, der gewissermaßen als Rahmen oder Übertext fungierenden Verhörsituation, erhöht den komplexen Charakter des Erzählten. In ihrer formalen Abgesetztheit erinnert sie an den Chor im griechischen Drama, motiviert aber das Erzählte als ein erpresstes Geständnis, allerdings in einer traumhaft, utopischen oder eher

hypothetischen Dimension: „Und so fragten sie ihn, fragten ihn hartnäckig, stellte er sich vor, über sein Gefühl aus. Er hätte eine Weile stumm bleiben können, aber eines Tages oder mitten in der Nacht hätte er wohl einmal zu reden begonnen: [...]“<sup>14</sup>, so beginnt der Roman.

Dessen Handlung ist denkbar einfach: Zwischen der Ankunft in einer anonymen Stadt am Meer sowie der Suche eines Hotels und der Rückkehr in den Heimatort, wo ihn die Normalität des Ehelebens erwartet, schweift Lukas durch die Stadt mit ihren Plätzen mit Tauben, Gassen, dem Kai, durch Lokale, wo er mehr oder weniger extravagante Typen trifft, die Telefonnummer Giannas erhält, die er nach weiteren, meist nächtlichen ‚Abenteuern‘ dann auch trifft und mit der er nach einem Abendessen im Fischrestaurant schläft. Eingeschoben hier und da die Erinnerungen, konkret beschrieben, aber oft in einer traumhaft verzerrten Wendung, wobei die örtliche und zeitliche Orientierung durch die drei Frauengestalten signalisiert wird. Der ständige Wechsel zwischen Außenwelt und Innenwelt, Traum und Wirklichkeit, der Wechsel der Mitteilungsart: minutiös geschildertes Ereignis, Erlebtes, Erinnerung durch Evozierung, Monolog, (fiktives) Zwiegespräch, schaffen ein dichtes Netz von Beziehungen, die offen sind, nicht eindeutig, lassen die Grenzen verschwimmen und geben dem Ganzen eine schillernde Extratemporalität und einen schwebenden Charakter.

Nicht nur von der Erzählstruktur her ist der Roman komplex und raffiniert konstruiert, er ist auch voller sprachlicher Kraft und Bildhaftigkeit. Präzis ist die Beschreibung der verschiedenen Orte, Landschaften, die zwar unbenannt sind, aber lebhaft in Flora und Fauna vor den Augen des Lesers auftauchen, da sie nicht beschrieben sind, sondern in Beziehung zu den Figuren gebracht werden. Die Mittelmeerwelt wird in der Gegenwartsebene in ihrer Winterversion vorgestellt: die anonyme Stadt am Meer, mit ihrer regnerischen, windigen, kalten, im Eis sublimierten Substanz, dem ‚Brunnen der vier Winde‘, und dann in ihrer Sommer (-ferien)Version: Dorf im Karst am Meer, mit Strand, Disteln der Macchia, Feigen, Edelkastanien, Agaven, Ohrenkakteen, Tamarisken, Platanen, Akazien, Kakhi, Johannisbrotbaum usw. Ihr entgegengesetzt als Ausgangsort und Ort der Rückkehr ist der Heimatort in den Alpen mit den Lärchen, Eschen, Erlen.

Als Motivlinien durchlaufen die Erzählung die des Wassers, sublimiert in dem „Schweigen des Wassers unter dem Eis“, wie der in der italienischen Übersetzung wieder auftauchende Arbeitstitel suggeriert, gesehen als latente Drohung der Sprachlosigkeit, der Unterbrechung der Kommunikation, dann die des Todes, der sich in der Gestalt toter Tiere wie Möwen oder Tauben materialisiert, und des „dauerhaften“ Morgenrots als Symbol eines existentiellen Zustands. Ein weiterer, eher materiell erscheinender Motivstrang ist das Essen: Ziegenkäse, Meeresschnecken, Oliven, das allerdings nicht nur als ein Mittel des Lokalkolorits, sondern als archetypisches, mit den anderen Grundfunktionen des menschlichen Lebens besonders der Liebe verbundenes Element vorgestellt wird.

Während in *Dauerhaftes Morgenrot* hauptsächlich sprachliche, stilistische und strukturelle Anklänge an die frühen Prosawerke zu bemerken sind, kann eine thematische Verbindung des ersten Romans *Der andere Hügel* zum *Schildkrötenfest* festgestellt werden.

Sicher wird die Erzählhaltung wieder traditioneller: Es gibt eine Story, die sich in real existierenden mexikanischen Orten in einem genau bestimmbareren zeitlichen Rahmen entwickelt; es gibt einen Helden mit einem Namen: Loris, aus Südtirol gebürtig, auf einer Überland-Busreise nach Mexiko, wo er einen Freund, Ivo, treffen will, macht die Bekanntschaft einer schönen Mitreisenden, Nives, schläft mit ihr auf einer Zwischenstation, Hermosillo, verliebt sich in sie, findet sie nicht mehr, doch folgt er ihr, die ‚Spuren‘, geheimnisvolle Indizien, hinterlässt, zunächst in die Stadt Tepic, wo er sie dank der Vermittlung von Pacho, einem Friseur, und Ramos, einem mexikanischen Studenten, wieder trifft, wieder mit ihr schläft, sie wieder aus den Augen verliert, bis er sie in einem kleinen Dorf an der Pazifikküste, Santa Cruz, wiederfindet, wo auch sein Freund Ivo Zuflucht gefunden hat. Dort lebt eine kleine Kolonie amerikanischer Aussteiger, die mit jungen Mexikanern, darunter dem ehemaligen oder noch Geliebten von Nives, Rey, undurchsichtige Geschäfte abwickelt. Schließlich erfahren wir, dass eine eher zwielichtige Kombination von (Studenten-)Revolution (Ramos war einer der Führer der Studentenunruhen in Mexiko-City) und Drogenhandel dahintersteckt. Tatsächlich ist die Handlung in der Zeit der olympischen Spiele



in Mexiko angesiedelt, Rückblenden in die Lebensgeschichte von Nives, von ihr erzählt, führen in das Mailand der Studentenunruhen.

Das große Schlacht-Fest, mit orgiastisch heidnischen Zügen, das im Dorf von Einheimischen und Fremden spontan organisiert wird, als eine Riesenschildkröte gefangen wird, endet in einer Polizeiaktion, einer nächtlichen Schießerei. Am nächsten Tag werden die Ausländer, unter ihnen Loris, mit einem Lastwagen an die U.S.-Grenze gebracht und abgeschoben. Damit endet das mexikanische Abenteuer, die exotische Liebesgeschichte von Loris.

Die Geschichte ist wie immer „stilsicher“, wenn auch weniger „bilderprall“ erzählt als die „komplex strukturierten früheren Romane“ und zeichnet sich durch eine „beherrschte und untergründig doch nervös vibrierende Sprache“<sup>15</sup> aus. Wie der Protagonist, der während seiner Reise auf der sehnsüchtigen Suche nach Liebe und vielleicht auch nach Abenteuern in eine Liebesgeschichte und in ein zwielichtiges Abenteuer schlittert, als ‚braver Europäer‘ Schwierigkeiten hat, sich in diesem geheimnisvollen und auch gefährlichen Geschehen, das teils Züge eines Alptraums annimmt, zurecht- und sich in diese „trügerische Welt“ hineinzufinden, die ihm ein „Blendwerk der Sinne“ vorgaukelt, wo alles fragwürdig wird, wie die exotische Umwelt oder die wie Nives, das „weibliche Fabelwesen, keine scharfen Konturen“, hat, wo die Wirklichkeit als „flüchtiger Durchgangsort“ überall dort ist, „wo Loris mit seinen Kategorien nicht hinreicht“<sup>16</sup>, so ist auch der Leser verunsichert. Auf der Suche nach einer fassbaren Wirklichkeit, nach sicheren Lösungen und einer befriedigenden Auflösung folgt er den verschiedenen Handlungssträngen, die in dem Handlungsverlauf, der zwischen „Auflösung und Erstarrung mäandert“, was nach Melzer das poetische Konzept von Zoderers Roman, die Polarität von „Entgrenzung und Begrenzung“ ausmacht, angelegt sind. Der Ausgang der Liebesgeschichte, die Lösung des Rätsels der Hippie-Kolonie, der gegen sie gerichteten Polizeiaktion sind ausgesetzt, in der Schwebe gelassen und somit kommt Zweifel auf an der Realität des Erlebten, das eher als eine Illusion, eine Halluzination erscheint. Es bleibt das vage, doch intensive Gefühl von Lockungen und Verlockungen, einer unerfüllten oder nur halb erfüllten Sehnsucht, einer exotisch kontrastreichen und gewalttätigen, teils sympathischen Natur. Diese Unbestimmtheit, dieses Schillernde erhöht die latente Sensualität, Voraussetzung und Kontext

einer stark erotischen Grundthematik. Dies alles setzt sich in Sprache um, die sich in dem für Zoderer typischen Erzählfluss realisiert, der mit nahtlos integrierten Monolog- und Dialogteilen angereichert ist, die zum Teil die Vorgeschichte in den Handlungsverlauf einholen.

In der folgenden Schaffensperiode versucht sich Zoderer auch in eher ungewöhnlichen Dichtungsarten, so u. a. als Kinderbuchautor. Vorbereitet durch die Rolle als Vater, die er sehr ernst nimmt, wie es in dem seinen (heute erwachsenen) Söhnen Andreas und Peter gewidmeten Beitrag zu der Sammlung (*An mein Kind, Briefe von Vätern*, 1984), zum Ausdruck kommt, stellt er in der von Linda Wolfsgruber graziös aus der Kinderperspektive illustrierten Weihnachtsgeschichte *Als Anja dem Christkind entgegenging* seine Einfühlungsfähigkeit in die Seele und Welt eines Mädchens (wie in der *Wal-schen* in die Frauenseele) unter Beweis, dank einer Erfahrung, die er vielleicht seiner damals kleinen Tochter Brenda Maria verdankt. An der Figur des guten doch einfältigen Riesen Emil, der von der Gemeinschaft wegen seiner psychischen und physischen Devianz als suspekt angesehen wird, und an seinem tragischen Opfertod wird den Kindern als ‚Moral‘ mitgeliefert, nicht nach dem äußeren Aussehen, nach Klischees und dem Gerede der Leute zu urteilen, sondern nach dem Herz und nach dem, was wirklich geschieht. So ist dem kleinen Buch nicht unverdient ein dauernder Erfolg auch beim erwachsenen Publikum beschieden worden, nicht zuletzt eine sehr positive Aufnahme bei der Kritik.

Die Jahre nach dem *Schildkrötenfest* sind nicht nur durch die Suche nach für ihn neuen Gattungen, wie eben dem Kinderbuch, charakterisiert, sondern auch eine Zeit der Rückkehr zum Experiment, nicht zuletzt in Bewegung gesetzt durch die Wiederaufnahme, Ausarbeitung und Veröffentlichung des Frühwerks, wie es etwa in dem vielleicht wegen seiner (in Preis und Auflagehöhe) exklusiven, bibliophilen, mit Originalholzschnitten von Peter Fellin versehenen Aufmachung wenig beachteten Büchlein mit dem Prosafragment *Und doch das Schweigen verloren* (1995) augenscheinlich wird: Wie in den *Schlaglöchern* ist die Sprache durch lyrische Elemente (Synästhesie, Alliteration, Verzicht auf syntaktische Verbindungselemente, Satzordnung) bestimmt. Es wird auf Interpunktion (mit Ausnahme einiger Fragezeichen) verzichtet, jede syntaktische Einheit (ob Haupt- oder Neben-

satz) wird mit Großbuchstaben eingeleitet. Stilistische Rückgriffe können auch zu *Dauerhaftes Morgenrot* bemerkt werden: So schwankt die Erzählform zwischen „ich“ und „er“ mit der damit verbundenen jeweiligen Subjektivierung oder Objektivierung. Diese banal erscheinenden Stilmittel tragen dazu bei, dass die Geschichte – von Verlassen, Getrenntsein, Alleinsein, Fernsein des Anderen, von Erinnerung und versprochener Rückkehr, jedenfalls eine Liebesgeschichte – etwas Unbestimmtes, Vieldeutiges und Grenzenloses bekommt.

Das „verlorene Schweigen“, d. h. die Wiedergewinnung des Worts, und damit der Kommunikation mit der Umwelt der Dinge, die durch die Benennung konkret werden, mit den anderen, aber auch mit sich selbst, geben die Möglichkeit, sich wieder in den Kreislauf des Lebens einzuordnen, wie das dem Fragment vorangestellte Motto besagt: „[...] Wenn ich sagen kann, was ich sagen möchte, werde ich vielleicht noch einmal leben, und mit jedem Wort dem Ende näher sein.“<sup>17</sup>

Als ‚zweihändig‘ kann die fast simultane Herstellung von Bildern und Texten mit dem Maler Ivo Rossi-Siéf angesehen werden, eine Verbindung, die von Zoderer selbst als „Farbhochzeit mit Worten“<sup>18</sup> charakterisiert wurde und die als eine raffiniertere Fortführung der früheren, eher traditionell illustrierten Gedichtbände anzusehen ist, die eben aus der Zusammenarbeit mit Künstlern – Luis Stefan Stecher, Sandra Morello und in der letzten Zeit wieder mit Peter Fellin – entstanden sind und eine gegenseitige Erhellung von Bild-Text ermöglichen, wobei auch den Titelbildern der Romane eine ähnliche, vielleicht noch stärker symbolische Rolle zufällt. Die Bilder/Gedichte wurden Ende 1997 in Bozen ausgestellt. Die Texte, die ihren Reiz einmal in dem Spontanen, im Nachempfinden ihres Entstehungsprozesses, der künstlerischen Aktion in progress finden, dann in dem direkten Zusammenspiel von Bild und Wort mit dem faszinierenden Palimpsest-Charakter alter Grafitti, sind zum Teil in einer kleinen Sammlung (10 Gedichte) unter dem Titel *Hier lebt noch einer*, leider traditionell gedruckt, veröffentlicht worden.<sup>19</sup> Im Mittelpunkt dieser Gedichte steht wieder die Sprache, die Suche nach dem sprachlichen Ausdruck, der verbissene Versuch des Dichters, die Welt, seine Umwelt in die Sprache zu bannen, ihrer somit Herr zu werden.

Dieser Versuch der Aneignung der Umwelt durch das Wort, in einer gut strukturierten Form mit klug eingesetzten sprachlichen Mitteln (die Sprache ist fast konkret und nicht überladen, jedenfalls nicht geschwätzig; durch gezielten Einsatz der rhetorischen Mittel wird Dichte und hohe Musikalität erreicht), mit dem Ziel auch der Selbstfindung – das lyrische Ich steht wieder im Mittelpunkt – bedeutet auch ein Wiederaufnehmen, die Bergung und den Versuch des Wiederverstehens des früher in einer anderen Sprache Ausgesprochenen. Es ist ein autobiographischer Hinweis auf die Wiederaufnahme der seinerzeit nicht oder nur als Fragment veröffentlichten Werke der sechziger Jahre, eine Entdeckungsreise in sein Ich als Dichter „aufwärts und abwärts“, das aus der Distanz zu einem anderen Ich geworden war, aber auch durch sein „neues Alphabet“ Wege in die Zukunft weist, sowie den Ausweg, das „Schlupfloch“ aus einem schöpferischen Dilemma.

Eine Wiederaufnahme – als Erfüllung eines vor Jahren sich selbst gegebenen Versprechens – auch einiger Besonderheiten des Schreibstils, den er dann auch selbstironisch charakterisiert: „jener Sprache in der ich schelmisch weinte“, ist in den letzten Werken in der Tat spürbar.

Die Spirale, eine Zoderer sehr vertraute Metapher, könnte, wie von ihm suggeriert, auch als Metapher für sein dichterisches Schaffen verwendet werden, für sein spiralenhaftes Sich-Bewegen zwischen den Polen Lyrik und Prosa mit den Zonen der Vermischung des *poème en prose* und zwischen den Polen einer eher realistischen Erzählhaltung und einer (ursprünglich dem *Nouveau Roman* verpflichteten) Erzählhaltung, die fast völlig auf die Fabel verzichtet, zugunsten eines sich spiralenhaft bewegenden Sprachflusses, einer labyrinthischen, nur assoziativ verknüpfbaren Erzählstruktur, die die Auflösung der Welt in ihre dingliche Elemente und die Zergliederung der Personen in ihre facettenreichen psychischen Elemente nachvollzieht.

Zoderers vorerst letzter Roman *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002), der wieder in das Erfolg versprechende Ambiente Südtirol zurückkehrt, wurde schon einige Jahre früher mit dem Arbeitstitel *Maras Vater* als „d e r Südtirolroman“ angekündigt.<sup>20</sup> Von ihm ist in der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* ein längerer Vorabdruck unter dem Titel: *Und wenn möglich zu Fuß nach Sibirien*<sup>21</sup> erschienen, der die Antizipationen recht zufertigen

schien, und der, der Tradition des *Glücks beim Händewaschens* folgend, wieder autobiographische Züge aufweist. Der neue Roman kündigte sich als eine Synthese an, in dem viele der im Frühwerk und den vorherigen Romanen und Lyrikveröffentlichungen geöffneten Thematiken und Motivstränge zusammenlaufen sollten, um so gewissermaßen einen Schlussstrich unter sein Romanschaffen zu ziehen.

Nun ist der mehr als zwei Jahre später erschienene Roman doch ganz anders als der Vorabdruck, von dem bedeutende Teile nicht mehr in den Roman aufgenommen wurden. Der Vorabdruck war stärker auf das Südtiroler Ambiente und die Hauptperson des Schwiegervaters zugeschnitten. Die Hauptfiguren: der Protagonist, der den Namen Jul bekommt, seine Frau Mara, seine Tochter Nathalie, Maras Vater werden wohl beibehalten, aber die Akzente verlagern sich, in den Mittelpunkt tritt Jul, allein, fast isoliert in seinem Schmerz und seinen Erinnerungen.

Gewiss ist der Roman nicht „d e r Südtirolroman“, auch wenn das Land Südtirol und seine bewegte Geschichte in der fragmentarisch angebotenen Lebensgeschichte des Protagonisten Jul eine bevorzugte Stellung einnimmt. Doch wird es nur in Funktion der Lebensgeschichte Juls und seiner Familie gesehen. Der ‚Heimat‘ Südtirol wird Sizilien, die Heimat von Maras Vater, gewissermaßen als Komplementär-Ort entgegengesetzt, ein Bogen spannt sich von Südtirol nach Sizilien, der nicht nur durch die Familienbande motiviert ist, sondern eine fast mythologisch-mythische Union, eine ideale Zugehörigkeit des alpenländischen Protagonisten zum Mittelmeerraum signalisiert. Die Wahl Siziliens als Ort zum Sterben, einem würdevollen Sterben in Einsamkeit wie dem eines todwunden Tiers, symbolisiert so eine Rückkehr, ein Sich-auflösen in der großen Mutterwelt des Mittelmeers und gewissermaßen die Bekundung des Versuchs, die fehlende (mediterrane) Hälfte der Identität zurückzugewinnen. Doch auch hier wird der Bogen zurückgespannt und sein Lebenslauf schließt sich zum Kreis, fast um das Erreichen des Ziels zu demonstrieren: „er rollte sich ein wie sein Hund, weit weg in den Bergen“<sup>22</sup>.

Auffällig ist auch, dass die ‚rein‘ deutsche Südtiroler Familie Juls, sein Vater und seine Mutter im Verhältnis zu der ‚gemischten‘ seiner Frau Mara verhältnismäßig wenig behandelt, fast nur am Rande (besonders im Kapitel

56) erwähnt wird, wenn auch hier der autobiographische Bezug vielleicht am deutlichsten zum Vorschein kommt, erklärbar durch die Ferne der Eltern.

Man könnte auch vermuten, dass diese Lücken aus Stellen der vorhergehenden autobiographisch ausgerichteten Romane *Das Glück beim Händewaschen* und *Lontano* ergänzt werden sollten, auf die im Roman mehr oder weniger versteckt hingewiesen wird. So wird in diesem letzten Abschnitt der italienische Teil der Familie bevorzugt behandelt, wie der Zuschnitt auf den „Schwiegervater“, der den Arbeitstitel gebildet hatte und der noch deutlich zum Vorschein kommt, und eben die Wahl von dessen Heimatstadt als letzte Zuflucht zeigt. Allerdings ist das Porträt von Maras Vater zu Gunsten von Juls Selbstporträt zweitrangig geworden.

Die äußere Handlung ist, wie in fast allen anderen Romanen Zoderes, sparsam, wenn auch das dauernde Wechseln der Erzählebene, das dichte Netz aus Erleben und Erinnern, eine gewisse Komplexität bewirkt. Sie kann in wenigen Worten umrissen werden: Jul, ein in Südtirol beheimateter Journalist, verlässt seine Frau Mara, reist nach Sizilien, nach Agrigent, der Heimatstadt seines Schwiegersvaters, steigt in einer miesen Pension ab, wo er in dem tristen Zimmer die Erinnerungsarbeit an seinem in einem gewissen Sinne gescheiterten Leben beginnt und auch versucht, die Lebensgeschichte seines Schwiegersvaters und die Welt, die Familie, aus der Mara stammt, mit Hilfe auch von Augenzeugen (Tante Delia) zu rekonstruieren. Die Trennung von seiner Frau Mara war die Folge einer immer anwachsenden Entfremdung, die mit dem Ertrinken seiner kleinen Tochter Nathalie begann, das er seiner Frau ankreidete. Dieser entscheidende kritische Moment seines Lebens wird auch markiert durch das erste Auftreten eines Kopfschmerzes, der dem weiteren Leben Juls eine schmerzhaft Kadenz zuweist.

Diese Erinnerungsarbeit erfolgt nun nicht geradlinig, in chronologischer Folge; die Fragmente des vergangenen Lebens überfallen den Protagonisten oder werden durch Assoziationen hervorgerufen, was ein Wechselspiel zwischen dem Erleben und Erinnern bewirkt. Kaum etwas wird dem Leser direkt mitgeteilt, er muss es aus Andeutungen und den Reaktionen der Figuren erkennen. Die Unsicherheit und Orientierungslosigkeit Juls wird in der Erzählung gespiegelt: Anspielungen, wie die fortwährende auf das Kopfweh, lassen so den Verdacht einer unheilbaren Krankheit aufkommen, die aller-

dings nie genannt wird und die als fast tabuisierte Bedrohung das Buch bis zum Ende begleitet. Auch der Verdacht der Untreue Maras, die dann schuld war am Tod der Tochter Natalie, wird nie bestätigt.

Geschickt wird die nervende Monotonie des physischen Schmerzerlebens durch Wiederholungsstrukturen nachempfunden: Eine fast stereotype Zweiteilung der durchnummerierten Kapitel, die aus einem ersten Teil, der normalerweise die Erzählebene mit dem Standort Agrigent vorstellt und mit der Beschreibung des Gesundheitszustandes Juls anhebt, und einem zweiten bestehen, in dem die Erinnerung die psychischen Grundlagen des Schmerzes nachzeichnet. Gegen Ende des Buches rücken die Erzählebenen, fast in hektischem Wechsel, immer näher zusammen und verwischen fast ihre Konturen.

Durch Anspielungen auf die autobiographische gefärbten Vorgängerromane *Das Glück beim Händewaschen*, *Die Walsche*, *Lontano* und *Das Schildkrötenfest* und durch die Hinzufügung der fehlenden Mosaiksteinchen ist der Zoderer-kundige Leser in der Lage die Lebensgeschichte des Protagonisten Jul zu rekonstruieren, die sich trotz augenscheinlicher Parallelen allerdings nicht mit der des Autors deckt.

In dem Lyrikband *Liebe auf den Kopf gestellt* wird die doppelte überkreuzte Perspektive Nord-Süd, die den *Schmerz der Gewöhnung* kennzeichnet, aufgenommen, wenn auch hier die Lokalisierung auf die Alpenheimat vorwiegt. Nun erlaubt im Gegensatz zur narrativen Gattung ein (modernes) Gedicht es nicht, sich in langen Orts-Beschreibungen zu ergehen, sondern muss sich mit kurzen Hinweisen, Anspielungen, diese oft verfremdet, begnügen. Zoderers schon immer sehr stark auf den Protagonisten, das lyrische Ich (wenn auch meist in der Du-Form präsent), und das geliebte Gegenüber zugeschnittene Lyrik lässt weniger Platz für eine genauere Lokalisierung des Ambiente. Wie in vielen seiner Erzählwerke, besonders dem *Anderen Hügel*, konzentriert er sich auf Innenräume („wieder daheim, in meinem Zimmer“)<sup>23</sup> und deren fast banale Requisiten: Tisch, Stuhl, Fenster, Bücherregal usw., die als Orientierungspunkte dienen, oder auf Landschaften, meist Wälder und Wiesen, oder Dörfer und Städte, die mit vornehmlich alpin-Südtiroler (oder zumeist allgemein mitteleuropäischen), aber auch einigen mediterranen Versatzstücken belegt werden. Die Beschreibung ist präzise,

detailliert, vorzugsweise Waldambiente, die Perspektive ist sehr erdnah, um nicht zu sagen: eine Froschperspektive, es besteht ein hautnaher Kontakt mit der materiellen Erde, ja fast ein Verschmelzen, eine Symbiose mit ihr, dadurch enge Berührung/Beführung mit dem Mikrokosmos der Natur, dem Moos, Waldklee, den Ameisen, Raupen. Die Ausstattung der Natur ist gewählt, doch stark von der Südtiroler Heimat bestimmt: als Obstbäume Edelkastanien, Feigen, Apfelblüten, Marillen, als Wald- und Zierpflanzen: Linde, Ahorn, und der Blutpflaumenbaum, als Tiere besonders Vögel: Amseln, Raben und der Tannenhäher. Dem (südalpin) bestimmten Wald-, Feld- und Wiesenambiente wird eine in anti-idyllischen Details beschriebene, mit dem Schlüsselwort „Asphalt“ charakterisierbare Großstadtperipherie-Welt (Bahnhofsggend) zur Seite gestellt: Pflastersteine mit Pfützen und Ölflecken und Wegwerf-Gegenständen wie Bierdosen und Pizzakartons usw., doch durch eine Poetisierung erhöht, die in der Oxymoron-Formel „Müllblumen“ zusammengefasst werden könnte, und die bis hin zu der aus Anspielungen auf den Irak-Krieg sich äußernden Misere der Welt führt.

Auch in diesem Band werden Symbole aufgenommen, die symptomatisch für Zoderer sind, wie die Haut, und eine in Gegensatzpaaren wie Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit, Ausgrenzung und Integration, Erinnerung und Vergessen, Verlust und Wiederkehr, Zweifel und Gewissheit, Glück und Trauer geordnete Thematik.

Der sprachmagische Fluss der Gedichte, der an Klopstock erinnernde sprachschöpferische Techniken gebraucht wie „honigtödlich“, entwickelt sich ohne geläufige Satzzeichen nur durch unzählige Schrägstriche in Mini-Einheiten gliedert, während die Satzeinheiten durch großen Anfangsbuchstaben signalisiert werden.

Die literarische Produktion Zoderers in den Jahren vom Beginn der achtziger Jahre bis heute weist außer den besprochenen Romanen und den zu ihnen veröffentlichten Vorarbeiten oder Auszügen und der Wiederaufnahme des Frühwerks ein reiches Spektrum verschiedener kleinerer Formen auf: Erzählungen wie *Es geht uns gut*. (1983), die in den Merian-Heft Südtirol veröffentlichte ergreifende Geschichte *Monika* (1987), die die Hilflosigkeit der Dorfbewohner dem Problem der Drogensucht gegenüber behandelt, aus der der Selbstmord als einziger Ausweg bleibt, weiter *Die Ironie des Schakals*



(1993), dann *Blindwerden* (1996), 1997 die Geschichten *Bis zum nächsten Dorf*, *Hinter dem Auslagenfenster* und *Die Nähe ihrer Füße* und zuletzt *Onkel Filipp*. (1998). Relevant ist hier die Erzählung *Die Nähe ihrer Füße*: wieder im winterlich melancholischen Mittelmeermilieu angesiedelt, wird in dem nunmehr schon kodifizierten, detailreichen und teils lyrisch gefärbten Stil („das Ächzen der Äste des Baumes vor dem Balkon“<sup>24</sup>) die Geschichte erzählt von der Stippvisite eines Mannes nach längerer Abwesenheit bei der ehemaligen Geliebten, Nela, in einem spanischen Küstenort und von seinem nostalgischen Versuch, die durch das Fernsein entstandene Distanz, die Leere bedingt, wieder in die alte Nähe zu bringen, dabei aber mit der Angst seiner Geliebten vor „plötzlicher ungewohnter Nähe“ rechnen muss. Diese Suche nach dem vergangenen Glück, die sich nach dem schon in *Dauerhaftes Morgenrot* durchgespieltem Modell in einer Tour in Lokalen und Restaurants in der Stadt und am Strand mit gastronomischen Einlagen (Meeresfrüchten) realisiert, endet ungelöst in der Abreise des Protagonisten. Somit nimmt Zoderer eines der Grundthemen seines Schreibens auf, die Dichotomie von Nähe und Ferne, die als Grundkonstante in dauerndem Wechsel das Leben und Handeln der Protagonisten und ihre zwischenmenschlichen Kontakte bestimmt, und das strukturelle Grundscheema von Ankunft und Abreise.

Zoderer veröffentlicht weiter Kurzprosa, so in den Dolomiten *Als Vater starb*<sup>25</sup> und in Anthologien *Die verschwundenen Engel* und *Der Himmel über Meran*, in denen er die Erinnerungsorte seiner Kindheit und frühen Jugend Meran und Graz in der Zeit der Option und des Krieges aufsucht und sie mit seiner Wahrnehmung, seinen Impressionen aus heutiger Zeit in Kontrast setzt.

In Anthologien und Zeitschriften sind Gedichte, teils stark engagiert wie *Diaspora oder das Lob des Anderen* (1988), *Risse* (1991) und die Nachrufgedichte auf Anita Pichler und Franz Tumler (1998) erschienen.

Schließlich ist Zoderer auch durch literarische Formen hervorgetreten, die zwischen den Gattungen Erzählung und Essay anzusiedeln sind. Sie beschäftigen sich einmal mit dem von Zoderer auch in Gesprächen und Interviews (*Mein Mund wächst zu*) wiederholten thematisierten Problem des Schreibens, oder dem Nicht-Schreiben-Können, dem Zum-Schweigen-Verdammtsein, der literarischen Produktion, dem Beruf des Schriftstellers unter

veränderten zeitlichen, politischen Bedingungen und in einem Kontext, der das Schreiben unmöglich oder schwierig macht, wie in *Schreiben nach Tschernobyl* (1988), einem Konstrukt aus Reflexionen eben über das und sein Schreiben, Eigenzitate (*Dauerhaftes Morgenrot*), kurzen Erzählpassagen und einem abschließenden „trotzdem schreibe ich“-Gedicht „: / Ich schreibe, weil ich noch höre und sehe“<sup>26</sup>.

Seine Stellungnahmen zu der politischen, kulturellen Situation seiner Heimat Südtirol, besonders hinsichtlich der Problematik des Zusammenlebens der verschiedenen Volksgruppen in Südtirol, bilden einen zweiten Themenkomplex.

Er ist der Autor, der mit der *Walschen* die Südtiroler Literatur dem italienischen Fachpublikum, aber auch dem an Literatur interessierten breiterem Publikum bekannt gemacht hat, und nicht nur die Literatur, und der in Interviews und Essays sich als Spezialist für Südtirol-Fragen profiliert hat. Eine weite Resonanz, auch in der italienischen Presse, fand seine auf dem eigenen Leben beruhende Analyse der Option in dem Essay *Wir gingen* (1989), der auch von der *Zeit* und vom *Corriere della Sera* und später als Buch (unter dem noch stärker emotionalen Titel *L'Abbandono*, 1991) erschienen ist. Mit der Heimat-Thematik, der er eine angemessene Stelle in der Werteskala zuweist, setzt er sich auch in dem Essay *À propos Heimat* von 1997 auseinander.

Bei Zoderer, wie bei den meisten stilbewussten und Originalität anstrebenden Autoren, ist die Einordnung in eine literarische Tradition nicht leicht. Man riskiert, in vereinfachende Formeln zu verfallen, die den Autor dem Einflussbereich bekannterer Autoren angliedern und somit gewissermaßen seinen Wert verringern. Zoderer ist literarisch in einer Umwelt (Wien) und Zeit (50er und 60er Jahre) aufgewachsen, die nach der vom Weltkrieg bestimmten Reflexion und Resignation, von einer starken Dynamik, aber auch von dem Trend der Verlagerung in die Peripherie (schweizerische, österreichische, DDR-Literatur) und von französischen und angloamerikanischen Einflüssen gekennzeichnet war. Die Schriftsteller sammelten sich in verschiedenen Zentren, in Österreich eben in Wien und Graz. Zoderer machte mit seinen Weggenossen, darunter Handke, mit dem er befreundet ist, die gleichen literarischen, kulturellen und politischen Erfahrungen durch, die dann sein weiteres Schaffen bestimmten. So bemerkt Zoderer in

einem Gespräch mit Tumber etwa die gleichzeitige Erfahrung des Nouveau Romans.

Besonders in den 60er und 70er Jahren nimmt Zoderer an der Studenten- und Alternativbewegung teil, wie das Experiment der *Schlaglöcher* zeigt, erlebt die Enttäuschung, die sich in der Erklärung der Unmöglichkeit einer Literatur niederschlägt, steigt wieder über die engagierte Dialektliteratur (*S'Maul auf der Erd*) in die Literatur ein, macht den Prozess der Verinnerlichung, Subjektivierung (psychologische Selbstanalyse) durch, auch in der starken Verwendung autobiographischer Elemente. Dazu kommt bei ihm der Kontakt mit der italienischen Literatur, besonders der Triests (Svevo) und der aktuellen Literatur.

In Zoderers Werken können verschiedene Konstanten, die sich vom Frühwerk bis heute fortsetzen, festgestellt werden: die Bedeutung der Sprache, der Zergliederung, Dekomposition linearer Erzählstrukturen mit chronologischer Abfolge, präsentiert in einem nicht signalisierten Nebeneinander von deskriptiven, narrativen, dialogischen, monologischen Erzählelementen mit der Wirkung des Ineinanderfließens und einer Polyvalenz, die im *Glück beim Händewaschen*, in der *Walschen*, *Lontano* und dem letzten Roman *Schmerz der Gewöhnung* weniger ausgeprägt erscheint; der oft lyrische Charakter seiner Erzählwerke oder der lyrisch-prosaische Mischstil; das Thema der Selbstfindung, der Identität in der Gruppe aber auch vor sich selbst, das der Sprache und der Schwierigkeit der Kommunikation. Wie schon mehrmals gesagt, wiederholen sich Motive in vielen seiner Werke, wie das der Haut, Häutung und der Spirale.

Einige stilistische und motivhafte Verbindungen reichen so vom *Anderen Hügel* über *Dauerhaftes Morgenrot* bis zum *Schildkrötenfest* und dem *Schmerz der Gewöhnung*: ich führe als Beispiel noch die minutiöse Beschreibung eines Zimmers an, oft auch eines heruntergekommenen kleinen Hotels oder einer miesen Pension, in der sich ein Teil des Geschehens abspielt und die oft den existentiellen Zustand des Bewohners, seine Isolierung in Schmerz und Selbstbemitleidung widerspiegelt, aber auch den ephemeren, vorläufigen, außergewöhnlichen Charakter der Situation.

Diese komplexen Komponenten begünstigten sowohl die Herausbildung eines eigenen Erzählstils als auch einer eigenen Thematik, die einerseits als

südtirolspezifisch, mit der Konnotation der Enge, des Maßes, der Begrenzung, der kleinen Dimensionen („Unser Denken ist ein Wissen von der Grenze“), bezeichnet werden kann, andererseits den Ausbruch aus dieser Begrenzung in die Ferne, die Flucht in eine sensuelle Welt meist mittelmeeresischen oder exotischen Charakters bedeutet. Bezeichnend ist jedoch, dass diese Flucht, dieser Ausbruch, diese Sehnsucht nach Entgrenzung, nach dem Anderen, Verschiedenen, nach dem bedingungslosen Ausleben der Sensualität, der Erotik, fast immer (Ausnahmen *Lontano* und *Schmerz der Gewöhnung*) in der Rückkehr in die begrenzte Welt der ‚Heimat‘, in den Schoß der Familie und der sicheren Beziehungen endet. Im letzten Roman, der als Saga einer Südtiroler Mischfamilie geplant, in der bewegenden Geschichte des Protagonisten mündet, wird der Versuch einer Synthese unternommen, eines Abwägens der Werte, die in Nähe (Eigenem) und Ferne (Anderem) symbolisiert sind und die sich in dem Schwanken zwischen Vertrautheit und Fremdheit äußern. Dieser seinem Lebensraum und besonders ihm selbst eigene Zwiespalt zwischen alpin-nördlicher und mediterraner Dimension ist vielleicht die ‚südtirolspezifische‘ Komponente, die sein literarisches Schaffen beeinflusst hat.

Eine weitere thematische Konstante, vielleicht die dominante, ist das Mann-Frau-Verhältnis in den verschiedenen Varianten: als Symbol eines Zustandes der Unbeweglichkeit oder Einengung des individuellen Bewegungsspielraums das doch meist positiv gesehene Ehepaar (oder feste Paar); als Flucht, Ausbruch aus dieser Begrenzung die Suche nach dem Abenteuer, oft erotischer Art, oder ganz einfach als Flucht, wobei das ganze Geschehen, das sich zu einem Großteil im Inneren des Protagonisten, meist eines Mannes, der stark autobiographische Züge trägt, abspielt, und die antithetische Suche teils nach einer sicheren Identität teils nach dem Ambiguen, nach der Realisierung von uneingestehbaren Wünschen und Träumen.

Außer der stark ausgearbeiteten Sprachform, dem Experimentieren mit der Sprache und erzähltechnischen Mitteln besticht Zoderer durch die Wesentlichkeit seiner ‚Botschaft‘: es werden die Existenz des Menschen in seinen Grundbedürfnissen, Grundängsten, Problemen, die Komplexität des Menschen als Individuum und in seinen zwischenmenschlichen Beziehungen, seine Einbindung in eine komplexe Umwelt (oft die einer multikultu-

rellen Grenzregion) weder in metaphysischer Überhöhung noch auf banal realistische Weise dargestellt, wenn sich auch der Leser mit den stark auf sich selbst bezogenen, oft monomanischen Protagonisten und seiner verwickelten Innen- und Außenwelt nicht immer identifizieren kann. In Olga und Jul hat Zoderer hingegen literarische Figuren mit starken Konturen geschaffen, die fest der Erinnerung verhaftet bleiben.

- 
- 1 Walter Methlagl: *Nachwort*. In: Joseph Zoderer: *Der andere Hügel*. Roman. Bozen: Raetia 1995, S. 219f.
  - 2 Ebda, S. 223.
  - 3 Christian Jürgens: *Die Welt ist nicht grösser als eine Pizza*. Joseph Zoderers bisher unveröffentlichtes Frühwerk. In: Neue Zürcher Zeitung v. 24.07.1996.
  - 4 Zoderer, *Der andere Hügel*, S. 212.
  - 5 Joseph Zoderer: *Schlaglöcher*. Dauerwellenroman. Bozen: Raetia 1993, S. 35.
  - 6 Ebda, S. 165.
  - 7 Ebda, S. 34.
  - 8 Siehe in diesem Band.
  - 9 Josef Rampold: *Mundartverse als Agitation*. In: Dolomiten (Bozen) v. 25.11.1974.
  - 10 2001 ist eine Neuauflage des Bändchens bei Raetia erschienen, wieder mit den zarten Zeichnungen von Luis Stefan Stecher. Dazu wird eine CD mit dem Titel *...wenn i jodl und bell* mit einer Auswahl von 17 Texten, von Klaus Schwienbacher alpin-progressiv in Musik umgesetzt, geliefert, die wieder einmal beweist, dass Dialekttexte sich äußerst gut zur Vertonung eignen.
  - 11 Joseph Zoderer: *Die elfte Häutung*. Mit graphischen Beigaben von Turi Werkner. München: Relief 1975. (= Reihe österreichischer Autoren. 6.) S. 75.
  - 12 Joseph Zoderer: *Das Glück beim Händewaschen*. Roman. München: Hanser 1982, S. 101.
  - 13 Joseph Zoderer: *Dauerhaftes Morgenrot*. Roman. München/Wien: Hanser 1987, S. 37.
  - 14 Ebda, S. 7.
  - 15 Beat Mazenauer: *Gefährliche Unergründlichkeit*. Bei Hanser erscheint Joseph Zoderers *Schildkrötenfest*. In: Der kleine Bund (Bern) v. 29.04.1995.

- 16 Gerhard Melzer: *Die Verlockung hinterher*. Joseph Zoderers jüngster Roman *Das Schildkrötenfest*. In: Neue Zürcher Zeitung v. 11.07.1995.
- 17 Joseph Zoderer: *Und doch das Schweigen verloren*. Prosafragment mit Originalholzschnitten von Peter Fellin. Meran: Offizin S. 1995.
- 18 *Rossi-Sieġ und Zoderer*. In: Dolomiten v. 23.10.1997.
- 19 Joseph Zoderer: *Hier lebt noch einer*. Gedichte. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 45 (1998), H. 2, S. 170-174.
- 20 In: Die neue Südtiroler Tageszeitung (Bozen) v. 18/19. 10.1997.
- 21 Joseph Zoderer: *Und wenn möglich zu Fuß nach Sibirien*. (Fragmente aus einem Roman in progress). In: manuskripte 39 (1999), H. 145, S. 87-91.
- 22 Joseph Zoderer: *Der Schmerz der Gewöhnung*. Roman. München/Wien: Hanser 2002, S. 290.
- 23 Zoderer, *Der andere Hügel*, S. 36.
- 24 Joseph Zoderer: *Die Nähe ihrer Füße*. In: manuskripte 39 (1997), H. 145, S. 69.
- 25 Joseph Zoderer: *Als Vater starb*. In: Dolomiten (Bozen) v. 07.06.2003.
- 26 Joseph Zoderer: *Schreiben nach Tschernobyl*. In: Sprache im technischen Zeitalter (1988), H. 107/8, S. 256-260.