

Zwischen Pop und Anti-Pop: Barbara Hundeggers *inferno: höllen 1–34* (1998)

von Eleonore De Felip (Innsbruck)

Barbara Hundeggers 34teiliger Zyklus *inferno: höllen 1–34* – als Auftragsarbeit für das Literaturhaus am Inn 1997 entstanden und 1998 im Wieser Verlag erschienen¹ – rezipiert auf ebenso ironische wie kunstvolle Weise die 34 canti von Dantes *Inferno*. Es ist verblüffend und vergnüglich zu sehen, wie sich die Höllen in den 700 Jahren gewandelt haben; wie ein Mann sie um 1300 sah, wie eine Frau sie knapp vor 2000 in Tirol sieht; was aus Vergil und aus Beatrice, was aus den Sündern und den Strafen, was überhaupt aus dem Ziel und der Intention der Höllenexpedition geworden ist. An ausgewählten Gedichten soll im Folgenden das poetische Verfahren der Autorin gezeigt werden.

Dantes *Göttliche Komödie* entfaltet die großartige Vision einer Seelenreise, spirituellen Läuterung und Reifung. Nachdem sich ‚Dante‘ plötzlich, in der Mitte des Lebens, in einem finsternen Wald wiederfindet, macht er sich auf eine Pilgerreise durch die Welten des Jenseits. Der römische Dichter Vergil begleitet ihn durch die Hölle und hinauf bis zum Gipfel des Läuterungsbergs. Hier wird Dante von Beatrice empfangen, die ihn durch das Paradies begleitet. Überwältigt von den Eindrücken, stellt das epische Ich seinen Begleitern Vergil und Beatrice viele Fragen. Bei allem Selbstbewusstsein des historischen Dante wurde von den Kommentatoren der *Göttlichen Komödie* am Ich doch immer dieser Habitus des demütigen Pilgers gesehen und hervorgehoben, der in geistiger Hinsicht niemals vorgibt, im Besitz des Wissens zu sein. Seine Haltung ist die des offenen und dankbaren Annehmens. Seinen Begleitern Vergil und Beatrice allerdings spricht das fragende Ich höchstes Wissen und höchste Weisheit zu. Trotzdem bleibt das Ich bei Dante grandios. Es mutet sich die Reise durch Hölle und Fegefeuer bis hinauf in die höchsten Sphären zu. Es weiß sich der höchsten Erkenntnis fähig. Ja, es sieht es als seine Aufgabe an, den Lesern und der ganzen Menschheit seine Erkenntnis zu verkünden, ihnen dadurch den rechten Weg zu weisen, ihnen auf ihrem Weg voranzugehen.² Hundeggers lyrisches „ich“ hingegen ist ein zweifelndes und selbstkritisches. Sein Blick gilt ganz dem „du“ bzw. „ihr“. Antworten gibt ein namenloses „du“, gibt „sie“. Bei Hundegger bleiben alle Fragen offen – die Fragen des Ichs ebenso wie die Fragen der LeserInnen. Auch die Hölle selbst bleibt offen – sie hat zwar ein (narratives) Ende, führt jedoch nirgendwohin.

Dantes Beatrice ist der poetische Ausdruck einer großen, ein ganzes Leben lang währenden Verehrung eines Dichters zu einer Frau. Beatrice ist Dantes Schreibmotivation und geistige Lebensgefährtin, die Inkarnation der himmlisch-sakralen Liebe. Auch Hundeggers *höllen* können als großes poetisches Liebesbekenntnis einer Dichterin zu

einer Frau und also als moderne, zyklisch komponierte Minnedichtung gelesen werden. Die Seelenbegleiterin und Dialogpartnerin mutiert hier allerdings von der Inkarnation irdischer Weisheit (wie Dantes Vergil) und himmlisch-sakraler Liebe (wie Dantes Beatrice) zu einer sehr lebendigen, wütenden, empörten, brüllenden, liebevollen, fluchenden, sprachlich Derbes nicht scheuenden, klarsehenden, unverblümt die Wahrheit sagenden, lachenden „Sie“ (*höllen* 16). Hundeggers lachende Beatrice ist beides: ein herzerweichender Teufel und ein atemberaubender Engel. „Ihr“ Himmel und die Hölle, dem sich das lyrische Ich zuordnet, sind eigentlich eins.

höllen 16

wie die, sagt sie, sich das immer
denken, so einfach ist das nicht wie
es nie war: oben die samthautenen
engelsäugig unverfänglich in geld
filme intrigen und unten die horn-
hautigen teufelsfüßig abtrünnig von
hoffnung lieben schwüren. siehst
du wie sie lacht beatrice die füße
in wolken den kopf gern im sumpf:
ich bin als teufel so herzerweichend
wie atemberaubend als engel. es
wird dir egal sein. du wirst es kaum
merken. weil deine höllen und meine
himmel sind wie kaum eins³

Dantes *Inferno* präsentiert sich als lange Serie von Schrecken und Schwierigkeiten, die das suchende Ich zu überwinden hat und die solcherart zu seelischen Bewährungen werden. Am Ende öffnet sich endlich – als Belohnung – der ersehnte Aufstieg auf den Läuterungsberg. Bei Hundegger hat die Hölle keinen Ausgang. Es gilt nicht, sie zu verlassen, sondern vielmehr, Himmel und Hölle zu integrieren; nicht, die Hölle zu überwinden (was gar nicht möglich ist), sondern das Bestreben, sie zu überwinden, als illusorisch zu erkennen. Es gilt, die Stille des Entsetzens auszuhalten (*höllen* 1), die lähmende Angst zu ertragen (*höllen* 17), die Enttäuschung, die Entlarvung der Bilder als Teil der menschlichen Bestimmung zu erkennen (*höllen* 34). Das Ziel ist nicht die Läuterung, sondern die Ganzheit, nicht die Trennung von Himmel und Hölle, sondern die Integration beider Aspekte.

Bei Dante besteht zwischen dem narrativen Ich und dem Leser („lettor“) ein enger Kontakt. Dantes episches „Ich“ öffnet sich vorbehaltlos; es spricht den Leser unmittelbar an; es verspricht ihm – bei Befolgung seiner Anweisungen – sogar die Erlösung. Bei Hundegger offenbaren sich das lyrische „Ich“ und das „Du“ bzw. „Sie“

nie. Sie hüllen sich vielmehr in vielfach gebrochene Bilder. Sie spiegeln sich gegenseitig, vervielfachen dadurch die Brechung und schützen einander. Ihr Dialog ist ein äußerst intimer; er geschieht unter Ausschluss der Leserschaft. „ich“ und „du/sie“ bemühen sich um keinen Leserkontakt; sie bemühen sich kaum darum, verstanden zu werden. Wohl bewusst wird den LeserInnen jedoch die komplexe Wahrnehmung des lyrisch-narrativen Ichs: Hundeggers *höllen* sind der Ausdruck einer intellektuell und emotionell wachen Wahrnehmung der vielgestaltigen Höllen unserer Welt.

Bei Dante warten am Ende aller drei Teile die Sterne („stelle“) auf die Wanderer. Jeder Teil mündet in eine Heilserfahrung; jeder Schritt bringt die Wanderer ihrem Ziel - der Schau des Göttlichen - näher (selbst jene Schritte, die in die Tiefe der Hölle führen). Auch Hundeggers *höllen*-Zyklus endet mit den Engeln. Allerdings war hier der Auftrag gewesen, sie zu betören. Doch wurde er nicht ausgeführt: Beatrice hängt kopfüber in die Hölle hinein (*höllen* 34).

Bei Dante geht die Reise vom dunklen Wald zur weißen Rose („rosa mistica“), vom dumpfen Seelendunkel zum reinen Licht. Bei Hundegger ist die ‚Bewegung‘ weniger zielgerichtet als vielmehr dialogisch. Die Verse inszenieren ein Hin und Her zwischen dem lyrischen „ich“ und „ihr“, das manchmal im „wir“ kurz innehält. Die ‚Erlösung‘ liegt in der dynamischen Kraft dieser Pendelbewegung und im punktuellen Wir, welches den Rahmen und das Gerüst bildet (*höllen* 1, 17 und 34).

Bei Dante ist es eine Reise ins Herz der ‚Welt‘, d.h. der (historischen) Menschheit. Bei Hundegger ist es eine Reise ins Herz von „ich“ und „sie“, d.h. ins Herz von „wir“.

Bei Dante erreicht das Ich sein existentielles Ziel. Bei Hundegger bleibt es offen und höchst unsicher, ob der Plan durchgeführt (*höllen* 1), ob die Idee verwirklicht (*höllen* 17) und der Auftrag ausgeführt (*höllen* 34) wird; ob der Auftrag zur Gänze oder nur zum Teil ausgeführt oder ob er durch einen anderen ersetzt wird. Das Ziel erweist sich als vielgestaltig und schwer definierbar.

Die rahmenden *höllen* 1 und 34 sowie die zentralen *höllen* 17 sind parallel konstruiert. Es sind drei Wir-Gedichte, die dieselbe rhetorische Strategie aufweisen: Einem ersten Teil, in welchem ein Vorhaben formuliert wird, folgt ein zweiter Teil, der dieses Vorhaben zum Scheitern bringt. Es sind Gedichte von großer Musikalität und suggestiver rhythmischer Kraft. Mit der Zahl 3 als strukturierendem Element (sowohl des gesamten *höllen*-Zyklus als auch einzelner Gedichte) rezipiert Hundegger das wohl bedeutendste formale Element der *Divina Commedia*: Die symbolische Zahl 3 spielt bei Dante auf allen Ebenen eine eminent wichtige Rolle - von der semantischen über die strukturelle bis hinein in die klangliche Ebene (Terzinen als durchgehendes Reimschema).

Der 1. Gesang bildet bei Dante den Prolog zur gesamten *Divina Commedia*. Die *Göttliche Komödie* ist als große Vision gedacht, als das persönliche Erlebnis des Dichters, der sich in der Nacht vor dem Karfreitag des Jahres 1300 durch einen grauvollen Wald irren sieht. Wilde Tiere - ein Pardelluchs (Symbol der Wollust), ein Löwe (Symbol der Anmaßung und des Stolzes) und eine Wölfin (Symbol der Habgier)

- versperren ihm den Ausweg. Der Dichter glaubt sich verloren. Bei Hundegger wird Dantes allegorischer Wald zu einer allegorischen Wüste:

höllen 1

unser plan war: die wüste
durchqueren. wir zähmten
kamele, wir brauten im
flimmern glühenden tee.
den herren spannten wir
harems wie nichts aus,
und wir berechneten
heimliche flüsse. aber
wir vergaßen auf die
gleißende stille kurz
vor dem ziel, als sich
erstmals und wirklich
nichts in uns traf.⁴

Der erste Teil des Gedichts wird von der Hoffnung bestimmt, die Wüste zu durchqueren. Diese Hoffnung verdankt sich dem Mut, den das Wir-Gefühl gibt. Lange Zeit herrscht ein Gefühl des Sieges. Die Wüste und die in ihr wartenden Hindernisse werden überwunden: „wir zähmten kamele, wir brauten im flimmern glühenden tee“, „frau“ hatte erotische Erfolge („den herren spannten wir harems wie nichts aus“). Doch dann heißt es: „aber wir vergaßen auf die gleißende stille kurz vor dem ziel“. Eine unvorhergesehene Erfahrung überwältigt die Gehenden; das Leben vereitelt die Pläne. Kurz vor dem Ziel ereignet sich ein Getroffen-Werden, eine Betroffenheit, ein Gleißeln, das den Weg vor den Augen verschwinden lässt. Doch handelt es sich wirklich um eine Umkehr, um eine Widerlegung der Idee, um ein Aufgeben der Pläne? Oder nicht vielmehr um ein Gewähr-Werden der Stille? Um ein plötzliches Erkennen in der Mitte des Lebens? Um eine Erkenntnis, die die Augen wie ein Gleißeln trifft? Die Stille erscheint als etwas zuvor nicht Gekanntes. Sie ereignet sich, „als sich erstmals und wirklich nichts in uns traf“. Die semantisch vieldeutige Wendung ist grammatisch und logisch nicht ganz aufzulösen. Als Katachrese verbindet sie ‚Unstimmiges‘. Denn „sich treffen“ meint eigentlich eine Begegnung; es suggeriert die Begegnung eines zweifachen Nichts. Es heißt nicht: unser Nichts. Es heißt auch nicht: als nichts uns traf. Der Vers lädt zu mehreren Lesarten ein. Die gleißende, also blendende, blind machende Stille tritt ein, „als sich erstmals und wirklich nichts in uns traf“. Das Paradoxon besteht darin, dass etwas, das es nur im Singular gibt (das Nichts), sich in uns trifft (wie von zwei Seiten kommend). Ist es mein Nichts und dein Nichts, die sich in uns treffen und zu einem

einzigem Nichts werden? Unsere beiden ‚Nichtse‘ treffen sich. ‚Dein‘ und ‚mein‘ gemeinsamer Gang durch die Wüste wird erschüttert von einer uns beide (be)treffenden Leere und Orientierungslosigkeit. Kurz vor dem Ziel erweist sich das Vorhaben, die Wüste zu durchqueren, als maßlos. So wie bei Dante in der oberen Hölle (im 2. bis 4. Höllenkreis) die Sünder aus Maßlosigkeit büßen, so scheinen sich auch hier bei Hundegger das lyrische Ich und Du zu den Maßlosen zu zählen

Im 17. Gesang der *Divina Commedia* haben Dante und Vergil das Ende des 7. Höllenkreises erreicht, wo die bestraft werden, die sich gegen Gott vergangen haben, wie die Wucherer („gli usurai“). Auf dem Rücken des Monsters Geryon, welches ein menschliches Gesicht, einen Drachenkörper, Löwenpranken und den Schwanz eines Skorpions hat, fliegen Dante und Vergil in den 8. Höllenkreis. In Hundeggers *höllen 17* wollen das lyrische Ich und Du nicht nur die Wüste durchqueren, sondern „auf wassern gehen“. Wieder scheinen sie Menschenunmögliches zu wollen.

höllen 17

die idee war: auf wassern
gehen. wir studierten die
boote, wir übten inmitten
der schäume das trinken
im stehn. den segeln
brachten wir allerhand
winde bei. aber wir
vergaßen auf die tosende
lähmung kurz vor der
offenen see, als erstmals
und wirklich alles in uns
sich duckte vor angst.⁵

Das lyrische Ich und Du bereiten sich auf die Reise vor. Sie eignen sich Wissen an („wir studierten die boote“); sie üben Dinge, die sie bis dahin nicht können („wir übten inmitten der schäume das trinken im stehn“); sie erlernen Fertigkeiten („den segeln brachten wir allerhand winde bei“); und doch vergessen sie auch diesmal die Unberechenbarkeit des Lebens („aber wir vergaßen auf die tosende lähmung“). Wie ein Refrain wird die formelhafte Wendung „aber wir vergaßen“ in der Mitte der *höllen 1, 17* und *34* eingesetzt. Kurz vor dem Ziel befällt das „wir“ diesmal eine „tosende lähmung“. Wieder erfasst eine Katachrese die komplexe Qualität des starken Affekts Angst, indem sie die synästhetischen Wahrnehmungen der inneren Aufruhr und gleichzeitigen Lähmung zusammenführt. Der zweite Teil des Satzes „als erstmals und wirklich alles [...] sich duckte vor angst“ suggeriert das Versiegen des Lebensmutes, womit keine(r) rechnet und das die Menschen in die Knie zwingt. Die aufwühlende,

ohrenbetäubende und zugleich lähmende Lebensangst ist als emotionelle Realität die Hölle; alle Wahrnehmungen sind davon betroffen; die Vereinnahmung des Inneren durch die Angst ist eine totale.

Der 34. Gesang ist der letzte Gesang der *Divina Commedia*. Dante und Vergil sind am tiefsten Punkt der Hölle angelangt. Sie stehen vor Luzifer, dem Herrn der Hölle, der in seinem Maul Judas und die Cäsarmörder Brutus und Cassius zerkaut. Hier, in der tiefsten Hölle, leiden für immer die schlimmsten Verräter – die, die ihre Wohltäter verraten haben. Blaugefroren stecken sie in ewigem Eis, einige von ihnen sogar kopfüber. Die beiden Dichter haben nun das Ende der Hölle erreicht, vor ihnen öffnet sich der Weg zum Wiederaufstieg, und erstmals sehen sie am Himmel die Sterne. Auch Hundeggers ‚Reisende‘ haben die letzte Hölle erreicht:

höllen 34

unser auftrag war: die engel
betören. ihre zungen sollten
glitzern vom ton, in dem
unsre namen fielen, still-
stand der flügel für diesen
rückenschönen fall in die
nähe vergessener gluten.
wir sollten die verdammten
gewinnen. ihre hüften zittern
vom vorsatz, ans licht zu
treten nur dieses mal für
eine sünde solcher art. aber
wir vergaßen auf den einfall
der bilder, als etwas erstmals
und wirklich sich in uns versah.⁶

Die erste Gedichthälfte suggeriert die Zugehörigkeit des Sprechenden „wir“ zur Hölle – zu einer lustvollen Hölle. Eindeutig positiv sind die Wendungen „engel betören“, „ihre zungen sollten glitzern vom ton“, „für diesen rückenschönen fall“. Vielleicht bestand der ‚höllische‘ Auftrag darin, die Engel zu ‚verbotenen‘ Gluten zu verführen. Umgekehrt sollten „wir“ auch die Verdammten gewinnen, wobei offen bleibt, wofür sie gewonnen werden sollten: ob für die Engel, für den Himmel oder wenigstens für den Läuterungsberg? Ungelüftet bleibt auch, um wessen Hüften es sich handelt: um die der Verdammten oder doch um die der Engel? Nicht definiert bleiben das „licht“ und „eine sünde solcher art“. Zittern die Hüften der Verdammten vom Vorsatz, ans Licht des Läuterungsbergs oder des Himmels zu treten? Oder zittern die Engel vor Verlangen, ‚sichtbar‘ und damit menschlich zu werden „nur dieses mal für eine

sünde solcher art“ (doch welcher Art)? Träumen die Engel davon, zur sinnlichen Liebe verführt zu werden? Der Auftrag an das „wir“ war gewesen, die Engel zu betören, das ‚Törichte‘ in den Engeln zu wecken, den Himmel also der Hölle näher zu bringen, die Engel in die Hölle und die Verdammten in den Himmel einzulassen. Als poetisches Ideal erscheint hier nicht die Trennung von Gut und Böse, sondern deren wechselseitige Integration. Hundeggers *höllen* präsentieren sich nicht als Schwarz-Weiß-Malerei, sondern als ein sinnlich buntes Gemälde.

Höllen 34 führt das Motiv des Vergessens fort und variiert es: „aber wir vergaßen auf den einfall der bilder, als etwas erstmals und wirklich sich in uns versah.“ Etwas versah sich in den lyrischen Personen, irrte sich in „uns“, machte einen entscheidenden Fehler, sodass Bilder einfielen (in uns?), was den Auftrag vereitelte. Die Wendung suggeriert mehrfache Lesarten: „einfallen“ könnte intransitiv gelesen werden im Sinne von „einstürzen“, „in sich zusammenfallen“. Damit könnte das Einstürzen jener Bilder gemeint sein, die das lyrische Ich und Du von sich und voneinander hatten. Als „etwas“ sich irrte, wurden den lyrischen Personen die Bilder bewusst, die sie von den Engeln, von ihrem Auftrag, ihrer Bestimmung und ihrem Weg gemacht hatten. Die Hölle erweist sich als das Ende der Illusionen. Im Überschwang des Wir-Gefühls hatten das lyrische Ich und Du geglaubt, die Engel betören und den Himmel erobern zu können. Doch am Ende erweisen sich die Pläne als Phantasien.

In einem der letzten Höllenkreise der *Göttlichen Komödie* sehen die Reisenden Dante und Vergil ein entsetzliches Bild: Ein Mann nagt am Nacken eines anderen. Es ist der Graf Ugolino della Gherardesca, der sich in der Hölle an seinem Todfeind, dem Erzbischof Ruggieri, rächt. Dieser hatte den Grafen gemeinsam mit zwei Söhnen und zwei Enkeln durch Verrat in einen Turm sperren lassen und dem Hungertod preisgegeben. Im 33. Gesang erzählt Ugolino Dante sein und seiner Kinder grausames Schicksal. Auch bei Hundegger kommen im 33. Gedicht Kinder vor, doch sind sie keine stummen Opfer mehr:

höllen 33

dann schreib es
halt anders, sagen
die kinder, mach
aus dem einen l
die matratze, geh
dir den stummen
buchstaben holen,
deck dich damit zu
und spiel winter-
schlaf, bis die teufel
gegessen haben.⁷

In einem wesentlichen Punkt unterscheiden sich Hundeggers *höllen* von denen Dantes: In ihren Höllen gibt es keine endlosen Qualen. Sie sind nicht der Ausdruck unersättlicher Rachegeleüste und Grausamkeitsfantasien wie die des Florentiner Dichters, sondern ein Spiegel menschlicher Schwächen, aus der Perspektive einer Frau gesehen. In ihren Höllen herrscht Humor. Ihre Höllenbewohner sind oft Opfer, denen unbestrafte Missetäter das Dasein zur Hölle machen. In Hundeggers ‚verrückter‘ Hölle spielen die Kinder mit Buchstaben ein rettendes Spiel. Denn: Wer kennt schon den Ausgang aus der (Sprach-)Hölle? Die Kinder. Deren Logik funktioniert anders, folgt eigenen Gesetzen. Die kindliche Phantasie überwindet spielerisch Hürden und Schwierigkeiten. Kinder betrachten die Dinge sehr genau, sehen den Buchstaben „l“ als das, was er ist, nämlich als senkrechten Strich. Sie sagen: Kipp ihn, wirf ihn um, leg dich auf ihn, so wird er dir zur Matratze. Mach es so auch mit dem stummen h! Nimm die Buchstaben, wie sie sind! Dreh sie zu dir, mach sie dir zu eigen, erkenne ihre wärmende Qualität! Die unvorstellbare Grausamkeit der Dantesken Szene weicht bei Hundegger der kindlichen Imaginationskraft. Bei Hundegger sterben die Kinder nicht, sondern spielen so lange Winterschlaf, bis der Alptraum vorüber ist.

Im 2. Gesang der *Divina Commedia* ruft Dante die Musen an und bittet sie um ihren Beistand bei seinem Vorhaben, all das zu erzählen, was ihm widerfährt. Von Vergil erfährt er, dass er von Beatrice gesandt sei, um Dante auf seiner Reise zu begleiten. Beatrice, die der junge Dante schwärmerisch liebte, war in jungem Alter plötzlich verstorben.

höllen 2

hölle, sagt sie, ich weiß, doch
ich hör nichts. nach mir verzehrt
sich kein engel kein teufel weint
mir eine silbe nach. ich esse, ich
schlafe, ich suche auf zetteln nach
dem, was ich übersehen hab: sie
ging mitsamt dem palast, wo
wir hausten, und trat verrichteter
dinge ab. alles, was ich höre, sind
türen, wie sie mundstarr aus
den schlössern fallen.⁸

Die einleitenden Verse suggerieren die Vorhölle, wo die lauen Gemüter leiden und klagen (bei Dante im 3. Gesang), welche im Leben weder gut noch böse waren, welche ihr Leben vertan haben, ohne sich zu einer bewussten moralischen Entscheidung durchgerungen zu haben. Das Gedicht suggeriert ein schreibendes Ich, welches we-

der besonders gut noch besonders böse zu sein scheint, welches vergeblich auf Zetteln sucht, was es vergessen, „versäumt“ hat („nach mir verzehrt sich kein engel kein teufel weint mir eine silbe nach. ich esse, ich schlafe, ich suche auf zetteln nach dem, was ich übersehen hab“). Offen bleibt im Folgenden, ob „sie“ die Muse ist, die das schreibende Ich verlassen hat („sie ging mitsamt dem palast, wo wir hausten“), weshalb dieses in eine Hölle der Ideen- und Wortlosigkeit gefallen ist, oder eine wirkliche, lebendige Frau, die das lyrische Ich verlassen hat. Im Unterschied zum ‚Dante‘ der *Divina Commedia* ist das lyrische Ich hier alleine, scheint keine verlässliche Begleiterin zu haben.

Bei Dante beschreibt der 3. Gesang die Vorhölle als jenen Ort, an dem die Feiglinge bleiben müssen, die im Leben weder Mut zu etwas Gutem noch zu etwas Bösem hatten. In Hundeggers *höllen 3* ist die ‚Hölle‘ Synonym für die vergebliche Anstrengung, welche sich anfühlt, als kletterte man abschüssige Treppen hinauf strebte vermeintliche Himmel an, aus denen nicht Engelsflügel, sondern Teufelshufe heraushängen (oder sind es die Hufe des Pegasus?). Der Himmel und die Hölle sind sich bei Hundegger sehr nahe, der eine trägt Züge der anderen.

höllen 3

ich krieche abschüssige
treppen hinauf, und aus
den himmeln hängen hufe.
ich streiche die bäuche
rumpfloser schiffe, und
aus den halden fahren
entsorgte auf. ich versenge
mir finger an gletschern an
gelen, und die hölle lügt
lieder aus feinfüßigem schnee.⁹

Der 4. Gesang der *Divina Commedia* beschreibt den Limbus, wo sich die aufhalten, die ein gerechtes Leben geführt haben, aber vor Christi Zeit gelebt haben und nie getauft wurden, die also Gott nicht gebührend verehren konnten. Vergil selbst gehört diesem Ort an, auch Horaz und Ovid sowie die Philosophen Sokrates, Platon und Aristoteles.

höllen 4

hölle, brüllt sie, laß
mich in frieden mit
meta und sub, selbst

göttin statt gott. zahl
mir die miete, wärm
mir die füße, oder
mach, daß es irgend-
wer tut, ansonsten -
himmel, du weißt
nichts - redest du
hierbei nicht mit.¹⁰

„Sie“, die Geliebte ist zornig. Sie brüllt, sie fordert vom schreibenden Ich mehr als nur große Worte und hoh(l)e Theorien. Feministische Anschauungen („göttin statt gott“) genügen ihr nicht; sie will vom schreibenden Ich auch Hilfe in der finanziellen Bewältigung des Alltags („zahl mir die miete“). Sie will nicht nur Muse und selbstlose Mäzenin sein, sondern auch etwas dafür haben („wärm mir die füße“). In ihrem Zorn wirft „sie“ dem lyrischen „ich“ vor, es wisse nichts („himmel, du weißt nichts“). Das Wissen des schreibenden „ichs“ zähle nicht im ‚wirklichen‘ Leben. Das Ende des Gedichts klingt wie eine Drohung: „ansonsten [...] redest du hierbei nicht mit“. Die Hölle, das ist, wenn Liebende streiten; wenn zwei unterschiedliche Lebenskonzepte aufeinander prallen; das ist der Zorn derjenigen, die für den Lebensunterhalt aufkommen muss, auf diejenige, die ‚nur‘ schreibt.

Im zweiten Höllenkreis der *Divina Commedia* büßen die Sünder aus Liebesleidenschaft. Von heftigen Winden werden sie durch die Luft getrieben. Dante sieht ein Paar, das umschlungen durch die Liebeshölle fliegt: Es sind Francesca und ihr Schwager und Geliebter Paolo, welche – von verbotener Liebe zueinander erfasst – von Francescas Mann getötet wurden.¹¹ Nun erzählt Francesca den Reisenden ihr Schicksal: ‚Schuld‘ daran sei ein französisches Buch gewesen, das ihr und Paolo ihre Gefühle bewusst gemacht habe. Gemeinsam hätten sie nämlich das Buch vom Ritter Lanzelot gelesen und von dessen Liebe zur Königin Ginevra, der Frau des Königs Artus. Doch als sie zur Stelle kamen, wo Lanzelot die Liebe umschlang, seien sich ihre Blicke beim Lesen begegnet, sie seien blass geworden und das Herz sei ihnen angeschwollen. Berühmt geworden sind die Verse:

Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.

Galeotto war das Buch und ders gedichtet.
An diesem Tage lasen wir nicht weiter¹²

Während Francesca erzählt, weint ihr Geliebter Paolo. Dante wird von so tiefem Mitleid erfüllt, dass er bewusstlos wird.

höllen 5

ist ihr hölle der doppelte
schatten des bruders, das ab-
gesprochene schweigen, um
sie in positur zu halten: auf
die mündler, die rachen, eine
muß bezwungen werden. die
herren beuteln die zeuge, mit
denen wir endlich spielen
sollen: weil so ist das
normal scharf und schön.¹³

Das Gedicht bleibt verschlüsselt. Die Sprecherinstanz wird nicht explizit. Gleich zu Beginn wird gesagt, dass es in „ihrer“ Welt einen doppelten Bruder-Schatten gibt, der ihr/ihnen das Leben zur Hölle macht. Suggestiert werden zwei ‚Francesche‘, die gegen den Willen ihrer Familien Zuneigung zueinander fassen. Je ein Bruder und hinter dem Bruder je eine Familie lehnen die Liebe des Paares ab. Auch hier handelt es sich wohl um eine ‚verbotene‘ Liebe, die von den Familien schweigend toleriert wird („das abgesprochene schweigen, um sie in positur zu halten“). Unüberhörbar sind die sexuellen Implikationen, aus welchen die männliche Erwartung spricht, das Paar („wir“) solle doch ‚normale Spiele‘ treiben („die herren beuteln die zeuge, mit denen wir endlich spielen sollen: weil so ist das normal scharf und schön.“)

Im 6. Gesang der *Divina Commedia* erwacht Dante aus seiner Ohnmacht und findet sich im dritten Höllenkreis wieder. Hier toben Regen, Hagel und Schnee über einem schlammigen und stinkenden Boden, auf welchem sich die Seelen der Gefräßigen wälzen. Über sie wacht der Höllenhund Kerberos, der sie kratzt, schüttelt und zerfleischt. Hundeggers 6. Höllengedicht besteht aus drei Fragen, die unausgesprochen bleiben, deren Bissigkeit sich aber aus den Antworten ableiten lässt:

höllen 6

drei fragen:

ja weil so versteckt, sagt
sie, kannst du gar nicht
sein daß dir nicht irgend
einer zwischen die beine.
nur schauen.

ja, sagt sie, weil an
jedem tisch irgend
einer und wichst sich
am unglaublichsten selbst
nabelschnur ab.

nein weil so weit, sagt
sie, kannst du's gar nicht
bringen, daß nicht hinter-
rücks einer dir's besorgen
wie dann endlich still.¹⁴

Die Dreierstruktur übernimmt hier die Funktion eines formalen Spiels: Wie drei Kerberosköpfe waren die bissigen Fragen gegen „sie“ gefahren, die sich mit scharfzüngigen Antworten verteidigt. Sprachlich wird hier ein derb-abschätziges Register gezogen, das sich gegen Männer richtet. Es bleibt der Phantasie der LeserInnen überlassen, wie die jeweiligen Fragen wohl lauten könnten. Die sprachlich kolloquiale weil-Satz-Konstruktion und der patzige Ton der Antworten lassen vermuten, dass es sich um übergriffige Fragen handelt wie „Du bist eine Lesbe? Gehst du zu Lesbenclubs, auf Lesbenpartys? Sagst du offen, dass du lesbisch bist?“ Hundeggers *höllen 6* lese ich als ein Gedicht auf bzw. gegen die sexuelle Gefräßigkeit der Männer, deren Unersättlichkeit auch vor jenen Frauen nicht Halt macht, die kein Interesse an Männern zeigen.

Der 7. Gesang der *Divina Commedia* (Dante und Vergil befinden sich nun im vierten Höllenkreis) handelt von den Verschwendern und Geizigen, die von Pluto bewacht werden. Die Verdammten laufen mit schweren Lasten auf den Schultern im Kreis herum, die einen in die eine Richtung, die anderen in die andere. Dabei stoßen sie immer wieder zusammen und beleidigen einander. Hundegger wandelt die Lasten zu schweren Kugeln im Kopf:

höllen 7

zitat: pornographie entsteht
im kopf des betrachters.
die kugel im hirn
wohl, das die abzüge
hört. alle beschwerde
ein thronferner frachter,
dessen schreiendes kippen
die herren nicht stört.¹⁵

Die Kugel wird zur Höllenstrafe im Hirn derer, die sich Pornographie wünschen, die sie herstellen und kommerziell vertreiben. Pornographie ist ein Wirtschaftszweig, der die Körper, insbesondere die von Frauen und Kindern, instrumentalisiert und missbraucht. Das Gedicht deutet an, dass alle Beschwerden, die dagegen vorgebracht werden, die Herren Produzenten und Konsumenten nicht stören. Die zahlreichen und schwerwiegenden Beschwerden werden wie von einem fernen Frachtschiff ungehört weggekippt.

In Dantes fünftem Höllenkreis (8. Gesang) büßen die cholerischen und hochmütigen Seelen in den Sümpfen des Flusses Styx, wo sie einander unablässig bekämpfen. In Hundeggers 8. Höllengedicht sagt „sie“ gleich zu Beginn: „ich wie er“. Was folgt, ist vielleicht ihr Zorn darüber, dass „man“ sie nicht gleich behandelt wie „ihn“, oder darüber, dass sie gleich sein muss wie „er“:

höllen 8

ich wie er, sagt
sie, alle hölle ein
schlund alles schluckt
der und jede fragen
tut der nichts abgrund
ohne gründe gar alles
außer kraft mehrerer
ämter die hier wie
aber auch anderes
alles aus und
vorbei sind.¹⁶

Das Gedicht inszeniert ein raffiniertes Spiel mit den Wortfeldern „alles“, „jedes“ und „nichts“. Suggestiert wird eine Hölle, in der – wie in einem Sumpf – alle Fragen untergehen, unbeantwortet und unbegründet. Hundeggers Kunst der Verdichtung zeigt sich im Einsatz des Wortes „kraft“, dessen Position und Funktion ambivalent ist: „kraft“ mehrerer Ämter werden Fragen und Ansuchen „außer kraft“ gesetzt. Wenn „ihre“ Fragen an den hochmütigen Inhabern von Ämtern abprallen, wird sie zur ohnmächtigen Cholerikerin, die sich von einem Schlund der Hoffnungslosigkeit („hier wie aber auch anderes alles aus und vorbei“) in die Tiefe gezogen fühlt.

Im 9. Gesang der *Divina Commedia* befinden sich Dante und Vergil nun vor der brennenden Stadt Dis. Über den Zinnen eines Turms erblickt Dante drei infernalische Gestalten. Vergil erklärt ihm, dass es die Erinnyen seien. Weil diese nicht gesehen werden möchten, drohen sie damit, die Medusa zu rufen, bei deren Anblick jeder zu Stein erstarrt. Vergil weist Dante an, sich mit beiden Händen die Augen zu bedecken und legt seine eigenen Hände auf seine. Ein himmlischer Bote lässt sie in

die Stadt hinein, die voller brennender Gräber ist, aus denen Klagen dringen; es sind die Gräber der Häretiker. Hundeggers *höllen* 9 erinnern an aktuelle infernalische Szenarien:

höllen 9

herrenseilschaften – fesselungs-
nummern wortstricke um die
hälse der fallengelassenen: in
lagern umgekommene in
anstalten verwahrte vom
leiden erlöste durch den rost
gefallene vom fortschritt
vergessene falsch gepolte und
die an denen einer sich verging¹⁷

Die Machenschaften von Männern, die im politischen Bereich zusammenarbeiten und sich gegenseitig begünstigen („herrenseilschaften“), machen aus einer Gemeinschaft eine brennende Höllenstadt, in welcher einige wenige einander hochheben, alle anderen aber fallengelassen werden. Deutlich vernehmbar ist hier der Bezug zu den Lagern, den Todes- und Arbeitslagern jeder Couleur, die den Phantasien und Anweisungen männlicher Machthaber entspringen. Auch Anstalten wie Gefängnisanstalten, psychiatrische oder geriatriische Anstalten, in denen die Insassen oft lebenslang „verwahrt“ werden, sind heutige Versionen der Hölle. Gefangen gehalten werden in solchen Anstalten oft jene, die keine gesellschaftliche Zustimmung finden, die ‚falsch gepolt‘ sind (eine aktuelle Form von Häresie), die missbraucht und dann fallengelassen werden.

Im 18. Gesang sehen Dante und Vergil, wie die Kuppler und Verführer bestraft werden. Der achte Höllenkreis, in dem sie sich nun befinden, ist in zehn Gräben (malebolge) unterteilt. Im ersten Graben treiben gehörnte Teufel die Kuppler und Verführer (unter letzteren auch Iason) mit Peitschen vor sich her. Im zweiten Graben wälzen sich die Schmeichler in stinkendem Kot. In Hundeggers 18. Gedicht leidet das lyrische Ich Höllenqualen angesichts der Verführungskünste des „du“, die einer Anderen gelten.

höllen 18

kopfschräg nachmittag:
ladest du sie dir auf die
hände wie du mich flächen-

innig von den abgründen
trennst. zitterst du fesseln
oder fingern. schulterst du
sie dir unter den nabel wie
du mich weißhüftig von allen
seiten blendest. stöhnst du
flüge oder fallen. lachst du
sie dir an den hals wie du
mich wunderlippig aus den
haarspitzen fängst. schluckst
du nichts oder gar alles.¹⁸

In struktureller Hinsicht fällt der Dreierschritt zu je 2 Sätzen auf nach dem Muster: ‚Du verführst die Andere, so wie du mich verführt hast‘. Die Hölle, das ist, wenn das lyrische „du“ eine Andere verführt. Es ist ein sprachliches Spiel mit quälenden Fantasien, das hier vorgeführt wird. Sprachliche Neuschöpfungen verbinden die Lust mit der Qual („ladest du sie dir auf die hände“, „zitterst du fesseln oder fingern“, „schulterst du sie dir unter den nabel“, „stöhnst du flüge oder fallen“): „zittern“ wird mit einem Dativ verbunden, semantische Verschiebungen führen zu paradoxen Formulierungen. Das tragende, strukturgebende Motiv: ‚du sie dir ... so wie du mich ...‘ suggeriert die abdriftenden Gedanken („kopfschräg nachmittag“) des arbeitenden, am Schreibtisch sitzenden Ichs: Dieses imaginiert Bilder, in denen das „du“ zu einer anderen „sie“ in eine lustvolle Beziehung tritt („lachst du sie dir an den hals“). Es ist die Hölle der Eifersucht. Die starke erotische Kraft der Bilder, die intensiv vorgestellten Berührungen, die sinnlichen Details, das lustvolle Lachen, die vielen Facetten der Verführung, die hier formuliert werden, bringen die Verse zum Vibrieren. In ihrer sprachlichen Sinnlichkeit sind sie mit Sapphos berühmtem Fragment 31 (Buch 1, 2 D) vergleichbar, in welchem das lyrische Ich Qualen leidet beim Anblick des geliebten Mädchens, das neben einem jungen Mann sitzt: „Scheinen will mir, daß er den Göttern gleich ist, jener Mann, der neben dir sitzt, dir nahe“.¹⁹

Im vierten Graben des achten Höllenkreise bemerken Vergil und Dante Verdammte, die still weinen: Es sind die Zauberer und Wahrsager, deren Gesichter zur Strafe nach hinten gedreht wurden. Dante wird über dieser grässlichen Verunstaltung ihrer Körper von tiefem Mitleid erfasst, wofür ihn Vergil tadelt. Dieser weist ihn vielmehr auf berühmte Seher der Antike hin, die nun hier büßen müssen, wie Amphiaraos und Teiresias. Unter anderen Zauberinnen erblickt Dante auch die mythische Manto, nach der Vergils Geburtsstadt Mantua ihren Namen bekam, wie Vergil berichtet. In Hundeggers *höllen 20* erscheinen die ‚Zauberinnen‘ in einem ganz anderen Licht:

höllen 20

sie zaudert nicht
grundlos sie will
wie sie macht sie
holt sich was vor-
kommt zwischen
highheels und blei-
stift stehn die business-
kostüme habacht.²⁰

Hundegger verwandelt das Wort „zaubert“ und macht es zu „zaudert“. Nicht die Köpfe werden verdreht, wohl aber ein Buchstabe („b“ wird spiegelverkehrt als „d“ geschrieben) und mit ihm der Sinn des Wortes. Das Gedicht evoziert das Bild einer Frau, die nicht grundlos zaudert bzw. die nicht – nur weil sie eine Frau ist – zaudert, sich zu holen, was sie will und „was vorkommt“. In der glamourösen Welt der „highheels“ gibt es für Frauen einiges zu holen, in der intellektuellen Welt der „bleistifte“ ebenso; manchen Frauen gelingt gar beides. Als Attribute der Frauen ähneln sich die spitzen und doch feinen Highheels und Bleistifte: Sie scheinen die manchmal subtilen Waffen der Frauen zu symbolisieren. Hundeggers ironisches Spiel mit der literarischen Vorlage zeigt sich in diesem Gedicht auf besonders schöne Weise, da die Zauberkünste, so ins Weibliche verkehrt und verwandelt, nicht mehr verdammt werden, sondern als faszinierende Stärken dargestellt werden.

Im 22. Gesang der *Divina Commedia* schließlich blicken die beiden Dichter in den sechsten Graben des achten Höllenkreises hinab, wo die Betrüger in kochendem Pech büßen. In Hundeggers *höllen 22* wird die Scheinwelt der Medien evoziert, deren künstliche Perfektion auf höchstmögliche Einschaltquoten zielt:

höllen 22

hinter ihren plastik-
häuten sträuben sich
heimliche felle. unter
ihren bildschirm-
brüsten rasten be-
stechende sprachen
sich aus. ihren dunklen
duplikaten entkommen
unglaubliche flügel
um die schultern
schillernd vor fleisch.²¹

Hinter den Masken der ewigen Jugend und Schönheit, die sich Frauen halb freiwillig, halb gezwungen aufsetzen, verbergen sich andere, ungezähmte Realitäten („sträuben sich heimliche felle“). Die ungewöhnliche Lexik und Grammatik der Verse („unter ihren bildschirmbrüsten rasten bestechende sprachen sich aus“) suggerieren nicht-konforme, unzensierte Sprachwirklichkeiten, die nicht zur lächelnden Bildschirm-Frau passen. Die wilde und daher bestechend schöne Sprache ist Teil der „dunklen duplikate“ der Frauen. Hinter ihrem perfekten Äußeren („schultern schillernd vor fleisch“) verbirgt sich ein ‚Schatten‘ mit Flügeln, der an geflügelte Teufel, aber auch an zornige Engel erinnert.

In Hundeggers poetischem Instrumentarium finden sich zahlreiche Anleihen aus der Pop-Kultur, sodass der *höllen*-Zyklus als eine subversive Variante der Pop-Literatur gelesen werden kann. ‚Pop-Artig‘ sind die Gegenwärtigkeit und Urbanität der Themen, die Fokussierung des Alltags und aktueller kultureller Phänomene sowie die Präferenz für überregionale Fragestellungen.²² Eine Ausnahme bilden hier allerdings die *höllen* 23, in denen ein klarer Tirolbezug hergestellt wird: genannt wird hier Wattens im Tiroler Unterinntal, wo sich das Familienunternehmen Swarovski auf die Herstellung von geschliffenem Kristallglas spezialisiert hat; genannt wird auch die kleine historische Stadt Hall in Tirol, in der einige Firmen Erzeugnisse aus Beton, Zement und Kalksandstein herstellen; schließlich fällt auch der Name der Ortschaft Kundl im Unterinntal, wo sich auf dem Gelände einer ehemaligen Brauerei der Firmensitz des Pharmaunternehmens Sandoz GmbH befindet.

höllen 23

himmel, sagt sie, der ist
doch gekauft längst. in
wattens wird schon am
funkeln gewerkt, in hall
mischen laster den beton
für hinauf, und kundl braut
in patent das hormon schon
für die heiligen kühe, die
keine mehr so sich
zu schlachten getraut.

Die aus den Gedichten sprechende Lebensintensität und die Sympathie für den Hedonismus entsprechen der ‚Haltung‘ der Popliteratur; stilistisch entsprechen ihr das hohe Maß an Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexivität, die sinnliche Opulenz der Sprache (Erotik, Sexualität, Gewalt) und die humorvolle Leichtigkeit.

Dennoch: Indem die Autorin Elemente aus der Pop-Avantgarde übernimmt, diese aber auf hohem stilistischem Niveau durchmischt und verfremdet, bricht

sie deren affirmatives Potential. Eindeutig der ‚hohen Literatur‘ zugeordnet werden muss die Dichtheit ihrer poetischen Sprache. Mit komplexen Metaphern und Katachresen zieht die Autorin ein ‚hohes‘ Sprachregister. Im Unterschied zu pop-artigen Verfahren bildet sie keine Collagen aus der Medien- und Werbesprache, sondern verfremdet ausgewählte Begriffe aus der Wirtschafts-(Männer-)Welt, indem sie diese in die poetische Sprache integriert. Auch vermeidet Hundegger pop-ähnliche Redundanzen; sie bedient keine Wiederholungsschemata, sondern bildet raffinierte Variationen. Dem Pop verwandt ist ihre positive Einstellung zur sinnlich wahrnehmbaren Welt, zu ihren Bildern und ihrem ‚Sound‘; doch ihr Zielpublikum sind nicht vorwiegend Jugendliche und junge Erwachsene; dazu ist ihre dichte Sprache zu anspruchsvoll. Ebenso setzt die Rezeption eines Themas aus der ‚höchsten‘ Literatur ein hohes Bildungsniveau voraus, welches mit Sicherheit nicht dem der Massenkultur entspricht. Schließlich benennt die Autorin zwar ‚Oberflächenphänomene‘ (Mode, Medien), doch nicht im Sinne einer Faszination und Bejahung, sondern einer scharfen Kritik.

Vergleichbar der Ästhetik von Elfriede Jelinek, greift Hundeggers Ästhetik beide Positionen – die ‚hohe Kunst‘ und die populäre ‚Unterhaltungskunst‘ – an und integriert sie in eine „Ästhetik der Mesalliance“.²³ So wie die Gedichte höllische und himmlische Elemente verbinden, so positionieren sie sich auch stilistisch zwischen Pop und Anti-Pop.

Anmerkungen

- 1 Barbara Hundegger: inferno: höllen 1-34. In: und in den schwestern schlafen vergessene dinge. Gedichte. Klagenfurt-Salzburg: Wieser-Verl. 1998, 41-75.
- 2 Vgl. Heinz-Willi Wittschier: Dantes Divina commedia. Einführung und Handbuch. Erzählte Transzendenz. Frankfurt am Main, Wien [u.a.]: Lang 2004; Ugo Dotti: La divina commedia e la città dell'uomo. Introduzione alla lettura di Dante. Roma: Donzelli 1998; Giampaolo Dossena: Dante Alighieri, Commedia, Inferno [analisi dei canti, quadro storico, vita e opere di Dante, schema dell'Inferno]. Milano: Vallardi 1999.
- 3 Hundegger, inferno, 57.
- 4 Ebenda, 42.
- 5 Ebenda, 58.
- 6 Ebenda, 75.
- 7 Ebenda, 74.
- 8 Ebenda, 43.
- 9 Ebenda, 44.
- 10 Ebenda, 45.
- 11 Dante Alighieri, Inferno, Canto 5, v. 73-142.
- 12 5. Gesang, V. 137-138. Dante Alighieri, Richard Zoozmann [Übers.]: Die göttliche Komödie: Jubiläumsausgabe zur 600. Wiederkehr seines Todestages. Leipzig: Hesse u. Becker 1921, 33.
- 13 Hundegger, inferno, 46.
- 14 Ebenda, 47.
- 15 Ebenda, 48.
- 16 Ebenda, 49.
- 17 Ebenda, 50.
- 18 Ebenda, 59.
- 19 Sappho: Lieder. Griechisch und deutsch, hg. von Max Treu. München [u.a.]: Artemis Verlag 1984 (Sammlung Tusculum), 25.
- 20 Hundegger, inferno, 61.
- 21 Ebenda, 63.
- 22 Quellen: Thomas Ernst: Popliteratur. Hamburg: Rotbuch-Verl. 2001; Johannes Ullmaier, Frieder Butzmann: Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur. Mainz: Ventil-Verl. 2001; Sascha Seiler: Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006.
- 23 Uta Degner: „nicht bei sich und doch zu hause“. Jelineks ästhetisches Zwischen. In: Hilde Kernmayer (Hg.): Schreibweisen Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, 242-264, hier 242. Die Erkenntnis, dass die Schreibverfahren der beiden österreichischen Autorinnen in poetologischer Hinsicht vergleichbar sind, verdanke ich den Arbeiten von Uta Degner zu Elfriede Jelinek. Ebenso verdanke ich ihr die begriffliche Gegenüberstellung von „Pop“ vs. „Anti-Pop“. Siehe: Uta Degner: „Eine neue Vorstellung von Kunst“. Intermediale Usurpationen bei Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek. In: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld: transcript Verlag 2010, 57-76; Uta Degner: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Unter Mitarb. von Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2013, 2-8.

