

M

## CURRENT RESEARCH

Here is a brief presentation of dissertations in English Linguistics in progress in Stockholm:

*Cornelia Ilie* has just finished her dissertation on rhetorical questions, which she will defend publicly on June 3, 1994. The dissertation approaches rhetorical questions from a pragmatic point of view, defining them as discursive and argumentative acts. The argumentative analysis is related to the analysis of the Amsterdam speech communication scholars, van Eemeren and Grootendorst. The study contains a wealth of examples from various discourse types, e.g. courtroom proceedings, political speeches and talk shows.

*Margit Bönneberg* is working on a stylistic analysis of detective stories. Drawing on a computer-based corpus of detective stories, Bönneberg's study focusses on the narrative structure of such literature, comparing it to other types of suspense literature.

*Tom Lavelle* is doing a corpus-based study of English nominalizations using some 10,000 examples of deverbal NPs and non-finite nominal clauses. The study specifically aims to determine which linguistic factors influence speakers' choices from among the different linguistic alternatives available; more generally it addresses the contentious relation between syntax and semantics.

*Gunilla Lyckow* has just started on a dissertation investigating the use of metaphors in modern English-language newspapers.

*Bo Grawe* is working on a dissertation about the readability of the texts in certain British and American newspapers.

Address: Department of English, University of Stockholm, S-106 91 Stockholm, Sweden.

M

## Bibliography of Research in English for Business Communication 1988-92

As part of the development of a Business English computer corpus, Chris Kennedy, Julianna Dudas and Martin Hewings of the University of Birmingham have produced a bibliography of 230 theses and research articles in the area of Business English.

The bibliography can be obtained for £3 (cheques payable to University of Birmingham) from: Centre for English Language Studies, Westmere, Edgbaston Park Road, University of Birmingham, Birmingham B15 2TT, UK.  
Tel. 021 414 5695/6; Fax 021 414 3298.

JOHANN HOLZNER

Das Drama der Gegenwart

## Felix Mitterers Theater-Welt

Im Zentrum der Erzählung über Abrahams Opfer – Genesis 22,1-19 – steht Abraham selbst. Isaak, der Sohn, der einzige, den der Vater liebt, muß sich ebenso mit einer Nebenrolle begnügen wie der Engel des Herrn oder auch der Widder, den Abraham am Ende statt seines Sohnes als Brandopfer darbringt. Dieselbe Figurenkonstellation zeigt das Gemälde "Abrahams Opfer" aus der Sammlung Janina und Zbigniew Carroll-Porzynski, das Michelangelo da Caravaggio zugeschrieben wird und sich seit kurzem in der Galerie "Johannes Paul II." in Warschau befindet: in der Bildmitte Abraham, unter ihm, am Boden, d.h. eigentlich auf dem Altar, hilflos, den Mund aufgerissen, als möchte er schreien, der Sohn, am linken Bildrand der Engel, am rechten Bildrand der Widder. In Mitterers jüngstem Stück, *Abraham*, ist alles anders. Hier gerät der Sohn in den Mittelpunkt, hier wird er, nachdem weder ein rettender Engel noch ein Widder auftaucht, vom Vater, der sonst mehr am Rand steht, getötet.

Eine Konstellation, die Mitterers Handschrift verrät. In der Mitte das Opfer: Peter ist Architekt, könnte alles gewinnen, was zu gewinnen ist, und geht dennoch elend zugrunde. Keineswegs zwangsläufig, aber ebensowenig ganz zufällig. Denn nicht anders als sein Vater hält auch er selbst seine homosexuelle Veranlagung für sündhaft oder jedenfalls unstatthaft in einer Gesellschaft, die eisern an den Gesetzen der Kirche weiter festhält, obwohl unter der Decke der Normen, der sogenannten Normalität, nicht mehr viel stimmt; auf dem Land aber gilt es, den Schein zu wahren. Dann der Vater des Opfers: Max, ein Baumeister, kein Ungeheuer, schwankend zwischen Zuneigung, die er trotz allem für seinen Sohn noch empfindet, und Brutalität, einer Hartherzigkeit, die aus Halbherzigkeit herrührt und im übrigen aus dem Allgemein-Üblichen gleichsam ihre Ermächtigung ableitet. Im Umfeld ein Pfarrer, der Aids als die neueste Geißel Gottes betrachtet, und etliche, zumeist traurige Ritter, teils auf dem Land wohnhaft, teils in der Stadt, wo es vielleicht eher ehrlich, gleichwohl schlimm genug zugeht. Wie fast immer, greift Mitterer in diesem Stück einen konkreten Fall auf, nicht ohne ihn, Szene für Szene, zuzuspitzen und zeitweise ins Mythische zu überhöhen. Nicht nur durch Anspielungen auf die Bibel; gelegentlich ist, laut Regieanweisung, sogar Meeresrauschen zu vernehmen, obgleich sich die Geschichte offensichtlich in Österreich abspielt. So aber weist das Stück, über den Anlaßfall hinaus, auf außergewöhnliche wie auf gemeine Beziehungen; auf alte wie auf neue Regelungen von Beziehungen, als gäbe es immer noch eine Spur Hoffnung, daß Theater da und dort in den Köpfen und Herzen Jammer und Schauer erregen und damit aufrüttelnd wirken könnte.

Mit diesem dramaturgischen Konzept führt Mitterer eine alte Volks-

stück-Tradition weiter, deren Ahnherr Ludwig Anzengruber gewesen ist. In Tirol haben die beiden Dramatiker Franz Kranewitter (1860-1938) und Karl Schönherr (1867-1943), mit zu ihrer Zeit vieldiskutierten Stücken, diese Tradition mitgetragen; Mitterer knüpft direkt an sie an. – Für Kritiker, die immer noch ihre Brecht-Ausgabe auf dem Schreibtisch verwahren, ein Ärgernis sondergleichen: Mitterer hält hartnäckig daran fest, daß die Schau-bühne als moralische Anstalt nicht ganz überholt ist.

Altmodisches, dumpf-naturalistisches Theater? Mitterer ist nicht nur in Österreich einer der erfolgreichsten Dramatiker; er hat nicht nur in Innsbruck auf Antrieb das Publikum erobert, sondern auch in München, in Zagreb, in Prag, in New York. Darüber hinaus mit ORF-, ZDF- und BBC-Verfilmungen. Sein Verleger, Dr. Michael Forcher, hat die Übersichten über die Inszenierungen und Übersetzungen der Stücke Mitterers schon lange verloren.

### Der Anstoß: Gefühlskälte

Mitterer geht, wie schon angedeutet, gern von einem realen Anlaßfall aus – und ihm nach. Vorurteile, Haltungen, Einstellungen, die ihm dabei in die Quere kommen, werden in die Konzeption des Stücks integriert und einander gegenübergestellt, ohne daß in jedem Fall von vornherein ausgemacht wäre, wofür und wogegen der Autor sich ausspricht.

In einem Tiroler Fremdenverkehrsort wird eines Tages eine Frau aus einem Gasthaus gewiesen, weil sie ihr behindertes Kind bei sich hat und das den Wirt stört. Das ist der Anstoß zu Mitterers erstem Stück *Kein Platz für Idioten* (Uraufführung 1977 in Innsbruck). In dem Einakterzyklus *Besuchszeit*, dessen Szenen in dunklen Anstalten spielen, in einem Altersheim, in einem Gefängnis, in einer Nervenheilanstalt und in einem Krankenhaus, weisen sogar alle Figuren auf reale Vorbilder zurück; unter diesen Vorbildern finden sich auch die Adoptiveltern des Autors. In dem eingangs zitierten *Abraham*-Stück schließlich verhält es sich nicht viel anders; die erste Anregung dazu erhält Mitterer aus dem Bericht eines Aidskranken, kurz vor dessen Tod.

Es ist nicht schwer festzustellen, was die verschiedenen 'Fälle' miteinander verbindet. Im Mittelpunkt stehen beinahe immer die Ausgestoßenen; die sogenannten Idioten. Wie die Magd Moid in *Stigma*, der Ausreißer Mike in *Heim*, der unter seiner homosexuellen Veranlagung leidende Peter in *Abraham*. Eine lange Reihe von Figuren, die abgeschoben, vergewaltigt, umgebracht werden. Sie erscheinen im Mittelpunkt einer Gesellschaft, die alles andere, nur diese Figuren nicht im Mittelpunkt sehen möchte und der es am liebsten wäre, wenn ihre Welt bleiben könnte, wie sie ist.

Daß sich Mitterer auf die Seite der Ausgestoßenen stellt, kann allein von seiner Biographie her nicht überraschen. Dagegen ist hervorzuheben, daß er auch die Täter nicht selten als arme Teufel charakterisiert; sind doch auch sie, wie das am drastischsten in *Ein Jedermann* zum Vorschein

kommt, kommen soll, eingesperrt in einer Welt, deren Gefühlskälte nur die Aggressivität fördert. "Aus jeder Illustrierten", heißt es in dem Einakter *Verbrecherin*, spritzt "Gift". In *Weizen auf der Autobahn* wittert der in eine Nervenheilanstalt abgeschobene "Alte" eine neue Weltverschwörung:

"Eine Verschwörung von a paar tausend Leut, die die ganze Welt zuabetonieren wollen, mit elektrische Dräht überziagen wollen, mit die Abgase und Abwässer vergiften wollen. (...) I nenn sie die Elektrischen. Sie ham koa Herz im Leib und koa Hirn im Kopf."

Das ist die Perspektive von Figuren, nicht unbedingt gleichzeitig die Perspektive des Autors. Aber daß ihm eine Welt vorschwebt, in der solche Behauptungen ganz unsinnig erscheinen müssen, wird daraus evident.

*Sibirien* (Uraufführung 1989 in Telfs), das inzwischen wahrscheinlich erfolgreichste Mitterer-Stück, ist eine einzige Abrechnung mit der realen Welt. Ein Monolog, der an die Reden des Timon von Athen, an Molières *Misanthrope* und nicht zuletzt an die Tiraden Thomas Bernhards erinnert, vorgetragen allerdings nicht von einem Geistesmenschen mit Narrenkappe, sondern von einem alten Mann, der seine letzten Tage in einem Pflegeheim zubringt, bis er endlich krepirt. Wenngleich dieser Alte im Rückblick auf sein "langes Sterben" unmittelbar lediglich die eigene kleine Welt attackiert, seine Familie und das Haus, das sich Heim schimpft, zielt er mit seinen Vorschlägen, alle angeblich ökonomischen Lösungen noch einmal durchzurechnen und dabei auch aufzurechnen, was unter sozialen Gesichtspunkten zumeist unterschlagen wird, weit darüber hinaus. – Aber es ist niemand da, der ihm zuhören würde:

Es ist wohl nur Gleichgültigkeit.  
Gleichgültigkeit.  
Das schlimmste aller Gefühle.  
Nein, kein Gefühl.  
Der absolute Mangel an Gefühl.  
Gefühlskälte.  
Kälte.  
Tausendmal kälter  
als die klirrende Kälte Sibiriens.  
Kommt hinzu:  
Der Gleichgültige sieht im Aufbegehren  
eine Belästigung.

Kein Wunder, daß etliche Figuren Mitterers die Einsamkeit nicht fürchten, sondern suchen: Verwandte eben von Shakespeares edlem Athenienser. Zum Beispiel der "Alte" in *Kein Platz für Idioten*, der sich am liebsten, gemeinsam mit seinem Schützling, in seiner privaten Welt ganz eingräbt. Willi, der Meister, der ausgespielt hat, aus dem Stück *Munde*, bringt die Sehnsüchte und Ängste dieser Figuren auf den Punkt:

“I kenn sie alle, die Berg da enten! Überall schon oben gwesen! Aber da, auf der Munde, da bin i am liabsten! I woß gar nit, wieso. I mag sie oanfach, die Munde. (...) Manchmal hab i sogar übernachtet. Ganz still is es, hörst nur die Dohlen sausen... Unten werds dunkel, die Liachter gehn an... Und du bist ganz alloan da heroben. Ganz alloan. Wia auf'n Mond. Koaner kann dir was tuan. Koaner kann dir was anhaben. Schön.”

Am Ende wird Willi auch auf dem Gipfel der Munde von dem sozialen Netzwerk, das ihn ständig gequält hat, eingeholt; er verübt Selbstmord.

### Kein schöner Land

Schauplatz dieses Stückes, das im folgenden ausführlicher vorgestellt werden soll, ist ein überschaubares soziales Gebilde, ein zunächst nicht näher bezeichnetes Dorf. Weil Abstraktion ein erster Schritt zur Verbrämung des Dargestellten wäre, der Autor jedoch Genauigkeit im Detail über alles stellt, wird sehr schnell deutlich, schon aufgrund des Dialekts, obwohl er ziemlich geglättet ist, daß dieses Dorf in Tirol liegt, im sogenannten “Heiligen Land”; in einem schönen Land also. Der Viehhändler Stefan Adler, der Held des Stückes, kennt kein “schöner’s”. Er kann sich deshalb nicht entschließen, die Heimat zu verlassen, obwohl fast alles, was sich da zuträgt, ganz und gar nicht anheimelnd, vielmehr widerwärtig wirkt.

Die dargestellte Zeit erstreckt sich von 1933 bis 1945. 13 Bilder. Die erste Szene spielt im Herbst 1933; im Hintergrund, auf einem Berghang, wird aus Fackeln ein Hakenkreuz gesteckt. Die siebente Szene, das Mittelstück, findet im September 1939 statt, unmittelbar nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. Die letzte Szene spielt wieder in Österreich, wenige Tage nach dem Zusammenbruch der NS-Herrschaft, nach der Befreiung.

Der Handlungsablauf ist bald erzählt (sofern man ihn verkürzt auf die Geschichte des Viehhändlers Stefan Adler, die im Mittelpunkt der Handlung steht): Adler, ein allseits angesehenes Mitglied der Dorfgemeinschaft, schließt sich 1933 der “Bewegung”, der die wichtigsten Repräsentanten des Ortes schon länger mehr oder weniger heimlich angehören oder nahe stehen, an und sichert sich somit, wie es scheint, einen der ersten Plätze unter allen, die Rang und Namen haben. Seine Tochter ist mit dem Sohn des Bürgermeisters liiert, sein Sohn und der Schwiegersohn in spe sind eng befreundet; beide profilieren sich als Vorkämpfer der “Bewegung” und demgemäß für höhere Ämter. Der Bürgermeister, nur auf seinen Posten bedacht, im übrigen offensichtlich minderbemittelt, sorgt zwar für einige Aufregung in der Idylle, doch Adler stellt sich taub, obwohl er hört, was vorgeht, und blind, obwohl er sieht, was auf ihn zukommt. Denn Adler ist Jude. Als das bekannt wird, nach dem ‘Anschluß’, verliert der früher oft beschworene Gemeingeist des Dorfes endgültig seine Maske, prompt läuft die nationalsozialistische Ausgrenzungsmaschinerie eben dort, wo alles offiziell gerade noch “kohlschwarz” gewesen ist, auf Hochtouren. Adler wird, weil er sich weigert zu emigrieren, isoliert, von allen Seiten verfolgt, end-

lich von der Gestapo abgeholt und in ein Konzentrationslager geschleppt. Dort trifft er seinen Sohn wieder, der inzwischen unter Irreführung der Behörden einen ‘arischen’ Erzeuger gefunden und als SS-Mann Karriere gemacht hat; jetzt allerdings umarmt der Sohn den Vater, schließlich erschießt er ihn und ebenso tötet er sich selbst.

Eine melodramatische Geschichte? Die Geschichte verweist auf einen konkreten historischen Hintergrund, den Fall des Fremdenverkehrsponiers Rudolf Gomperz aus St. Anton am Arlberg. Vieles, was zur Folgerung verleiten könnte, es sei schlecht erfunden, ist schlicht authentisch. Das Stück ist trotzdem kein Dokumentarstück, sondern ein Volksstück, das einerseits die von Kranewitter und Schönherr geprägte Traditionslinie weiterführt und andererseits im Umfeld des kritischen Volksstücks etwa von Kroetz oder Sperr anzusiedeln ist.

Wichtiger als der Verlauf des Haupthandlungsstranges, der ohne weiteres später einsetzen und auch schon früher enden könnte, wichtiger und schockierend wirkt die lange Reihe von Momentaufnahmen, die erst sichtbar macht, daß die Geschichte des Juden Adler sich in einem arg verwickelten Beziehungsgeflecht abspielt. Auf diesen Bildern erscheint eine Gesellschaft, in der ausschließlich “Vormacher” (um noch einmal Bernhard zu zitieren) und Mitmacher den Ton angeben: Rudolf Holz knecht, der Bürgermeister und mächtigste Gegenspieler Adlers, beherrscht die Technik, anders zu scheinen als zu sein, sogar derart perfekt, daß er anstandslos jeden Wechsel der Verhältnisse von der Ersten bis zur Zweiten Republik auf seinem Posten überlebt. Ähnlich verstehen es die Heimwehrmänner und die Kripobeamten, die 1933 noch ihre Pflicht erfüllen, indem sie die ‘Illegalen’ jagen und verhaften, auch nach 1938 wieder das politische Ruder zu ergreifen. In einer stummen Szene läßt Mitterer schließlich einen Schützen, “in seiner schönen Tracht”, eine “riesige Hakenkreuzfahne” über die Bühne tragen. – Ein Kommentar erübrigt sich.

Es sind freilich keineswegs nur die Herrschenden und ihre Helfershelfer, die als “Vormacher” agieren; die Figurenkonstellation ist nicht an ein Schwarz-Weiß-Schema gebunden. Auch Adler hält die längste Zeit seinen Kaftan gut versteckt. Zwei weitere Opfer, die am Ende mit ihm gemeinsam abgeführt und ermordet werden, der Pfarrer, der wiederholt gegen die Juden gepredigt hat, und der behinderte Sohn des NS-Ortsgruppenleiters, der seine Identität mit einer SA-Uniform verhüllt, beide sind zugleich Täter. Allein die Frauen sind als Lichtgestalten charakterisiert. Sie haben jedoch in der patriarchalisch geordneten Welt des Dorfes nichts zu sagen.

Die das Sagen haben, die können nicht miteinander reden: Dummköpfe. Wenn sie reden müßten, verfallen sie in peinliches Schweigen, oder dem Alkohol, oder auf Phrasen, die sie dann allerdings, sobald sie dazu eine Gelegenheit erhalten, in Aktionen umsetzen. Aggressive Reden provozieren aggressive Handlungen: das wird vorgeführt. Was die letzte Rede bedeutet, die der Bürgermeister im Schlußbild, schon vor dem Vorhang, im “Trachten-

anzug mit rot-weiß-roter Binde" hält, um seine Mitbürger aufzufordern, die Vergangenheit auszulöschen und mit vereinten Kräften den Wiederaufbau zu befördern: darauf kann sich der Zuschauer seinen Reim selber machen.

Das zentrale Anliegen Mitterers, Mitleid zu erregen, Mitleid insbesondere mit den Ausgestoßenen, dieses Anliegen wird in *Kein schöner Land* erstmals überlagert, fast verdrängt von einem neuen: abzurechnen mit dem Mitläufer, der in dem dargestellten Milieu zum Katholizismus und zugleich zum Nationalsozialismus drängt. Mitterer ist in seinem Verständnis alles andere als ein "Nestflüchter". In diesem Stück markiert er gleichwohl den Abstand, der ihn auch von der Unterschicht der beinahe Sprachlosen deutlich trennt. Das Verlangen nach Zugehörigkeit (so ließe sich der Subtext des Dramas zusammenfassen) ist nicht um jeden Preis zu stillen.

### **Patriarchalische Ordnungen, Wilde Frauen**

Der verlorene Sohn aus dem Stück *Heim* wird von seinem Vater nicht mehr aufgenommen. Auch nicht von seiner Mutter; sie stürzt zwar, nach der Regieanweisung, "zu ihm hin, kniet sich nieder, umarmt ihn weinend, zieht ihn hoch", aber gleichzeitig überschüttet sie ihn mit einer Suada, die Mike eindringlich demonstriert, daß seine Rückkehr ein Fehler gewesen ist:

Mein Gott, Michi! Mein Gott, Michi! Daß du nur wieder da bist! Ach du! Mein Gott, du! Du weißt ja gar nicht, was ich mitgemacht hab, seit du weg bist. Furchtbar! Furchtbar, sag ich dir! Es war einfach schrecklich! Dein Brief! Entsetzlich! Ich bin sofort zusammengebrochen. (...) Deinen Brief vor Augen! Immer mußte ich ihn lesen! Wieder und wieder! Diesen schrecklichen Brief! Noch nie hab ich einen so schrecklichen Brief gelesen. So voller Vorwürfe! So voller sinnloser Vorwürfe! Auch gegen mich! Warum denn gegen mich? (...) Warum bist du weg? Ich war doch immer für dich da! Immer! Aber man muß doch auch Rücksicht nehmen! Hast du das getan? Hast du das getan? Nein, das hast du nicht! Nie hast du das! (...) Du wirst dich schon anpassen! Hauptsache, du bist wieder da!

Die Frau, die der Anpassung an die von einem Polizisten ausgeheckte Ordnung das Wort redet. Mitterer hat ihr ganz andere Frauengestalten zur Seite gestellt. Erfundene. Sagenhafte. Wie *Die Wilde Frau* in dem gleichnamigen Stück, die aus den Wäldern kommt, eines Tages in einer Holzfällerhütte Unterschlupf sucht, von den Männern Tag für Tag vergewaltigt wird und schließlich, ohne je ein Wort zu sagen, ein Massaker auslöst, in dem sich alle Übeltäter gegenseitig vernichten. – Auf den ersten Blick mag es scheinen, als wäre in Moid, der Zentralfigur des Stückes *Stigma*, eine Gegenposition zu beiden hier genannten Frauen verkörpert, ein Mittelweg zwischen 'Zivilisation' und 'Wildnis'. Tatsächlich steht dieses Mädchen, das wegen seiner Stigmatisierung von allen Repräsentanten der Ordnung verfolgt wird, im Lager der "Wilden": Moid folgt Christus nach, indem sie, anders als die pragmatisierten Vertreter der Kirche, in einer Welt mitzumachen sich weigert, in der es Menschlichkeit kaum mehr gibt. Es versteht sich, daß sie

nicht durchkommt; das Stück spielt schließlich in der Vormärz-Epoche. Auch sie wird vergewaltigt, sie muß eine Untersuchung, eine Teufelsausreibung und die Exkommunikation über sich ergehen lassen und wird zuletzt "tödlich getroffen". Aber während ihr Beispiel am Ende die Mächtigen doch in Angst und Schrecken versetzt, bewegt es die Ausgestoßenen zu Phantasien und Träumen; eine "alte Dirn" spricht das Schlußwort:

Es wird erscheinen am Himmel a großes Zeichen: A Weib, umkleidet mit der Sonn, der Mond unter ihre Füaß, und auf ihrem Kopf a Kranz von zwölf Stern. Und des Weib wird anfangen zu reden, mit lauter Stimm, und wird sagen: Kommts her, Ihr Armen, kommts her, die Ihr nix geltet, kommts her, versammelt enk zum großen Mahl, um Fleisch von Königen zu fressen und Fleisch von Heerführern und Fleisch von denen, die sich mästen an enkerem Fleisch und Bluat. So wird die Frau reden, und mir wern kemmen, mit Hacken und Sichel und Sensen, und wern ernten, was uns zuasteht.

Auch Mitterer ist ein Träumer. Aber daß er mit seinen Stücken gar nichts in Bewegung setzen könnte, das läßt sich schon seit langem nicht mehr behaupten.

Mitterer, Felix: *Stücke. 2 Bände*. Innsbruck: Haymon-Verlag 1992.

Mitterer, Felix: *Abraham. Stück über eine Liebe*. Innsbruck: Haymon-Verlag 1993. Aus der immer umfangreicher werdenden Sekundärliteratur über Mitterer seien im folgenden wenigstens zwei Aufsätze sowie drei Innsbrucker Diplomarbeiten hervorgehoben:

Gajek, Bernhard: *Das Evangelium auf der Bühne. Überlegungen zu drei Volksstücken: Franz Xaver Kroetz "Der Weihnachtstod", Felix Mitterers "Stigma" und Ludwig Thomas "Magdalena"*. In: *Einheit in der Vielfalt. Festschrift für Peter Lang zum 60. Geburtstag*. Bern 1988, S.89-110.

Herzmann, Herbert: *The Relevance of the Tradition: The "Volksstücke" of Felix Mitterer*. In: *Modern Austrian Literature* 24 (1991), 3/4, S.173-182.

Perkhofer, Monika: *...und leben sie heute noch? Gedanken zur Bedeutung des Märchen- und Sagenhaften in Dramen der Gegenwart am Beispiel Felix Mitterer*. Innsbruck 1987.

Spangler, Norbert: *Die Todsünden und ihre Thematisierung bei Franz Kranewitter und Felix Mitterer*. Innsbruck 1990.

Oberlechner, Andrea: *Felix Mitterer, "Verkaufte Heimat". Historischer Hintergrund, Drehbuch, Film*. Innsbruck 1993.

Das jüngst erschienene Sonderheft "On the Contemporary Austrian Volkstück" der Zeitschrift *Modern Austrian Literature* 26 (1993), 3/4 enthält drei Beiträge zu Mitterer (von Karl E. Webb, Gudrun Brokoph-Mauch und Gerlinde Ulm Sauford) und unterstreicht damit, wie sehr die Popularität dieses Dramatikers auch in den USA zuletzt angestiegen ist.

**Viktigt redaktionsmeddelande på sid. 120.  
Important message from the editors on page 120.**