
Elfriede Czurda

Elfriede Czurda, geboren am 25.4.1946 in Wels, Oberösterreich. Besuch der Handelsschule, von 1963 bis 1967 Büroarbeiten und Besuch der Arbeitermittelschule. Nach der Matura 1968 ein Jahr in London, anschließend Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Salzburg und Paris, abgeschlossen 1974 mit der Promotion (Dissertation über Eugène Fromentin). Lebte seit 1972 in Wien, seit 1976 als freie Autorin. 1975–1976 Generalsekretärin der Grazer Autorenversammlung (GAV). 1976–1981 Lektorin des Autorenverlags „edition neue texte“ in Linz. Übersiedelte 1980 nach Berlin.

Neben der primären Arbeit gelegentliche Dozenturen (u.a. in Berlin, an der Schule für Dichtung Wien, an der Universität Wien, als Writer in Residence an der Keio-Universität Tokio 1996 und an der Bowling Green State University, Ohio 1997 und 1998). Zudem Konzeption und Durchführung von Veranstaltungszyklen (wie z.B. „Mädchenmuster/ Mustermädchen“ 1995 oder das Autorenlabor der Alten Schmiede Wien 1999/2000, „SUBurbsSUBtextsSUBjects“, zu Fiktionen zwischen Spracharchitektur und Architektursprache).

* 25. April 1946

von Heinz-Peter Preußner

Preise

Preise: Hörspielpreis des Österreichischen Rundfunks (1980) für „Der Fußballfan“; Förderpreis des Marburger Literaturpreises (1981); Sandoz-Literaturpreis (1982); Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst Wien (1984); Theodor-Körner-Preis (1984); Elias-Canetti-Stipendium (1991, 1992); Alexander-Sacher-Masoch-Preis (1997); Landeskulturpreis für Literatur des Landes Oberösterreich (2000); Österreichischer Würdigungspreis für Literatur (2008); H.C. Artmann-Preis (2014).

Essay

Elfriede Czurda hat man häufig im Kontext der Werke Elfriede Jelineks gelesen. Selbst wohlwollende Kritiker (wie Robert Menasse) gehen von dieser Zuordnung aus. Das hat zu einer mehrfachen Verkennung ihrer genuinen Leistung geführt. Zum einen wurden Czurda wie Jelinek als verbissene, militante Feministinnen interpretiert, die beide an der „Vernichtung des phallischen Diskurses“ (Detlef Kremer) arbeiteten (dabei teils gefeiert, teils schroff zurückgewiesen). Zum anderen hat man Czurdas experimentellen Sprachstil mit dem ihrer österreichischen Kollegin verglichen und als ähnlich befunden (Herbert Wiesner, Gerhard Moser u.a.). Beides trifft nur zum Teil. Während Jelinek Schockeffekte sprachlich inszeniert, geht es Elfriede Czurda um die Inversion der Sprache selbst. Czurda, die gleichermaßen als Erzählerin wie als Lyrikerin hervortrat, ist deutlich geprägt von den Gedichten und Wortspielen Ernst Jandls und hat bereits früh im Lektorat der edition neue

texte in Linz mit Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm, prominenten Vertretern der experimentellen Wiener Gruppe, zusammengearbeitet. Seit ihrer Übersiedlung nach Berlin 1980 hat sich die Autorin deutlich politisiert und auf dem Hintergrund ihrer Foucault-Lektüre die Frage der Macht – auch in den Geschlechterrollen – zum Kern ihrer Arbeiten werden lassen: Wer artikuliert sie wie? Der Schwerpunkt liegt dabei nicht auf dem *wer* – denn das wäre nur zu zeigen und immer zu wiederholen –, sondern vielmehr auf dem *wie*. Czurda akzentuiert das Semiotische – im Sinne Julia Kristevas. Wenn die Autorin dann Topoi der „Männerphantasien“ bei Klaus Theweleit borgt, hat das weniger Beleg-, geschweige denn Beweisfunktion, sondern diese werden als Versatzstücke neu gestaltet.

Der Plot der Narration „Kerner. Ein Abenteuerroman“ (1987) ist deshalb schnell erzählt, weil es ihn eigentlich nicht gibt. Besser gesagt: Er hat für den Gehalt des Romans eine nur sehr begrenzte Bedeutung. Handlung wie Charakterzeichnung verbleiben in einer reinen Oberfläche, die Sprachmaterial transportiert, statt primär Sinnstrukturen zu generieren. So geht es zwar einerseits um Tabu und Tabubruch, um Erinnerung und Verdrängung, andererseits ist der Text durch und durch antipsychologisch verfasst. Das Männerbild schließlich, das man, wie in den folgenden Romanen „Die Giftmörderinnen“ (1991) und „Die Schläferin“ (1997), auch als scharfe Satire, als beißende Kritik verstehen kann, setzt sich nur aus den gängigsten Klischees zusammen: Es ist eine imaginierte Männlichkeit, frei nach Silvia Bovenschen. Der Mann, sich selbst undurchsichtig, wird nicht primär entlarvt. Er erscheint vielmehr so, wie er selbst scheinen will: in seinen eigenen Projektionen von Männlichkeit, in seinem Selbstbild von Subjekt. Alles, was Welt werden darf im Roman, ist durch seinen Blick gefiltert, auch wenn die recht eigentümliche Erzählhaltung zwischen rein personalen Anteilen und auktorialer Omnipräsenz oszilliert. Die Welt ist alles, was Herr Kerner ist: das Zentrum aller sloterdijkschen „Globen“ und „Sphären“ – ein Mängelwesen im Sinne der philosophischen Anthropologie Arnold Gehlens und doch gottgleich.

Kerner ist ein Masseur mit – signifikantem – Wohnsitz in Celle, den es, wie viele Jahre zuvor, im Urlaub in die Berge gezogen hat. Hier schließt er sich wieder dem Bergführer Hinner und weiteren Personen an, die zusammen die Bergkameradschaft bilden. Kerner ist Aspirant, Hinner Ziehvater, der „den Herrn Masseur Kerner (gern) zu seinem Nachfolger kuren“ will. Aus der Gruppe der Bergkameraden fällt nur einer noch als Einzelperson auf: der Letzte in der sozialen Reihe, der Unterste in der Hackordnung, Herr Sturm. Der Salzheimer Fremdenverkehrsbund organisiert das Unternehmen und lässt sich (wie Herrn Hinner) dafür bezahlen, dass alle Beteiligten ihr Abenteuer in den Bergen erleben dürfen. Dazu gehört das Goldschürfen im Gebirgsbach und die – freudianische – Schatzsuche in der Höhle des Berges: „Die analen Felsklüfte, die festhalten, festhalten!“ An unerhörten Begebenheiten ist die Narration ausgesprochen arm: Wenige soziale Konflikte, die in der Stabilisierung von Herrschaft enden, ja diese erst recht hervorzubringen scheinen, werden geschildert. Sonst werden Berge bestiegen und Gold geschürft: Man ergeht sich in der Natur, die allen mit Goethe gerne herrlich leuchten darf, tritt aus sich heraus und stellt sich über die anderen, die Tiefländer. „Alles Weibische haben die Abenteurer dort zurückgelassen, wo das Edelweiß erstirbt.“ Kerner nur plagen Erinnerungsfetzen, die ihn immer wieder herabziehen in die Tiefe, in den Sumpf des (,naturgemäß‘) Weiblichen. Zuhause wirkt Kerners Frau, die „gute dürre Anna“; an deren beider Tochter aber mit Namen Edith – die

„naturwüchsige Leibesfrucht“ – hat Kerner sich vergangen. Als Anna zur Abendandacht außer Hauses ist, vergewaltigt und schwängert er die erst Eifeinhalbjährige.

Das Verdrängte schiebt sich immer wieder in die Idealwelt erhabener Natur, in der Kerner hoffte, sein Mannsein ungebrochen, eben als Abenteurer erleben zu dürfen. Er fühlt sich als Grenzüberschreiter, wie die ersten Zivilisationspioniere des Abendlandes aus Homers „Odyssee“ und den „Argonautika“ des Apollonios Rhodios, als schlechterdings faustischer, als „Tatmensch“. Er will Selbst werden in der Naturbezwungung – „ein Kolonisator jeder Fremdartigkeit, welche eine Frau ist“ – und dasselbe den Frauen vorenthalten, die den Produzenten bekanntermaßen, mit jener gern zitierten Stelle aus Max Horkheimers und Theodor W. Adornos „Dialektik der Aufklärung“, zu reproduzieren haben, statt Subjekt zu sein. Nur misslingt es Kerner, weil ihm der Selbstzwang nicht glückt. Die Zivilisationsleistung scheitert an der Triebnatur, am Ausagieren der eigenen Affekte. „Seine gesunde natürliche männliche kräftige Virilität hat sich Bahn gebrochen.“ Kerner negiert auch jene Grenzen, die Herrschaft stabilisieren sollten. Er schert im inzestuösen Sexus aus dem „Prozess der Zivilisation“ (Norbert Elias) aus, den er an allen anderen Orten, wie eben im Gebirge, vorantreibt. Die Vergewaltigung bekräftigt, anders gesagt, nicht sein Mannsein; sie unterminiert es. Nicht der Affekt wird bejaht; die Dämpfung der Triebe scheitert und hinterlässt Scham und Peinlichkeit. Kerner kennt keine Langzeitziele mehr, ja Zeit überhaupt scheint ihm zusammenzustürzen in diesem einen Punkt des Inzests, den er wegdrängen will, aber nicht kann. Und mit der Zeitstruktur implodiert die Sukzession der Narration: Kein erzählerisches „und dann?“ taucht auf, das sich in ein Geschehen, eine Entwicklung umschreiben ließe. Kerner, auf dem Gipfel als Bergführer, ist zugleich zerstört, in den Niederungen, am Anfang und am Ende. „In einer Flut von Tränen ertränkt der Herr Bergsteiger Kerner der Welten Lohn. Undank. Gezänk. Mamma, ruft er. Mamma.“

Der Berg bildet einen Gegenpol zum Häuslich-Weiblichen, zu den Niederungen des Flachlands. Er markiert die Differenz von Ideal und Lebenswirklichkeit, in die Kerner nunmehr zurückfällt. Das Symbol des Bergs gehört zum Inventar dieser imaginierten Männlichkeit, stellt Mythos und Ontologie des Manns aus: „Mysterium Mann“ und „Mysterium Berg“, wie es bei Czurda heißt, verdoppeln einander. Das Gebirge fungiert einerseits als Natur, als das Weibliche, das bezwungen werden will (Kerners „allerpersönlichster Venushügel“: „die Zinnen, die Zacken, die Pässe, die Risse, die Gehänge, Kamine, Dome, Rücken, die Türme, die Kuppen“). Andererseits bildet es den Spiegel der Männlichkeit selbst. Kerner denkt sich in das Große hinein, um seiner Alltagswirklichkeit zu entfliehen: irgendwohin „zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn“ (Christiane Pries). Czurdas Roman meint mit seinem theoretischen Rekurs auf die Empfindung des Erhabenen aber nicht allein Gegenwärtiges – die Renaissance dieses Diskurses in den späteren achtziger Jahren –, sondern er zitiert auch und vor allem den Topos des 18. Jahrhunderts. Bei Burke wie bei Kant oder Schiller reflektiert die erhabene Bergwelt die Kleinheit des Menschen, zeigt seine Ohnmacht angesichts der schieren Größe und der Bedrohung, die ihn umgibt.

Der Berg aber ist nicht allein groß, kalt und entrückt, sondern zugleich ein Massensymbol, wie schon Canetti sagt: unerschütterlich, schwer zugänglich, sicher, rein. Im Berg gilt es – für die Abenteurer – den Schatz, ein weiteres

Massensymbol, zu suchen; aus dem Berg selbst wird das Gold herausgeschwemmt. Die Natur und das Emblem des Besitzes, also des Unabhängigseins von Natur, konvergieren hier; so wie auch der Berg in seine Polarität von männlicher Höhe und weiblicher Höhle gespalten und zugleich eins ist. Die Abenteurer wollen sich bereichern: auch wenn ihnen dies unter Bedingungen des Massentourismus kläglich misslingt. So ragt der Berg einerseits männlich empor und lockt andererseits in die Tiefe seines Innern, in seine weiblichen Höhlen und Grotten, in die Maternität des Erdreichs. Wenn Faust zu den „Müttern“, nach unten und zu seinem ‚Schatz‘ will, braucht er bekanntlich einen Macht verleihenden Schlüssel, der in seiner Hand wächst. Bei Czurda regiert diesen Phallus kein Begehren mehr; eher ein Interesse an Ablenkung. Nichts treibt den Herrn Kerner mehr an, als sein Wunsch zu vergessen. Seit fünf Monaten schon trägt er „die Last der Heimlichkeit“, die ihn nachts in den „Alpen“ heimsucht und schreiend hervorbricht als „Alp“.

Die Sprache, in der diese Klischees transportiert werden, oszilliert zwischen zwei sich widersprechenden, ja sogar ausschließenden Konventionen poststrukturalistischer Theorie, auf die Czurda bewusst rekurriert und die ihr Werk insgesamt charakterisieren. Zum einen zeigt sie die Befangenheit im Diskurs, die Unmöglichkeit, diskursive Regularien zu übergehen; zum anderen perpetuiert sie den Spielcharakter, das lustbetonte Wechseln und Gleiten von Signifikanten. Roland Barthes wie Michel Foucault haben beides illustriert: die Zwänge der Kombinatorik von Phonemen, Wörtern und syntaktischen Wendungen in der Aktualisierung der *langue* als *parole* sowie die Regeln, Unterdrückungen, Verdrängungen im Bereich des Diskurses, auf dem Feld der „Redegewohnheitsnotwendigkeiten“ (Kurt Röttgers) einerseits und das große Andere, „das semiologische Abenteuer“ (Roland Barthes) der Literatur andererseits. Für den Foucault von „Les mots et les choses“ geriet die moderne Literatur zum Gegendiskurs, zur machtkritischen radikalen Andersheit, die „von der repräsentativen oder bedeutenden Funktion der Sprache zu jenem rohen Sein zurückging, das seit dem sechzehnten Jahrhundert vergessen war“. Aber statt die Alterität zu profilieren – also ein weibliches Schreiben gegen den vorgeführten, subvertierten, männlich-phallogozentristischen Bemächtigungsakt zu setzen –, führt die Prosa Czurdas ‚das Gleiche des Anderen‘ vor. Die gute dürre Frau Anna ist das Opfer ihres eigenen Diskurses. Sie verfügt nicht über ein Außen, von dem aus sie ‚weiblich‘, ‚anders‘ sprechen könnte. Und gerade der Mann Kerner, reduziert auf ein mythisches Klischee von Männlichkeit, erfährt an sich die Differenz der Zeichenstruktur und die Supplementarität von Sinn; ergo die Dekonstruktion seiner selbst. Czurda bedient sich hier gezielt der Grundmechanismen, die eine strukturelle Linguistik – Jakobsons etwa oder Hjelmslevs – zur Verfügung stellt. Sie überführt die Axialität der Rede in eine syntagmatische Verkettung von Signifikanten. Der Selektionsmechanismus des Paradigmas wird benutzt, vorgeführt und integriert in komplexe Satzstrukturen, die man sogar für narrativ halten könnte. Denn die syntagmatische Verkettung von Substituten löst zwar nicht die Präsenz des Vorgestellten im Sinne der Rezeptionstheorie Wolfgang Iersers aus, wohl aber einen Sog, der den Lektüreprozess vorantreibt. Distinkte Merkmale wie Phonemoppositionen, die in unterschiedlichen Kombinationen hintereinander gereiht erscheinen, irritieren nicht die Syntax, indem sie den Rezipienten ins Paradigma hinausführen und zu assoziativen Vergleichen anstiften. *In praesentia* wird stattdessen durchdekliniert, was einen Hof des Bedeutens bilden könnte. „Glockenhell gluckert er. Gluckst über den Moorkieselgrund. Der Ausfluß der goldenen Bergsteigerherzen.“ So tönt

der „reine Quell“, wenn er durch das Bewusstsein der Abenteurer geflossen ist. Die Signifikanten können, anders gesagt, gerade deshalb syntagmatisch gleiten, weil sich Signifikate um sie drängen, die ähnlich nah beieinander liegen: vom „Ort“ zum „Hort“, vom „Drängeln“ zur „Drangsal“, vom „Forschsinn“ zum „Frohsinn“, von „ephemer“ zu „effeminiert“, von „Ehe“ zu „Ebene“ und so weiter, und so fort. Es gibt keine Über- oder Unterordnungen innerhalb der arbiträren Zeichenfunktion, weder im Sinne de Saussures noch im Sinne Lacans. Stabreim, Binnenreim, Assonanz und metrische Rede, asyndetische Reihungen und rhetorische Tropen binden sich ein in das differierende Sprachspiel distinktiver Merkmale (auf Ausdrucks- wie auf Inhaltsebene), statt die Narration zu blockieren durch Rückübertragungen und der Suche nach dem nun ‚eigentlich‘ Gemeinten.

Und: Der Mann, der mit und durch Sprache seine Herrschaft aufbaut, so zeigt Czurda, verfügt nicht über die Sprache, mit der er dies tut. Auch er ist Opfer des Diskurses, mit dem er andere zu Opfern macht. Kerner strandet deshalb in einem handkeschen „wunschlosen Unglück“. Die gnadenlose Außenposition des Textes kennt kein Mitleid, nicht einmal mit dem „Naturwuchs“ Edith. Selbst wenn die „gute dürre Anna (...) ein Recke des Diskurses“ ist, hilft ihr das nicht weiter. „Sie hangelt auf dem Barren der Zungenfertigkeit.“ Eine komische, grotesk verzeichnete Figur: eloquent und doch unbeholfen wie die Männer, die glauben zu herrschen und Wort zu sein.

Der Abenteuerroman „Kerner“, in Paris geschrieben, bildet einen Wendepunkt im Werk der Autorin. Mit der frühen, schon recht erfolgreichen Prosa hatte sie anderes im Sinn und einen gegensätzlichen, erlesen hohen Tonfall gewählt. „Diotima oder die Differenz des Glücks“ (1982) versucht sich, wie Roland Barthes, in der „Sprache der Liebe“, die im Redegestus mimetisch abgebildet werden will. Hier wie dort wird das große Thema nur in „Fragmenten“ präsentiert, die Annäherungen und nicht Bewältigung darstellen. Das Andere soll, wenigstens als Konstrukt und Vision, lebbar sein. Dieser Text gestattet sich noch die Bewegung des Scheiterns. Er ist, so gesehen, weniger pessimistisch, aber auch weniger humorvoll als die späteren Romane. Glück – und das heißt hier erfüllte Liebe – wird zwar als nicht einholbar markiert, aber die Fallhöhe zur Differenz Erfahrung ist enorm. Bereits die Titelfigur, Diotima, belegt das; ist sie, die „Gottesfürchtige“, doch literarhistorisch bereits in Platons „Gastmahl“ wie in Hölderlins Briefroman „Hyperion“ die ideale Projektionsfläche der Liebesehnsucht, die selbst in den ironischen Brechungen dieser Figur in Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ nachwirkt. Doch bei Czurda drehen sich die Geschlechterrollen um.

Imaginiert wird nicht eine idealisierte, angebetete Frau, sondern ein Mann, der nur als ausdrückliche Konstruktion auftaucht. Ein zunächst namenloses weibliches Ich spricht dieses (vorgestellte) männliche Du an – direkt, in Briefform oder nur als mentales Phänomen – und erinnert die beiden Begegnungen ihrer Beziehung, die ein Jahr auseinander liegen. Einer ist Spiegel des anderen („und viceversa“, wie es vielmals im Text – mit gewollter Zusammenschreibung – heißt). Die Ergänzung, das „Korrelat“, wird ‚herbeigedacht‘ und mit nur wenigen Attributen ausgestattet – „groß, schlank, Brillenträger, Raucher und Trinker“, die hin und wieder in Erinnerung gerufen werden wie die unschöne, zärtliche Hand dieses Manns. „Dieser mein Traum von dir ist wirklicher als die Wirklichkeit, weil ich entschlossen bin, in diesem Traum von dir zu verharren, bis er Leben ist, bis er mein Leben ist“, reflektiert

ein Ich, dass nun sympathetisch den Raum erfüllt, „Welträume“ gar. Die Glücksempfindung, und sei es nur für eine Sekunde, gilt nicht länger als verpönt, sondern wird erneut Lebenserfüllung. Aber diesen romantischen Hang zum Regress, zur mystischen Erfahrung des ungespaltenen Einsseins – auch darin liegt ein Verweis auf Hölderlin – thematisiert und kritisiert Czurda zugleich.

Dann wechselt die Rede unverhofft vom Ich und Du in einen erzählerischen Ton, berichtet die Prosa von diesem „Er“, um wenig später abermals in die Anrede des Du umzuschlagen. Nur das Ich bleibt lange konstant, bis auch diese Erzählperspektive aufgegeben wird und mit Diotima eine Veräußerlichung der Ich-Erzählerin einhergeht: Ich wird Sie. In die Verwirrung der Redepositionen schieben sich weitere Figuren: Brigitte, Dida, Frau Dehor, Olf, Egbert, Franziska; schließlich mit Abälard eine weitere Personifikation der großen Liebenden, die zuvor nur Er oder Du genannt wurde. Aber Diotima und Abälard – so exponiert sie als sehnsüchtig Liebende auch sein mögen – passen als Paar nicht zusammen (so soll der Leser ergänzen); sie sind die falschen Ergänzungen füreinander. Die ‚Symmetrie ihres Verhältnisses‘ war trügerisch. Fehlt der Ersten ihr Hyperion, so dem Zweiten seine Héloïse (vgl. Bettina Fraisl).

Die Konstruktion, so der Text Czurdas, ist gerade nicht lebbar, weil sich die Wirklichkeit sukzessive hineinschiebt in die Imagination; das Gedachte verbleibt nicht in der Reinheit der Buchwelt. Gewünscht wird der pathische Betrachter, an dem sich das Ich berauschen kann, gerade weil er entfernt ist. Und jede Annäherung, jede Handlung, jede Tat zerstört die Reinheit der Sehnsucht. „Wirklichkeit sickert ein, spürst du? Wirklichkeit, die meine Konstruktion zu überlagern beginnt, die die Intimität mit der konstruierten Wirklichkeit zurückdrängt“. Unterschwellig bedient der Text die allgemeine Untergangserwartung der Zeit und meint, im Sinne des *pars pro toto*, den eigenen, den gemeinsamen und glanzvollen Untergang des Paares, redet *en passant* vom Selbstmordversuch des angeredeten Er.

Für das nicht lebbare sympathetische Ideal steht auch die Musik Skrjamins, die Farben und Klänge synästhetisch mischt, die aus der Partialität der Differenzenerfahrung die Übersteigerung im vielsinnigen Kunstwerk sucht. Seine Klaviersonaten illustrieren, was die Protagonisten vergeblich anstreben (und man bei Kleist vorgebildet sehen kann): „maßloses Bewußtsein, klanglos, tonlos, wortlos, sinnlos – besinnungsloses Bewußtsein“. Vielfach wird der Komponist angerufen, als wäre er das moderne Substitut der antiken Musen. Skrjabin signalisiert den nicht nennbaren, doch immer emphatischen Seelenzustand der Figuren dieser Prosa. Ein anderer Ort, die alt-neue Empfindsamkeit zu spiegeln, ist das Theater; ein „Theater der Grausamkeit“, wie es mit Anspielung auf Artaud einmal heißt. Von anderer Literatur, von anderen Gattungen und anderen Künsten borgt die Prosa Czurdas, um selbst „Erzählung“ zu werden: Wie ein Kuckuck sich parasitisch in fremden Nestern vermehrt, so dieser Text (sagt dieser Text). Aber das Gewonnene lässt sich nicht halten, ja nicht einmal verwerten. „Während ich die Geschichte erzähle (sagt Diotima), geht sie mir regelmäßig verloren, sie löst sich auf.“ Erst ganz am Ende erhält die reflektierende Prosa auch etwas Lokalkolorit, gelangt der Leser von der bloßen Namensnennung zur Atmosphäre einer Berlinerzählung, hier der Gegend um den Savignyplatz. Die Utopie der reinen Konstruktion kehrt an den Ort der Wirklichkeit zurück. Es gibt kein Paar der Sehnsucht mehr, nur

noch die Schriftstellerin und ihre Arbeit, Freunde und Fremde und den am Bahnhof Zoo erwarteten (zuvor nicht beim Namen genannten) Pepy: „Die Stadt hat uns wieder.“

Auch Julia und Arkadius sind ein konstruiert ideales und doch ungleiches Liebespaar; eines „aus literarhistorischem Geist“ (Ingrid Pohl), das seine eigene Dekonstruktion betreibt. Sie sind Ausgeburten des Posthistoire und der Postmoderne, die sich immer mehr dem Konjunktiv annähern und voneinander entfernen. „Signora Julia“ (1985), wieder mit der unspezifischen Gattungsbezeichnung Prosa versehen, setzt „Diotima“ fort; mit nunmehr subtileren Mitteln. Julia erhält als Partner keinen Romeo, sondern den Arkadius zugesprochen: die Personifikation des Sehnsuchtslandes Arkadien, das eigentlich die gebirgige Mitte der Peloponnes meint, von Vergil bereits idyllisch verklärt wurde und seit Goethe synonym für Italien stehen kann: „Auch ich in Arcadien“, schrieb der Weimarer als Motto über seinen literarisierten autobiografischen Reisebericht der „Italienischen Reise“; Czurdas Heldin tut es ihm gleich. Dabei verkehrt sich die Ausgangssituation abermals. Zunächst bietet die Heimat jenen Nirgendort der Utopie („Kein Ort. Nirgends“ betitelte Christa Wolf ihre Erzählung von 1979); alles scheint erreicht, bevor es nur angestrebt werden müsste. Aber „die Verwirklichung einer Utopie bedeutet ihren Tod“, weiß die Ich-Erzählerin gleich zu Anfang. Deshalb wird, anders als in „Diotima“, nicht die Wiederbegegnung herbeigesehnt, sondern die Trennung heraufbeschworen. Der bukolische Teich, an dessen Rändern die Schwertlilien blühen und wo es intensiv nach Minze duftet, ist eingefasst von Bäumen, die vom Wind gekrümmt sind, aber das Innere schützen: ein Kunstraum, fast so lieblich-zart wie in den Hirtengedichten des Theokrit. Aber die Nähe der beiden bleibt unversöhnlich. So will Arkadius, der Abenteurer, der Optimist, zurück „zu den Anfängen“. Wenn er sich „streunend durch die Welt“ bewegt, so Julia, sucht er doch nur „was allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war“: die „Heimat, das Nicht-Erreichbare“. Es ist dies, wie die berühmte, hier zitierte Schlusspassage aus Ernst Blochs Hauptwerk ausweist, allein das „Prinzip Hoffnung“, das seine Anziehungskraft auf das männliche Selbst entfaltet: „unwiderstehlich lockt es uns, als wenn es ein realer Ort sein könnte“.

Im zweiten Teil ist Arkadius abgereist nach Oberstein im Hunsrück. Julia sucht immer wieder den Teich auf für ihre Erinnerungen; Arkadius schreibt ihr nun Briefe. Durch den Mann, ausgesetzt „den Stürmen des Lebens und der Welt“, der die „Aventiuren“ meistern will wie einstmals mittelalterliche Helden, kommt Wirklichkeit in die melancholisch gebrochene Bukolik und also wieder die Erfahrung der Differenz: von Gegenwart und erinneter Vergangenheit; von Wirklichkeit und Bild. Die Diskurse der Welt drängen hinein in das Liebessehnen, das nun die Entfernung bewirkt. Arkadius zitiert, wie sich unschwer erkennen lässt, aus der „Apokalypse“ des Johannes, beschreibt Naturzerstörung und Verschandelung der Landschaften oder die Institutionalisierung des Sterbens. Der Text lässt ihn über die Physik Newtons rasonieren, über das Atommodell Niels Bohrs, die Quantentheorie oder die Teilchenbeschleuniger heutiger Tage, die nunmehr das Quark T nachgewiesen hätten. Und auch hier ersetzen vorgestellte Bilder jede erlebbare Wirklichkeit: „Unsere Wahrnehmungsfähigkeit ist gegenüber unserer Erkenntnisfähigkeit erheblich unterentwickelt“, stellt der Briefschreiber fest. Und um dies erneut zu illustrieren, erinnert er an den Perspektivismus, der unsere Vorstellung vom Weltall bestimmt und einen Raum denkt, der gleichzeitig so nie existieren

könnte. Wir sehen, was im Moment der Betrachtung möglicherweise bereits längst verloschen ist: ein schwarzes Loch, das dem Betrachter noch strahlt – oder ein neu geborener Stern verbleibt unsichtbar, weil dessen Licht die Erde bislang nicht erreicht hat.

Aus solchen Überlegungen leitet Arkadius den Relativismus, ja Konstruktivismus aller Erkenntnisfähigkeit ab, weit über Kant hinaus: „Wir können die Welt sehen, wie wir sie sehen möchten.“ Die Forschungsergebnisse des Radikalen Konstruktivismus, die der biologischen Kognitionstheorie Humberto Maturanas verpflichtet sind, mögen auf die Autorin Einfluss gehabt haben. Hinzu kommen die sprachtheoretischen Einschränkungen, die seit Sapir und Whorf Gemeingut geworden sind. „Arkadius weiß, wie unzulänglich sein Modell von der Welt ist, denkend kann er es auch überwinden, nicht aber in der Vorstellung, die zur Bildhaftigkeit tendiert“, vermerkt die Titelheldin kritisch über den Briefschreiber, der nunmehr (Teil III) seine Gedanken aus der Hitze der europäischen Hauptstadt Paris an sie adressiert. Julia, inzwischen „tief verletzt durch sein andauerndes Fernbleiben“, reagiert aus Selbstschutz mit „Desinteresse“ an Arkadius, verschließt das Haus am Teich und verweist ihrerseits.

Der vierte Teil bringt einen langen Brief des Arkadius, diesmal direkt wiedergegeben, nicht in der konjunktivisch indirekten Fassung durch Julia wie zuvor. Der Schreiber findet alles verlassen vor, zerstört: „Unten am Teich stehen die Bagger, sie haben Schotterhalden aufgehäuft. Das Wasser ist abgeleitet. Es riecht noch schwach nach Minze. Wo bist Du, Julia?“ Arkadius steht vor einer „vollständigen Leere“; er, der Verlassende, ist nun der Verlassene. „Das kann nicht sein. Wir sind etwas Besonderes“, ruft sich der Gekränkte selbst zu, der mit Julia „als Liebespaar in die Weltgeschichte der Liebe eingehen“ wollte. Doch Julia ist bereits an einem anderen Ort. Der fünfte Teil ist angelegt wie ein Bericht, nun wieder im allerdings strengsten Konjunktiv. Alles existiert nur im Modus des ‚sei‘ und ‚habe‘, ohne dass der Sprecher dieser Mutmaßungen benannt werden könnte. Julia also fährt im Zug nach Italien (sie sei gefahren). „Sie habe sich vorgenommen gehabt, mit dem Zug an dessen Ziel zu reisen; und das sei nun offensichtlich sein wenn auch unfreiwilliges Ziel: auf offener Straße an einer falsch gestellten Weiche aus den Schienen gesprungen zu sein.“ Also bleibt Julia vor Ort (sie sei geblieben), irgendwo zwischen Verona und Neapel, durch einen Zufall in die Wirklichkeit gestellt.

„Signora Julia“ ist durchgängig im Duktus von „Diotima“ geschrieben, wenn sich auch schon jene Veränderung anbahnt, die dann die Kehrtwende zum „Kerner“ vollzieht. Die Subjektkritik ist bereits in einigen Passagen deutlich als Kritik des männlichen Selbst angelegt, ganz im Sinne von Horkheimer und Adorno. Arkadius zieht es in die Welt hinaus, die dennoch überschaubar sein muss, geordnet. Gedanklich durchdringt er, was er bewältigen will; auch dies eine Unterwerfung und Instrumentalisierung von Natur. Seine Verliebtheit in die Theorie verrät seinen Logozentrismus, keine lebendige Neugier: „sein Abenteuerum müsse ‚universalistischen Geist‘ haben“, vermutet Arkadius selbst. Julia hingegen fällt die Rolle des ontologisch Weiblichen zu. „Ihr Anteil an der Welt, das schien ihr selbstverständlich, sei das Warten, die Geduld.“ Erst ihre eigene Flucht nach Italien beendet diese Passivität.

Nach „Kerner“ hat Elfriede Czurda zwei Romane vorgelegt; die ersten einer Trilogie mit dem Arbeitstitel „Drei Doppelleben“. Und beide lassen die alte, inszenierte Thematik der Nähe und Distanz (Sigrid Weigel) zwischen sehnsüchtig Liebenden weit hinter sich. Wieder stehen die Frauen im Mittelpunkt – nur der „Kerner“ bildet hier eine Ausnahme –, aber sie sind viel gebundener als ihre ätherisch wirkenden Schwestern mit den gewollt literarischen Namen. Dennoch, vielleicht gerade deswegen, fällt ihre Flucht ungleich entschiedener, rabiater aus und endet gewalttätig.

Der Titel „Die Giftmörderinnen“ lässt am letalen Ausgang von Anfang an keinen Zweifel. Der Roman von 1991 beginnt folgerichtig auch gleich in der Gefängniszelle, in der Else hockt, weil sie ihren Mann Hans umgebracht hat: über ihr nur noch ein kleiner Ausschnitt Blau, der vom Himmel übrig geblieben ist. Dies Bild von Unfreiheit und der grenzenlosen Sehnsucht ins Freie, Transzendierte, verbindet die Narration kunstvoll mit den verschiedenen Ebenen der Rückerinnerung. Wie ein auktorialer Erzähler schildert der Text das Geschehen und verfügt zugleich allwissend über die Figuren; wie ein personaler Erzähler gibt er, fast unmittelbar, Gedankeninhalte als inneren Monolog und als Bewusstseinsstrom wieder: Und doch lässt sich die Erzählposition nie klar fixieren. Der Roman changiert virtuos zwischen Zeiten und Redepositionen, blendet Briefpassagen ein, modelliert die Stimmen der einzelnen Figuren. Die „augenfälligste Spracheigentümlichkeit“ des Romans hat bereits Ludger Lütkehaus auf den Punkt gebracht: „Während die Phrasen, die Befehle, die Klischees der ‚Wörter Macher‘ zu Megawörtern zusammenschießen, (...) zerfallen die abgeschliffenen Komposita, (...) um selbständige Bedeutung wiederzugewinnen.“

Else lebt nicht in ihrem Körper; ihr graust vor dem, den sie hat. „Hannsderkanns“ hat sie verführt mit Worten, mit seinen pseudo-dichterischen Flötereien: „Elespatzschönbistdu wie ein Kolibri“, „Elespatzschönbistdu wie ein Meer“, so sagt er. Gegeben aber hat er ihr nur seinen Leib, vor dem die Angetraute nun Ekel empfindet. „Else ist gebrannt am ganzen Körper von einem fremden Fleisch. Gestanzt. Genagelt. Zugenäht. Wie Harpunen ist es in sie hineingeschossen. Wie Armbrust Pfeile hat es in ihr herum gewühlt. Hansderwolf. Hanshyäne. Als wollte er neue Öffnungen bohren in den Mantel ihrer Haut. Als wollte er den Mantel zerfetzen und selbst anziehen.“

Hans bedeutet für Else das Ende ihrer Wünsche; sie hat zu funktionieren in einem kleinbürgerlichen Ehealltag und reagiert darauf mit Selbstverleugnung. Im selben Haushalt lebt Frau Rinx, Hansens Mutter, und stichelt und intrigiert gegen die Schwiegertochter, die „Lotterschlampe“, wie sie sagt. Sie zwingt Else in die Rolle, was Hans allein kaum durchsetzen könnte: Die Selbstverleugnung, so erfährt man en passant, hat die Mutter an sich selbst erprobt und kann sie deshalb umso besser reproduzieren. Nachts ‚überrascht‘ sie das Paar beim Sex – oder, wie man korrekt sagen müsste, bei der ehelichen Vergewaltigung – und präsentiert sich selbst nackt mit obszönen Gesten. Hans reagiert darauf mit Regression, greift zu Windeln und Schnuller und „nuckelt an Mammams Mamilla. Das ist in Elses Gedächtnis das Inferno. Das ist eine Feuer Walze im Kopf, die alle Gedanken verbrennt.“ Wie sehr auch die Szene ins Irreale überzeichnet und als (partielle) Imagination kenntlich gemacht ist; sie und andere irritierten die Kritik, die sich streckenweise nur noch mit Sarkasmus behelf, Österreich sei wohl tatsächlich so dekadent, wie man seit je vermutet

habe. „Könnte das doch ein dokumentarischer Realismus sein?“, fragt Heinrich Detering böse in der Rezension des folgenden Romans, der „Schläferin“, und sieht Parallelen zu Thomas Bernhard oder Josef Winkler. Aber es geht Czurda nicht primär um die kleinbürgerlich-normale Perversion; diese ist nur eine Erscheinungsform tiefer sitzender Abhängigkeiten.

„Immer hat jemand oder etwas Else im Besitz.“ Das gilt selbst noch für Erika, zu der Else eine heimliche Liebesbeziehung unterhält und die sie schließlich zum Giftmord anstiftet. Ganz anders als die Einfältige, der „Hirnspatz Else“, ist Erika eine Meisterin der Rede, eine briefstellernde Frau. „So schön schreibt Erika. Das kann Else im Leben nicht.“ Sie dirigiert ihre „Elselsee“ nicht weniger als Hans oder die „Mamma“ Rinx, nur feinfühlicher, verliebter, sehnsüchtiger. Mit der Position der Geranie im Fenster hat Else zu signalisieren und zu bestätigen, was Erika ihr vorschreibt: auch ihre große Liebe. Aber Else ist nicht so frei, wie Erika gerne will. Fliegen kann sie nur auf dem Kettenkarussell, nicht im Leben. Kaum reißt sie aus, verlässt die Enge ihrer Doppelbindung, kehrt sie schon wieder heim. Hans geht zur Arbeit, sie hat die Hausarbeit. „Else vergißt nicht, daß sie zum privaten Haus Rat des Ehe Gatten Hans Rinx gehört. Zu seinen beweglichen Gütern.“ Der Gatte aber betrinkt sich unmäßig und verkommt endgültig zum lallenden, verachteten Ekel: „Wo dieser Mensch versteckt war früher. Else weiß auch nicht. In Hans drin muß er schon da gewesen sein. Unter den Mai Baum Bändern ist er da gewesen mit Else. Und Else hat ihn nicht bemerkt.“

Nun aber fällt auf fruchtbaren Boden, was Erika deklamiert: „Die Männer sind ein Gift auf der Welt“; „man müßte ein Gegen Gift geben“. Else sagt ja zu allem. Hans Rinx und Karl Runk, Erikas Mann, sollen Rattengift in ihr Essen erhalten, damit die beiden Frauen „Ruhe“ haben und „frei“ sind. Und so geschieht es. Hans windet sich, gepflegt von der giftverabreichenden Ehefrau, noch einige Monate, krümmt sich in Schmerzen, stöhnt und schreit; aber der Arzt findet die Ursache nicht. „Lebens Mittel Vergiftung steht im Toten Schein.“ Danach zertrümmert Else das Mobiliar, sperrt die Schwiegermutter aus und gilt gemeinhin als verrückt. Aber nur als Rasende, Tobende kommen der Heldin Erkenntnisse, die sie lange nicht denken konnte: von sich, von Hans, aber auch über Erika, die Geliebte: „Gerede. Das ist alles was in einer Erika drin steckt. Alles was eine Erika sucht ist ein Ziel in das ihr Rede Strom mündet. (...) Eine Else ist so blöd zu glauben, daß Wörter irgend wie Mirakel sind oder so. Daß sie etwas wirken können oder so. So ein Idiot ist eine Else Rinx.“

Der Fall geht zurück auf das Jahr 1922, auf die authentische Ermordung des 30-jährigen Tischlers Hans Link (in Jandl-Manier gewendet in Rink), den seine Frau, 23 Jahre alt, und deren Freundin mit Arsen vergiftet hatten. Alfred Döblin bringt im folgenden Jahr seinen Prozessbericht mit dem Titel „Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord“ heraus. Aber anders als Döblin interessiert Czurda nicht der befremdliche Fall selbst oder die Sexualpathologie dahinter, sondern deren Verwobensein mit dem Sprachmaterial, in dem sie artikuliert werden. Erst im wilden Zertrümmern durchschaut Else, die heilige Einfalt, das Gefängnis des Diskurses, in dem sie von allen Seiten gefangen war. Erst in der Zelle erreicht sie wieder die Freiheit der Imagination und die Chance, von ihrem realen, fürchterlichen Leben absehen zu können.

Topologisch bringt erst die Katastrophe die Läuterung; Klimax und Untergang liegen eng beieinander. Wie sehr das Klischee bedient wird, zeigt schon die

häufige (und die Norm ignorierende) Verwendung des unbestimmten Artikels; gerade dann, wenn ganz konkrete Personen bezeichnet werden sollen: „So ein Idiot ist eine Else Rinx“, sagt die Protagonistin zu und über sich. Else und Erika, Hans und Karl, Mutter Rinx und Mutter Runk sind nicht Selbst, nicht Subjekt in ihrem Handeln und Sagen. Auch die Vornamen markieren das. Anders als in der betont kunstvollen frühen Prosa führt die Namengebung hier keine Ambitionen vor, sondern die schiere Durchschnittlichkeit. Nur in diesem eingeschränkten Sinne ist sie sprechend.

Diese Tendenz zur Anonymität des Unbestimmten verschärft der zweite Teil der Trilogie „Drei Doppelleben“. Der Roman „Die Schläferin“ (1997) macht das bereits in der Exposition deutlich: „Ein Winter ist vorüber. (...) Ein Abend verdämmt“. Und doch geht es hier um einen ganz persönlichen Moment: der Augenblick, bevor Magdalena, die Protagonistin des Romans, in den Tod springt, sich im Wasserwirbel ertränkt. „Ein versackender Körper möchte sich noch immer nicht Magdalenas Willen fügen. Zuckend bäumt er sich auf. Japsend fährt er an eine Oberfläche zurück, ringt nach Luft. Schon verliert er eine Kontrolle von oben und unten. Ein Mund lässt Wasser ein statt Luft. Die Lungen füllen sich. Diesen letzten Krieg wird Magdalena gewinnen.“ Der Selbstmord, geschildert mit dem Pathos der Distanz, ist dem eigentlichen Roman als Prolog vorangestellt; in der Mitte des Buchs wird die Szene als Intermedium fortgesetzt. Die einzelnen Kapitel entwickeln dann als Retention, wie es zur Verzweiflungstat hat kommen können, ja notwendig hat kommen müssen. Der Epilog schließlich zeigt einen toten Körper, der, schon lange im Wasser treibend, nun geborgen wird.

Die Katastrophe ist, wie im „Kerner“ und den „Giftmörderinnen“, eine in Permanenz. Der Austritt aus diesem Zwangszusammenhang kann, wie bei Benjamin, nur als kairerischer Gewaltakt gedacht werden. Vor dem Selbstmord steht deshalb abermals ein Mord; davor wiederum eine frühere Gewalttat. Es ist, als ob die Fabel der „Schläferin“ eine Mischung der beiden vorausgegangenen Romane wäre. Wieder ist der Kern des Traumas eine Vergewaltigung an einem elfjährigen Mädchen (wie im „Kerner“); wieder rächt sich die Ehefrau brutal an dem zugefügten Elend einer fürchterlichen Normalität (wie in den „Giftmörderinnen“). Magdalena versucht das Erlebte zu verdrängen: „Erinnerung zerreißt das Bewußtsein“, „Erinnerung tötet lebende Menschen“, sagt sich die Protagonistin, wie zuvor Kerner. Was vordergründig wie eine serielle Verlängerung des Bekannten anmutet, gewinnt aber durchaus Eigenständigkeit; „Die Schläferin“ verfeinert das sprachliche Werkzeug, wird genauer in den Details und in den Umwelten, in denen sich die traurigen Hauptfiguren zu bewähren haben und an denen sie scheitern, durch die sie untergehen.

Jakob, Magdalenas Ehemann, der den Selbstmord seiner Eltern zu verkraften hat, aber eben das nicht kann, kommt auch gegen das Trauma der kindlichen Erfahrung Magdalenas nicht an, prallt ab und läuft leer in seinen Annäherungsversuchen; er kennt ohnehin nur eine „bereinigte“ Version des Vorfalls. Sein Versagen ist in seiner alltäglichen Verkennung schmerzhafter als dasjenige des prahlenden „Hannsderkanns“. Wenn er die Ehefrau auffordert, aus dem Fenster zu springen wie einst seine Eltern, ist er kurzzeitig in den Irrsinn abgeglitten. Die Normalität, die folgt, ist umso schlimmer. Er personifiziert den Stillstand, den Tod zu Lebzeiten: „Jakob kommt jetzt und geht. Jakob ißt jetzt und schläft. Jakob wandert durch seine Ehe, ohne eine

Miene zu verziehen. (...) Das ist alles.“ Stärker als die passive Else, die Giftmörderin, betreibt hingegen Magdalena den utopischen Entwurf einer imaginierten Liebe; eine Reminiszenz der Autorin an ihre frühen Prosabände „Diotima“ und „Signora Julia“. Doch die projektierte Vereinigungssehnsucht entfaltet sich nicht mehr im Reich der Kunst, sondern, ganz typisch für den elaborierten Themenkatalog der Autorin, am prädestinierten Ort des Konsums. Magdalena lernt Paul im Kaufhaus kennen. „Nun kommt ein Leben in einer Gestalt von Paul auf sie zu. Magdalena nimmt Paul an einer Hand und bei einem Wort.“ Aber der will als Geliebter nicht einlösen, was sie auf ihn projiziert. Das Glück scheint flüchtig wie der Sommer. So ist das Verhängnis, mit der Logik der radikaleren Prosa Czurdas in den neunziger Jahren, vorprogrammiert.

Früh hat man bereits den Verdacht, das Messer der küchenflinken Hausfrau, ihr bester „Freund“, könnte auch zu anderem genutzt werden. „Nichts macht Magdalena so gerne wie Schneidearbeiten. Ihrem scharfen Messer widersteht nichts. (...) ‚Ihr Messer‘, sagen die Nachbarn, ‚ist wie ein Teil von Ihrem Arm. Es ist eine Kunst, wie Sie ein Messer benutzen‘“. Und so geschieht es. Weil der Wunsch nicht gelebt werden kann, das Leben also nur Qual bedeutet, ermordet sie späterhin den Geliebten, zerstückelt seinen Leichnam und friert ihn, schön portionsgerecht, als Vorrat ein. Denn Vorräte zu horten, hat sie gelernt, seit Magdalena eine Hausfrau geworden ist: „Eine Hausherrin. Ein richtig bedeutender Mensch, der für einen Jakob einen Haushalt in Ordnung hält.“ Das Regiment wird gestützt durch die Nachbarn, die sich an allen Stellen einmischen, hineindrängen, mitreden; die anmerken, loben und Noten verteilen, die kritisieren und ermahnen, die ‚soufflieren‘ und ‚hetzen‘ (Claudia Holly): eine Topologie der sozialen Kontakte, die selbst Gutwillige um den Verstand bringen könnten, Magdalena aber, die Sanftmütige, versinken lassen in einen Schlaf, der die Ungeheuer, wie bei Goya, erst hervorkommen lässt. „Magdalena wird überwältigt von einem Schlaf. / Wenn die Nachbarn solche Reden führen, schläft Magdalena sofort ein. Ganz unwillkürlich. (...) So fängt es an.“ Die Schläferin zieht sich im Schlaf zurück vor der Kleinheit und dem Schrecken dieser Welt und findet auch dort nur Entsetzen: die Rückerinnerung ihres ursprünglichen Traumas. „‚Schlafmarter‘ ist ein Wort, das Magdalena im Kopf hat.“ Schlaf also ist ein untaugliches Mittel des Eskapismus; ebenso die Bulimie, in welche die Heldin flüchtet und die von Magersuchtsanfällen konterkariert wird. Und die Ehe mit Jakob eskaliert schließlich: „Es klingt aus ihren Fenstern wie ein Krieg, Frau Magdalena“ (...), sagen die Nachbarn. (...) ‚Wir reden hier natürlich von einem Schlachtfeld in übertragenem Sinn‘, schränken die freundlichen Nachbarn ein“. Das Verstehen und das Verständnis dieser stets Ungebetenen wird zur Tortur.

„Dieses Kontrollgremium ist hartnäckig und kennt keine Hemmung“; gegenüber Paul erst recht nicht, der arbeitslos ist und nun von Magdalena ausgehalten wird. Und in seiner Bedeutungslosigkeit, unter der er leidet, bricht auch der Liebhaber zusammen. „Paul ist ein Schatten, der mit einem Schatten ficht.“ Jetzt erst kommen Magdalenas Erinnerungen hervor, die verdrängt werden sollten: die alkoholranke Mutter, der verwahrloste, verpfändete Hausstand, der abwesende Vater und der Vergewaltiger, der unechte „Onkel Fritz“. Alle Krisen und Katastrophen stürzen jetzt ungefiltert auf die Protagonistin ein, die sich nur noch in den Wahnsinn retten kann und ihren Paul in der Badewanne ertränkt. Mit ihrem Messer trennt sie den Kopf vom Rumpf, zerlegt den Leichnam in kleine Stücke, passgerecht für den

Kühlschrank: einkochen und einfrieren, haltbar machen. Gespenstisch mutet die Sorge Magdalenas um den toten Leib des Geliebten an; und der Kannibalismus, das Inkorporieren des Fleisches passt genau in diesen Exzess eines verqueren Rationalismus, der mystisch überhöht wird. Magdalena nimmt Paul auf wie den Leib Christi, sie bewahrt und transzendiert ihn; und sie geht mit ihm zusammen in den Tod – untrennbar fortan, ewig.

Dem Pandämonium ihrer Alltagserfahrungen können die Protagonistinnen Czurdas, fast notgedrungen, nur exzessive Gewalt entgegensetzen: Das machen die Romane der neunziger Jahre plausibel. Deren Sprachnot ist ein indirektes Plädoyer für das Rattengift, für das Messer. Die Härte verschwindet dabei nie unter dem Sprachspiel und dem Wortwitz ihrer Autorin; nur die satirische Übertreibung mildert den Pessimismus. Sie lässt aber auch erkennen, wie wenig Czurdas an dem sozialkritischen Impetus des 19. Jahrhunderts liegt, in das ihre Sujets, als unzeitgemäß, kurzerhand verwiesen wurden. Wendelin Schmidt-Dengler hingegen sieht „die Stärke“ des Romans „Die Schläferin“ gerade darin, „daß die Autorin die Ursachen des Unglücks nicht mit einer griffigen Erklärung plausibel machen will, sondern diese durch das raffinierte Changieren ernster und komischer Momente mit einer Lakonie beschwört, die dem, der darüber reden will, den Atem nimmt“.

Ganz anders gibt sich die Lyrikerin Elfriede Czurdas. Hier verliert sich das Bohrende, Drängende ihrer Rollenklischeeprosa und die Sprache kehrt zu sich selbst zurück. Nicht der Diskurs, sondern die Flucht aus ihm ist der eigentliche Gegenstand ihrer Gedichte. Die Sprache wird nach dem befragt, was sie als symbolisches Ordnungsmuster konstituiert; die Wirkungsweise dieser Muster in den Subjekten ist gerade nicht das Thema. Wenn man auch die melancholische Grundierung kaum überlesen kann, die diese Texte prägen, so verliert man sich doch nicht in Wehmut. Die Signifikanten können und sollen sich frei entfalten und in diesem Selbstsein die Arbeit der Sinnproduktion – aus dem freien Raum arbiträrer Zuordnungen – verständlich machen. Sprache wird so sehr Spiel, dass ihre Erforschung immer auf dem Weg zum Kalauer ist und ins Banale abzudriften droht: „das Nichtige, den Nonsens, das Lückenhafte“ sucht die Lyrik Czurdas dann auf, wie es in der Selbstdeutung zu der Sammlung „Voik. Gehirn Stockung Notat Stürme“ (1993) heißt. „Klänge, Rhythmen treten an die Oberfläche und provozieren serielles Variieren“. Im Unernst sollen die Abgründe deutlich werden, aus denen sich Bedeutung konstituiert. Felix Philipp Ingold nennt das „postmodernen ‚totalen‘ Ludismus“; direkte Vorläufer solcher Dichtung sind weniger die historischen Dadaisten als vielmehr H.C. Artmann. Man hat die offenkundige Tendenz Czurdas zum Spielerischen, aber auch die „formale Vielfalt“, in der sie sich erprobt, als Abfall gegenüber dem hoch gewerteten Prosawerk gedeutet (Hubertus Breuer); beschrieben ist die Lyrik der Autorin damit nicht.

Das Anagramm etwa ist solch ein (strukturiertes) Sprachspiel, das Czurdas selbst anwendet – so bereits in dem Band „Fälschungen. Anagramme und Gedichte“ (1987) – oder das die Autorin im Essay über André Thomkins (1989/91) analysiert (wieder in „Buchstäblich: Unmenschen“, 1995). Heiliges und Banales, Sakrales und Triviales rücken so eng zusammen. Auch Czurdas nutzt die Möglichkeiten der Permutation, der Mischung von Reihenfolgen und Ordnungssystemen, auf denen die syntagmatische Organisation des Semantischen ruht, um sie in der Durchquerung zu zerlegen und neu zusammenzufügen. Was sie an Thomkins beobachtet, gilt programmatisch für

sie selbst. Rekursivität heißt ein Schlüsselwort: Wie die computergenerierten Bilder von Fraktalen entstehen auch bei Czurda Ähnlichkeitsstrukturen durch Rückkoppelung, die zugleich die Differenz zum Ausgangsobjekt aufzeigen. Anders als bei Thomkins erschöpft sich die Gegenläufigkeit aber nicht in der Figur des Palindroms, sondern greift weiter aus, über die semantischen Verdoppelungseffekte unterschiedlicher Leserichtungen hinaus.

„Die Sprache (...) stellt (...) der Gedankenlosigkeit ein System von sprachlichen Reflexen als Antwort auf außer- und innerkörperliche Vorfälle zur Verfügung. Dieses gedankenlose Repertoire speist sich aus aller Sprache, die je den Körper als Sprachort erreicht hat. Es besteht aus dem Kanon und seinen Verwilderungen, aus seinem Schutt und Schrott. Es besteht aber auch aus seinen ritualisierten Litaneien, aus den phonetischen Verzeichnungen/ Verzeichnissen unserer ‚Artikulationsfähigkeit‘“, so Czurda in der Vorbemerkung zu ihrem Band „UnGlückReflexe. Strategien Starrsinn Stimmungen Strophen“, der 1995 wiederum bei Droschl in Graz und Wien erschienen ist. (Der Verlag hat sich kontinuierlich durch die schön gestalteten, auch in bibliophilen Sonderexemplaren publizierten Ausgaben um das lyrische Werk Czurdas verdient gemacht.) Die Dichterin betrachtet sich nicht als Meisterin der Sprache, sondern als Element in deren Vollzug. Biografie und existenzielle Not werden zu Effekten der Sprachbewegung, nicht etwa deklamatorisch durch Sprache ausgedrückt. Kommunikation ist keine Wirkabsicht dieser Lyrik, die aber auch nicht ein lyrisches Ich hervorbringt, das mit sich selbst im Spiegelverhältnis stünde. Aussagen über Welt und Selbst sind entsprechend selten, etwa in dem titellosen, unter dem Datum Wien, 9. 3. 1993, verzeichneten Gedicht: „es ist so widerlich / das leben das überleben“, welches den bennschen Zynismus zur Tirade im Stile Thomas Bernhards transformiert: „das fleisch hinrichten das / erinnern hinrichten das / vorausdenken den mörder / überlassen nur das hassen / betreiben nur das hassen / leidenschaftlich zum blühen / bringen gelb nur gelb“. An Gottfried Benn direkt gerichtet sind vermutlich die mit Dr. med. depr. sarkastisch überschriebenen Gedichte.

Wenn es Austausch gibt, dann solchen intertextuellen: Die Lyrik der Autorin antwortet häufig auf andere Schriften, Stimmen, Filme, vergewissert sich der Bezugsmöglichkeiten, insbesondere in „Voik“. Situationsgedichte etwa verdanken sich nicht dem Tageserlebnis, sondern der medialen Rezeption; das gilt für den Text „James Bond Moonraker“ ebenso wie für „Futureworld“ oder „Made in USA, Godard“. Politische Meinung spielt mit den Traditionen Bertolt Brechts und Erich Frieds, so in den „Nachrichten aus Berlin“, die höhnisch die Folgen der Währungsunion festhalten, vor allem in Nr. 4. Philosophie und Kulturwissenschaften sind präsent durch Deleuze und Guattari, durch Flusser und Böhringer, durch Benjamin. Kolleginnen wie Wysocki und Plath erhalten eigene Widmungsgedichte.

In ihrem Gedichtband, „Wo bin ich, wo ist es, sindsgedichte“ (2002) führt Czurda wieder stärker das Sprachexperiment vor; etwa in den Variationen des zweiten Kapitels: „lautbare städte, konsonante geografie“. Die willkürliche Ordnungsfolge des Alphabets insinuiert die Arbitrarität semantischer Prozesse; deshalb wird sie zum Ausgangspunkt genommen, um neue Sinngehalte zu erschließen. Die „konsonante“ Geografie reiht das Alphabet rückwärts und lässt, naturgemäß, alle Vokale aus. Sie beginnt mit Zimbabwe und endet im ersten Gedicht mit Burma, damit auch die summa des

Sonettenkranzes imitierend; denn jetzt folgen alle Varianten zum Buchstaben z, dann x, y und so weiter. Die ausgesparten Vokale schließen den Rahmen in Form „lautbarer Städte“ ab: „also AMSTERDAM“ beginnen sie, führen bis nach „UDINE“ und wieder zurück nach Amsterdam. Dazwischen wird jeder einzelne Buchstabe einer semantischen Transformation unterzogen, die mit Assonanzen oder geschlossenen Endreimstrukturen, mit Stabreim, Binnenreim und Wiederholung operiert; zuweilen werden gewaltsam Buchstaben eingefügt, deren differenzieller Wert negiert werden muss, um den Sinngehalt zu verstehen. Varianten treten hinzu, Vorfassungen, farblich abgesetzt, ineinander geschachtelt, nachgestellt, als Block an die Seite gerückt oder wie eine Wortfeldsammlung am Ende notiert. Bedeutung resultiert hier aus dem Zufall einer Spielanordnung. Der formale Zwang des Systems Sprache – das Alphabet aus Konsonanten und Vokalen – bildet den Rahmen, in dem sich die Freiheit der spontanen Assoziation entfalten kann. Ähnlich experimentell und sprachspielerisch gibt sich das vierte Kapitel: „nie mehr oulipo!“ Und es verstößt gerade gegen diese Aussage selbst. Oulipo steht kurz für Ouvroir de littérature potentielle; gemeint ist das ‚Nähkästchen‘ oder ‚die Werkstatt für potentielle Literatur‘, die 1960 von Raymond Queneau und anderen in Paris gegründet wurde. Czurda reanimiert deren Konzept einer mathematisch strukturierten Bedeutungsverschiebung, wiederum ausgelöst durch das phonetische System und seine Reduktion auf das Alphabet. Sinn entsteht im Moment und aus dem Kontext; er ist keine Substanz oder Wesenheit, sondern reines Produkt der arbeitenden Differenz. Und in diese Arbeit der Differenz nimmt Czurda den Leser mit. Sie zeigt, als getreue Schülerin Derridas, dass und wie die Differenz differiert und beweist gerade darin, wie Günther Nenning zu Recht vermerkt, ihren Witz.

Primärliteratur

- „Kunst aus Sprache“. Ausstellungskatalog. Wien (Museum des 20. Jahrhunderts) 1976.
- „ein Griff – eingriff inbegriffen“. Prosa, Lyrik und Hörspiel. Berlin (Rainer) 1978.
- „Vom Aussehen der Wörter“. Ausstellungskatalog. Hannover (Sprengel-Museum) 1980.
- „Fast 1 leben. Ein Fragment 1977“. Prosa. Wien (Freibord) 1981.
- „Beispiele zeitgenössischer Frauendarstellung in der Literatur“. Hg. zusammen mit Elfriede Gerstl. Wespennest. 1981. Sonderheft 44.
- „Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf“. Hörspiel und MC. Wien (Grasl) 1982.
- „Diotima oder Die Differenz des Glücks“. Prosa. Reinbek (Rowohlt) 1982. (= das neue buch 165).
- „Signora Julia. Prosa“. Reinbek (Rowohlt) 1985.
- „Kerner. Ein Abenteuerroman“. Reinbek (Rowohlt) 1987.
- „Fälschungen. Anagramme und Gedichte“. Berlin (Rainer) 1987.
- „Gründelnde Überlegungen über Dichtung und Welt“. In: Sprache im technischen Zeitalter. 1988. H. 107/108. S. 157–159.
- „Die Giftmörderinnen“. Reinbek (Rowohlt) 1991.

- „Das Confuse Compendium“. Berlin (Rainer) 1991.
- „Wohnt die Dichterin zwischen Hirn und Finger oder im Asyl?“. In: Felix Philipp Ingold / Werner Wunderlich (Hg.): Fragen nach dem Autor – Positionen und Perspektiven. Konstanz (Universitätsverlag) 1992.
- „W – O. Visuelle Poesie in Berlin“. Ausstellungskatalog. Berlin (Galerie Pankow) 1992.
- „Voik. Gehirn Stockung Notat Stürme 10. 10. 1989–29. 12. 1990“. Graz, Wien (Droschl) 1993.
- „Buchstäblich: Unmenschen“ (Enthält: „Kunstmenschen versus Maschinenwelt? Literarische Androiden in zwei Jahrhunderten“, 1988; „Die Wörter des André Thomkins“, 1989/91; „Veza Canetti: Ein ferner Stern, unleserlich“, 1992; „Buchstabieren in einer fremden Textmaschine. Liesl Ujvarys ‚Tiere im Text‘“, 1993; „Wohnt die Dichterin zwischen Hirn und Finger oder im Asyl?“, 1991/92). Graz, Wien (Droschl) 1995. (= ESSAY 28).
- „UnGlückReflexe. Strategien, Starrsinn, Stimmungen, Strophen“. Graz, Wien (Droschl) 1995.
- „Mustermädchen/Mädchenmuster“. konkursbuch 32. Hg. von Elfriede Czurda. Tübingen (Konkursbuch Verlag) 1996. (Enthält: „Mädchenmuster/ Mustermädchen“; „Barbie. Glanz und Glamour! Barbie: ein Gladiator der Weiblichkeit?“; „Anthropologische Abenteuer für Alte Mädchen“).
- „Die Schläferin“. Reinbek (Rowohlt) 1997.
- „Gemachte Gedichte“. Berlin (Mariannenpresse) 1999.
- „Geschwindigkeit, skriptoral“. Fotoarbeiten. Ausstellungskatalog. Berlin (Galerie Weiss – Kunstbewegung) 2001.
- „Wo bin ich, wo ist es, sinds gedichte“. Graz (Droschl) 2002.
- „Selbstverortung“. In: Hildegard Kernmayer / Petra Ganglbauer (Hg.): Schreibweisen. Poetologien. Wien (Milena) 2003. S. 17f.
- „Krankhafte Lichtung. 3 Erzählungen“. Berlin (Verbrecher Verlag) 2007.
- „ich, weiß. 366 mikro-essays für die westentasche“. Wien (Edition Korrespondenzen) 2008.
- „Untrüglicher Ortssinn. Kurzprosa & Erörterungen“. Berlin (Verbrecher Verlag) 2009.
- „Ich war nie in Japan“. Zusammen mit Maria Bussmann. Wien (Passagen) 2010.
- „dunkelziffer“. Wien (Edition Korrespondenzen) 2011.
- „Handbuch der Ratlosigkeit. 37 Einträge“. Hg. zusammen mit Friederike Kretzen und Suzann-Viola Renninger. Zürich (Limmat) 2014.
- „Buch vom Fließen und Stehen. Überschreibungen“. Wien (Edition Korrespondenzen) 2014.

Übersetzungen

Bambote Makombo: „Tagebuch eines Bauern aus Zentralafrika“. Aus dem Französischen. Berlin (Literarisches Colloquium) 1983. (= LCB-Editionen 74).

Michèle Métail: „Gehen und Schreiben. Gedächtnis-Inventar. Gedichte, Fotografien, Erkundungen“. Aus dem Französischen. Berlin (DAAD Berliner Künstlerprogramm) 2002. (= Spurensicherung 10).

Rundfunk

„Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf“. Österreichischer Rundfunk/Radio Bremen. 1979. Neuproduktion: Österreichischer Rundfunk. 1984. Regie: **Elfriede Czurda**.

„Der Rabe oder Ein Märchen vom verstockten Sprechen“. Sender Freies Berlin. 1982.

„Sprechprobe oder Jede freie Stadt liegt im Westen“. Österreichischer Rundfunk. 1984.

„Autobahn oder Jede Gesellschaft macht ihre Mörder“. Radio Bremen/ Österreichischer Rundfunk. 1984.

„Krieger“. Österreichischer Rundfunk. 1994.

„Das Nirgendwo die Nacht“. Österreichischer Rundfunk. 1997.

„Rondo in P-Dur“. Österreichischer Rundfunk. 2001.

Tonträger

„Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf“. Baden, Wien (ORF/Edition Niederösterreich-Gesellschaft) 1982.

„Die Giftmörderinnen“. Lesung, 15. 1. 1992 (Kassetten-Nr. 038/039);
„Literaturfest: Berliner Sommernacht der Lyrik 1994“. 25. 6. 1994. (Nr. 361/362);
„Fußspuren: Füße. Texte und Zeichen von Wien nach Berlin“. Lesung,
18. 10. 1994 (Nr. 397); „Schloss Wiepersdorf in der literaturWERKstatt“.
31. 8. 1995. (Nr. 504); „Absolut Homer – Homer absolut“. 12. 12. 1995. (Nr. 534).
Tonarchiv der literaturWERKstatt Berlin, Berlin 1992ff.

Sekundärliteratur

Weinzierl, Ulrich: „An den fernen Geliebten“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. 3. 1982. (Zu: „Diotima“).

Rohde, Hedwig: „Das unwirkliche Glück“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 15./16. 5. 1982. (Zu: „Diotima“).

Riese, Katharina: „Absturzgeborgenheit“. In: Neues Forum (Wien). 1982. H.342/343. S.39–41. (Zu: „Diotima“).

Löffler, Sigrid: „Herbeigedachtes Du“. In: profil, 12. 7. 1982.

Vormweg, Heinrich: „Wirklicher als die Wirklichkeit“. In: Süddeutsche Zeitung, 7./8. 8. 1982. (Zu: „Diotima“).

- Neidhart, Christoph:** „Die absolute Liebe“. In: Basler Zeitung, 25.9.1982. (Zu: „Diotima“).
- Kraml, Peter:** „Dem Glück eine differente Spur gelegt“. In: Amtliche Linzer Zeitung, 28.10.1982.
- Scheichl, Sigurd Paul:** „Thematisierung von Parole und Sprachnorm in experimentellen Texten. Am Beispiel von Elfriede Czurda, Liesl Ujvary, Bodo Hell“. In: ders. / Michael Klein (Hg.): Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Innsbruck (Institut für - Germanistik) 1982. S.135–153. (Zu: „Griff“).
- Horstnig, Heinz:** „Absichten und Struktur des Hörspiels von Elfriede Czurda“. In: Elfriede Czurda: Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf. Baden, Wien (ORF/Edition Niederösterreich-Gesellschaft) 1982. S.67–71.
- Redl, Thomas:** „Elfriede Czurda: ‚Diotima oder die Differenz des Glücks‘“. In: Wespennest. 1983. H.53. S.42f.
- Simon-Zülch, Sybille:** „Fetisch-Annäherung. ‚Autobahn – Jede Gesellschaft macht ihre Mörder‘“. In: epd / Kirche und Rundfunk, 13.4.1985.
- Neidhart, Christoph,** „Weibliche Mengenlehre der Liebe“. In: Basler Zeitung, 31.5.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Cramer, Sibylle:** „Kopfarbeit eines Begriffs-Paares“. In: Süddeutsche Zeitung, 29./30.6.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Haldimann, Eva:** „Eine Liebe im Konjunktiv“. In: Neue Zürcher Zeitung, 2.7.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Jacobs, Jürgen:** „Von Schweinshaxen und Julias Duft“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.7.1985.
- Haider, Hans:** „Zu lang sich ausgehorcht“. In: Die Presse, Wien, 17.7.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Fuchs, Christian:** „In der Sprache Baudelaires“. In: Falter, Wien, 25.7.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Santak, Michael:** „Unüberlegter Ausbruch“. In: Frankfurter Rundschau, 20.8.1985. (Zu: „Signora Julia“).
- Pohl, Ingrid:** „Julia und Arcadius“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 8.9.1985.
- Innerhofer, Roland:** „Die Grazer Autorenversammlung (1973–1983). Zur Organisation einer ‚Avantgarde‘“. Wien (Böhlau) 1985. S.60–95.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid:** „Der analytische Blick“. In: Frauenliteratur in Österreich von 1945 bis heute. Hg. von Carine Kleiber und Erika Tunner. Berlin (Lang) 1986. S.109–129. (Zu: „Diotima“).
- Bei, Neda:** „Land der Berge“. In: Listen. 1987. H.9. S.23–25. (Zu: „Kerner“).
- Abenstein, Edelgard:** „Das gemeine Leben hat Bergverbot“. In: konkret. 1987. Sonderheft Literatur. S. 82f. (Zu: „Kerner“).
- E.H.:** „Verdrängungsmechanismen auf der Spur“. In: Neue Zürcher Zeitung, 16.9.1987. (Zu: „Kerner“).
- Papenfuß, Ingeborg:** „Alptraum Inzest“. In: Psychologie heute. 1987. H.9. (Zu: „Kerner“).

- Hüfner, Agnes:** „Ein Masseur in den Bergen“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 10. 1987. (Zu: „Kerner“).
- Strobl, Ingrid:** „Elfriede Czurda. ‚Kerner. Ein Abenteuerroman‘“. In: Emma. 1987. H.11. S.47.
- Pohl, Ronald:** „Sprache umkreist das Verbrechen“. In: Kurier, Wien, 3. 12. 1987. (Zu: „Kerner“).
- Vormweg, Heinrich:** „Vom Stumpfsinn, der als Natur auftritt“. In: Süddeutsche Zeitung, 3. 12. 1987. (Zu: „Kerner“).
- Berg, Albert:** „So ein Gedicht! Österreichische Lyrik der siebziger Jahre“. In: Friedbert Aspetsberger / Hubert Lengauer (Hg.): Zeit ohne Manifeste. Wien (Österreichischer Bundesverlag) 1987. (= Schriften des Instituts für Österreichkunde 49/50). S.211–222. (Zu: „Griff“).
- Weigel, Sigrid:** „Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen“. Dülmen-Hiddingsel (tende) 1987. S.253–258. Taschenbuchausgabe: Reinbek (Rowohlt) 1989. (= Rowohlts Enzyklopädie 490). (Zu: „Diotima“ und „Signora Julia“).
- Gruber, Sabine:** „‚Kerner‘. Ein Abenteuerroman von Elfriede Czurda“. In: Sturzflüge. 1988. H.24. S.67–68.
- Schafroth, Heinz F.:** „Wie klirrend vor Kälte“. In: Basler Zeitung, 2. 12. 1989. (Zu: „Giftmischerinnen“, Romanprojekt).
- Ingold, Felix Philipp:** „Postmodernes Sprachdesign“. In: Armin Wildermuth u.a. (Hg.): Postmoderne. Ende in Sicht. Heiden (Niggli) 1990. (= Edition Rosenberg 1). S.51–78.
- Tunner, Erika:** „Einiges über Grenz-Verrückungen: Eindrücke beim Lesen von Elfriede Czurdas Texten ‚Diotima oder die Differenz des Glücks‘ und ‚Signora Julia‘“. In: Grenze und Entgrenzung. Études réunies par Nicole Bary. Lille (Universite de Lille III) 1990. (= Germanica 1990, 7). S.109–114.
- Thuswaldner, Anton:** „Das Opfer wird unversehens zum Täter. Von der Gewalt und der Macht der Sprache“. In: Salzburger Nachrichten, 28. 8. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Kahl, Kurt:** „Doppelmord mit Abstand“. In: Kurier, Wien, 31. 8. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Schmidt, Alfred Paul:** „Sprachhickhack aus der Retorte“. In: Der Standard, Wien, 20. 9. 1991. (Zu „Giftmörderinnen“).
- Terlürsch, Grita:** „Über das Gift der Welt“. In: Literatur und Kritik. 1991. H.257/258. S.92–93. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Wiesner, Herbert:** „Von der mörderischen Lust des Munkelns“. In: Süddeutsche Zeitung, 8. 10. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Schafroth, Heinz F./Kretzen, Friederike:** „Giftsprachküche einer Mythographin“. In: Basler Zeitung, 9. 10. 1991.
- Segebrecht, Wulf:** „So ist der Fall zu eindeutig“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 10. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Menasse, Robert:** „Gegen Gift“. In: profil, 14. 10. 1991.

- Karas, Christa:** „Staccato-Sprachoper“. In: Wiener Zeitung, 18. 10. 1991. (Zu „Giftmörderinnen“).
- Appelt, Hedwig:** „Jelineksches Wortgemetzel ohne Biß“. In: Stuttgarter Zeitung, 5. 11. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Lütkehaus, Ludger:** „Gift und Gegengift“. In: Die Zeit, 8. 11. 1991.
- Rudle, Ditta:** „Gegengift“. In: Wochenpresse, 5. 12. 1991.
- Brockhoff, Annette:** „Gnadenlose Liebe“. In: die tageszeitung, 13. 12. 1991. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Krondorfer, Birge:** „Zu Elfriede Czurdas neuem Roman ‚Giftmörderinnen‘“. In: Moderne Zeiten. 1991/1992. H. 12/1. S. 84 f.
- Cramer, Sibylle:** „Schrammende Wort-Torpedos“. In: Frankfurter Rundschau, 8. 2. 1992. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Quirchmair, Erwin:** „Eine Frau gehört zu ihrem Mann – gehört sie das?“. In: Die Presse, Wien, 15. 2. 1992. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Kübler, Gunhild:** „Das Elend in den Wohnküchen“. In: Neue Zürcher Zeitung, 28. 4. 1992. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Steiner, Bettina:** „Drei Doppelleben als Trilogie“. In: Die Presse, Wien, 5. 8. 1992.
- Grond, Walter:** „Das Österreich Elfriede Czurdas“. In: ders.: Stimmen. Ein Roman als Konzept. Graz (Droschl) 1992. S. 101–110. (Zu: „Kerner“).
- Straub, Wolfgang:** „Elfriede Czurda ‚Kerner‘“. In: ders.: Willkommen. Literatur und Fremdenverkehr in Österreich. Wien (Sonderzahl) 1992. S. 121–125.
- Scholl, Sabine:** „Man wirft nicht gern alles fort“. In: Die Presse, Wien, 30. 4. 1993. (Zu: „Voik“).
- Breuer, Hubertus:** „Alltägliches Stenographieren“. In: Neue Zürcher Zeitung, 16./17. 5. 1993. (Zu: „Voik“).
- Nenning, Günther:** „Voixtümlich notiert“. In: Die Zeit, 10. 9. 1993. (Zu: „Voik“).
- Achermann, Erika:** „Gedichte. ‚Ich bin nicht leer, ich bin offen‘“. In: Berner Zeitung, 2. 10. 1993. (Zu: „Voik“).
- Kremer, Detlef:** „Schnittstellen. Erhabene Medien und groteske Körper. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas feministische Kontrafakturen“. In: Jörg Drews (Hg.): Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Bielefeld (Aisthesis) 1994. (= Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 4). S. 139–174.
- Kühn, Renate:** „Writing without Apollo I. Versuch über das Anagramm“. In: dies.: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld (Aisthesis) 1994. S. 7–41. (Über Anagramme zu Hans Arp und Unica Zürn, u.a. v.E. C.; die Anagramme selbst, die der Band neben den Studien reproduziert, sind zuerst abgedruckt in: Schreibheft. 1990. H. 35. S. 155–199).
- Kühn, Renate:** „Writing without Apollo II. Versuch über das Rosenbaertlein-Experiment“. In: dies.: Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm. Bielefeld (Aisthesis) 1994. S. 61–98.

- Steinbacher, Christian:** „Die Nuancen sprachlichen Lärmens“. In: Oberösterreichischer Kulturbericht, Linz. 1994. H.1. (Zu: „Voik“).
- Jandl, Paul:** „Schutt und Schrott der Sprache“. In: Neue Zürcher Zeitung, 12./13.8.1995. (Zu: „UnGlückReflexe“).
- U.E.:** „Das neue Gedicht“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 27.8.1995. (Zu: „UnGlückReflexe“).
- Vogl, Walter:** „Die Haut aus Alltag“. In: Die Presse, Wien, 25.11.1995. (Zu: „UnGlückReflexe“).
- Thorpe, Kathleen:** „Undine revisited. ‚Die Giftmörderinnen‘ by Elfriede Czurda“. In: Volker Wolf (Hg.): Lesen und Schreiben. Literatur – Kritik – Germanistik. Tübingen (Francke) 1995. S.249–254.
- Müller-Dietz, Heinz:** „Literarische Metamorphosen eines Kriminalfalls“. In: Neue Juristische Wochenschrift. 1996. H.17. S.1094–1100. (Zu: „Giftmörderinnen“).
- Menasse, Robert:** „Elfriede Czurda: ‚Die Schläferin‘“. In: profil. 1997. H.3. S.40.
- Moser, Gerhard:** „Ein geordneter Haushalt“. In: Der Standard, Wien, 18.7.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Detering, Heinrich:** „Wagalaweia des Schreckens“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.8.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Holly, Claudia:** „Elfriede Czurda: ‚Die Schläferin‘“. In: www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/czurda, 13.8.1997.
- Staudacher, Cornelia:** „Wie ein Käfer im Bernstein“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 17.8.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Rathenböck, Vera:** „Das Messer. Ein Freund“. In: Oberösterreichischer Kulturbericht, Linz. 1997. H.10. (Zu: „Schläferin“).
- Jandl, Paul:** „Der Liebe entgeht man nicht“. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.10.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Schmidt-Dengler, Wendelin:** „Doppelselbstmord, schön gerahmt. Scheidung, Leichen, Bulimie“. In: Die Presse, Wien, 18.10.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Renhardt, Maria:** „Im Sog der Gewalt“. In: Die Furche, Wien, 23.10.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Vormweg, Heinrich:** „Magdalena hoffnungslos“. In: Süddeutsche Zeitung, 13./14.12.1997. (Zu: „Schläferin“).
- Foell, Kristie A.:** „Elfriede Czurda: Poison and Play“. In: Margarete Lamb-Faffelberger (Hg.): Out from the Shadows: Essays on Contemporary Austrian Women Writers and Film Makers. Riverside, CA (Ariadne) 1997. S.158–171.
- Görlacher, Evelyn:** „Sprache, Lachen und Mord – Elfriede Czurdas ‚Die Giftmörderinnen‘“. In: dies.: Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg (Kovač) 1997. S.163–184; vgl. auch S.185–189.
- Thorpe, Kathleen:** „‚Häutungen‘ by Verena Stefan and ‚Die Giftmörderinnen‘ by Elfriede Czurda“. In: Marianne Henn / Britta Hufeisen (Hg.): Frauen.

- MitSprechen, MitSchreiben. Stuttgart (Heinz) 1997. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 349). S.490–499.
- Leis, Sandra:** „Vom totalen Misslingen eines Lebens“. In: Der Bund, Bern, 21.3.1998. (Zu: „Schläferin“).
- Thorpe, Kathleen:** „Aggression and self-realization in Elfriede Czurda's novel ‚Die Giftmörderinnen‘“. In: Modern Austrian Literature. 1998. H.3/4. S.175–187.
- Kremer, Detlef:** „Groteske Inversionen. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas Vernichtung des phallischen Diskurses“. In: Markus Heilmann / Thomas Wägenbaur (Hg.): Im Bann der Zeichen. Würzburg (Königshausen & Neumann) 1998. S.75–87; anschl. „Interview“. S.88. (Zu: „Kerner“).
- Balmer, Ueli:** „Gedicht der Woche“. In: Aargauer Zeitung, 20.3.1999. (Zu dem Gedicht: „Nicht Sonntag“).
- Howes, Geoffrey C.:** „Therapeutic murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger“. In: Modern Austrian Literature. 1999. H.2. S.79–93.
- Bezzel, Chris:** „Gespräch“. In: Lucas Cejpek (Hg.): Zettelwerk. Gespräche zu einer möglichen Form. Wien (Sonderzahl) 1999. S.118–128.
- Müller-Dietz, Heinz:** „Die Metapher der Wirklichkeit. Anmerkungen zu Elfriede Czurdas Roman ‚Die Giftmörderinnen‘“. In: Annette Daigger u.a. (Hg.): West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien. Bern (Lang) 1999. S.187–217.
- Ujvary, Liesl:** „Fremdimagination. Über Elfriede Czurda ‚Giftmörderinnen‘“. In: Christine Rigler / Klaus Zeyringer (Hg.): Kunst und Überschreitung. Innsbruck (Studien-Verlag) 1999. (= Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 8). S.262–272.
- Gürtler, Christa:** „Über Elfriede Czurda“. In: Die Rampe. 2001. H.1. S.11–16.
- Thomsen, Henrike:** „Elsespatz mischt Gift“. In: Berliner Zeitung, 5.7.2001. (Zu: „Giftmörderinnen“, Dramatisierung).
- Grond, Walter:** „Frauensprache, Privatsprache, durchmischte Patterns“. In: ders.: Der Erzähler und der Cyberspace. Essays. Innsbruck (Haymon) 2002.
- Pichler, Christian:** „Kleine Fälschungen“. Gespräch. In: Oberösterreichische Nachrichten, 5.4.2002. (Zu: „Wo bin ich“).
- Steinbacher, Christian:** „Lebendige Sprache oder Form in Bewegung“. In: Oberösterreichischer Kulturbericht. 2002. H.7. S.12. (Zu: „Wo bin ich“).
- Kilic, Ilse:** „Quietschgedichte“. In: an.schläge. 2002. H.4. S.40. (Zu: „Wo bin ich“).
- Zintzen, Christiane:** „Schwarze Sonnen, Sprachanatomie“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.9.2002. (U.a. zu: „Wo bin ich“).
- Neuner, Florian:** „Der Klang sucht seinen Sinn. Nachexperimentell“. In: scheinschlag. 2002. H.11. S.13. (Zu: „Wo bin ich“).
- Fraisl, Bettina:** „Auf-Bruch und Ab-Gesang. Elfriede Czurda rebellische Tonfolgen“. In: Hildegard Kernmayer / Petra Ganglbauer (Hg.): Schreibweisen. Poetologien. Wien (Milena) 2003. S.19–41.
- Preußner, Heinz-Peter:** „Dekonstruktion des Mannes im Klischee. Elfriede Czurda ‚Aberteuerroman Kerner‘“. In: ders. / Bettina Gruber (Hg.):

- Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2004.
- Klix, Bettina:** „Ich bin das Spiel und nicht die Handlung‘. Über Elfriede Czurdas Prosabände ‚Diotima oder Die Differenz des Glücks‘ und ‚Signora Julia‘“. In: Die Rampe. 2006. H.3. S.58–60.
- Neuner, Florian:** „Über den Irrtum führt der Weg zum Neuen‘. Elfriede Czurda im Gespräch über Stationen ihres Schreib-Wegs“. In: Die Rampe. 2006. H.3. S.11–18.
- Schwamer, Birgit:** „Idealisierungsmaschine Liebe: kaputt. Elfriede Czurdas Diotima als solipsistische Glücks-Ingenieurin“. In: Die Rampe. 2006. H.3. S.53–57.
- Spalt, Lisa:** „Körper Gegenstand Sprechen. Ansätze zu Elfriede Czurdas ‚Die Giftmörderinnen‘“. In: Die Rampe. 2006. H.3. S.110–116.
- Steinbacher, Christian:** „weder hier noch drüben‘. Zu einigen Gedichten Elfriede Czurdas“. Die Rampe. 2006. H.3. S.83–90.
- Treusch-Dieter, Gerburg:** „Geheimnis und Zugang zum Wissen“. Gespräch. In: Die Rampe. 2006. H.3. S.99–108. (Zu: „Schläferin“ und „Giftmörderinnen“).
- Preußer, Heinz-Peter:** „Den Liebsten verspeisen. Anthropophagie als Reflex von Eros und Individualisierung bei Heinrich von Kleist, Elfriede Czurda und Peter Greenaway“. In: Jutta Schlicht (Hg.): Individualität als Herausforderung. Identitätskonstruktionen in der Literatur der Moderne (1770–2006). Heidelberg (Winter) 2006. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 234). S.149–180. Auch in: Ders.: Transmediale Texturen. Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten. Marburg (Schüren) 2013. S.365–387.
- Kubaczek, Martin:** „Schmerz- und Hitzebilder“. In: Literatur und Kritik. 2008. H.423/424. S.97f. (Zu: „Krankhafte Lichtung“, „ich, weiß“).
- sms:** „Täglich ein Gedicht“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.2.2009. (Zu: „ich, weiß“).
- Grill, Christian:** „Elfriede Czurda: Ich, weiß“. (Rezension). In: Podium. 2009. H.151/152. S.183 f.
- kmg: „Untrüglicher Sinn für Stil“. In: Neue Zürcher Zeitung, 23.12.2009. (Zu: „Untrüglicher Ortssinn“).
- Gürtler, Christa:** „Die Spielregeln der Sprache“. In: Die Furche, Wien, 3.3.2011. (Zu: „dunkelziffer“).
- Böhmisch, Susanne:** „Le jeu de l’abjection. Étude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda“. Paris (Harmattan) 2011.
- Steinbacher, Christian:** „Czurdas Ars combinatoria oder die splinternde Anmut des Rauschens“. In: Wespennest. 2012. H.163. S.102 f. (Zu: „dunkelziffer“).
- Fues, Wolfram Malte:** „Vermeidungs(Nicht)Gedichte“. In: Literatur und Kritik. 2012. H.467/468. S.85–87. (Zu: „Ich weiß“).
- czz.: „Elfriede Czurda: Poesie mit Grimm und Witz“. In: Neue Zürcher Zeitung, 30.12.2014.
- Fues, Wolfram Malte:** „Elfriede Czurda, buch vom fließen und stehen. Ueberschreibungen“. In: manuskripte. 2015. H.208. S.170–172.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur,
Stand: 01.08.2015

Quellenangabe: Eintrag "Elfriede Czurda" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches
Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000093>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 11.10.2024)