

DE GRUYTER

*Klaus Kastberger,
Christian Neuhuber (Hrsg.)*

ARCHIVE IN/AUS LITERATUR

WECHSELSPIELE ZWEIER MEDIEN



LITERATUR UND ARCHIV

DE
|
G

Archive in/aus Literatur

Literatur und Archiv



Herausgegeben von
Petra-Maria Dallinger und Klaus Kastberger

Band 5

Archive in/aus Literatur

Wechselspiele zweier Medien

Herausgegeben von
Klaus Kastberger und Christian Neuhuber

unter Mitarbeit von
Lisa Erlenbusch

DE GRUYTER

Herausgegeben am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz
und am Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus, Linz.

Mit freundlicher Unterstützung von Land Steiermark und Land Oberösterreich.



StifterHaus
ADALBERT-STIFTER-INSTITUT
DES LANDES OBERÖSTERREICH



literatur h aus graz

ISBN 978-3-11-074227-5

e-ISBN (PDF) 978-3-11-074250-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-074263-3

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110742503>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021933818

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Klaus Kastberger und Christian Neuhuber;

publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Umschlagabbildung: Paul Pelliot zwischen Handschriften der Mogao-Grotte Nr. 163 (Aufnahme von Charles Nouette, 1908), © MNAAG, Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image musée Guimet
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Klaus Kastberger und Christian Neuhuber

Vorwort — 7

Steffen Schneider

**Goethes Archivbegriff und Archivpoetik
am Beispiel einer Szene aus *Faust II* — 13**

Petra-Maria Dallinger

Franz Tumlner – Nachprüfung von Aufschreibungen — 29

Nick Büscher

**Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen
Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut — 45**

Georg Hofer und Helmut Neundlinger

Arbeit an der Biografie
Das Archiv des Autors Karl Wiesinger zwischen
Zeugenschaft und Konstruktion — 61

Maria Piok

Bühnenkünstler im Archiv
Probleme der Intermedialität am Beispiel
Otto Grünmandl — 79

Klaus Kastberger

Read after Burning – Thomas Bernhard und das Archiv — 91

Burkhardt Wolf

Das offene Archiv
Heimrad Bäckers *nachschrift* zum
Verwaltungsmassenmord — 107

Carmen Ulrich

Archivgeburten in Wolfgang Hilbig's Roman *ICH*
Über die Koinzidenz von Literatur und Staatssicherheit — 127

Manfred Mittermayer

Archiv der kleinen Völker

Zu den Reisebüchern von Karl-Markus Gauß — 143

Johanna Zeisberg

Archiv und Metalepse

Literarische Gegenwartsanalysen von Orhan Pamuk
und Judith Schalansky — 161

Christian Neuhuber

**Autorschaft, Auto(r)fiktion und Selbstarchivierung
in Clemens J. Setz' Erzählwerk — 177**

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren — 189

Vorwort

Der literarische Nachlass ist eine mediale Formation, die sich – wesentlich beeinflusst von Vorkehrungen, die Johann Wolfgang von Goethe für sich und die Pflege seines Nachlasses getroffen hat – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausprägte. Doch erst im 20. Jahrhundert wurde mit dem modernen Literaturarchiv ein Ort zur Bewahrung und Erforschung literarischer Nachlässe geschaffen. Nicht nur Werke, werkgenetische Materialien und Briefe gehören in heutiger Begriffsbildung einem solchen Nachlass an, sondern oft auch sehr umfangreiche Dokumente zur Biografie der Autorinnen und Autoren sowie Sammlungen von heterogenen Materialien, die von den Schreibenden entweder selbst angelegt oder später von anderen ergänzt wurden.

Anders als in Handschriftensammlungen von Bibliotheken, in denen literarische Originalwerke und Briefe schon zuvor zu fortlaufenden Reihen geordnet und abgelegt wurden, bildet für die Funktions- und Organisationsweise des Literaturarchivs nicht mehr das Medium Buch die Referenz, sondern ein Begriff des Archivs, der aus Verwaltungsapparaten stammt. Hier wird der Nachlass nicht selektiert und kodifiziert (d. h. nach dem Muster von Büchern gebunden), sondern als ein zusammengehöriger Körper behandelt, der genuin aus der literarischen Produktion hervorgeht und diese in sich selbst dokumentiert. Der literarische Nachlass macht also ein differenzierteres Verständnis des Archivarischen unabdingbar.

Doch welchen Einfluss haben diese Entwicklungen auf das literarische Schreiben? Betrachten Kreative die Werkstätten, in denen sie arbeiten, selbst schon als künftige Archive – zumal dann, wenn sie ihre Nachlässe noch zu Lebzeiten dem Literaturarchiv übergeben? Wo verläuft in den Materialien die Grenze zwischen einer Registratur des bereits fertiggestellten Werkes und dem aktuell im Entstehen begriffenen? Wie wirken sich Vorstellungen vom literarischen Archiv auf die Medien der Veröffentlichung aus, und wie greift die deutschsprachige Literatur das Archiv als Thema auf? Gründen genau hier neue Gattungsformen wie Archivroman, Roman-Blog oder Dokufiktion? Welche fiktionalen Welten bauen sich in Literatur aus dem Archiv?

Der Band *Archive in/aus Literatur. Wechselspiele zweier Medien* zeigt als fünfter Teil der Reihe *Literatur und Archiv* in seinen Beiträgen exemplarisch auf, wie sich Literatur und Archiv gegenseitig bedingen. Diese Wechselspiele wären auch im Mittelpunkt einer Tagung gestanden, die das Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Universität Graz gemeinsam mit dem Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich konzipiert hatte, doch aufgrund der epidemiologisch erforderlichen Restriktionen im April 2020 absagen musste. Die hier ver-

sammelten Aufsätze geben, in ausgearbeiteter Form und chronologisch geordnet nach den zugrunde liegenden Untersuchungsobjekten, wieder, was nicht im Vortrag vermittelt werden konnte – und archivieren dadurch das Tagungsthema.

*

Mit Einblicken zur Praxis und Poetologie des Archivs bei Goethe eröffnet Steffen Schneider die Reihe der Beiträge. Ausgehend von der These, dass sich Goethes Archivpraxis mit dem steigenden Erfahrungsdruck der Sattelzeit weiterentwickelt, rekonstruiert Schneider die Genese eines neuen Archivverständnisses hin zu einem Modus der Selbstdokumentation, Selbstreflexion und Selbstentfaltung. Nicht bloß das Sammeln selbst oder die Konservierung des Lebensbereichernden sei Telos eines Archivs, sondern dessen Wiederverwertbarkeit für soziale Diskurse – und damit auch für das literarische Schaffen. Der zweite Teil zeigt denn auch, wie sich diese Archivpoetik in *Faust II* konkretisiert und einen bis heute faszinierend vielschichtigen Deutungshorizont entfaltet.

Franz Tumlers autobiografische Romane *Aufschreibung aus Trient* und *Pia Faller* geben vor, die Frage nach Identität und Zugehörigkeit durch persönlichen Augenschein und Materialeinsicht am Ort der Herkunft zu klären. Wie Petra-Maria Dallinger allerdings zeigt, markieren die angesprochenen Dokumente und Archivalien allenfalls Leerstellen, die keinen näheren Aufschluss über die Benennung von Verantwortung und möglicher Schuld des ehemaligen NS-Literaten geben. Doch setzt Tumlers Schreiben nach seiner poetologischen Wende in den 1950er Jahren gerade bei diesen Lücken an, indem es die Ambivalenz von Erinnerung und die Polyvalenz von (sprachlichen) Bildern produktiv nützt. Dass sich Literatur von der Evidenz des Archivmaterials loskoppeln kann, stellt die Gültigkeit des Erzählens über sich selbst freilich selbst in Frage.

Schon im ersten Band der Reihe *Die Werkstatt des Dichters* hat Dallinger darauf hingewiesen, dass Marlen Haushofer ihr Arbeitszimmer, das sie realiter nicht besaß, gleichsam internalisierte. Nick Büschers Beitrag im vorliegenden Band zeigt nun, wie das Schreiben der österreichischen Schriftstellerin als Versuch verstanden werden kann, sich der Archivierung zu entziehen, indem das Leben archiviert und Literatur dadurch ‚verlebendigt‘ wird. Haushofers Verweigerungshaltung gegenüber (literatur-)archivarischen Ordnungs- und Bewahrungsbemühungen spiegelt sich nicht zuletzt in der Zersplitterung und Fragmentarisierung ihres Nachlasses wider. Auch viele Protagonistinnen der untersuchten Erzähltexte Haushofers teilen diese durchaus ambivalente Haltung zur konservierenden Niederschrift und zu Archivierungsbemühungen, die dem Sein im Jetzt entgegenstünden. Gemein ist ihnen die Utopie einer Konvergenz von Literatur und Leben, die das Archiv obsolet machen würde.

Im Gegensatz zu Haushofer sah der Linzer Schriftsteller Karl Wiesinger die materielle Dokumentation seines Lebens in umfangreichen Sammlungen immer schon als Möglichkeit der Selbstverortung im kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Umfeld seiner Zeit. Dass diese Arbeit an der eigenen Biografie nicht vorrangig der Objektivität oder Authentizität verpflichtet war, sondern vor allem der Selbstvergewisserung eines Außenseiters des Literaturbetriebs diene, zeichnen Georg Hofer und Helmut Neundlinger in einem dreiteiligen Untersuchungsverfahren nach, das sich den Werkcharakter des Autorarchivs zunutze macht: Die archivarisch verbürgten Lebenszeugnisse werden mit den ‚adaptierten Fakten‘ eines exemplarischen Lebensentwurfs konfrontiert, mit denen Wiesinger die Wahrnehmung seiner Person zu lenken versuchte. An seinen Tagebüchern schließlich zeigt sich, wie diese Selbstarchivierung zwischen Dokumentation, Reflexion und Stilisierung oszilliert.

Maria Piok verdeutlicht am Beispiel des Tiroler Kabarettisten und Schriftstellers Otto Grünmandl, wie ein vor allem an auktoriale Performanz gebundenes Werk über differenzierte Prozesse der Archivierung, intermedialen Transposition und reaktivierenden Präsentation der Nachwelt erlebbar gemacht werden kann. Auch wenn ein nur zögerlich entstehendes Interesse an der Konservierung der bespielten medialen Formen Radio und Fernsehen vieles aus dem Œuvre verloren gehen ließ, macht Grünmandls sorgsame Aufbewahrung von Vorarbeiten und Unpubliziertem es möglich, so manche flüchtige Nuance seiner breitenwirkenden Unterhaltungskunst zu rekonstruieren.

Die Zerstreung des Nachlasses und die „Abschnekung“ des Erbes bilden eine Motivkette, die sich im Werk Thomas Bernhards von frühen Erzählungen (*Amras*, *Ungensch*, *Watten*) bis hin zum letzten großen Roman *Auslöschung* zieht. Klaus Kastberger zeigt in seinem Beitrag, dass sich damit der herkömmlichen Vorstellung eines ‚Burn after Reading‘, also der Vernichtung des einmal Gelesenen, die Fiktion eines ‚Read after Burning‘ zur Seite stellt, also eine Narration, die gerade im Verbrennen der Papiere ihren Ausgang nimmt. Dieser Ansatz übersteigt die Dispositive des literarischen Archivs, so wie sie im 19. Jahrhundert entwickelt wurden, und setzt an zentrale Stellen der literarischen Traditionsbildung ein Geheimnis, das jenseits einer Verifizierung durch bedrucktes Papier liegt.

Burkhardt Wolfs Beitrag untersucht die archivarische Dimension von Heimrad Bäckers *nachschrift*, einer literarischen Auseinandersetzung mit dem „Verwaltungsmassenmord“ (Arendt) im Dritten Reich, die das erzählende Format einer Geschichte des Holocaust unterläuft. Ausschließlich aus überlieferten Schriftstücken unterschiedlichster Art, Herkunft und Funktion erstellt, repräsentiert Bäckers zweiteiliges Hauptwerk selbst ein Archiv, das in der spezifischen Bearbeitung, Disponierung und Verfügbarmachung des Dokumentierten seiner eigenen Poetik folgt. Wie Wolf zeigt, wird Literatur hier zu einem frei zugäng-

lichen ‚offenen Archiv‘, das die Zweckgebundenheit der Archivfunktion abgelegt hat, dafür aber konkretisiert, was zwischen Faktum und Fiktion Wirksamkeit entfaltet.

Der Koinzidenz von Literatur und Staatssicherheit widmet sich Carmen Ulrichs Beitrag über Wolfgang Hilbigs Roman *Ich*, der ebenso verstörende wie ironische Einblicke in ein hyperbolisches Überwachungssystem gibt, das sich selbst als unabschließbares, selbstreferenzielles Archiv versteht. Die enorme Sammlung geheimer Ermittlungsergebnisse gibt die Realität des Stasi-Spitzels nicht nur wieder, sondern konstituiert diese als hermetisch abgeschlossene Simulation neu. An Hilbigs Protagonisten wird die Problematik einer Doppelexistenz zwischen Überwachungszwang und künstlerischer Selbstverwirklichung augenfällig, die in dem Wust an Informationen den Zugriff auf die Wirklichkeit verliert – ein Phänomen, das mit dem Ende der sozialistischen Diktatur nicht verschwand.

Von diesem gargantuesken Archiv der totalen Überwachung lenkt Manfred Mittermayer in seinem Beitrag den Blick auf ein „Archiv der kleinen Völker“, als das die Reisebücher des Autors Karl-Markus Gauß und die dazugehörigen vielfältigen Materialien seines Privatarchivs und seines Vorlasses im Literaturarchiv Salzburg gesehen werden können. Schon früh begann Gauß, Informationen über nationale Minderheiten zu sammeln, mit denen er sich später nach Recherchereisen literarisch in vielfacher Form auseinandersetzte, um vom Aussterben bedrohte Kulturen als schützenswertes Erbe im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Verschwindende Sprachen, kuriose Gedächtnisorte und die Spuren des Nationalismus sind immer wiederkehrende Themen seiner respektvollen, doch nie unkritischen Bestandsaufnahmen, denen die überprüfende Selbstreflexion des wahrnehmenden und darstellenden Ich ihre spezifische literarische Form gibt.

Als ‚metaleptische‘ Archive identifiziert Johanna Zeisberg Orhan Pamuks Roman-Gebäude *Museum der Unschuld* und Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste*, die beide auf die Datenexplosion der digitalen Revolution literarisch reagieren. Gemeint sind damit Gegenwartsanalysen, die nicht – wie so oft – die maschinell produzierten, abstrakten Datenmengen des Webs in ausufernden Kompilationen spiegeln oder in dystopischen Entwürfen verteufeln, sondern der Quantität der Informationen dezidiert qualitativ organisierte Archive entgegensetzen. An die Emotionen der Sammelnden gekoppelt, gewinnen sie ein solches Gewicht, dass sie die Grenzen zwischen Realität und Fiktion metaleptisch überschreiten und zu Archiven in/aus Literatur par excellence werden.

Gedanken zum Phänomen der Selbstarchivierung über Literatur bilden den Abschluss des Bandes. Christian Neuhuber zeigt am Prosawerk des Grazer Autors Clemens Setz, wie dessen dokufiktionale Verschränkung von Fund, Erfundenem

und Befund die auktoriale Empirie zum Angelpunkt eines Kosmos der Bizarrerien werden lässt. Essenzieller Teil dieser Selbstinszenierung ist die zunehmende Verwischung von Autor- und Erzählinstanz, durch die das schreibende Ich stets gegenwärtig zu sein scheint, ohne sich jedoch (an)greifbar zu machen. Der Beitrag untersucht die narratologischen Auswirkungen eines Schreibens, das die Archivfiktion konsequent ins digitale Zeitalter überträgt.

*

Wir bedanken uns bei allen Beiträgerinnen und Beiträgern sowie bei Gerhard Spring (Grafik) und Michaela Thoma-Stammler (Lektorat) für die hervorragende Zusammenarbeit in herausfordernden Zeiten.

Graz, Februar 2021

Klaus Kastberger, Christian Neuhuber

Steffen Schneider

Goethes Archivbegriff und Archivpoetik am Beispiel einer Szene aus *Faust II*

1 Das Archiv als Wissensordnung

Einer der ersten Philologen, die sich Goethes Leidenschaft des Archivierens und der Aktenführung annahmen, war Ernst Robert Curtius.¹ In seinem Essay „Goethes Aktenführung“, in dem er sich u. a. auf den ersten Band der von Willy Flach besorgten Ausgabe von *Goethes Amtliche[n] Schriften* bezieht, lässt er den Dichter als Organisator von Schriftstücken auftreten. Da findet man die Feststellung:

Die Behandlung von Verwaltungsgeschäften bietet ihm das Modell und die Technik für die Organisation seiner persönlichen Existenz. Man erfasst etwas von Goethes Lebensart und Lebensluft, wenn man ihn beim Anlegen und Führen vielfältigster Akten betrachtet. (Curtius 1954, 61)

Dabei sind Curtius' Ausführungen nicht nur von anekdotischem Interesse: Indem er die Tätigkeiten des Rubrizierens, der Ablage von Schriftstücken in einzelnen Fächern sowie die periodischen Löschungsaktionen, die in den Tagebüchern mit zunehmender Häufigkeit vermerkt werden, in den Blick nimmt, bringt er die Einsicht ans Licht, dass Goethes Wissen von der Welt sich keinesfalls nur seiner vielberufenen Vorliebe für die Anschauung verdankt. Curtius spürt demgegenüber mit merklichem Vergnügen die Stellen in Goethes Werk auf, an denen die sichtbare Welt der Natur der Ordnung des Archivs einverleibt wird. So, als Goethe in

¹ Vgl. aber auch Flach 1956. In jüngerer Zeit hat sich Bernhard J. Dotzler zu Goethes Aktenführung geäußert, vgl. Dotzler 2002. Er versteht Goethes Aktenführung als Medium, durch dessen perfekte, aber verschwiegene Beherrschung Goethe die Organisation von Wissen und die „Bewältigung (zu) großer Datenmengen“ (Dotzler 2002, 11) gelingen kann. Nicht mit Goethes Archiven, sondern mit seinen Sammlungen beschäftigten sich dagegen Trunz 1980 und Asman 1997. Die Dokumentation in der Sammlung unterscheidet sich von der im Archiv durch ihre Gegenständlichkeit: Das Archiv dient Goethe als Zwischenlager für die Weiterbearbeitung von Schriftstücken (in der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit ebenso wie im Austausch mit anderen) und nicht von Anschauungsgegenständen. Das Archiv operiert im Unanschaulichen. Beide haben allerdings gemeinsam, dass die gespeicherten Materialien vor allem für Zwecke der Kommunikation aufbewahrt werden und dass daher die Untersuchung ihres Aufbaus Aufschlüsse über Wissensordnungen zulässt. Vgl. dazu am Beispiel der Kunstkammer Bredekamp 1993 und zur Entwicklung von Archiven Pompe und Scholz 2002. Eine interessante Studie zum Archiv bei Goethe ist Bez 2013.

einem Brief vom 25. September 1797 Schiller aus der Schweiz mit dem Enthusiasmus eines Sammlers mitteilt, „die Rubrik dieser ungeheuern Felsen“ – gemeint sind die Berge des Vierwaldstätter Sees – „darf mir unter meinen Reise-Kapiteln nicht fehlen“ (FA 11/4, 431). Die Natur, so bemerkt Curtius dazu, werde „ad acta genommen“ (Curtius 1954, 65). Die Aktenführung hat für Goethe demnach eine epistemologische Bedeutung, sie ist für ihn nicht nur ein Hilfsmittel, um seine Schriftstücke zu organisieren, sondern auch ein Denkmodell, mit dem er die Wirklichkeit betrachtet. Daher fungiert das Archiv mit seiner Fachterminologie in Goethes Sprachgebrauch als Metaphernfeld, das er verwendet, um Gesehenes, Gehörtes, Gelesenes zu bewerten und mental zu sortieren. Nicht zuletzt prägen Archivpraxis und Archivsemantik, wie in der germanistischen Forschung mehrfach gezeigt wurde, Goethes Schreiben, vor allem seine späten Werke *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und *Faust II*. Im Folgenden möchte ich zunächst Goethes Archivverständnis kurz skizzieren und dann an einer ausgewählten Stelle aus *Faust II* zeigen, wie das Drama zu einem Archiv werden kann.

Goethes Archivbegriff unterscheidet sich vom üblichen Sprachgebrauch seiner Zeit. Das Wort Archiv ist im 18. Jahrhundert nämlich ausschließlich der staatlichen Institution des Archivs vorbehalten.² Demgegenüber verwendet Goethe das Wort in einem erweiterten Sinn, um damit seine private Sammlung verschiedenartiger Schriftstücke und deren Organisation zu bezeichnen. Diese Übertragung des Wortes aus dem Bereich staatlicher Macht auf den Privatgebrauch des Schriftstellers hat ihren Grund zunächst einmal in der vergleichbaren Aufgabe beider Archive. Wie unterschiedlich die darin aufbewahrten Dokumente und die Regeln für die Benutzung auch sein mögen, so teilen sie dennoch ihre zentrale Funktion der Datenspeicherung. Das hier Abgelegte soll für zukünftige Kommunikation verfügbar sein, damit aus den Daten wiederum Information werden kann. Doch trotz dieser Gemeinsamkeit sind die Unterschiede zwischen staatlichem und Privatarchiv gravierend. Sie betreffen die Art und Verwendung der Archiveinträge, die Regeln für die Nutzung, die rechtliche Situation und die Ordnung und Pflege des Archivs.

² Hierzu Flach: „Durch hundert Jahre hindurch, von Zedler bis hin zu Rotteck und Welcker, im Jahrhundert Goethes also, ist demnach die allgemeine Auffassung vom Wesen des Archivs als einer territorialstaatlichen Angelegenheit im Grunde die gleiche geblieben“ (Flach 1954, 47). Und er konstatiert mit Bezug auf Goethes Sprachgebrauch, dass „er über den landläufigen Begriff des Archivs als einer staatlichen Einrichtung hinaus für dieses Wort bereits sehr viel weitergehende Deutungen und Auffassungen hat, so weitgehende Deutungen, daß der Ausgangspunkt mitunter völlig verlassen wird“ (Flach 1954, 60). Über den goethezeitlichen Archivbegriff informiert auch Bez 2013, 22.

Was die Ordnung von Goethes Privatarhiv betrifft, so ist diese recht traditionell angelegt. Das grundlegende Ordnungsprinzip bildet nämlich die Rubrik: Einige dieser Rubriken heißen zum Beispiel ‚Publica‘ und ‚Privata‘, ‚Domestica‘ und ‚Religiosa‘. Damit etabliert Goethe eine semantische Ordnung, die ihn dazu zwingt, jedes Dokument einem bereits vorgefertigten Topos zuzuordnen, der auf eine in der Wirklichkeit vorausgesetzte Sphäre rekurriert. Goethe folgt damit der durch die Rhetorik und das Medium des Buchs geprägten Praxis der Wissensverwaltung, die sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts langsam verabschiedet.³ Der Nachteil daran ist, dass bei jedem Dokument entschieden werden muss, zu welchem Bereich es gehört, was keine große Flexibilität erlaubt. Eine Alternative dazu wäre eine semantisch leer numerische Ordnung, die lediglich die Stelle eines Dokuments im Archiv bezeichnet und sich von der Referenz auf Wirklichkeit befreit – damit dann aber vielfältige Referentialisierungen auf unterschiedliche Gebiete ermöglichen würde. Soll dagegen in Goethes Archiv ein unter ‚Privata‘ abgelegtes Dokument für neue Zwecke genutzt werden, so muss er stets wissen, unter welcher Rubrik er es auffinden kann. Es ist also kein Wunder, wenn das Archiv im Lauf der Zeit unüberschaubar und damit dysfunktional wird. Goethe entschloss sich erst im Alter dazu, den notwendigen Schritt einer gründlichen Neuordnung zu unternehmen. Hierüber berichtet er in einem Aufsatz mit dem Titel *Archiv des Dichters und Schriftstellers*, den er 1823 im ersten Heft des vierten Bands von *Über Kunst und Altertum* veröffentlichte, und zwar – dies verdient besondere Beachtung – zwischen zwei autobiografischen Texten mit den Titeln *Selbstbiographie* und *Lebensbekenntnisse im Ganzen*. Durch diese Publikationsweise verdeutlicht er die Bedeutung des Archivs für die narrative Vergegenwärtigung und Deutung seines Lebens.

Gegenstand der Notiz über das eigene Archiv ist die von Goethes Sekretär Kräuter unternommene Arbeit, ein Repertorium (Findbuch) herzustellen. Für die Neuordnung des Archivs gab es zwei konkrete Anlässe, nämlich erstens Goethes Vorhaben, seine Lebenserinnerungen zu bearbeiten, die 1830 als Tag- und Jahreshefte erschienen, und zweitens die Herausgabe der Werke letzter Hand, die er 1822 in Angriff nahm.⁴ Über Kräuters Arbeit heißt es nun:

Ein junger, frischer, in Bibliotheks- und Archivgeschäften wohlbewandeter Mann (Bibliothekssekretär Kräuter) hat es diesen Sommer über dergestalt geleistet, daß nicht allein

³ Vgl. Zedelmaier 2002, 48: „Erst allmählich verlor die private Wissensvorsorge ihre Gedächtnis- und Buchzentriertheit. Der eigentliche Umbau der ortsgebundenen, topischen Wissensverwaltung zu pragmatischen, flexibel erweiterbaren Zettelkästen setzt erst im 18. Jahrhundert ein.“

⁴ Über die Neuordnung des Archivs unterrichtet ausführlich Flach 1965, 60–62; über das Repertorium bes. 66–68. Auch zu den Aufsätzen finden sich auf S. 65 einige Anmerkungen.

Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen beisammensteht, sondern auch die Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe in einem Archiv beschlossen sind, worüber nicht weniger ein Verzeichnis, nach allgemeinen und besondern Rubriken, Buchstaben und Nummern aller Art gefertigt, vor mir liegt [...]. (GA 12, 650)

Über die erwähnten konkreten Anlässe der Neuordnung des Archivs hinaus zeigt das Triptychon der Aufsätze, dass Goethe eine Verbindung zwischen dem Archiv in seiner Materialität und der Deutung der Existenz erkennt. Der Abschnitt mit dem Titel *Selbstbiographie* befasst sich mit der Frage, wie die Darstellung der Vergangenheit gelingen könne. Das Problem besteht in dem unweigerlichen Verblasen oder Verschwinden der Erinnerung, die zu einem späteren Zeitpunkt nicht mehr ohne Weiteres wiederbelebt werden kann:

Es ist keine Frage, daß uns die Fülle der Erinnerung, womit wir jene ersten Zeiten zu betrachten haben, nach und nach erlischt, daß die anmutige Sinnlichkeit verschwindet und ein gebildeter Verstand durch seine Deutlichkeit jene Anmut nicht ersetzen kann. (GA 12, 648)

Aus der Perspektive des gealterten Menschen steht der Zusammenhang dieses Ganzen nämlich nicht mehr fest, vielmehr „kommt [man] zuletzt beinahe in den Fall, wie jener Geometer nach Endigung eines Theaterstücks auszurufen: was soll denn das aber beweisen?“ (GA 12, 648). Die Kunst der Erinnerung besteht demzufolge darin, von dieser resignativen Erinnerung abzurücken und sich wieder jenes Gefühl des Anfangs ins Gedächtnis zu rufen, als alles noch danach aussah, als könne die Kohärenz des Lebens erreicht werden. Es komme darauf an, heißt es im Text, „sich wieder dahin [zu] stellen, wo man noch hofft, ein Mangel lasse sich ausfüllen, Fehler vermeiden, Übereilung sei zu bändigen und Versäumtes nachzuholen“. Der Übergang von dieser Reflexion auf die Mitteilungen über das Archiv wird in einem letzten Abschnitt vollzogen: Die Überarbeitung und Neuorganisation des Archivs sowie die Anlage des Findbuchs sind ausdrücklich Hilfsmittel, um sich aus der „hypochondrischen Ansicht“, es könne dem Leben keine Ganzheit verliehen werden, „zu retten“ (GA 12, 648).

Das Archiv als Rettung – Rettung aus dem Vergessen, dem Gefühl der Inkohärenz, der Unvollständigkeit des eigenen Lebens. Die Souveränität des Subjekts hängt nicht zuletzt ab von den Lebensspuren, die in die Materialität des Archivs eingetragen wurden und die zu einem späteren Zeitpunkt wieder abrufbar sein müssen. Behandelt der erste der drei Aufsätze also die Schwierigkeiten einer narrativen Rekonstruktion der Lebensgeschichte und der mittlere deren Basis, das Archiv, so kann der dritte Teil mit einer optimistischen Aussage die Vorteile eines geordneten und funktionierenden Privatarchivs auf den Punkt bringen:

Nun liegen nicht alleine diese [die Tagebücher], sondern so viele andere Dokumente nach vollbrachter archivarischer Ordnung aufs klarste vor Augen und ich finde mich gereizt jenen Auszug aus meiner ganzen Lebensgeschichte dergestalt auszuarbeiten, daß er das Verlangen meiner Freunde vorläufig befriedigte und den Wunsch nach fernerer Ausführung wenigstens gewisser Teile lebhaft erregt: woraus denn der Vorteil entspringt, daß ich die gerade jedesmal mir zusagende Epoche vollständig bearbeiten kann und der Leser doch einen Faden hat, woran er sich durch die Lücken folgerecht durchhelfen möge. (GA 12, 651)

In diesem Zitat deutet Goethe eine Besonderheit des Archivs an, die er auch in anderen Zusammenhängen gerne unterstreicht: Es ist seine eigentümliche Zeitlichkeit, die quer steht zu der Zeitlichkeit des gelebten Lebens. Denn das Leben bewegt sich vorwärts und auch die Erinnerung an die Vergangenheit bleibt immer eine Erinnerung in der Gegenwart, also abhängig von vielfältigen Faktoren – Emotionen, Stimmungen, äußeren und inneren Gegebenheiten –, während das Archiv aus der Komplexität des Lebendigen nur dürre Spuren konserviert. Die Zeit wird im Archiv in Raum umgewandelt: den Raum der Dinge, der Dokumente, der Schrift, die erstarren und keine Bedeutung mehr besitzen, solange sie nicht von einem Benutzer betrachtet und mit einem stets kontingenten, weil vom jeweiligen Interesse des Betrachters abhängigen Sinn aufgeladen werden. Gerade diese Zeitlosigkeit des Archivs ermöglicht aber die Dynamik seiner Verwendungen. So kann der gealterte Autor frei bestimmen, welche Periode seines Lebens er gerade erzählen möchte, weil sein Archiv geordnet funktioniert und ihm jederzeit den Zugriff auf die Daten ermöglicht.

Das erklärt, warum für Goethe das Archiv eine so zentrale Werkstätte ist: Ein Autor wie er lebt nicht aus seinem subjektiven Empfinden, sondern aus dem, was er aus Wissen, Erfahrung, Erkenntnis, Neugierde, Sensibilität und Fantasie sich angeeignet, angelesen und erworben hat. Die Archivierung dieses Erworbenen ermöglicht ihm eine gewisse Distanzierung und Freiheit und Souveränität gegenüber der Wirklichkeit und, was vielleicht noch wichtiger ist, gegenüber den Meinungen und Interpretationen, die unablässig von dieser Wirklichkeit erzeugt werden. Diese Rolle des Archivs hebt Goethe ganz besonders anlässlich seiner geplanten zweiten Reise nach Italien im Jahr 1797 hervor. Geplant war ursprünglich eine enzyklopädische Reise, während der Goethe anhand vorgefertigter Rubriken zahlreiche empirische Daten in Italien erheben und zu einem Gesamtbild des dortigen Lebens zusammenfügen wollte. Jedoch scheitert die Reise wegen Napoleons Italienfeldzug, und Goethe besucht stattdessen die Schweiz. Die vorgefertigten Rubriken, mit denen er Italien ‚ad acta‘ nehmen wollte, werden nun an anderen Gegenständen erprobt, und zwar an den vielfältigsten Gegenständen, denn Goethe hält Ausblick nach Stoffen für zukünftige Werke, Steinen für seine Sammlungen, Anregungen für seine Intendantentätigkeit und vieles mehr. An Schiller berichtet er am 25. September:

Ich habe schon ein paar tüchtige Aktenfaszikel gesammelt, in die alles, was ich erfahren habe, oder was mir sonst vorgekommen ist, sich eingeschrieben oder eingehaftet befindet, bis jetzt noch der bunteste Stoff von der Welt, aus dem ich auch nicht einmal, wie ich früher hoffte, etwas für die Horen herausheben könnte. (FA I/4, 431)

Hier zeigt sich das Archiv gewissermaßen von seiner anderen Seite: Während in den späteren Reflexionen des alten Goethe die Verwertung des Archivierten im Zentrum steht, geht es bei der dritten Schweizer Reise um das Sammeln von Archivmaterialien. Obwohl diese Tätigkeit von Anfang an bereits die zukünftige Verwendung einplant, werden die Materialien keiner vorgängigen Triage unterzogen, denn Goethe betont ausdrücklich deren Buntheit. In dieser nicht hierarchischen Tätigkeit unterscheidet sich der Privatarchivar Goethe natürlich von seinem ernststen Kollegen im staatlichen Archiv, der sich eine solche Sorglosigkeit nicht erlauben kann und wohl auch nicht unbedingt erlauben will.

Das Archivieren und Sammeln ermöglicht es dem Reisenden Goethe, die Informationen der Wirklichkeit nicht sogleich beurteilen, interpretieren, bewerten oder verwenden zu müssen. Der Zuström an Neuem wird am Urteilsvermögen vorbei ins Archiv gelenkt und als Vorrat für spätere Verwendung angelegt, auch wenn noch keinesfalls klar ist, worin diese bestehen könnte. Gegenüber Schiller beschreibt er das so:

Ich gewöhne mich nun alles wie mir die Gegenstände vorkommen und was ich über sie denke aufzuschreiben, ohne die genaueste Beobachtung und das reifste Urteil von mir zu fordern, oder auch an einen zukünftigen Gebrauch zu denken. Wenn man den Weg einmal ganz zurückgelegt hat so kann man mit besserer Übersicht das vorrätige immer wieder als Stoff gebrauchen. (FA I/4, 431)

Aufgrund seiner besonderen Zeitlichkeit ermöglicht das Archiv also eine Urteilsenthaltung, während es das Eingetragene zugleich für eine spätere Beurteilung bzw. Verwertung bereithält. Es gibt aber auch den entgegengesetzten Fall, dass Goethe auf die Archivmetaphorik zurückgreift, um bestimmte Standpunkte oder Meinungen zu verwerfen, wie aus einer Äußerung über Alexander von Humboldts *Fragments de Géologie* hervorgeht – eine Schrift, in der der große Naturforscher die Entstehung des Himalajas als Folge vulkanischer Tätigkeit erklärte. Hierzu schreibt Goethe am 5. Oktober 1831 an Carl Friedrich Zelter:

Wenige Menschen sind fähig, überzeugt zu werden; überreden lassen sich die meisten, und so sind die Abhandlungen die uns hier vorgelegt werden wahrhafte Reden, mit großer Fazität vorgetragen, so daß man sich zuletzt einbilden möchte, man begreife das Unmögliche. Daß sich die Himalaja-Gebirge auf 25 000' aus dem Boden gehoben und doch so starr und stolz als wäre nichts geschehen in den Himmel ragen, steht außer den Grenzen meines Kopfes, in den düstern Regionen, wo die Transsubstantiation pp. hauset, und mein Zerebralsystem müßte ganz umorganisiert werden – was doch schade wäre – wenn sich Räume für

diese Wunder finden sollten. Nun aber gibt es doch Geister, die zu solchen Glaubensartikeln Fächer haben, neben sonst ganz vernünftigen Lokulamenten; ich begreif es nicht, vernehme es aber doch alle Tage. Muß man denn alles begreifen? Ich wiederhole: unser Welteroberer ist vielleicht der größte Redekünstler. (FA II/11, 473–474)

Goethe vergleicht hier sein „Zerebralsystem“ mit einem Archiv, das durch die Wörter „Fächer“ und „Lokulament“ indirekt bezeichnet wird; die Archivmetaphorik dient ihm dazu, zwischen sinnvollen und absolut sinnlosen Archiveinträgen zu unterscheiden, Wissenswertes von Unnützem zu trennen.

Goethes Archivbegriff ist also, alles in allem, schillernd und umfassend: Er bezeichnet ganz konkret das Privatarchiv des Schriftstellers, der das ihn Faszinierende vorbehaltlos sammelt, um es zu einem späteren Zeitpunkt zu betrachten und zu verwenden; es garantiert ihm die Möglichkeit, im rückblickenden Erzählen sein Leben als eine Ganzheit zu begreifen, und bildet in seiner Materialität die Basis für Erinnerung und Selbstreflexion. Zugleich dient es aber auch als Metapher, um zwischen sinnvollen und nicht sinnvollen Vorstellungen und Ideen zu unterscheiden. In all diesen Fällen stiftet das Archiv eine enge Verbindung zwischen der Pluralität der Meinungen, Ansichten, Vorstellungen und ihrer materiellen Einschreibung, Speicherung, Archivierung. Goethes Archivbegriff bezweckt weniger die Verstetigung und Konservierung von Zeichen, sondern vielmehr ihre Wiederverwertung für die Zwecke der sozialen, gelehrten und nicht zuletzt literarischen Kommunikation. Sein Telos ist also nicht die Stiftung von Memoria, sondern die Metamorphose, die kreative Modifikation – kurz: die Archivpoetik.

2 Die Archivpoetik im *Faust II*

Was nun diese Archivpoetik betrifft, so meint der Begriff etwas anderes als der etablierte Terminus der ‚Intertextualität‘. Zwar hat das Archiv etwas mit einem weiten Intertextualitätsbegriff zu tun, denn schließlich besteht das Archiv aus Texten und ein archivpoetischer Text wird immer auf dieses Archiv verweisen, also einen höheren oder geringeren Intertextualitätsgrad besitzen. Jedoch verbinden sich mit dem Archiv noch andere Aspekte, die ihm gegenüber der Intertextualität ein eigenes Profil verleihen. Zunächst besitzt das Archiv eine räumliche Ordnung, seine Fächer und die darin abgelegten Archivgüter müssen auffindbar sein. Ein archivpoetischer Text wird daher auch Spuren archivarischer Ordnungsverfahren enthalten. Wir haben gesehen, dass Goethes Privatarchiv lange Zeit nach dem rhetorischen Prinzip der Topik organisiert war, und es ist leicht zu zeigen, dass das Archiv *Faust II* demselben Prinzip gehorcht. Das Abschreiten der Handlungsorte führt Faust und seine Gefährten durch Topoi der europäischen Kultur- und Wissensgeschichte und konfrontiert ihn, durch die dramatische Rede

der Figuren, mit dort abgelegten Archivalien bzw. mit Anspielungen auf diese, die dann von den Rezipienten und Rezipientinnen des Dramas aufgespürt und dekodiert werden können. Der Effekt davon ist zweifellos aus rezeptionsästhetischer Sicht mit dem der Intertextualität mehr oder weniger ident, aber das Textarchiv hat eine eigene Struktur. Darüber hinaus verbindet Goethe mit dem Archivbegriff einen klaren Bezug nicht einfach auf Texte im Allgemeinen, sondern auf Wissen bzw. – wie das auf Alexander von Humboldt bezügliche Zitat verdeutlicht – auf mentale Dispositionen oder, um einen Begriff Goethes zu übernehmen, auf ‚Vorstellungsarten‘⁵, d. h. es geht ihm darum, das hinter dem Text liegende Archiv der Kultur zu analysieren, Denkweisen und Glaubenssysteme zu dramatisieren. *Faust II*, dieses gewaltige Archiv mit seiner Fülle an literarischen Anspielungen, zielt auf die Darstellung und spielerisch-poetische Analyse von Wissensformationen ab und geht damit über bloße intertextuelle Referenzen weit hinaus.⁶ Goethes Archiv wird zu einer Beobachtung zeitgenössischer Wissensproduktion, was ich nun abschließend an einem Beispiel aus der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ aufzeigen möchte.

Eine der großen wissenschaftlichen Debatten seiner Zeit, für die sich Goethe rege interessierte, war die Auseinandersetzung über die Entstehung der Gebirge. Es gibt um 1800 im Wesentlichen zwei Schulen der Erklärung, die sich feindlich gegenüberstehen: die neptunistische Lehre, vertreten durch Abraham Gottlob Werner, und die vulkanistische Lehre, vertreten durch Werners Schüler Johann Carl Wilhelm Voigt. Ausgangspunkt war die Deutung des Basalts, der nach Ansicht Werners ein Produkt der Kristallisation von Sedimenten aus einem hypothetischen Urozean darstellte, von Voigt dagegen richtig als Vulkangestein erkannt wurde.⁷ Der Neptunismus erklärt also die Bildung von Gebirgen als Folge der Sedimentation von Mineralien in dem Urozean und aus deren Kristallisation

5 Der Begriff der Vorstellungsart bezeichnet die Weise, mit der ein Mensch die Erfahrungen und empirischen Daten zu einer individuell besonderen Anschauung verknüpft, vgl. Schneider 2005, 138–145. Siehe auch Gaier 1994, 158–171.

6 Ulrich Gaier spricht aus diesem Grund von verschiedenen „Lesarten“ des Dramas, worunter er einen „thematische[n] und gewissermaßen mitteilende[n] argumentative[n] Zusammenhang des ganzen Textes“ (Gaier 1999, 12) versteht. Für Gaier verbinden sich einzelne Elemente des Textes zu einer zusammenhängenden Aussage über Gegenstände des Wissens – etwa Religion, Naturphilosophie, Magie, Geschichte, Soziologie, Ökonomie, Anthropologie, Poetik.

7 Der Gegensatz des geologischen Vulkanismus und Neptunismus ist allerdings schon erheblich älter. So waren bereits in der Antike vulkanistische Phänomene bekannt, und es gab schon vor Werner neptunistische Theorien. Vgl. die bei Hölder 1960 versammelten Dokumente. Zum deutschen Kontext s. Wagenbreth 1999; dort findet sich auf S. 32 auch ein grafisches Schema der Werner’schen Gebirgsbildungstheorie.

zu Gesteinen. Auf diese Weise kommt die neptunistische Theorie in ihrer erdgeschichtlichen Erklärung ohne Sprünge und Revolutionen aus. Letztlich zeigten Werners Schüler, zu denen neben Voigt auch Alexander von Humboldt und Leopold von Buch gehörten, aber die Bedeutung vulkanischer Aktivitäten für die Bildung von Gesteinen und Gebirgen auf und verdrängten die neptunistische Auffassung ihres Lehrers. Goethe interessierten an dieser geologischen Spezialdebatte ihre Implikationen für das Verständnis von Zeit und natürlicher Entwicklung. So versuchte er, durch eigene Thesen zum Granit, in den Streit einzugreifen und behauptete, dass der Granit ein Urgestein darstelle, das allen weiteren Entwicklungen, auch den vulkanischen, zugrunde liege. Goethe leugnet also nicht vollständig das Wirken der Vulkane, sondern nur ihren grundlegenden Einfluss auf die Erdgeschichte. Während die vulkanischen Eruptionen ereignishaft und sprunghaft sind, vollziehen sich die neptunistischen Prozesse der Gesteinsbildung für Goethe in immer gleichen Zyklen. Der neptunistische Zeitbegriff ist nicht geschichtlich, sondern genetisch, regelhaft, zyklisch; der vulkanistische dagegen historisch, Ereignisse produzierend, die nicht nur in die ruhigen Naturvorgänge eingreifen, sondern auch die menschliche Geschichte beeinflussen.⁸

Goethe war also, was diesen wissenschaftlichen Streit angeht, höchst parteiisch. In *Faust II* dagegen betrachtet er das Thema, zumindest in der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ mit humoristischer Distanz. Dort kommt es nämlich zu einem Erdbeben und in dessen Folge zur Entstehung eines Berges, der von dem „in der Tiefe brummend und polternd“ (V. 7518) arbeitenden Erdgott Seismos in die Höhe gestemmt wird:

Einmal noch mit Kraft geschoben,
Mit den Schultern brav gehoben!
So gelangen wir nach oben,
Wo uns alles weichen muß. (FA 7/1, V. 7519–7522)⁹

Seismos bzw. der von ihm emporgehobene Berg erscheint im Archiv der ‚Klassischen Walpurgisnacht‘ als eine Rubrik, die auf das Fach ‚Neptunisten und Vulkanisten‘ hinweist und die intertextuellen Referenzen der Stelle als theatrales Spiel mit der geologischen Fachdiskussion der Zeit zu erkennen gibt. Seismos, der offensichtlich die von den Vulkanisten beschworene erdgeschichtliche Urkraft verkörpert, wird von den anwesenden Sphingen verspottet:

⁸ Für den Zusammenhang von Gesteinsbildung und Zeitvorstellung bei Goethe ist interessant Pörksen 1998.

⁹ *Faust* wird im Folgenden nach der Frankfurter Ausgabe mit Versangabe zitiert.

Er, mit Streben, Drängen, Drücken,
 Arme straff, gekrümmt den Rücken,
 Wie ein Atlas an Gebärde,
 Hebt er Boden, Rasen, Erde,
 Kies und Gieß und Sand und Letten,
 Unsres Ufers stille Betten.
 So zerreißt er eine Strecke
 Quer des Tales ruhige Decke.
 Angestrengtest, nimmer müde,
 Kolossale Karyatide;
 Trägt ein furchtbar Steingerüste,
 Noch im Boden bis zur Büste;
 Weiter aber soll's nicht kommen,
 Sphinxen haben Platz genommen. (V. 7536–7549)

In ihrer Verspottung des Seismos vermischen die Sphingen geologisches Fachvokabular („Kies und Gieß und Sand und Letten“)¹⁰ mit mythologischen und architekturensprachlichen („Karyatide“) Elementen. Sie lassen die von Seimos behauptete Dynamik der Bergentstehung sprachlich gewissermaßen erstarren; denn alles was er, der sich anmaßt ein „Atlas“ zu sein, letztlich emporhebt, ist nur Rasen, Erde, feines Geröll. Auch wird aus dem Gott letztlich eine „Karyatide“ – ein Wort, das darauf abzielt, den männlichen Kraftanspruch zu belächeln, handelt es sich bei diesem Architekturelement doch meistens um mädchenhafte Gestalten, die nur zum Schein die erheblichen Gebäudelasten zu tragen vorgeben. Doch Seimos lässt sich nicht beirren und behauptet ein weiteres Mal, aber deutlicher noch als zuvor, einen erheblichen Anteil an der Gestaltung der Erdoberfläche zu haben.

Als, angesichts der höchsten Ahnen,
 Der Nacht, des Chaos, ich mich stark betrug
 Und, in Gesellschaft von Titanen,
 Mit Pelion und Ossa als mit Ballen schlug.
 Wir tollten fort in jugendlicher Hitze,
 Bis überdrüssig, noch zuletzt,
 Wir dem Parnas, als eine Doppelmütze,
 Die beiden Berge frevelnd aufgesetzt...
 Apollon hält ein froh Verweilen
 Dort nun mit seliger Musen Chor.
 Selbst Jupitern und seinen Donnerkeilen
 Hob ich den Sessel hoch empor.

10 Laut dem Kommentar von Schöne bezeichnen diese Wörter zunehmend feiner werdende Zustände von Erde (vgl. FA I/7/2, 549).

Jetzt so, mit ungeheurem Streben,
 Drang aus dem Abgrund ich herauf
 Und fordre laut, zu neuem Leben,
 Mir fröhliche Bewohner auf. (V. 7558–7573)

Seismos repräsentiert demnach das vulkanistische Denken mit seinen verschiedenen Implikationen: Betonung des Ereignisses, des Revolutionären, des Sprungs. Demgegenüber stehen die Sphingen für das neptunistische Urgestein, das nur blasiert auf den polternden Halbgott herunterschauen kann:

Uralt müßte man gestehen
 Sei das hier Emporgebürgte,
 Hätten wir nicht selbst gesehen,
 Wie sich's aus dem Boden würgte. (V. 7574–7577)

Die Antwort der Sphingen zielt darauf ab, das vermeintlich uralte seismische Wirken als in Wahrheit überaus rezent zu deklassieren. Sie heben auch hervor, dass vom Aussehen des Berges kein direkter Rückschluss auf sein Alter möglich ist, weil der Augenschein trügt: Der gerade erst entstandene Berg sieht jetzt schon so aus, als sei er uralt. Liegt dann nicht der Verdacht nahe, dass auch die anderen Berge seismischen Ursprungs bedeutend jünger sind, als es den Anschein hat? Wie auch immer man es sehen will: Das Wortgefecht erlaubt in keiner Weise eine sichere Antwort auf die Frage, wer von beiden Recht hat, Seismos oder die Sphingen. Es überträgt die erdgeschichtliche Diskussion in den dramatischen Text, aber nicht, um ein gelehrtes Drama zu erzeugen, sondern um das Drama der Gelehrsamkeit zu unterstreichen: unabhängig von der Frage, inwiefern die Wissenschaft in der Lage ist, zu Wahrheiten zu finden, sieht es so aus, als sei die Macht des Meinens nicht zu überwinden. Das wird bestätigt, als wenig später die beiden Philosophen Anaxagoras und Thales erscheinen, erneut Rubriken, mit denen sich in der Philosophiegeschichte die Erinnerung daran verbindet, dass der eine (Anaxagoras) das Feuer, der andere (Thales) das Wasser zu dem Grundprinzip des Seins erhoben hat. Folgerichtig erscheint der Feuerphilosoph Anaxagoras als Fürsprecher des Seismos, der Wasserphilosoph Thales dagegen als dessen Gegner. Und so entbrennt zwischen beiden ein hitziges Streitgespräch, bei dem sich allerdings rasch herausstellt, dass beide gar nicht über dasselbe sprechen. Denn während Anaxagoras den Ursprung des Berges aus dem Feuer erklären möchte, geht es Thales allgemeiner um die Entstehung des Lebendigen. Anaxagoras bezieht sich daher auf den konkreten Gegenstand des Berges, der ihm und Thales unmittelbar vor Augen steht: „Dein starrer Sinn will sich nicht beugen, / Bedarf es weit'res dich zu überzeugen?“ (V. 7851–7852). In seiner Antwort weicht Thales aus. Er lässt sich nicht auf das Argument des Gegners ein, sondern wechselt die Ebene:

„Die Welle beugt sich jedem Winde gern, / Doch hält sie sich vom schroffen Felsen fern“ (V. 7853–7854). – Das ist eine allgemeine Sentenz, die sich auf die Gesprächssituation eher als auf das Naturproblem bezieht. Indem er Anaxagoras als „schruffen Felsen“ charakterisiert, bekundet Thales ausdrücklich, dass er keine Lust hat, sich mit der Meinung des Konkurrenten auseinanderzusetzen. Er wirft Anaxagoras eine Schroffheit und Unbeweglichkeit vor, die ihn in diesem Gespräch aber vor allem selbst charakterisiert, da er sich in keiner Weise auf die Voraussetzungen des Gegners einlassen mag.¹¹ Während Anaxagoras auf seinem Thema beharrt – „Durch Feuerdunst ist dieser Fels zu Handen“ (V. 7855) –, lässt sich Thales gar nicht darauf ein: „Im Feuchten ist Lebendiges entstanden“ (V. 7856). Er verbleibt im Bereich bloßer Dogmatik, da er sich nicht auf den empirischen Augenschein einlassen will. Anaxagoras hingegen beharrt auf dem Einzelfall:

THALES

Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen
Auf Tag und Nacht und Stunden angewiesen;
Sie bildet regelnd jegliche Gestalt,
Und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.

ANAXAGORAS

Hier aber war's! Plutonisch grimmig Feuer,
Äolischer Dünste Knallkraft ungeheuer,
Durchbruch des flachen Bodens alte Kruste
Daß neu ein Berg sogleich entstehen mußte. (V. 7861–7868)

Wie sehr sich Thales weigert, auf das empirische Geschehen einzugehen, wird ein weiteres Mal bei dem Meteoriteneinschlag deutlich, der die Existenz gewaltsamer Kräfte in der Natur sozusagen schlagend belegt. Während die ‚überhitzte‘ Imagination des Feuerphilosophen gleich den Mond vom Himmel stürzen sieht (vgl. V. 7910–7929), wo es sich ‚nur‘ um einen Meteoriten handelt, gibt Thales vor, nichts gesehen zu haben: „Was dieser Mann nicht alles hört‘ und sah! / Ich weiß nicht recht wie uns geschah“ (7930–7931). Und selbst als Homunkulus ihn auf die Folgen des Einschlags aufmerksam macht – (vgl. V. 7936–7937 „Schaut hin nach der Pygmäen Sitz, / Der Berg war rund, jetzt ist er spitz.“) –, erkennt er weder Anaxagoras noch die vulkanisch-plutonischen Kräfte an und entgegnet auf die

11 So auch Thomas Zabka, der zu Recht betont, dass die Haltung des Thales nicht gewaltfrei ist, weil sie den Fakten des Anaxagoras die Anerkennung verweigert: „Die neptunistischen Figuren behaupten, daß in der Wahrnehmung der Gegenpartei allein die subjektive Vorstellung und nicht auch das objektive Geschehen bestimmend ist. In dieser Verleugnung des Realitätsgehalts liegt aber selbst eine willkürlich-starre und unreflektierte Verabsolutierung der eigenen Vorstellungsart“ (Zabka 1993, 175).

Beobachtungen des Homunkulus mit den Worten: „Sei ruhig! Es war nur gedacht“ (V. 7946), so als stünde es nicht allen deutlich vor Augen, was geschehen ist.

Die Diskussion zwischen Thales und Anaxagoras verhält sich zu der vorangegangenen Entstehung des Berges als dessen Nicht-Erklärung. Anders als es die Ausgangssituation des Gesprächs hoffen ließ, hat sich hier nichts entschieden. Die Gegensätze haben sich nicht nur verstärkt, sondern sogar noch vermehrt. Zum Problem der Zeit hat sich die ungeklärte Frage gesellt, welchen Status für die wissenschaftliche Erklärung das sinnliche Datum des seismischen Felsens haben könnte. Das Verhältnis von Anschaulichkeit und Deutung scheint damit von Grund auf gestört, denn die Deutungen überwuchern das Faktum. Die Bergentstehung und das mit ihr verbundene Geschehen verschwinden hinter ihren Diskursivierungen beinahe vollständig. Der Berg liefert nicht, wie es Goethes Ideal war, mit den Phänomenen schon die Theorie,¹² sondern lässt im Gegenteil zwischen der Anschauung eines Gegenstandes und seiner Erklärung eine Kluft entstehen. Evident scheint nur noch, was jeder dafür hält, ohne dass es für die Rezipienten und Rezipientinnen des Textes die Möglichkeit einer Objektivierung gäbe.

Fassen wir das Gesagte zusammen: Der zweite Teil des *Faust* erscheint als ein topisch angelegtes Archiv, bei dem Orte und dort anzutreffende Figuren wie Rubriken wirken, die Einträge aus dem dahinterliegenden größeren Archiv der Kultur erlauben, die von den Rezipienten und Rezipientinnen aufgespürt werden können. Dabei geht es nicht um ein wörtliches Zitieren von Texten, sondern um deren theatrale Metamorphose, um die Erzeugung von Charakteren und Handlungen aus dem Geist des Archivs. Dadurch erhält das Werk mehrfache Ebenen der Deutung und es erscheint unter anderem als eine Reflexion auf Entwicklungen in der Wissensgeschichte der damaligen Zeit. Die Archivpoetik erlaubt es Goethe mithin, einen Text als Archiv zu verfassen, der zugleich das Kulturarchiv seiner Zeit beobachtet, kommentiert und zur Erzeugung seiner theatralen Wirklichkeit nutzt.¹³

¹² Vgl. LA I/11, 358: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“

¹³ Dieser Aufsatz entstand dank der freundlichen Aufforderung der Herausgeber, meine früheren Überlegungen zu Goethes Archivpoetik zusammenzufassen (vgl. Schneider 2005). Es handelt sich teilweise um wörtliche Passagen aus meiner Dissertationsschrift, die aber gestrafft und um neue Überlegungen angereichert wurden.

Literaturverzeichnis

- Asman, Carrie. „Kunstkammer als Kommunikationsspiel. Goethe inszeniert eine Sammlung“. *Johann Wolfgang Goethe: Der Sammler und die Seinigen*. Hg. Carrie Asman. Dresden: Verl. der Kunst, 1997. 119–177.
- Bez, Martin. *Goethes ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘. Aggregat, Archiv, Archivroman*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2013.
- Bredenkamp, Horst. *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Wagenbach, 1993.
- Curtius, Ernst Robert. „Goethes Aktenführung“. *Kritische Essays zur europäischen Literatur*. 2. erweiterte Aufl. Bern: Francke, 1954. 57–69.
- Dotzler, Bernhard J. „Big Number Avalanche & Weltliteratur. Medienwissenschaftliche Notizen zu Goethes Aktenführung“. *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Hg. Ingrid Münz-Koenen und Wolfgang Schaeffner. Berlin: Akademie, 2002. 3–14.
- Flach, Willy. „Goethes literarisches Archiv“. *Archivar und Historiker. Studien zur Archiv- und Geschichtswissenschaft. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Otto Meisner*. Hg. Staatliche Archivverwaltung. Berlin: Rütten und Loening, 1956. 45–71.
- Gaier, Ulrich. „Dialektik der Vorstellungsarten als Prinzip in Goethes ‚Faust‘“. *Interpreting Goethe's ‚Faust‘ today*. Hg. Jane K. Browne, Meredith Lee und Thomas P. Saine, in Zusammenarbeit mit Paul Hernadi und Cyrus Hamlin. Columbia, SC: Camden House, 1994. 158–171.
- Gaier, Ulrich. „Kommentar 2“. *Johann Wolfgang Goethe: Faust-Dichtungen*. Bd. 3/2. Hg. u. kommentiert Ulrich Gaier. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Vollständige mit Erläuterungen und Kommentaren versehene Ausgabe im Auftrage der Deutschen Akademie der Naturforscher zu Halle (Leopoldina). Begr. Lothar Wolf und Wilhelm Troll. Hg. Dorothea Kuhn und Wolf von Engelhardt. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1947–2011. [Leopoldina-Ausgabe, Textbelege unter Sigle LA + Bandnummer]
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Hg. Albrecht Schöne und Hendrik Birus. Frankfurt a. M., Berlin: Dt. Klassiker Verl., 1994 (= Frankfurter Ausgabe 7/1).
- Goethe, Johann Wolfgang. *Artemis-Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hg. Ernst Beutler. Zürich: Artemis 1948–1961. [Gedenk-Ausgabe, Textbelege unter Sigle GA + Bandnummer]
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes amtliche Schriften*. Bd. I. Hg. Willy Flach. Weimar: Böhlau 1950.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 in 45 Bänden in 2 Abteilungen. Hg. Friedmar Apel et al. Frankfurt a. M., Berlin: Dt. Klassiker Verl., 1987–2013. [Frankfurter Ausgabe, Textbelege unter Sigle FA + Bandnummer]
- Hölder, Helmut. *Geologie und Paläontologie in Texten und ihrer Geschichte*. Freiburg, München: Alber, 1960.
- Pompe, Hedwig, und Leander Scholz (Hg.). *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: DuMont, 2002.
- Pörksen, Uwe. „Raumzeit. Goethes Zeitbegriff aufgrund seiner sprachlichen Darstellung geologischer Ideen und ihrer Visualisierung“. *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*. Hg. Peter Matussek. München: C. H. Beck, 1998. 101–127.

- Schneider, Steffen. *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes ‚Faust II‘*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Trunz, Erich. „Goethe als Sammler“. *Weimarer Goethe-Studien*. Weimar: Böhlau, 1980. 7–47.
- Wagenbreth, Otfried. *Geschichte der Geologie in Deutschland*. Stuttgart: Thieme Georg Verl., 1999.
- Zabka, Thomas. *Faust II. Das Klassische und das Romantische. Goethes ‚Eingriff in die neueste Literatur‘*. Tübingen: Niemeyer, 1993.
- Zedelmaier, Helmut. „Buch, Exzerpt, Zettelschrank, Zettelkasten“. *Archivprozesse*. Hg. Hedwig Pompe und Leander Scholz. Köln: DuMont, 2002. 38–53.

Petra-Maria Dallinger

Franz Tumler – Nachprüfung von Aufschreibungen

Franz Tumler zählte nach seinem Roman-Debüt *Das Tal von Lausa und Duron* (1935) zu den erfolgreichsten Nachwuchsautoren der NS-Zeit (vgl. Amann 1987, 12; Amann 1996). Eine formale und ästhetische Neuorientierung seiner literarischen Arbeit zeigt sich ab Mitte der 1950er Jahre, am entschiedensten mit der Veröffentlichung seiner Erzählung *Der Mantel* (1959). Die Thematisierung der poetologischen Voraussetzungen des Schreibens wird von da an konstitutiver Teil seiner dichterischen Arbeit; besondere Relevanz kommt dabei der Frage des Verhältnisses von Wirklichkeit bzw. Wahrheit und Sprache zu. Archive und Archivmaterial sind in diesem Zusammenhang bedeutsam, sowohl für die Protagonisten als auch in Hinblick auf Erzählstrategien des Autors. Zwei autobiografische Romane Tumlers – *Aufschreibung aus Trient* und *Pia Faller* – machen dies evident.

1 *Aufschreibung aus Trient* (1965)

Ein Mann fährt in Begleitung einer jungen Frau nach Italien. Kurz vor Trient kommt es zu einem Unfall, der Wagen überschlägt sich, die Frau wird leicht verletzt, die Reise muss unterbrochen werden.¹ Der unfreiwillige Aufenthalt in Trient, kurz vor Beginn der ersten Prozesse gegen die Aktivisten des ‚Befreiungsausschusses für Südtirol‘ (August 1963), zu denen mutmaßlich auch ein Vetter des Ich-Erzählers gehört, zwingt ihn zu einer Auseinandersetzung mit der Frage von Herkunft und Zugehörigkeit; etwas, das er bewusst vermeiden wollte. „Und was ist das schon, bloß weil man wo geboren ist, und was geht es einen eigentlich an? [...] jetzt diese Stadt, und dann Salurn, die Sprachgrenze, und dann noch Trient; wenn wir über Trient hinaus sind [...] dann sind wir durchgefahren, haben es hinter uns“ (AT 23). Die Begründung: „[...] ich kann entweder nur durchfahren, oder ich müßte mich, wenn ich anhalte, mit dem Vetter, der gar nicht da ist, iden-

1 Zur Fiktionalisierung von Autobiografie bzw. zu einem Autounfall, den Tumler bei einem Besuch in Südtirol 1963 hatte, vgl. Klettenhammer 2012, 336 (Fußnote 24). Die Mutter des Autors war 1945 bei einem Autounfall ums Leben gekommen, vgl. den Brief Tumlers an Gertrud Fussenegger vom 6. Oktober 1945, OÖ. Literaturarchiv / Adalbert-Stifter-Institut Linz, NL Gertrud Fussenegger. [Im Folgenden wird auf diesen Briefwechsel mit der Sigle FT / GF + Datum verwiesen.]

tifizieren – und zugleich auch mit dem anderen Vetter, und müßte der eine und der andere sein. [...] wußte nur, daß ich [...] lieber auswich“ (AT 172–173).

Die Ausgangssituation ist so einfach wie kompliziert: Franz Ernest Aubert Tumler, geboren am 16. Januar 1912 in Gries bei Bozen als Sohn des Gymnasiallehrers für Latein und Griechisch Dr. Franz Tumler und dessen Frau Erna Fridrich, war nach dem frühen Tod des Vaters – er starb 1913 im 35. Lebensjahr – mit der Mutter und seiner ein Jahr jüngeren Schwester Ernesta zur Familie der Mutter nach Oberösterreich übersiedelt. Die Großeltern mütterlicherseits lebten zunächst in Ried im Innkreis und infolge der Berufstätigkeit des Großvaters Josef Fridrich – er war Buchdrucker – dann in Linz. Franz Tumler wuchs in der Huemerstraße 12b² auf, absolvierte die Lehrerbildungsanstalt und unterrichtete bis 1938 an Volksschulen in Stadl-Paura und Buchkirchen bei Wels.³ Nach Südtirol kehrte er erstmals als Zwölfjähriger auf einen Besuch mit der Mutter 1924 zurück (vgl. AS 228); danach wieder 1933, für mehrere Wochen allein. Bei ausgedehnten Wanderungen in den Dolomiten und den ladinischen Tälern (in denen sein erster Roman *Das Tal von Lausa und Duron* angesiedelt ist) und in der Begegnung mit den Verwandten in Laas wird die Heimat des Vaters – besonders auch in ihren historischen Dimensionen – zum Auslöser für eine lebenslange Beschäftigung mit Identität. Sie erweist sich auch literarisch als äußerst produktiv. Für Tumler, der in seiner Linzer Kindheit keine befriedigenden Antworten auf die Frage nach der eigenen Zugehörigkeit finden konnte (vgl. AS 56–59), wurde das historisch und politisch umstrittene und gesplante Land Südtirol zum Schauplatz und zum Spiegel seiner eigenen Zweifel und Zerrissenheiten.⁴

Der autobiografisch gezeichnete Ich-Erzähler in Franz Tumlers *Aufschreibung aus Trient* ist sich seiner versuchten und gescheiterten Ausweichbewegung durchaus bewusst. Sie betrifft vordergründig die Familie seines Vaters und ihre Involvierung in die aktuelle politische Situation Südtirols (im Besonderen belasten die unmittelbar bevorstehenden Gerichtsprozesse), im Kern jedoch ihn selbst,

² Die Huemerstraße erstreckt sich zwischen Museums- und Mozartstraße, die in *Pia Faller* mehrmals genannt werden. Tumlers Mutter heiratete später den Lehrer Rudolf Reichart, in dessen Wohnung in der Linzer Stifterstraße sich der Autor auch nach 1945 oft aufhielt.

³ Vgl. zur Biografie Tumler 2016, 9–32; Hoiß 2006, 481–482; Hoiß, „Franz Ernest Aubert Tumler“. *Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte*. <https://stifterhaus.at/stichwoerter/franz-ernest-aubert-tumler> (5. November 2020); speziell zu Südtirol Stockhammer 2010, 97–116.

⁴ FT / GF, 1. Oktober 1941: „Ich habe einen Ort, zu dem ich Heimat sagen darf, noch gar nicht gefunden, vielleicht aber ist es auch so, daß ich ihn überhaupt nicht finden kann.“ FT / GF, 2. Dezember 1946: „Solche Gedanken, wo man zu Haus sein sollte, beschäftigen mich [...], wahrscheinlich werden sie mich mein Leben lang beschäftigen, weil es mir nie gelingen wird, wo zu Hause zu sein.“

seine (Un-)Fähigkeit zu Kommunikation, Mitteilung, Klärung; das Zu-sich-Kommen ‚passiert‘ einfach:

Was mir passiert ist damals, daß ich eingeholt wurde von meinem Vater, den ich nicht kannte, jetzt aber kennenlernte, indem ich mich von ihm unterschied, weil ich am Leben geblieben war mit der Frau [...], und dann reden lernte mit ihr. Eingeholt wurde, als ich vorbeifahren wollte an ihm [...]. (AT 60)

Zunächst geht es um die Auseinandersetzung mit der Figur des Vaters. In unmittelbarer Nachbarschaft des Trientiner Hotels, in dem das Paar untergebracht ist, befindet sich das Castello del Buonconsiglio, wo am 12. Juli 1916 Cesare Battisti (1875–1916), italienischer Abgeordneter zum österreichischen Reichsrat und Irredentist, hingerichtet worden war. Battisti, Zeitgenosse und (im Roman) persönlicher Bekannter des Vaters des Erzählers, wird als zweite Erzählerstimme in die Handlung eingeführt. Als am Ort seines Todes in Gestalt eines Denkmals Anwesender reflektiert er (gleichsam als Wiedergänger) eigene Erinnerungen und kommentiert das Handlungsgeschehen. Im Hof des Kastells beobachtet Battisti etwa, wie der Protagonist und seine Begleiterin Fotografien betrachten, die dieser, der an seinem Geburtsort und den damit verbundenen Erinnerungen ja möglichst rasch vorüberfahren wollte, überraschenderweise in einer „rotledernen kleine[n] Mappe“ (AT 67) mit auf die Reise genommen hatte.

Sie sitzen in der Sonne im Hof, und die Sonne scheint auf die alte braune Fotografie, und jetzt weiß ich, daß ich mich nicht getäuscht habe, und er sieht auch genau so aus [wie sein Vater] mit dem Buch in der Hand, wie ich ihn damals im Café traf, das zweite Mal, und ihm das Buch brachte, und er es aufschlug, als ich ihn darum bat, weil ich mit meiner Übersetzung der Ausdrücke, die ich brachte, doch nicht zu Rande gekommen war, und ihn fragte. (AT 68)

Bildern – im Sinne von Porträtfotografien „in der Manier der damaligen Zeit“ (AT 72) – kommt generell eine besondere Bedeutung im Roman zu. In aller Ambivalenz verkörpern sie Identität, als „Abbild und Ausdruck des Äußeren und Inneren“ (AT 72). Sie vertreten den Abgebildeten, in effigie. So blickt der tote Vater im Bild von der Wand, und Battisti erinnert sich: „Und als er so von seinem Bild hersah auf uns, zeigte sie [seine Witwe, die Mutter des Ich-Erzählers] mir den Brief. Und dann holte sie ein kleines schwarzes Notizbuch hervor“ (AT 149). Fotografien machen über ihren eigentlichen Gegenstand bzw. Inhalt hinaus Identifikation möglich. Der Protagonist ähnelt seinem Vater so sehr, dass Battisti in ihm den Sohn erkennt; andererseits ähnelt seine Begleiterin einem Kindheitsbild ihres Großvaters – wenngleich das Wort ‚ähnlich‘ hier nicht ganz korrekt ist, eher handelt es sich um ein – wie es heißt – „vorweggenommenes Bild“ (AT 72, 73 und

77).⁵ Als die ‚rotlederne kleine Mappe‘ im Hof des Kastells vergessen wird, kann der Billeteur sie anhand der Bilder zuordnen und dem Ich-Erzähler zurückgeben. Identifiziert werden die Besitzer der Mappe durch die Fotos, die gar nicht sie selbst zeigen, sondern ihre bereits verstorbenen Vorfahren, zumindest möchten sie das glauben (vgl. AT 132).

Gängiger Erzählkonvention folgend, könnte man für den weiteren Verlauf der Handlung erwarten, dass für eine Spurensuche nach der Kindheit und dem Leben der Eltern entsprechende Unterlagen und Dokumente gesichtet und befragt würden. Die Voraussetzungen dafür wären günstig, gibt es doch über die Fotografien hinaus ein kleines, von der Mutter gesichertes Familienarchiv, das Auskunft geben könnte. Die Aufzeichnungen seines Vaters waren Franz Tumler laut eigener Aussage von der Mutter nach seiner Südtirol-Reise 1933 übergeben worden (vgl. NTDL 101). Der Ich-Erzähler weiß aus den „verschiedenen Schriftsachen“ (AT 106) aus dem Besitz des Vaters also durchaus etwas; deren Potenzial scheint jedoch bei weitem nicht ausgeschöpft: „Ich erzähle ihr, woher ich es weiß. Ich habe von meiner Mutter eine Mappe mit verschiedenen Schriftsachen von ihm [dem Vater], Zeugnissen und Dokumenten. Und noch mehr solche Mappen, Notizen, Manuskripte, Handgeschriebenes, aber da müßte man sich erst hineinlesen“ (AT 106). Auch zur Klärung besonderer Fragen gibt es Dokumente:

Das fällt mir auf einmal ein: daß ich doch auch von dieser Sache etwas zu Hause liegen habe: das Gesuch, den zugehörigen Schriftwechsel, die Aktenvermerke; und alles auch einmal gelesen habe, trotzdem mich jetzt nicht mehr genau dran erinnern kann – das kommt mir nun selber merkwürdig vor. [...] Und ich sehe auch alles noch vor mir: das Papier, die Schrift, alles handschriftlich, auch die Schrift meines Vaters [...]. (AT 146–147)

Auffallend kompetent kann der Erzähler schildern, wie die lebensgeschichtlichen Dokumente gelagert sind:

[S]ie fragt mich weiter nach diesen Papieren, dem ganzen Schriftwechsel. Ich sage: Eine schwarze Mappe; und sehe es vor mir: in diesem Format, das Kanzleiformat heißt, zwei steife Aktendeckel, und Bänder eingezogen oben, unten an den Seiten, mit diesen Bändern aus Rips in Schleifen zusammengebunden; und weiß noch, wie es mir meine Mutter gab, die Schleifen aufknüpfte. Und erzähle ihr: alle Schulzeugnisse meines Vaters bis hinauf zu dem Dekret, mit dem er angestellt wurde, und dazwischen auch die Bekundungen von Stipendien; und das fällt mir jetzt auch wieder ein: Darlehen, Rückzahlungsbescheinigungen; ein ganzes Leben, bezeugt durch Papiere. (AT 147)

⁵ Die Fixierung im Bild ist allerdings nicht unproblematisch; als „stillgelegte Bilder“ – wie etwa jenes von der Hinrichtung Battistis (AT 27–28), werden sie auch der Dynamik des Lebens bzw. der Person nicht gerecht, können Entwicklung verhindern (vgl. AT 312; Klettenhammer 2012, 329).

Eine systematische Auswertung der Papiere findet nicht statt. Wie sich die Berufslaufbahn des Vaters, seine Forschungsarbeiten, die Ehe gestaltet haben, davon ließe sich durch Einsicht in die ja vorhandenen und zugänglichen Dokumente eine verlässliche Einschätzung gewinnen. Doch der Erzähler meidet die Zeugnisse, das Bild des Vaters bleibt von Vorannahmen, Mutmaßungen und Verdacht bestimmt. Über ein angeblich in der Familie erlerntes Verhaltensmuster heißt es:

[...] weil es immer dieses Nichthinsehen war, mit dem ich aufwuchs: das Foto, die Briefe; und diese paar Sätze: wie sie zueinander gewesen sind, mit denen ich großgeworden bin, so daß ich auch später lieber nicht hinsah, wie ein anderer Mensch wirklich war. (AT 182)

Selbsterkenntnis gemildert durch angebliche familiäre Gewohnheiten. Die Mutter hingegen hatte die Hinterlassenschaften ihres Mannes nicht nur aufbewahrt, sondern auch angeschaut und im Nachlesen der Notizbücher des Mannes ein anderes Verständnis für ihn entwickelt (vgl. AT 149–150).

Etwas leichter hat es die Leserin, der Leser in Bezug auf Hintergründe der familiären Situation, denn durch die Monologe von Cesare Battisti wird einiges über den Vater mitgeteilt, was dem Ich-Erzähler nicht bekannt ist oder was er eben nicht wissen wollte und will. Über ihre jeweiligen Interessen war zwischen den beiden Männern ein freundschaftliches Verhältnis entstanden: Der Vater des Erzählers geht im Rahmen sprachwissenschaftlicher Forschungen zur Herkunft der Terminologie des Weinbaus im Etsch- und Eisacktal (vor)romanischen Wurzeln Südtirols nach. Battisti engagiert sich für eine Abtrennung des Trentino aus dem Provinzverband mit Südtirol und damit von Österreich-Ungarn. 1915 trat er als Irredentist auf Seiten Italiens in den Krieg ein, wurde von den Österreichern gefangen genommen und unmittelbar danach als Hochverräter gehenkt. Der Vater hat – im Roman – Battisti Hilfe bei der Aufbewahrung von Kisten mit unter Umständen kompromittierenden Büchern und Flugblättern angeboten; ein weiteres, politisch brisantes Archiv, über dessen tatsächlichen Inhalt man nichts Konkretes erfährt (vgl. AT 92–93). Battisti verfasst – im Roman – einen Nachruf auf den früh und unerwartet verstorbenen Vater des Erzählers (vgl. AT 281).⁶

Anlässlich der Aufnahme des Unfallberichtes durch die Polizei erweitert sich der Fragenkomplex zu Heimat und Identität über die Biografie des Vaters hinaus in die Gegenwart – hin zu den Verwandten, die in der aktuellen, im wahrsten Sinn des Worts explosiven Frage der Loslösung Südtirols von Italien konträre Positionen einnehmen. Die Weigerung des Erzählers, auf dem Weg in den Süden die Verwandten zu besuchen, erscheint verständlich, wenn die Frage nach

⁶ Ein Kontakt zwischen Battisti und Tumler ist nicht nachweisbar, vgl. Stockhammer 2010, 102.

Heimat sich auch als eine Frage der politischen Parteinahme und als Bekenntnis darstellt, das auch ein Bekenntnis für eine falsche Sache und die falsche Seite sein kann. Die Situation der Unentschiedenheit ist der Nukleus des Romans.

Als der Erzähler, wieder nach Hause zurückgekehrt, von einem Zeitungsredakteur um eine Einschätzung der Vorgänge in Südtirol gebeten wird, sieht er sich zunächst außer Stande, Stellung zu beziehen. Doch legt er nun seinerseits ein Archiv an (AT 193); in Mappen werden Zeitungsausschnitte und eigene Notizen gesammelt; er beginnt seine Aufschreibung.

Ich habe den Prozeß verfolgt, der jetzt zu Ende gegangen ist, während ich diese Aufschreibung mache, ein Jahr, nachdem wir fort sind aus Trient [...]. Und habe mir dazu auch etwas von dem Prozeß notiert. Seit Mai schon, als ich den Mann von der Zeitschrift traf und ihm sagte, ich könne ihm den Aufsatz, den er sich wünschte, nicht schreiben, und auch an diese andere Aufschreibung hier noch nicht dachte – aber ich konnte ihm ein paar Zeitungsausschnitte über den Prozeß zeigen, hatte sie mir beiseitegelegt von seinem Beginn an im Jänner [...]. (AT 264–265)⁷

Die Form der Mappe, als jederzeit neu gruppierbare, erweiterbare und damit bewegliche Sammlung, entspricht offenbar grundsätzlich Tumlers Arbeitsweise. Erzähltechnisch zeigt sie sich in der Anlage des Romangeschehens als Form der variierenden Wiederholung. Einzelne Motive etwa werden wiederholt aufgegriffen, wie Dokumente herausgezogen und wieder abgelegt. Auch die stellenweise ungewöhnlich häufige, fast obsessive Verwendung der Konjunktion ‚und‘ zur Verbindung von strukturell ganz unterschiedlichen Phänomenen passt zu dieser Haltung. Die unterschiedslose Aneinanderreihung von Wahrgenommenem, Erinertem, Assoziiertem, Gedachtem verweigert sich konsequent einer Beurteilung, Bewertung, Gewichtung oder Interpretation. Unterschiede und Widersprüche werden eingeebnet, die Grund-Folge-Beziehungen damit hintertrieben (vgl. Schmidt-Dengler 1987, 37). Uneindeutigkeit und Unentschiedenheit bilden sich so auch unübersehbar grammatikalisch, stilistisch und strukturell ab.

Ein für Tumler zentrales Motiv, das der Wiederholung, ist eng verknüpft mit dem der Aneignung. Erzählen, Notieren, ist eine Form von „Wiederholung des Vorganges“ (AT 277) oder anders formuliert: „Das Wort Wiederholung hat mich beim Schreiben beschäftigt, so daß es mir fast dasselbe war: Schreiben und Wiederholung“ (V 68). Eine zweite Wirklichkeit (und mit ihr eine zweite Wahrheit) wird im Schreiben hergestellt und ihre Herstellung im poetischen Verfahren gleichzeitig ausgestellt:

⁷ Zum historisch-politischen Hintergrund der Südtirol-Frage vgl. etwa Peterlini 2012, 173–230.

[...] daß ich es alles wiederholen muß hier; den Prozeß gegen die Carabinieri, [...] und den Prozeß, der erst vorbereitet wird gegen meinen Vetter, und alles, was dazu gehört; und den Prozeß gegen Cesare Battisti, den ich mit mir führen muß – und nicht nur erzählt. Zu dem ich gestoppt worden bin hier. Und einen Prozeß noch mit mir und meinem Vater, von dem ich so wenig weiß, und jetzt etwas kennenlerne hier in Trient. (AT 135)

Das Tumler'sche Erzählen als ‚Wiederholung‘ in dem Sinne, dass etwas wieder ins Bewusstsein gehoben und geholt wird, führt nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich und formal vor, wie durch Befragung – Selbstbefragung, Befragung der Wirklichkeit, der Dokumente und Archive – im besten Fall das „Nicht-sprechenkönnen“ (AT 305) überwunden werden kann. Die Wiederholung ist der Versuch einer Klärung von Voraussetzungen – im Sprechen, im Schreiben, im Leben. Es bedeutet auch, dass nichts von vornherein oder für immer festgelegt ist.

Die Frage, wie sich Wirklichkeit und Erzählung zueinander verhalten, bleibt in beständiger Schwebelage: „[...] aber bald sind sie es, die erzählen. Und was sind sie dann, und was wird überhaupt erzählt als Verklammerung, die Verständigung ermöglicht – man einigt sich auf etwas: auf Erzählung. Aber wie sind die wirklichen Dinge?“ (AT 222), überlegt Cesare Battisti. Dass die Macht des Erzählens bzw. des Erzählers dem lebenden Subjekt gefährlich werden kann, wird in *Pia Faller* explizit thematisiert: „das gehört zum Geschäft des Erzählers, daß er etwas erzählt, das es dann nicht mehr gibt“ (PF 93). Wenn der Erzähler meint, „Man bekommt eine Sache immer nur durch eine Person“ (AT 256), so ist das eine ernst zu nehmende Aussage, die noch nichts über die Folgen für die ‚Person‘ verrät (vgl. Costazza 1992, 248). In der wachsam teilnehmenden Beobachtung Cesare Battistis, der besonders die Position der Begleiterin des Ich-Erzählers mit skeptischem Interesse verfolgt, deutet sich diese mögliche Gefährdung an. Die Beziehung des Paares scheint fragil, durch einen Mangel an Bereitschaft zur Wahrnehmung ebenso wie zur Festlegung auf der Seite des Mannes. Seine Unentschlossenheit zu emotionaler Nähe und Bindung ersetzt er durch Versuche einer Festschreibung. Allerdings wehrt sich die Frau gegen die Fixierung im Erzählt-Werden:

Ich liebe ihn, aber er muß aufhören, uns als Figuren seiner Erzählung zu nehmen, denn wir sind von ihm unabhängige Personen [...]. Aber nicht als jemand, den er sich ausdenken kann als eine Art Seele für seine Geschichte [...]. (AT 177)⁸

⁸ Vgl. FT / GF, 22. November 1941: „[...] bin in Gedanken immerfort bei Dir; in der Art wie [...] an ein Ding, das man schreiben will [...], denk ich an Dich [...]“.

Es ist die Bereitschaft seiner Begleiterin zur Beteiligung, die dem Erzähler ein Zur-Sprache-Finden erst möglich macht: „[...] so hat mich nie jemand gefragt – wie sie es tut: ohne richtiges Fragen, aber so, daß ich erzähle“ (AT 239).

Wahrheit entsteht vollkommen subjektiv, im Reden und als Prozess einer Auswahl dessen, was aufgezeichnet wird, fallweise auch unter Ausschluss von Evidenzen der Wirklichkeit, die zur nur „scheinbar wirklichen der Papiere“ (AT 277) erklärt wird:

Aber vielleicht tat ich es wegen eben dieser Aufschreibung, die mir jetzt, um ein Jahr später, diese Zeit zurückbrachte [...], so daß sie mir ganz gegenwärtig war [...], und diese andere Gegenwart: die scheinbar wirkliche der Papiere und Briefe, nicht zuließ [...]. Ich hätte nur nach ihnen zu greifen brauchen, aber ich hätte weniger bekommen, als ich als Wahrheit in mir selber bekam durch das Aufschreiben, das eine Wiederholung des Vorganges war, und ihn mir bestätigte als Wahrheit. (AT 277–278)

Dass die Literatur sich letztlich über die lebende Person und jedenfalls über Archivmaterial und darin aufgehobene Wirklichkeit stellt, ist augenscheinlich. Wie weit sich dabei das Erzählen selbst mit in Frage stellt, wird an einem anderen Roman Tumlers deutlich.

2 *Pia Faller* (1973)

Auch in Franz Tumlers Roman *Pia Faller* wird die Handlung durch eine Autofahrt in Gang gesetzt; der Protagonist macht sich von Berlin aus auf den Weg in den Süden. Er bringt eine junge Frau, die in Schwierigkeiten ist, zu ihrer Familie und besucht anschließend Linz, die Stadt, in der er aufgewachsen ist. Bald darauf unternimmt er eine zweite Fahrt dorthin, diesmal (auch) in der Absicht, die Tochter seiner ehemaligen Klavierlehrerin zu treffen, die titelgebende Pia Faller. Eine vom Ich-Erzähler veröffentlichte Geschichte hatte ihm einen Brief jener Frau, die darin auf ihren Namen bzw. den ihrer Mutter gestoßen war, eingetragen.⁹ Dieses Faktum erfährt die Leserin, der Leser im Laufe des Geschehens.

⁹ Im Nachlass Franz Tumlers im DLA Marbach finden sich zwei Briefe von Pia Glaser, datiert mit 24. Dezember 1971 und 14. September 1972. Beim ersten handelt es sich um einen Glückwunsch zur Verleihung des Adalbert-Stifter-Preises an Tumler 1971, im zweiten Schreiben, das ebenfalls mit einer Gratulation (zur Verleihung des Professorentitels) einleitet, berichtet Pia Glaser-Bockhorn davon, dass sie sich durch die Lektüre von *Sätze von der Donau* „wieder als kleines Mädchen, wieder zurückversetzt in die noch unbeschwerte Kindheit“ fühle. Im Buch habe sie ein „Stückchen“ von sich wiedergefunden. Die Hoffnung auf ein Wiedersehen wird ausgesprochen.

Während in *Aufschreibung aus Trient* ein regelrechter – und als solcher auch bezeichneter – Nachlass des Vaters zur Verfügung steht (vgl. AT 277), ist in *Pia Faller* von bereits vorhandenen Archivmaterialien kaum die Rede; erwähnt werden aber Landkarten, die der Großvater mütterlicherseits für das „Militärgeographische Institut“ (PF 170–171) Wien gedruckt und dem Enkel in einer Kiste hinterlassen hatte. Sie haben Bedeutung bei der Bestimmung des ursprünglichen Betts der Donau, das sich der Hochwasser führende Strom zeitweilig zurückerobert. In seiner widerständigen Gewalt wird der Fluss vom Protagonisten als faszinierend erlebt; die Donau trägt mit Auswaschung und Unterhöhlung seines ehemaligen Wohnhauses in Linz Spuren des Gewesenen ab; ein Nachweis dessen, was war, ist nicht mehr möglich.¹⁰

In Vorbereitung des Schreibens, das im Roman gleichermaßen nach- bzw. mitvollzogen wird, legt der Erzähler selbst zahlreiche Notizen an, notwendige Voraussetzung des Schreibprozesses ebenso wie gleichzeitig entstehendes Archiv. Wesentliche Schreib- und Erinnerungsimpulse gehen von einzelnen notierten Wörtern, von Namen aus; angesprochene Gegenstände und Bilder setzen Erinnerungen – innere Archive – frei.

Vor der Veröffentlichung seines Romans publizierte Franz Tumler insgesamt vier Teilstücke als eigenständige, in sich abgeschlossene Texte, die er später in den Roman integriert (vgl. Zimmermann 1982), so die bereits erwähnte, vom Rundfunk gesendete Erzählung *Fingerübung*. Deren erster Satz lautet: „Ich will eine Geschichte schreiben, die ich erlebt habe, aber an die ich mich nicht erinnern kann, daher muß ich sie mir erfinden“ (F 1030). Damit steht, was Erlebtes, Erinnerbares und Erfundenes angeht, alles Weitere auf unsicherem Grund. Auch der unmittelbar anschließende Hinweis: „Vielmehr sind es zwei Sachen von damals: von der einen habe ich ein Zeichen auf meinem Körper, von der anderen einen Namen“ (F 1030), kann das Vertrauen der Leserin, des Lesers in die Verlässlichkeit des Erzählers nur unvollständig wiederherstellen, vor allem wenn dieser zugibt:

Ich habe mir Anhaltspunkte erfunden: einen Bilderrahmen mit einem Bild, das ich, wenn Frau Faller die Lampe aufdrehte, nicht sah. Vielleicht gab es dieses Bild. Aber nun erfinde ich mir, daß ich es eines Tages sehe. (PF 30)

Dass die reale Pia Glaser sich gewissermaßen in die Geschichte „einmischt“ (PF 90), irritiert den Autor; im Roman heißt es:

10 In Tumlers *Sätze von der Donau* (1965) wird der Fluss selbst zum Archiv von Kindheitserinnerung und Geschichte.

[...] ich weise es zurück, daß sich der wirkliche Name zu dem Namen, der meiner Geschichte gehört, einmisch, obwohl ich mir sagen muß, daß ich ihn doch so oft beschworen habe als das einzige Wirkliche in der sonst erfundenen Geschichte. [...] wäre sie [die Geschichte] nicht fertig, müßte ich fürchten, daß dieser Name, plötzlich Nichtgeschichte, mir die Geschichte beeinträchtigt [...]. (PF 90)

Die Erinnerungen des Erzählers an die Klavierstunden bei Frau Glaser/Faller haben etwas ungewöhnlich Sinnliches an sich. Der damals etwa fünf- bis sechsjährige Knabe nimmt, auf einem Buch am Klavierschemel sitzend, neben Licht und einzelnen Gegenständen wie eben jener Fotografie, auf der er aufgrund der Spiegelung nichts erkennt, vor allem die Hand der Lehrerin wahr. Bei der Hand allein bleibt es nicht, die Tasten speichern neben Wärme auch „Absonderung“, die den Schüler fasziniert:

[...] als Frau Glaser/Faller mir den Unterschied zeigen wollte: durch Spannen ihrer Hand gegen die meine, spürte ich, daß es Absonderung war – eine Wärme der Haut, die diesen Eindruck auf den Tasten machte, der nicht Temperatur war, sondern Absonderung. Ich hatte ihn noch auf meiner Haut, als ihre Hand schon wieder auf den Tasten lag. (F 1035; PF 20)

Die zusätzliche Erwähnung von Frau Fallers „Geruch“ und des rötlichen „Haares der Achselhöhle“ (F 1037; PF 23) lässt die Szenerie deutlich erotisch aufgeladen erscheinen. Schließlich betritt der Schüler „das erste Mal“ (PF 25) ihr Schlafzimmer. Die Frage nach den spiegelbildlich angelegten Grundrissen ihrer beider, übereinander liegenden Wohnungen beschäftigt Lehrerin und Schüler. Während der Knabe gemeinsam mit seiner Mutter in einem Zimmer schläft, hat Pia, die Tochter der Klavierlehrerin, ein hofseitiges Kabinett zur Verfügung (vgl. PF 25). In der Erinnerung verankern sich die damit verbundenen Umstände überraschend unvollständig: „Ich probiere Verschiedenes aus. Aber das Gehen durch den Grundriß der Wohnung hilft mir nicht weiter“ (PF 26). Der Erzähler scheint die wohl politisch motivierte unfreiwillige Übersiedlung der Fallers, die ihre Wohnung zugunsten einer davor im Keller lebenden Mietpartei räumen mussten und offenbar keine solidarische Unterstützung durch die Hausgemeinschaft erhielten, zu verdrängen.¹¹

Was genau der Ich-Erzähler Jahrzehnte später von der Begegnung mit Pia Faller eigentlich erhofft, bleibt unklar. Beim ersten Aufenthalt in Linz macht er keine Anstalten, sie zu besuchen (vgl. PF 98). Die zweite Linz-Fahrt ist „eine Wie-

¹¹ Um der „Kellerluft“ (PF 131) nicht weiter ausgesetzt zu sein, zieht die Eisenbahnerfamilie Taschner nach dem als „Umsturz“ (PF 160–161) bezeichneten Ende der Monarchie 1918 hinauf in die ehemalige Wohnung von Frau Faller.

derholung de[r] ersten“ (PF 109). Zunächst begeht er die Stadt, sucht Schauplätze auf; vor allem zieht es ihn zur Donau. Linz erschließt sich in seiner veränderten Erscheinung – mit darunter liegenden Erinnerungssplittern – kaleidoskopartig. Die politischen Entwicklungen der Zeit ab 1918 allerdings werden großteils ausgespart, umgangen. Damit zwangsläufig auch ein Teil der Geschichte von Frau Faller. Auch hier: eine Ausweichbewegung.

Pia Faller selbst ist so etwas wie ein potenzieller Speicher von gemeinsamen Kindheitserinnerungen für den Schreibenden. In ihr zeigt sich das Archiv in einem beunruhigend lebendigen Körper, der sich einer vereinnahmenden Nutzung zu entziehen scheint bzw. umgekehrt selbst zur eigenwilligen Aneignung von Dingen und der Auslegung von Erinnerungen neigt. Die Beschreibung der Wahrnehmung der Gefährtin aus Kindertagen und ihres Sprechens ist befremdlich abwertend. Noch ehe der Autor Pia Faller zu Wort kommen lässt, macht er sie der Leserin, dem Leser unheimlich:

[...] mit meinem ersten Eindruck an der Wohnungstür ‚ein großes Pferd‘; sie trug ein geblühtes Kleid bis ober die Knie, ihr Körper darin war eine Masse; die Knie und die zum Gashedr im Schritt, ohne Rücksicht auf den Eindruck auseinandergesetzten Beine eine Masse; das Gesicht von der Seite eine flachgepreßte Masse mit einem Profil ohne Vorsprung von Braue, Nase, Mund [...]. (PF 126)

Der erste Eindruck verstärkt sich auch in der Nachschau; „von etwas Abstoßendem angezogen“ (PF 127) beobachtet der Protagonist Speichelfäden, die sich beim Sprechen zwischen Pias Lippen bilden: „Mir fällt erst jetzt, beim Auszug aus den Notizen, dieser Zusammenhang zu dem Wort ‚Speichel‘ ein, und der dabei übermäßigen Anstrengung zu Absonderung, die festklebt (und alles einspeichelt zu häuslichem Besitz) [...]“ (PF 129). Pia Faller ist ein „alles ausfüllendes Wesen“ (PF 190), mit einem „Körper wie ein Schild vor der Person“, der „auch von außen nichts“ einlässt (PF 124).

Vielleicht wäre sie damit eine perfekte Form von Archiv, bezeichnenderweise wird auch dieses in *Pia Faller* jedoch nicht systematisch befragt. Das Erzähler-Ich legt zu unterschiedlichen Themen Rubriken an, darunter eine zum Punkt „was ich nicht fragte“ (PF 202); zum Erstaunen auch des Erzählers selbst fehlt – wie eine Nachprüfung zeigt – im Gegensatz dazu ein eigener Fragenkatalog:

Ich habe von den Blättern meiner Notizen noch ein paar Abschriften von Teilen, auf keiner finde ich zu diesem meinen Punkt ‚was ich nicht fragte‘, ein Gegenstück ‚was ich fragte‘. Es kommt nicht vor. Etwas anderes kommt vor. Bei einem solchen ‚was ich nicht fragte‘ steht in Klammern: ‚ich frage nicht aus‘. (PF 202)

Die Leerstelle schafft die entscheidende Voraussetzung für die Möglichkeit eines Schreibens jenseits der Verpflichtung zu Faktentreue, vielleicht die Möglichkeit des literarischen Schreibens überhaupt. „Der Erzähler hat sich einen Freiraum geschaffen, unbelastet von den Tatsachen erzählen zu können“ (Schmidt-Dengler 1987, 37). Schreiben zu können verknüpft Tumler mit der Fähigkeit zu „lesen“. Die „unkenntliche Stelle“ (PF 202) ist dabei Movens und jene Lücke, an der der literarische Prozess einhaken und sich vollziehen kann. Für das „Nicht-Fragen“ gibt es keine Erklärung, es wird verschoben in den vagen Bereich des Unbewussten.

[...] und sage: nein, wenn eine Frage kommt; nein, wenn eine Antwort verlangt wird; weil es kein solches Fragen und Antworten gibt, sondern nur auf das flüssige Lesen ankommt; und Lesen habe ich gelernt, so daß ich jede Seite mit ganzem Text schon im voraus kenne; gäbe es eine Ausnahme, daß eine leere Seite käme. [...] Meine leere Seite in dem Buch ist am Anfang meiner Geschichte mit Pia Fallers Mutter. Sie kommt auch in allen meinen Geschichten von später als gleiche, weil leere, für mich unkenntliche Stelle vor; aber ihr Anfang war diese leere Seite bei Pias Mutter. Für sie bekam ich nichts bei meinem Besuch, und das Merkwürdige ist für mich, daß ich nicht einmal danach fragte – aber nicht so, daß es Nichtfragen aus Absicht ist, ich eine Frage zurückhielt oder über eine Hemmung nicht hinwegkam, sondern daß ich auf den Gedanken, Pia nach ihrer Mutter zu fragen, überhaupt nicht kam. (PF 201–202)

Zu einer Einigung in Bezug auf Erinnerungen kann es auf diesem Wege nicht kommen. Stattdessen wird die Abwehr- oder Fluchtbewegung als Schreibbewegung produktiv. An die Stelle von konkreten Ereignissen, die berichtet werden könnten, bzw. an Stelle ohnedies immer schon konstruierter Erinnerung tritt die Erfindung im Sinne der literarischen Verfertigung einer Geschichte. Begründet wird diese Vorgangsweise mit der grundsätzlichen Unmöglichkeit, das tatsächlich Geschehene wiederzugeben. In einem Zirkelschluss wird dabei auch das Erzählen selbst gleich in Frage gestellt. „[...] diesen Verlust muß ich in Rechnung setzen bis zu dem Grad der Möglichkeit, daß die Rechnung, die ich hier in Sätzen vorlege, nicht stimmt wegen der Unmöglichkeit, was wirklich geschieht, zu schreiben“ (PF 197).

Dass die Rechnung nicht aufgeht, weil man weder der Erinnerung noch der Literatur trauen kann, weil Wirklichkeit in ihnen nicht objektiv aufgehoben ist, diesem Dilemma ‚entschreibt‘ sich der Autor nicht.¹² Und damit auch nicht der eigenen Geschichte. Trotz seiner besonderen, privilegierten und geschützten Stellung im Kulturbetrieb der NS-Zeit hatte sich Tumler freiwillig zum Einsatz an

¹² Vgl. „[...] dieses Zugleich von Einbildung und aus ihr Herstellung einer Nichteinbildung“ (PF 173).

der Front gemeldet, vielleicht um sich damit in einer Art von innerem Exil zu entziehen.¹³ Seine Bindungsunfähigkeit spricht er im umfangreichen Briefwechsel mit Gertrud Fussenegger (1938 bis 1950) wiederholt an.¹⁴ Das Misstrauen gegenüber Bindung (und Zugehörigkeit) ist wohl auch gleichzusetzen mit einem Misstrauen gegenüber Zwang und Ideologie. Dazu kommt nicht zuletzt auch ein Misstrauen gegenüber sich selbst. Zunehmend deutlich wird es auch im Schreiben. Es ist der Kern seiner poetologischen Wende in den 1950er Jahren: Verlust von Sicherheit und Gewissheit als ästhetischer Gewinn. Die Romane *Aufschreibung aus Trient* und *Pia Faller* zeigen sich als Protokolle einer Verunsicherung ebenso wie einer Verweigerung.

Die Frage nach der Bedeutung von Archivmaterial für die Protagonisten der beiden Romane verweist nicht nur zurück auf deren Verfasser, sie ist untrennbar mit der viel grundsätzlicheren Frage nach der Abbildbarkeit von Wirklichkeit überhaupt verbunden. In einem ersten Schluss könnte man das Archiv als Wahrheit bezeugende Sammlung von Dokumenten betrachten, die geradezu naturgemäß gegen das Wesen und Anliegen von Literatur steht; nicht zuletzt deshalb, weil das Archiv auch gegen den Autor selbst Zeugnis ablegen könnte, gerade in Hinblick auf seine Rolle als Erfolgsautor in der NS-Zeit. Nur wenn das Archiv verschlossen bleibt oder eine allenfalls selektive Nutzung erfährt, behält der Ich-Erzähler bzw. der Autor die Kontrolle über die Erzählung, ist legitimiert, die eigene Vergangenheit zu fassen, die eigene Position aus der Festlegung durch andere in eine selbst gestaltete der Uneindeutigkeit zu überführen. Literatur macht die Problematik von Aussagen über die Welt sichtbar, indem sie sich als Drittes zwischen Wahrheit und Lüge positioniert und die Konstruktion alles Gesagten ausstellt. Das Misstrauen jedoch, das Protagonisten wie Autor sich selbst gegenüber hegen, der innere Zwiespalt lässt sich auf diese Weise nicht auflösen. Die an sich unschuldige Frage nach der eigenen Zugehörigkeit ist eine existenzielle (vgl. AT 305), besonders in einem historischen Kontext, der diese Frage radikal auf den Gegensatz ‚dafür – dagegen‘ reduziert und so ein Bekenntnis erzwingt. Nicht von ungefähr kommt der Ich-Erzähler in *Aufschreibung aus Trient*

¹³ Vgl. Amann 1987, 22. Tumler spricht bereits am 11. Juni 1940 in einem Brief an Fussenegger davon, einrücken zu wollen, am 14. Februar 1941 berichtet er von der Zusicherung eines Fronteinsatzes, ab Mitte 1941 ist er bei der Marine. Am 14. Oktober 1944 schreibt Tumler an Fussenegger, er habe in Frankreich den Tod gesucht.

¹⁴ Vgl. FT / GF, 28. Jänner 1947: „[...] ob ich denn überhaupt für ein Leben, täglich auch mit dem einzigen, Liebsten tauge? [...] für alle diese Dinge, die ich mir zwar wünsche, aber die ich nie haben will.“

auf das Konzil von Trient und die dort erfolgte Festschreibung des Glaubensbekenntnisses zu sprechen.¹⁵

Schreiben bedeutet, sich etwas klar zu machen.¹⁶ Bei kaum einem Autor lässt sich dies so vielschichtig nachvollziehen wie bei Franz Tumler. Die literarische Bewältigung der Grundthematik – Identität, Schuld, Wirklichkeit –, die auch deren politische Dimension einschließt, ist undenkbar ohne Archive, genutzte und solche, denen man sich verweigert.

Literaturverzeichnis

- Amann, Klaus. „Franz Tumlers schriftstellerische Anfänge“. *Franz Tumler. Beiträge zum 75. Geburtstag*. Hg. Bundesländerhaus Tirol. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1987. 9–29. (= *Zirkular*, Sondernummer 14)
- Amann, Klaus. *Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich*. Bodenheim: Philo, 1996.
- Burger, Wilhelm. „Nachwort“. Franz Tumler. *Pia Faller*. Innsbruck, Wien: Haymon, 2019. 211–225.
- Costazza, Alessandro. „Über Wahrheit und Lüge im poetologischen Sinne“. Franz Tumler. *Aber geschrieben gilt es. Ein Lesebuch*. Hg. Ferruccio Delle Cave, Georg Engl und Elmar Locher. Bozen: Edition Raetia, 1992. 215–265.
- Delle Cave, Ferruccio. „Nachwort“. Franz Tumler. *In einer alten Sehnsucht*. Innsbruck, Wien: Haymon, 2016. 227–245.
- Hoiß, Barbara. *Ich erfinde mir noch einmal die Welt. Versuch über Moderne, Heimat und Sprache bei Franz Tumler*. Dissertation. Innsbruck 2006.
- Hoiß, Barbara. „Franz Ernest Aubert Tumler“. *Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte*, <https://stifterhaus.at/stichwoerter/franz-ernest-aubert-tumler> (5. November 2020).
- Holzner, Johann, und Wolfgang Wiesmüller. „Unter blauem Himmel. Im Brennpunkt: Adalbert Stifter“. *Donau verzweigt. Schreiben unter und nach dem Nationalsozialismus. Franz Tumler und Arnolt Bronnen*. Hg. Barbara Hoiß. Linz: StifterHaus, 2008. 103–118 (= *Literatur im StifterHaus* 20).
- Klettenhammer, Sieglinde. „Nachwort“. *Franz Tumler: Aufschreibung aus Trient. Roman*. Innsbruck, Wien: Haymon, 2012. 315–339.
- Peterlini, Hans Karl. *100 Jahre Südtirol. Geschichte eines jungen Landes*. Innsbruck, Wien: Haymon, 2012.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Schreiben und Wiederholung. Erzählen und Zählen. Zu Tumlers Werken der sechziger Jahre“. *Franz Tumler. Beiträge zum 75. Geburtstag*. Hg. Bundesländerhaus Tirol. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, 1987. 31–38. (= *Zirkular*, Sondernummer 14)

¹⁵ Vgl. AT 293. Im Roman ist die Datierung des Konzils falsch; verschoben um exakt 100 Jahre.

¹⁶ Amann 1987, 23.

- Stockhammer, Harald. „Franz Tumlers *Aufschreibung aus Trient*. Eine Spurensuche“. *Franz Tumler. Beobachter – Parteigänger – Erzähler*. Hg. Johann Holzner und Barbara Hoiß. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 97–116.
- Tumler, Franz. *Das Tal von Lausa und Duron*. München, Zürich: Piper, 1977.
- Tumler, Franz. „Nachschrift“. *Das Tal von Lausa und Duron*. München, Zürich: Piper, 1977. 97–121. [Textbelege unter der Sigle NTLD mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. *Aufschreibung aus Trient. Roman*. Mit einem Nachwort von Sieglinde Klettenhammer. Innsbruck, Wien: Haymon, 2012. [Textbelege unter der Sigle AT mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. *In einer alten Sehnsucht*. Hg. und mit einem Nachwort von Ferruccio Delle Cave. Innsbruck, Wien: Haymon, 2016. [Textbelege unter der Sigle AS mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. *Volterra. Wie entsteht Prosa*. Innsbruck, Wien: Haymon, 2011. [Textbelege unter der Sigle V mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. *Pia Faller*. Mit einem Nachwort von Wilhelm Burger. Innsbruck, Wien: Haymon, 2019. [Textbelege unter der Sigle PF mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. „Warum ich nicht wie Stifter schreibe“. *Fünfzehn Autoren suchen sich selbst. Modell und Provokation*. Hg. Uwe Schultz. München: List, 1967. 140–155.
- Tumler, Franz. „Die Fingerübung“. *Merkur* 22.247 (1968): 1030–1038. [Textbelege unter der Sigle F mit Seitenzahl]
- Tumler, Franz. *Sätze von der Donau*. Zürich: Bösch, 1965.
- Zimmermann, Hans Dieter. „Die Sprache, eine Flüchtlingin, erinnert sich im Traum an ihre Wörter“. *Franz Tumler. Zum 70. Geburtstag. Eine Anthologie*. Hg. Hans Wielander. Schlanders, Bozen: Arunda 1982. 127–130 (= *Arunda* 32).

Nick Büscher

Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut

Es ist ein merkwürdiges Gefühl, für Mäuse zu schreiben.
(Marlen Haushofer, *Die Wand*)

1 Prekäres Schaffen und Archivieren oder: Die literarische ‚Nische‘ der Schriftstellerin Marlen Haushofer

Es ist ein besonderes Unterfangen, sich der Thematik ‚Archiv und Literatur‘ im Jahr des 100. Geburtstages und 50. Todestages der oberösterreichischen Schriftstellerin Marlen Haushofer (1920–1970) zu widmen, fällt doch ein Blick auf die aktuelle Nachlasssituation Haushofers ernüchternd aus, wie bereits Daniela Strigl (vgl. 2008, 11) feststellt: Teile des Nachlasses, vorwiegend das Manuskript eines der prominentesten Texte, *Die Wand*, werden im Österreichischen Archiv für Literatur in Wien verwahrt, die sogenannten Kinderbücher wie *Himmel, der nirgendwo endet* sind im StifterHaus in Linz untergebracht, während ein Großteil des Nachlasses, dessen Umfang nicht abzuschätzen ist, sich im Privatbesitz von Sybille Haushofer befindet. Zersplittert und fragmentarisch erscheint somit der literarische Nachlass, der ein Nachlass in Teilen ist und sich dem unermüdlichen Bestreben des Archivars wie der Literaturwissenschaft, sich einen Überblick verschaffen, systematisieren und wissenschaftlich daran arbeiten zu wollen, entzieht.¹ In Anbetracht der aktuellen Nachlasssituation musste der Anspruch, anlässlich des ‚Haushoferjahres‘ 2020 eine Ausgabe des Gesamtwerks vorlegen zu können, ein gut gemeinter, aber wenig realistischer Vorsatz bleiben.

Versucht man, diese nicht nur im Sinne des archivarisches Anspruchs präkäre Nachlasssituation zu erfassen, so zeigt der biografische Hintergrund des literarischen Schaffens Haushofers, dass die Schriftstellerin sich zeitlebens ihre

1 Das Archiv wird mit Marcel Lepper und Ulrich Raulff allgemein begriffen als „Institution, die über die Aufbewahrung authentischer Dokumente wacht, solche anzulegen und zu beglaubigen ermöglicht, solche aus dem öffentlichen Verkehr zieht und dadurch für den faktischen oder rechtlichen Zweifelsfall vorhält“ (Lepper und Raulff 2016, 1). Die Übergabe des Nachlasses in ein Literaturarchiv ist laut Detlev Schöttker vom „Unsterblichkeitswunsch“ der Schriftstellerinnen und Schriftsteller getragen, „von einem Überlieferungswunsch [...], der über den eigenen Tod hinausweist“ (Schöttker 2016, 237).

literarische ‚Nische‘ suchen musste.² Im Kontrast zu anderen Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie Adalbert Stifter, Thomas Bernhard oder Ingeborg Bachmann beschränkte sich der Platz des literarischen Schaffens zeitlich wie räumlich, musste Haushofer den familiären und beruflichen Verpflichtungen Genüge tun, um Freiheit zum Schreiben zu erhalten. Kein eigener Schreibtisch oder gar ein Arbeitszimmer diente der Schriftstellerin für das literarische Wirken, sondern lediglich der Küchentisch musste zum Schreiben herhalten, während die Manuskripte oftmals in Schulheften niedergeschrieben worden sind, wie Christine Schmidjell bezüglich der Werkgenese der *Wand* gezeigt hat (vgl. 2000, 41–58, insb. 45–46).³ Petra-Maria Dallinger hat darauf hingewiesen, dass das Arbeitszimmer als „selbstverständlicher Ort für den Arbeitsprozess“ (Dallinger 2016, 107) bei Haushofer fehlt und eher „als ein innerer Raum vorstellbar“ (Dallinger 2016, 119)⁴ ist, welcher mit Lotte Podgornik als „Spaltung“ (Podgornik 1993, 52) begriffen werden kann. So lässt sich auch insgesamt eine gewisse Parallelität zwischen der Partikularität des Nachlasses und der Schriftstellerinnenexistenz Haushofers feststellen.

Bei Haushofer lässt sich, so die These, im Schreiben als Frau ein Bewusstsein dafür feststellen, dass das eigene literarische Schaffen in bestimmten Räumen der Produktion und des Schreibens stattfindet und dass auch die Frage des Archivs und des Nachlasses im Raum steht. Das Schreiben und Schaffen der

2 Auf die biografischen Implikationen des Haushofer’schen Werkes im Kontext ihres Rollenkonfliktes als Autorin und Mutter hat bereits Elke Brüns hingewiesen (Brüns 2000, 30). Strigl betont ebenfalls, dass Haushofers Schriftstellerdasein wenig Anerkennung in ihrer Familie findet (vgl. Strigl 2008, 177 und 281) – bezeichnend ist auch die Tatsache, dass Haushofer mit der Nachlassverwaltung testamentarisch nicht ihre Familie, sondern ihren befreundeten Schriftstellerkollegen Oskar Jan Tauschinski betraute (vgl. Strigl 2008, 328). Das „Doppelleben“ (Strigl 2008, 181) von Literatur und Familie ist für Haushofer zunehmend belastend und im „Kampf um ein paar Schreibstunden“ (Strigl 2008, 218; vgl. auch 287) verlangt dies einiges Organisationsgeschick: „In der ganzen Wohnung liegen und hängen Schreibblocks, auf denen sie während der Hausarbeit Einfälle notiert. Ihre Erzählungen und Romane trägt sie in Schulhefte ein“ (Strigl 2008, 219; vgl. Judex 2010, 19). Mit Klaus Kastberger kann dies als Ausdruck eines spezifischen Nachlassbewusstseins begriffen werden, als Form der „Lesart der eigenen Papiere, die so tut, als würden diese schon jetzt der eigene Nachlass sein“, und „in einem quasi testamentarischen Akt eine Art Autorschaft und damit eine singuläre Definitionsmacht übt“ (Kastberger 2017, 415).

3 Nicht nur Schmidjell „verblüfft mit der Verwendung von Kalenderblättern die Parallelität der Handlungsweise mit jener der schreibenden Protagonistin“ (2000, 56), zeigt dies doch die Konvergenz der Schreibsituation von Autorin und schreibender Figur.

4 Ich stimme Dallinger in ihrer Einschätzung zu, dass der materielle Minimalismus im Schreiben und Schaffen Haushofers als „ironisierender Umgang mit den eigenen Fähigkeiten und ‚Produkten‘“ (Dallinger 2016, 118) zu betrachten ist und eine Form der Selbstdistanzierung darstellt. Zur prekären Schreibsituation der Schriftstellerin Haushofer vgl. Frieling 2012.

weiblichen Figuren wird durch das Changieren zwischen Bewahren und Vernichten der Schrift bestimmt, die Schreibsituationen jenseits „genuine[r] Ordnungszusammenhänge“ (Kastberger und Maurer 2016, 8)⁵ ist existenziell prekär und dem Bewusstsein der Desillusionierung des eigenen Bemühens unterworfen.⁶ Dabei zeigen sich Parallelen hinsichtlich des Wechselspiels zwischen der Sisypusarbeit des literarischen Schaffens und Bewahrens einerseits und dem Wissen um die Vergeblichkeit des eigenen Tuns andererseits. Die von Klaus Kastberger und Stefan Maurer so bezeichnete „Werkstatt des Dichters“ (Kastberger und Maurer 2016, 7) ist der vom Leben abgerungene Schutzraum, der zur Bedingung der Möglichkeit schriftstellerischen Überlebens wird. Im Sinne Haushofers ist das Schreiben auch immer ein Schreiben über sich,⁷ ohne dass dieses notwendigerweise zu rein biografistischen Auslegungen der literarischen Texte führen muss. In Anbetracht des biografischen Hintergrunds und der konkreten Arbeitssituation der Schriftstellerin Haushofer, die ihr Schaffen Strigl zufolge bewusst als „Hausfrauenprosa“ (Strigl 2008, 241)⁸ inszenierte, zeigt bei genauerer

5 Das vergebliche archivarische Bemühen nach dem „Gesetz der Ablage“ (Kastberger 2016, 13), wie es Kastberger für Friederike Mayröcker in Form des literarischen ‚Gesamtarchivs‘ der Wohnung der Schriftstellerin aufzeigt und auch die darin enthaltene Verweigerung, sich der „Formation des Archivs“ (Kastberger 2016, 19) zu unterwerfen, zeigt sich bei Haushofer in ähnlicher Form der Verweigerung durch Vernichtung. Auf diese Art und Weise entzieht sich die Schriftstellerin biografisch wie literarisch jener „Verfügbarmacht“ (Kastberger 2016, 21) nachträglicher Sortierung, Ordnung und Klarstellung, die jedoch auch Verzerrung, Verfälschung und Unordnung bedeuten kann, und dem Gesetz des Archivs, wonach „[a]lles, was geschrieben wird, [...] heute potenzieller Teil des Literaturarchivs [ist]“ (Kastberger 2016, 22). Folgt man dieser Logik, verweigert sich der Haushofer'sche Nachlass den „Ordnungsprinzipien“ des Archivs, die laut Kastberger mit den funktionalen Zusammenhängen literarischer Produktion nichts zu tun haben und der „Topologie“ der „Werkstatt des Dichters“ und den singulären Ablage- und Ordnungsprinzipien nicht gerecht werden können (Kastberger 2017, 416); zu den Spezifika der Ordnung literarischer Nachlässe vgl. Thaler 2018, 89–101.

6 Auf diesen Zusammenhang hinsichtlich der Praxis der Schriftstellerin Haushofer, die „jene Methode praktizierte, die sie einige ihrer Figuren anwenden läßt“, weist bereits Strigl hin: „Sie führte über Jahrzehnte Tagebücher, die sie stets nur für eine gewisse Zeit aufbewahrte, um sie dann zu verbrennen“ (2008, 11; vgl. auch Strigl 2010, 137). Während sich Mayröcker mit den Mitteln der „Archivkrankheit“ (Kastberger 2017, 418) wehrt, in ihrer ‚Messie-Wohnung‘ „[d]as Archiv [...] den Körper der Autorin [überwuchert] und [sich] gleichsam selbst [schreibt]“ (Kastberger 2017, 419), reagiert Haushofer mit der Vernichtung ihres potenziellen Nachlasses und Überführung desselben in den ideellen Raum ihres Werks; in beiden Fällen ist die archivarische Unverfügbarkeit des Nachlasses das Resultat.

7 In einem Interview bekräftigt Haushofer das Schreiben als quasi-autobiografischen Prozess, da sie „nie über etwas anderes als über eigene Erfahrungen [schreibe]“ und ihre Figuren „abgespaltene Persönlichkeiten“ von ihr seien (Haushofer und Pablé 1986, 130).

8 Richtigerweise weist Strigl dabei auch auf den Umstand hin, dass sich darin eine ähnliche,

Betrachtung der literarischen Texte eine gewisse Konvergenz zwischen der außerhalb wie innerhalb der Fiktion vorhandenen Situation künstlerisch Schaffender im Allgemeinen wie Schreibender im Speziellen.

Vor diesem Hintergrund zeigt sich eine werkbezogene Konvergenz zwischen der autorinnenbiografischen wie literarischen Verweigerungshaltung gegenüber (literatur-)archivarischen Ordnungs- und Bewahrungsbemühungen einerseits und der Vernichtung als anti-archivarischer Reflex andererseits. Letzteres kann als Akt der Selbstbestimmung verstanden werden, um sich vor der von Kastberger so formulierten archivarischen Formation des Nachlasses als „das Werk plus das Werk-Außerhalb minus dem Autor“ (Kastberger 2016, 24)⁹ zu schützen. Die Autonomie der Autorin Haushofer wie ihres Werks zeigt sich darin, sich dem Archiv als institutionellem (oder imaginiertem) Ort der systematischen Be- und Verwahrung von Literatur im weiteren Sinne zu entziehen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich Literatur in den Texten Haushofers realisiert, sodass dieselbe keiner Archivierung mehr bedarf. Literatur entgrenzt sich im Interfiktionalen der Texte zur Realität dergestalt, dass nicht die Literatur im Archiv bewahrt wird, sondern die Literatur selbst zum Archiv wird. Haushofers Literatur unternimmt dabei den Versuch, sich der eigenen Archivierung zu entziehen, indem sie das Leben archiviert und sich selbst dadurch ‚verlebensdigt‘. Im Fokus der folgenden Betrachtung stehen *Die Tapetentür* (1957), *Wir töten Stella* (1958), *Die Wand* (1963), *Bartls Abenteuer* (1964), *Himmel, der nirgendwo endet* (1966) und *Die Mansarde* (1969), wobei die ambivalente Haltung der schreibenden und schaffenden Figuren zur Bewahrung und Vernichtung der Schrift sowie der Subjektivität und Entgrenzung in den Mittelpunkt rückt: Nicht Literatur wird zum Teil des Archivs, sondern vielmehr wird das Leben zum Archiv der Literatur.¹⁰

wenn auch gänzlich entgegengesetzte Form von Autorinszenierung manifestiert, wie sie Ingeborg Bachmann praktiziert hat und bei Haushofer das Einschreiben in „eine[] weibliche[] Autorschaft“ und nicht das Unterwerfen unter das „Gesetz des männlichen Genie-Ideals“ bedeutet (vgl. Strigl 2008, 241); zu Selbstinszenierung und Understatement beim Schreiben von Kinderbüchern vgl. Wexberg 2010, 104–106.

9 Im Sinne Haushofers sollte der „Prozess“ des literarischen Schaffens nicht offengelegt werden und die „Geheimnisse[] des literarischen Schreibens“ (Kastberger 2016, 26) sollten nicht am Nachlass ablesbar sein, womit sich das Werk Haushofers seiner eigenen ‚Entzauberung‘ entzieht.

10 Dem Anspruch folgend, den bereits Ernst Seibert (vgl. 2004, 111) formuliert hat, dass eine Integration der sogenannten ‚Kinderliteratur‘ in das Gesamtwerk Haushofers geboten ist, wird in der Textauswahl das Œuvre Haushofers unabhängig von dieser Genrezuschreibung berücksichtigt. Unabhängig davon konstatiert Seibert für die ‚Kinderliteratur‘ „[d]as konstante Beibehalten der Kindheitsperspektive“ (2004, 112) und die Verweigerung einer konventionellen Erzählweise, sodass man insbesondere die ‚Kinderliteratur‘ Haushofers als Archiv der Kindheits Erinnerung bezeichnen kann.

2 Das Prekäre des Schreibens als Frau und des Archivierens

In Haushofers Texten ist der Schreibtisch für die weiblichen Figuren die ambivalente Projektionsfläche für das isolative wie unverfügbare literarische Schaffen. So streichelt die Protagonistin Annette in der *Tapetentür* lediglich den Schreibtisch ihres Mannes Gregor, auch für die kleine Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* besitzt der Schreibtisch des Vaters etwas Unverfügbares und Traumhaftes, ist jener Ort des Schreibens ein „Heiligtum“ (H 145), das die Mutter nie abstauben darf. Der Schreibtisch bleibt den weiblichen Figuren als Ort des künstlerischen Schaffens vorenthalten, sie müssen sich, wie die namenlose Ich-Erzählerin in *Die Wand*, mit dem Küchentisch des Jagdhauses¹¹ begnügen oder sich wie im Roman *Die Mansarde* zurückziehen in die Einsamkeit derselben, um am Zeichentisch ihr „Mansardenleben“ (M 26) führen zu können. Mit Strigl ist dies als doppelte Flucht der Protagonistin in Ertauben und das anschließende Waldexil zu betrachten, die schließlich im Rückzug zum „Zufluchtsort“ (Strigl 2008, 304) der *Mansarde* mündet.¹² Der Ort des künstlerischen und weiblichen Schaffens ist reduziert und prekär, begründet Markus Bundi zufolge jedoch als „Schreibort, an dem sich die Erzählinstanz [...] einrichtet“, den literarischen „Sprachraum[]“ (Bundi 2019, 35). Mit Elke Brüns können diese Orte als „Bilder der weiblichen Existenz und ihrer Behinderungen“ (Brüns 2000, 30; vgl. auch Gürtler 2012, 99) gelesen werden. Evelyne Polt-Heinzl betrachtet die *Mansarde* zu Recht als „eine Art exterritoriales Gehege“ (Polt-Heinzl 2010, 39),¹³ das Schutzraum und Gefängnis zugleich ist (vgl. Podgornik 1993, 67). In der *Wand* ist die Bedingung der Möglichkeit des Schreibens nichts weniger als die Isolation hinter einer gläsernen Wand, nach Christa Gürtler in der Reihung der „Metaphorisierung der Räume“ (Gürtler 2012, 99)¹⁴ des Erinnerns und Verdrängens der radi-

¹¹ Auch Haushofer schreibt ihren Roman am „Küchentisch“ (Strigl 2008, 245) in der neu bezogenen Wohnung im Taborweg in Steyr und besitzt keinen eigenen Ort des Schreibens.

¹² Auch hier zeigt sich wiederum die Ähnlichkeit des biografischen Kontextes der Schriftstellerin Haushofer und ihrer kunstschaaffenden Figur, die sich mit der bürgerlichen Existenz abgefunden und sich ein dementsprechendes Exil für ihr künstlerisches Schaffen gesucht hat (vgl. Strigl 2008, 304–305).

¹³ Laut Polt-Heinzl (vgl. 2010, 35–36) zeigt die *Mansarde* auf, wie das Nachkriegsösterreich mit den Ambivalenzen der Wiederaufbaujahre nach dem Zweiten Weltkrieg und den nicht aufgearbeiteten NS-Verbrechen umgeht.

¹⁴ Gürtler (2012, 104) setzt an der literarisch vermittelten Erinnerungskultur nach dem Zweiten Weltkrieg bezüglich traumatischer Kriegserfahrungen aus Täter- und Opferperspektive an, wobei das Schreiben der Figuren selbst bei Haushofer zum Teil einer ins Private übersetzten Erinnerungskultur wird. Hierbei fungiert die Schrift „als Erinnerungsmedium, das als Wunschvorstellung das Vergessen verspricht“ (vgl. Judex 2010, 24).

kalste Ort der Isolation und Abgeschiedenheit, jenseits dessen die Menschheit vernichtet worden ist. Dem ungeachtet gestaltet sich die Schreibsituation schwierig, sind die Notizen „spärlich“ (W 7) und ihre Erinnerung an dieselben meist trügerisch (vgl. W 236). Auch das Schreibinventar ist rudimentär: „Ich besitze einen Kugelschreiber und drei Bleistifte. Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, und mit Bleistift schreibe ich sehr ungern. Die zarten grauen Striche schwimmen auf dem gelblichen Grund. Aber ich habe ja keine Wahl. Ich schreibe auf der Rückseite alter Kalender und auf vergilbtem Geschäftspapier“ (W 8), bis „kein Blatt Papier übriggeblieben [ist]“ (W 276).

Auch die Tätigkeit des Schreibens und Schaffens der weiblichen Figuren ist von einem negativen Selbstbild geprägt, das Schreiben erfolgt oftmals heimlich und unter Entbehrungen. Eine bestimmte „Eintragung“ (T 61) im Tagebuch empfindet Annette selbst als Laster (vgl. T 12) und isoliert sie. Das Schreiben selbst wird zu etwas Anrühigem, sind Schriftsteller doch in Annettes Augen „raffinierte[] Lügner“ (T 93), und das Lesen ist für die bezeichnenderweise in einer Bibliothek tätigen Protagonistin „keine besondere Gabe“ (T 128). Im Schreiben und künstlerischen Schaffen liegt etwas Isolatorisches und Solipsistisches; auch wenn die namenlose Ich-Erzählerin in der *Mansarde* es beispielsweise mit ihrem Talent „zu einer gewissen Meisterschaft gebracht“ (M 21) hat, so bleibt dieses meist heimlich und die Ergebnisse des eigenen Schaffens verschwinden im Zeichentisch. Die Figur Anna befindet in *Wir töten Stella* ebenfalls, dass der einzige Mensch, der ihr einen wichtigen Brief schreiben könnte, sie selbst sei, wobei sie sich allerdings diesem Schreiben an sich selbst verweigert. Doch schreibt sie Stellas „jämmerliche Geschichte“ (WTS 10) auf und folgt damit einem Bewahrungs- und Archivierungsimpuls, da sie gegen das Vergessen anschreibt und aufschreibt, „was [sie] zu schreiben habe“ (WTS 7). Begreift man diesen „Akt des Schreibens“ mit Bundi als „das Vor-Augen-Führen einer Studie und deren Analyse in einem“, so wird das Schreiben zum archivierten Dokument der „Selbstentlarvung“ (Bundi 2019, 37–38). In ähnlicher Weise muss sich Annette im „Konflikt zwischen Erinnern/Wissen und Vergessen/Über-Leben“ (Podgornik 1993, 55) dazu „zwingen, weiterhin Aufzeichnungen zu machen“ (T 67), um dem Verblasen der Erinnerung vorzubeugen. Im Schreiben der weiblichen Figuren liegt etwas Zwanghaftes und Existenzielles, wie auch die namenlose Ich-Erzählerin der *Wand* ihre Aufgabe betont, einen „Bericht“ (W 7) zu verfassen. Dies ist „fast ein innerer Zwang“ (W 44), um nicht aufzuhören, ein Mensch zu sein, denn dieser „stürzt am Tier vorüber in einen Abgrund“ (W 44): Das „Erzählen und Schreiben wird zur rettenden Möglichkeit, gegen das Verstummen zu revoltieren“ (Judex 2010, 22).

Die Protagonistin Annette stellt fest, dass es eine „Versuchung“ sei, „das Leben zugunsten von Stein, Glas und Leinwand“ (T 29) zu verachten. Das weib-

liche Schreiben bleibt dabei etwas Anrühiges und Brutales, wie auch Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* findet, die sich eine „schöne traurige Geschichte“ (H 59) ausdenkt, jedoch nach dem Aufschreiben merkt, dass sie „eine schöne lebendige Geschichte mit ihrem Bleistift umgebracht“ hat: „Alles, was in ihrem Kopf so lebendig und leuchtend gewesen ist, wird matt und grau“ (H 60). Auch die Protagonistin der *Mansarde* beschreibt die zerstörende Brutalität der Namensgebung mit dem Aufspießen und Töten: „Genau wie Schmetterlinge, die ein Sammler aufgespießt hat. Du bist ein Kohlweißling, wage nicht zu widersprechen, ich habe dich dazu gemacht. Der tote kleine Körper widerspricht nicht“ (M 194). Und so durchbricht nicht nur die ebenfalls namenlose Katze in *Die Wand* das Schreiben der Ich-Erzählerin, indem sie ihr „zart den Bleistift aus der Hand [schlägt] und [] sich auf den beschriebenen Blättern breit[macht]“ (W 107), sondern auch Kater Bartl aus *Bartls Abenteuer* entzieht sich der künstlerischen Fixierung, als die Kinder ihn malen wollen: Er gibt ein „schlechtes Modell“ ab, indem er ständig „seine Miene [änderte]“ und so „sehr sonderbare Bilder“ entstehen; noch dazu „marschierte [er] über die Meisterwerke“, „setzte sich sogar auf sein Bildnis“ und „zerbiß die Kohle“ (BA 134).

3 Die Evidenz der Vergeblichkeit – eine Desillusionierung des Schreibens

Obgleich die Figuren in Haushofers Texten um die Vergeblichkeit ihres Schaffens und Schreibens wissen, handeln sie in diesem Bewusstsein, so wie die Ich-Erzählerin in der *Wand*, die trotz der offensichtlichen Abwesenheit von Menschen Nachrichten hinterlässt: „Während ich den Zettel schrieb, wunderte ich mich über die unsinnige Hoffnung, die daraus sprach, aber ich konnte einfach nicht anders“ (W 169). Sie nährt diese Hoffnung wider besseres Wissen, wie sie auch die weiße Krähe füttert, die auf ihrer Lichtung aufgetaucht ist und für die sie ebenfalls das Ende ihrer Einsamkeit wünscht: „Ich glaube nicht daran, ich wünsche es mir nur sehr“ (W 252). Die Ich-Erzählerin schreibt gegen die Evidenz der Vergeblichkeit ihrer eigenen Existenz wie ihres literarischen Schaffens in „wahnsinnige[r] Hoffnung“ (W 76) an, obwohl sie weiß, dass wahrscheinlich niemals „Menschenaugen auf diesen Zeilen ruhen und Menschenhände die Blätter wenden werden“, denn „[v]iel eher aber werden die Mäuse den Bericht fressen“ (W 84). Dabei scheint es irrelevant, ob das Papier beschrieben ist oder nicht, „[w]ahrscheinlich fressen sie beschriebenes Papier genauso gern wie unbeschriebenes“ (W 84), sodass es „ein merkwürdiges Gefühl [ist], für Mäuse zu schreiben“ (W 85). Das Schreiben für Mäuse ist ein ambivalentes Bild: Es steht einerseits für die Vernichtung der Schrift und das Zunichtemachen von Archi-

vierungsbemühungen sowie andererseits für die Inkorporation des Berichtes in den Kreislauf des Lebens. Ähnlich vergeblich bis absurd gestaltet sich die Episode im Waldexil,¹⁵ als die namenlose Protagonistin der *Mansarde* im Zustand der Taubheit zur ZuhörerIn eines Mannes wird, der regelmäßig zu ihr ‚sisyphushaft‘ spricht und sie als Gegenüber, als „menschliche Attrappe“ (M 142) für sein Selbstgespräch benötigt.

Die schreibende Protagonistin in der *Wand* betrachtet sich selbst als „Dilettant“ (W 84), und auch die Ich-ErzählerIn in der *Mansarde* tut es ihr gleich, wenn sie sich ihr eigenes Nichtkönnen eingesteht und mit dem Scheitern an anderen Menschen gleichkommt, da sie „auch keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten“ (M 30). Es offenbart sich eine Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem eigenen Leben, da sie im Waldexil die Illustration von Kinderbüchern „mit freudiger Bosheit“ (M 172) vornimmt, während sie selbst von ihrer eigenen Familie getrennt ist (vgl. M 132). Und während ihr das Malen von Tieren gelingt, misslingen ihr menschliche oder menschenähnliche Darstellungen auf Weihnachtspostkarten, sehen die Engel doch aus „wie ein Eulenschwarm und das Christkind wie ein gewickelter Karpfen“ (M 30). Insgesamt zweifelt sie an ihrem Talent: „Wozu ich wirklich taue, weiß ich nicht, denn auch in der *Mansarde* beim Malen und Zeichnen erreiche ich ja nie mein Ziel“ (M 51). Ihr eigenes Schaffen erzeugt durchaus Angst, beispielsweise das Zeichnen einer Elster: „Sie sieht einsamer aus als irgendein Vogel zuvor, dazu ein bißchen böse und kalt. Ich mag diese Elster nicht, aber sie ist mir sehr gut gelungen. Nur möchte ich sie nicht in meinem Zimmer haben, ich fürchte mich vor ihr“ (M 139). Für Anna in *Wir töten Stella* ist das Aufschreiben, wie sie Stella getötet haben (vgl. WTS 26), eine Chronik des Scheiterns und der Unmöglichkeit, schreibend Ordnung in die Angelegenheiten zu bringen und, wie Gürtler für das Figurentableau Haushofers feststellt, „traumatische Erfahrungen“ (2012, 98) zu verarbeiten: „Einmal war alles gut und in Ordnung,

15 Die Absurdität des Handelns in Anbetracht der Einsicht in die Vergeblichkeit des eigenen Tuns verweist auf die existenzialistische Einsicht Albert Camus' im *Mythos von Sisyphos*, eingedenk der von den Göttern auferlegten „unnütze[n] und aussichtslose[n] Arbeit“ des Steinrollens, besiegelt er mit der willigen Annahme seines Schicksals „bewußt“ seinen Sieg: „Sisyphos [...] kennt das ganze Ausmaß seiner unseligen Lage: über sie denkt er während des Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg“, denn „[d]er absurde Mensch sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr“ (Camus 1959, 98). Jenes „Gefühl der Absurdität“ (Camus 1959, 15) ist es, wie auch Strigl feststellt, das die SchriftstellerIn Haushofer in ihrem literarischen Schaffen antreibt und sowohl im literarischen wie archivari-schen Schaffen als „Einübung in das Absurde, das Sichabfinden mit der Vergeblichkeit“ (Strigl 2008, 269) beschrieben werden kann.

und dann hat jemand die Fäden verwirrt. Ich kann den Anfang nicht mehr finden“ (WTS 58). Das archivierende Schreiben der Geschehnisse verdeutlicht die Vergeblichkeit des Bemühens: „Ja, ich weiß, wie alles gekommen ist. Ich wickelte die Spule verkehrt ab und sehe, es hat so kommen müssen“ (WTS 59).

4 Oszillation zwischen Bewahren und Vernichten

Eine changierende Bewegung zwischen Bewahren und Vernichten prägt das Verhältnis der Protagonistinnen in Haushofers Texten zum Archiv des eigenen (literarischen) Schaffens. Die Bewahrung ist oftmals verbunden mit einer latenten Bedrohung durch mögliche Vernichtung. In der *Wand* etwa nimmt sich die Ich-Erzählerin fest vor, ihren Bericht nach Beendigung des Schreibens „gut verstecken und ihn vergessen“ (W 44) zu wollen, worin zugleich die anti-archivarische Bewegung des Vergessens enthalten ist. Das Bewahren ist immer zugleich auch ein Verstecken, Verbergen und Vergessen, wie es sich beispielsweise in dem Gedanken der Ich-Erzählerin an das Zurückziehen in „eine Höhle“ (W 103) vor dem nahenden Tod manifestiert, um selbst nie gefunden zu werden, um sich nicht „den toten Mund mit Papierblumen, Kerzen und ängstlichen Gebeten stopfen“ (W 227) zu lassen. Albtraumhaft erscheint ihr, obgleich sie dies umso lieber vergessen möchte, ihre „Angst um Vergangenes und Totes“ (W 131) aus dem Archiv ihrer Erinnerungen. So erscheint ihr auch die Zeit als allgegenwärtiges Archiv des erinnernden Bewahrens

wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen in ihren Fäden eingesponnen, eine Eidechse, die in der Sonne liegt, ein brennendes Haus, ein sterbender Soldat, alles Tote und alles Lebende. Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. Ein graues unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht erscheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden lässt. (W 237)

Der Protagonistin in der *Mansarde*, der Briefe aus dem Archiv ihrer verdrängten Vergangenheit anonym zugeschickt werden, ergeht es ähnlich: Sie erschreckt über die „vergilbte[n] Seiten aus einem Schulheft“ und über ihre „eigene Schrift“ (M 26); den Umschlag, „die gelbe Giftkröte“ (M 208), steckt sie zunächst „unter das Zeichenpapier“ (M 122) und verbirgt diesen.¹⁶ Überhaupt haben Kommoden

¹⁶ Dies kann als Gegenbewegung zu dem von Bundi für *Die Mansarde* festgestellten „konsequente[n] Ausräumen“ in der „Konfrontation zwischen reflektierender Erzählinstanz und deren eigenen Aufzeichnungen“ gedeutet werden (Bundi 2019, 112).

und Schubladen für die Protagonistinnen eine wichtige Funktion des Verbergens und Versteckens inne (Polt-Heinzl 2010, 44).¹⁷ Anna wird in *Wir töten Stella* nach dem Auffinden eines Schulaufsatzes an den Verlust ihrer Kindheit erinnert (vgl. WTS 29). Und auch Annette „mute[n]“ in der *Tapentür* ihre Tagebuchaufzeichnungen „fremd an“, und sie bezweifelt ihre eigene Urheberschaft im Archiv des Geschriebenen: „Hatte wirklich sie selbst das geschrieben? [...] Es lag wohl daran, daß man nicht zugleich erleben und schreiben konnte und jede Aufzeichnung über Erlebtes sich sogleich in Reflexion verwandelte“ (T 123). Das Changieren zwischen Erinnern und Vergessen ist den weiblichen Figuren inhärent (Schäfer 2014, 142).

Das Memorieren lexikalischen Wissens fällt den Figuren in Haushofers Texten indes schwer, so stellt beispielsweise die Ich-Erzählerin der *Wand* fest, dass in ihrem „Gedächtnis ein furchtbares Durcheinander [herrscht]“ (W 224), den Büchern selbst begegnet sie mit sentimentaler Distanz: „Ich werde, wenn ich je herauskommen sollte, alle Bücher, die ich finde, liebevoll und sehnsüchtig streicheln, aber ich werde sie nicht mehr lesen“ (W 224–225). Auch Kater Bartl widersetzt sich in *Bartls Abenteuer* dem Geschriebenen, indem er gegen „die Zeitung“ des Vaters schlägt oder auf den „Heften und Büchern“ der Söhne herumspaziert (BA 167). In ähnlicher Weise wehrt sich die Protagonistin der *Mansarde* dagegen, „die Namen zu wissen, die im Naturgeschichtsbuch stehen“ (M 6). So zeigt sie auch einen ausgeprägten Widerwillen gegen das Aufräumen des „Bücherkasten[s]“ (M 39) wie auch im „Hang, Dinge zu verlieren“ (M 41), einen inneren Widerstand gegen das Archiv, dessen Bewahrungscharakter ihr fernsteht. Insbesondere die Hausarbeit, wie hier vor allem das Abstauben von Büchern, ist ihr unangenehm und zeigt ihr die „Vergeblichkeit allen menschlichen Strebens“ (M 118) auf: „Nichts ist so bitter wie der Staub aus alten Büchern“ (M 42). Das Aufräumen des Bücherschranks endet in Chaos und Unübersichtlichkeit, wobei bezeichnenderweise niemand die Bücher liest, auch und gerade die „Klassiker“ (M 45) nicht, die hoch oben stehen und besonders staubig sind (vgl. M 47).

Das Archiv ist auch gleichbedeutend mit dem Unverfügbaren und Verbotenen, so ist in *Himmel, der nirgendwo endet* der verschlossene „Bücherkasten“ (H 90) für die kleine Meta ein unerreichbarer Ort. Für Annette in der *Tapentür* bleibt selbige das Portal in die Erinnerungen einer verlorenen Kindheit (Schäfer 2014, 149), die ihr verschlossen bleibt, denn „es gab keine Tapentür mehr und

¹⁷ Damit einher geht laut Polt-Heinzl auf dem Hintergrund der Funktionsfähigkeit der österreichischen Nachkriegsgesellschaft „der streng geregelte Umgang mit den verschwiegenen und weggesperrten Fakten des Familienarchivs“ (Polt-Heinzl 2010, 44).

es gab keinen Gang, der in das Land der murmelnden Bäche, des blühenden Schierlings und der sonnedurchglühten Holzstapel führte“ (T 150). Auch in der *Mansarde* wird dieselbe zum Archiv, zum Ort des Schaffens und Scheiterns, des Erinnerns und Vergessen(wollen)s in „widersprüchliche[r] Bewegung“ (Podgornik 1993, 59); dort liest die Protagonistin die Briefe, die sie während ihres Aufenthaltes im Waldexil heimlich geschrieben und in der Matratze versteckt hatte (vgl. M 53). Auf diese Weise wird nun auch die *Mansarde* als Archiv des eigenen Schaffens zum „bedrohliche[n] Ort“ (M 93) und entfaltet in der Bewegung zwischen Erinnern und Vergessen eine eigene Dynamik (Podgornik 1993, 74). Für die Ich-Erzählerin in der *Wand* sind die „Bücher [...], die in den toten Häusern aufgestapelt sind“ (W 84), nicht nur unverfügbar, sondern schlichtweg irrelevant, da sie „nicht mehr dazu fähig sein [wird], das Gelesene zu behalten. [...] Jetzt ist es zu spät. Ich werde sterben, ohne meine Chance genützt zu haben“ (W 84).

Zum Verhaltensrepertoire der Protagonistinnen gehört die Vernichtung der Schrift, so verbrennt die namenlose Ich-Erzählerin in der *Wand* nach dem Lesen von „Magazinen“ aus Ärger über die Kochrezepte und ihren maßlosen Hunger „die ganzen Rezepte in einem Schwung“ (W 129). Die Protagonistin in der *Mansarde* ist ebenso wenig zimperlich mit den eigenen Produktionen, wenn sie diese für misslungen hält, indem sie „das Blatt zerriß und in den Papierkorb warf; dieses kleine Ungeheuer durfte nicht einmal im Schrank überleben“ (M 22–23). Sie vernichtet ihr eigenes Werk, wenn es ein „sonderbare[s] Geschöpf“ ist, „das [sie] gar nicht hatte zeichnen wollen“ (M 177–178), und verweigert es somit der Archivierung. Ansonsten ist das Archiv selbst von Zerstörung bedroht, wie die Protagonistin feststellen muss, die danach strebt, ein Tier zu malen, das nicht so aussieht, als sei es einsam, da die einzig gelungene Zeichnung eines Stars, der nicht einsam ist, aufgrund einer Bombenexplosion „im Krieg verloren[ging]“ (M 22). Auf diesen Zusammenhang zwischen Schaffen und Zerstören verweist auch die Erinnerung Metas, dass ihre Mutter ihre liebe Mühe damit hat, die Phantasiewörter im Kreuzworträtsel, die sich ihr Vater ausgedacht hat, auszumerzen, indem sie das Kreuzworträtsel „mit dem Radiergummi bearbeitet und in mühevoller Arbeit in ein gewöhnliches ordentliches Rätsel zurückverwandelt“ (H 133). In der *Tapentür* hält die Protagonistin Annette ihr privates Archiv, den „Berg alter Briefe, Karten und Photographien“, für etwas „Morbides und Widerwärtiges“, das sie zusammen mit ihren Tagebüchern verbrennt (T 96). Auch die namenlose Ich-Erzählerin der *Mansarde* bekennt, dass „jede Vergangenheit [] ja liquidiert [gehört]“ (M 66), sodass sie die ihr zugeschickten Briefe, die ihre eigenen Aufzeichnungen enthalten, dieses „gefährliche Zeug“ (M 103), verbrennt (vgl. M 60). Und auch während ihres Exils im Wald vernichtet sie die Briefe ihres Mannes Hubert nach dem Lesen – „aus einem gewissen Sinn für Ordnung“ (M 103) – sofort im Feuer (vgl. M 172). Der Ich-Erzählerin erscheint diese Ein-

äscherung – auch von Menschen – als „sehr reinliche Lösung dieser letzten Frage“ (M 200).¹⁸ Auch der Jäger, der sie während ihrer Zeit im Jagdhaus betreut, schreibt Zettel, um mit der an akuter Taubheit erkrankten Ich-Erzählerin zu kommunizieren, die er sogleich verbrennt (vgl. M 59; 101); die Konversationszettel ihres Mannes erleiden dasselbe Schicksal der Vernichtung, denn „abends verbrannten wir dann alles, was er mir tagsüber aufgeschrieben hatte“ (M 97).

5 Die Literatur als Archiv des Lebens – die Utopie eines Literaturarchivs

Das Archiv steht innerhalb des textuellen Tableaus Haushofers im Gegensatz zum Leben, wodurch zugleich ein utopisches Streben der Texte evoziert wird. Dieses Streben vollzieht sich im Sinne der Utopie eines Archivs des Lebens und einer Verlebendigung des Archivs.¹⁹ Dies zeigt sich vor allem in der *Wand*, in der die Versteinerung allen Lebens einer Form von Konservierung und Archivierung gleichkommt und der Protagonistin „wie eine Ausgrabung in Pompeji“ (W 56) anmutet: „Steinmenschen, Steintiere und dazwischen Geröll und Felsbrocken“ (W 96), die, dem Verfall entzogen, die übrige Welt jenseits der Wand in ein immerwährendes Archiv verwandeln. Auch in der *Mansarde* wird der Baum im Winter mit einem „Kunstgegenstand, glashart und glänzend“ (M 14), assoziiert. Diesseits der Wand wird das Leben gleichermaßen zum Archiv, jedoch unter dem Gebot der Verlebendigung; so will die Ich-Erzählerin ihre „Träume mit Kieselsteinen auf grünes Moos zeichnen oder mit einem Stock in den Schnee ritzen“ (W 235). Schließlich ist „kein Blatt Papier übriggeblieben“ (W 276), das literarische Archiv kommt zu einem Abschluss, während die Archivierung des Lebens diesseits der Wand fortgesetzt wird. Auch Kater Bartl schreibt sich ein in das künstlerische Schaffen und „spazierte noch immer miauend über das mißhandelte Heft“ (BA 26–27). Das künstlerische Schaffen ist geprägt von einem utopischen Streben, beispielsweise wenn die Protagonistin in der *Mansarde* einen „Vogel“ zeichnen will, „der nicht der einzige Vogel auf der Welt ist“ (M 21). Ziel der Malerei ist im Gegensatz zu den Zielen des Lebens ein „gradliniger Gedanke“ (M 73) und so ent-

¹⁸ In Anbetracht des biografischen Hintergrundes zeigt sich hierbei wiederum eine auffällige Parallele, da Haushofer selbst nach ihrem Tod auf ihren „ausdrücklichen Wunsch“ eingäschert worden ist: „Nichts sollte von ihr übrigbleiben“ (Strigl 2008, 14).

¹⁹ Die im Schreiben und Archivieren sich manifestierende Verweigerungshaltung der Figuren des Haushofer'schen *Œuvres* kann in Anbetracht der konfliktären Rollen Autorin und Mutter als spezifisches Problem des weiblichen Schreibens begriffen werden, wobei das utopische Potenzial der Texte in der sich andeutenden Vereinigung beider Funktionen liegt (vgl. Brüns 2000, 34).

steht ein Bild im Kopf der Protagonistin (vgl. M 152), wobei sie zugleich befürchtet, dass sich ihre Hoffnung erfüllt: „Aber was würde nachher kommen, nach dieser Stunde des Triumphs? Vielleicht will ich deshalb nicht, daß der Vogel aus mir herauskommt“ (M 153). Auch ihre eigene Vergangenheit erscheint ihr als Bild, „meine eigene Schöpfung, ein großes Bild, das ich gemalt habe und das keine Korrektur verträgt“ (M 162), wobei sie sich selbst als „Zauberer“ (M 163) beschreibt. Ihr Wunsch ist die Heimkehr, die sie lediglich in ihrer eigenen Schöpfung verwirklicht sieht: „Meine Bilder sehen mich an, und ich weiß, daß ich daheim bin“ (M 175), wie sie auch den Drachen vor ihrem inneren Auge sieht, den sie schließlich malen will (vgl. M 214–215). Sie geht „mit geschlossenen Lidern, um die gelben, unschuldigen Augen des Drachen besser sehen zu können“ (M 220), womit der Übergang der Protagonistin aus dem Leben in das Archiv ihres eigenen Schaffens markiert wird, Theresia Klugsberger zufolge ist dies der bebilderte „Raum im Kopf“ (2010, 86), der in ihrem Traum, fliegen zu können (vgl. M 181–182), vorausgedeutet wird.

Vorherrschend ist eine ambivalente Sehnsucht nach dem Archiv, die mit der Regression in das Museale konvergiert. Gekoppelt ist dies zugleich an die Faszination für das Vergangene und für das Verschwinden im Archiv der Literatur. In der *Mansarde* ist dies verbunden mit Huberts Vorliebe für „Bücher über alte Schlachten“ (M 7) und dem Sonntagsritual des Besuchs im „Arsenal“ (M 16) mit „Figurinen in alten Soldatenuniformen“ (M 17); diese weisen eine frappierende Ähnlichkeit mit den versteinerten Menschen der *Wand* auf. Die Protagonistin hat Sehnsucht nach „Landschaften, in denen es keine Menschen mehr gibt, nur verwitterte Statuen“ (M 98), und sie hat „es gern, von Dingen umgeben zu sein, die (sie) nicht wahrnehmen und (ihr) nicht nahetreten“; so ist ihr folglich auch „die Stille und das Dahindämmern“ eine „Verlockung“, die zugleich „abscheulich“ ist (M 19).

In ähnlicher Weise ambivalent ist die utopische Verlebendigung der Schrift, da die Figuren wie Annette in der *Tapetentür* sich weigern, bestimmte Gedanken aufzuschreiben „aus der abergläubischen Furcht heraus, sie könnten Gestalt annehmen und Wirklichkeit werden“ (T 132). Positives Bild bleibt die Verlebendigung der Literatur, wie Meta in *Himmel, der nirgendwo endet* befindet: „Es gibt Hunde, die im Haus herumlaufen, und Hunde, die in Bilderbüchern wohnen“, wobei die Grenze zwischen Literatur und Leben nicht existiere: „Nachts, wenn alles schläft, springen sie aus dem Buch heraus und spielen in der Stube“ (H 12). Utopisches Vorbild sind für Meta „Vaters Geschichten“ (H 13), dem sie als „Geschichtenerzähler“ (H 29) nacheifert: „Längst webt auch sie an diesem Gespinst mit“ (H 46). So „werden [ihr] [die Bücher] immer wichtiger“ (H 124), und sie will „möglichst viele Bücher [...] lesen“ (H 159), um die „Zauberwelt“ (H 163) des Geschichtenerzählens zu verstehen. Hierzu erhält sie ihr eigenes „Bücher-

gestell“ (H 198) als Möbelstück, das für den Anfang ihres eigenen, persönlichen Literaturarchivs steht. Sie „zieht sich zu den Büchern zurück“ (H 198) und will schließlich ganz in der Literatur verschwinden: „Eines Tages wird sie zwischen den Buchdeckeln bleiben“ (H 89). In der Logik der Deckungsgleichheit von Literatur und Leben wird das Archiv zur Bewahrung von Literatur obsolet, da sich die Literatur in ihrer Selbstreferentialität²⁰ im Leben manifestiert und umgekehrt.

Literaturverzeichnis

- Brüns, Elke. „Die Funktion Autor und die Funktion Mutter. Zur psychosexuellen Autorposition Marlen Haushofers“. „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträteln ...*“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. Anke Bosse und Clemens Ruthner. Tübingen, Basel: Francke, 2000. 25–38.
- Bundi, Markus. *Begründung eines Sprachraums. Ein Essay zum Werk von Marlen Haushofer*. Innsbruck, Wien: Limbus, 2019.
- Camus, Albert. *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Mit einem kommentierten Essay von Liselotte Richter. Deutsch von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Hamburg: Rowohlt, 1959.
- Dallinger, Petra-Maria. „Adalbert Stifters Arbeitszimmer und andere Orte des Schreibens“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 107–124.
- Frieling, Simone. „Die undurchdringliche Wand der Konvention. Marlen Haushofers Not, keinen Raum für sich und ihr Schreiben zu finden“. *Literaturkritik.de* 11 (November 2012). <https://literaturkritik.de/id/17261> (15.3.2020).
- Gürtler, Christa. „Marlen Haushofer: Zwischen Erinnern und Vergessen, Aufbegehren und Anpassung“. *Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und Generationenerfahrungen in der österreichischen Literatur*. Hg. Joanna Drynda und Mitarbeit von Pawel Domeracki und Marta Wimmer. Frankfurt a. M.: Lang, 2012. 97–106.
- Haushofer, Marlen. *Bartls Abenteuer*. 5. Auflage. Berlin: List, 2008. [Textbelege unter der Sigle BA mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Die Mansarde*. 3. Auflage. Berlin: List, 2007. [Textbelege unter der Sigle M mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Die Tapetentür*. 9. Auflage. München: dtv, 2005. [Textbelege unter der Sigle T mit Seitenzahl]

20 Auf diesen Umstand weist Seibert hin, der aufzeigt, dass über die unterschiedlichen literarischen Texte Haushofers hinweg eine „Verflechtung der Erzählmuster, das Fortschreiben der von Anfang an festgelegten Erzählstoffe“ (2004, 116) festgestellt werden kann. Folglich ergibt sich aus dem Werk Haushofers ein erzählerisches ‚Gesamtarchiv‘, das sich in eigentümlicher Art und Weise der „Formation des Archivs“ (Kastberger 2016, 19) verweigert.

- Haushofer, Marlen. *Die Wand*. 10. Auflage. Berlin: List, 2007. [Textbelege unter der Sigle W mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Himmel, der nirgendwo endet*. 3. Auflage. Berlin: List, 2008. [Textbelege unter der Sigle H mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen. *Wir töten Stella. Das fünfte Jahr. Novellen*. 4. Auflage. Berlin: List, 2007. 7–60. [Textbelege unter der Sigle WTS mit Seitenzahl]
- Haushofer, Marlen, und Elisabeth Pablé. „Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé“. *Oder war da manchmal noch etwas anderes? Texte zu Marlen Haushofer*. Hg. Anne Duden. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 1986. 127–131.
- Judex, Bernhard. „Blick aus der Mansarde. Marlen Haushofer im Kontext der österreichischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 17–27.
- Kastberger, Klaus. „Chaos des Schreibens. Die Werkstatt der Dichterin und die Gesetze des Archivs“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 13–28.
- Kastberger, Klaus. „Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs. Am Beispiel von Friederike Mayröcker“. *Nachlassbewusstsein, Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Hg. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen: Wallstein, 2017. 409–427.
- Kastberger, Klaus, und Stefan Maurer. „Vorwort“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer unter Mitarbeit von Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2016. 7–12.
- Lepper, Marcel, und Ulrich Raulff. „Erfindung des Archivs“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 1–9.
- Podgornik, Lotte. „Erinnern und Erleben. Spaltung als weibliche Existenzform bei Marlen Haushofer (1920–1970)“. *Österreichische Dichterinnen*. Hg. Elisabeth Reichart. Salzburg, Wien: Otto Müller, 1993. 51–76.
- Polt-Heinzl, Evelyn. „Ein Käfig voller Schweigen oder Über den Bedarf an Schubladenkommoden. Die Abgründe von (Wohn-)Räumen und Ritualen in der Literatur der Nachkriegsjahre“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 31–48.
- Schäfer, Anja. „Marlen Haushofers *Die Tapetentür*. Weibliches Schreiben und geschriebene Weiblichkeit“. *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Hg. Laura Muth und Annette Simonis. Berlin: Bachmann, 2014. 133–152.
- Schmidjell, Christine. „Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte“. „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. Anke Bosse und Clemens Ruthner. Tübingen, Basel: Francke, 2000. 41–58.
- Seibert, Ernst. „Fortschreibung und Selbstinterpretation in der Literatur Marlen Haushofers“. *Frauen schreiben gegen Hindernisse. Zu den Wechselwirkungen von Biografie und Schreiben im weiblichen Lebenszusammenhang*. Hg. Susanne Blumesberger. Wien: Edition Praesens, 2004. 109–121.
- Strigl, Daniela. „Da ich eine so miserable Briefschreiberin bin‘. Die Brieffreundin Marlen Haushofer“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 137–148.

- Strigl, Daniela. „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“ *Marlen Haushofer – die Biografie*. 2. Auflage. Berlin: List, 2008.
- Schöttker, Detlev. „Produktivität des Archivs“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 237–246.
- Thaler, Jürgen. „Vom Rohen zum Gekochten: zur Ordnung des Nachlasses“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex unter Mitarbeit von Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 89–101.
- Wexberg, Kathrin. „Nichts bleibt, wie es ist.‘ Die Kinderbücher von Marlen Haushofer“. *Marlen Haushofer 1920–1970: Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* Hg. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus, 2010. 101–115.

Georg Hofer und Helmut Neundlinger

Arbeit an der Biografie

Das Archiv des Autors Karl Wiesinger zwischen Zeugenschaft und Konstruktion

Im Nachlass des Linzer Schriftstellers Karl Wiesinger (1923–1991) finden sich umfangreiche Sammlungen von Zeitungsartikeln, Informations- und Werbeproschüren, Plakaten, losen Notizen u. v. a. m. Die rund zwanzig, meist zu Jahreskonvoluten zusammengefassten Papiere, die der Autor entweder lose aufeinanderstapelte oder in Bücher einklebte, tragen bis auf wenige Ausnahmen die Titel *Kunst und Wissen* oder *Varia*.¹ Ihre Zusammenstellung erklärt sich zunächst keineswegs aus den Materialien selbst – zu heterogen, zu widersprüchlich sind sie und zu inkonsistent ist ihre Ordnung. Inhaltliche Linien zeichnen sich unter anderem hinsichtlich des zeitgeschichtlichen Materials ab, das Wiesinger für seine politischen Romane und Theaterstücke nutzbar machte. Noch bedeutender als für den literarischen Schaffensprozess sind sie jedoch für die Arbeit des Autors an der eigenen Lebensgeschichte, als Bezugspunkte für eine beharrlich betriebene Selbstverortung seiner Person im kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Umfeld seiner Zeit. Die Dokumente haben für Wiesinger Zeugnischarakter, indem sie Positionen in einem Koordinatensystem markieren, in das er sich an den aus seiner – subjektiven – Sicht richtigen Stellen einschreibt. Diese Arbeit an der eigenen Biografie betreibt der Autor über viele Jahre hinweg systematisch in seinen zu Lebzeiten unveröffentlicht gebliebenen Tagebüchern. Parallel zu diesem mehr als 40 Jahre betriebenen autobiografischen Schreibprojekt² versucht Wiesinger beständig, auf die öffentliche Wahrnehmung seiner Person mit einer Reihe von Schriftstücken gezielt Einfluss zu nehmen. Sowohl die Lektüre der erhaltenen Tagebücher als auch die Auseinandersetzung mit jenen Briefen, Lebensdokumenten und Berichten aus dem Nachlass des Dichters, die eng mit seiner Biografie korrespondieren, machen eines deutlich: Vieles, was über diesen Autor erzählt wird und/oder berichtet wurde, korreliert ursächlich mit seinen

1 Überliefert sind Materialien aus den Jahren 1947 bis 1965; *Kunst und Wissen* lautete auch der Name der Kulturkolumne in der KP-Zeitung *Neue Zeit*. Dokumente aus dem Nachlass Wiesingers, der am Oberösterreichischen Literaturarchiv/Adalbert-Stifter-Institut aufbewahrt wird, werden im Folgenden mit der Sigle NL-KW im Fließtext nachgewiesen.

2 Die Tagebücher Karl Wiesingers sind seit 2020 über eine Online-Edition zugänglich (Neundlinger 2020a), eine an inhaltlichen Schwerpunkten orientierte Auswahl-Edition findet sich bei Hofer und Neundlinger (2020, 227–316).

Bemühungen, die eigene Lebensgeschichte für sich (und für andere) als angemessen, gerecht und radikal darzustellen. Wiesingers Methoden sind vielfältig: Er spitzt zu, übertreibt, schärft nach, klagt an, schimpft und pöbelt, berichtigt, ergänzt etc. In gewisser Weise erschließt erst der 2012 ans Oberösterreichische Literaturarchiv/Adalbert-Stifter-Institut gelangte Nachlass selbst in seiner leider nur unvollständig erhaltenen Form den doppelten Werkcharakter von Wiesingers Schaffen: Rund um das veröffentlichte Prosawerk bzw. die v. a. in den 1950er- und 1960er-Jahren aufgeführten Theaterstücke konstruiert der Autor die dokumentarische Erzählung seines politischen und literarischen Außenseitertums. Das Archiv des Autors hat in vielerlei Hinsicht Werkcharakter – es ist Zeugnis und Argument zugleich. In drei Schritten wollen wir dieser besonderen Konstellation gleichsam von außen nach innen folgen: ausgehend von der Biografie über die im Nachlass dokumentierten biografischen Adaptionen hin zum Tagebuch als dem Kern einer lebenslangen Selbstvergewisserung.

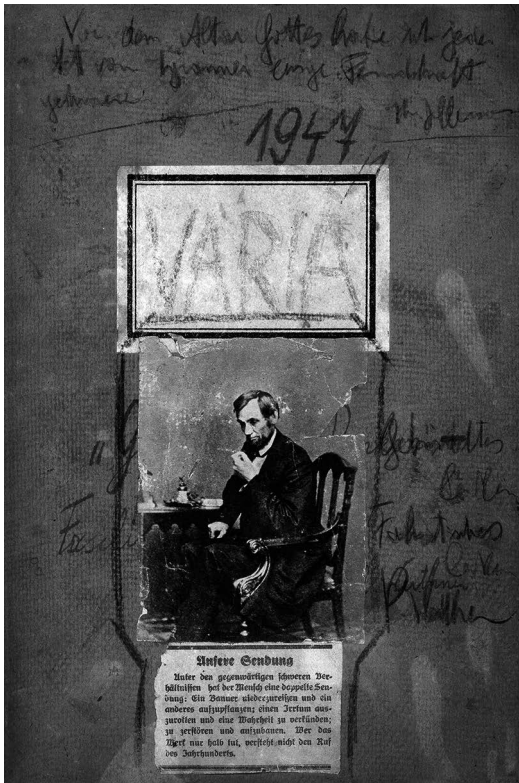


Abb. 1: Karl Wiesingers Heft „Varia 1947“.

1 Biografie / Fakten

Karl Wiesinger kommt am 13. März 1923 als Sohn des Dentisten Karl und der Hausfrau Anna, geborene Scherb, in Linz zur Welt.³ Obwohl aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammend, sympathisiert er bereits in seiner Jugendzeit mit den Kommunisten. Prägend für die frühe Politisierung Wiesingers sind u. a. die Februarkämpfe des Jahres 1934 und die Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939).

Im Zweiten Weltkrieg wird Wiesinger mit 18 Jahren zur Deutschen Wehrmacht eingezogen. Nach der Grundausbildung in Berlin meldet er sich zur Transportbrigade Speer und kommt an die finnische Front. Dort wird er gemeinsam mit seinem Kameraden Otto Fürst wegen Widerstandshandlungen als ‚Wehrkraftzersetzer‘ angeklagt. Nach einem laut eigener Aussage „unglaubliche[n]“ (zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 136) Freispruch folgt im Zuge einer zweiten Verhandlung in Wien eine Verurteilung zu „8 monate[n] [Zuchthaus] nach dem krieg“ (zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 133). Im Oktober 1944 wird Wiesinger während seiner Stationierung als Flakhelfer in Bad Ischl neuerlich festgenommen. Im Verlauf der Haft in Wels verschlechtert sich sein Gesundheitszustand rasant. Wiesinger, der in Finnland einen Lungensteckschuss erlitten hatte und während der dortigen Untersuchungshaft an Tuberkulose erkrankt war, übersteht eine schwere Lungenblutung nur knapp.

Nach Kriegsende tritt Wiesinger der nunmehr wieder legalen Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) bei. Im Nachkriegs-Linz wirkt er am Aufbau der Partei-Jugendorganisation ‚Freie Österreichische Jugend‘ mit und schreibt – wie auch der Linzer Autor und spätere KPÖ-Gemeinderat Franz Kain, mit dem Wiesinger seit der gemeinsamen Schulzeit im Bad Goiserer Stephaneum befreundet ist – für die Kulturredaktion des Linzer KP-Zentralorgans *Neue Zeit*. Mit den Schriftstellern Kurt Klinger und Paul Blaha sowie den Schauspielern Walter Schmidinger und Romuald Pekny initiiert er 1950 den ‚Club der Todnahen‘, eine an den Wiener ‚Art-Club‘ erinnernde, existenzialistisch-surrealistisch inspirierte Vereinigung. Mit Ernst Ernsthoff und Helmut Ortner gründet er 1953 das Linzer Kellertheater. Noch während seiner Arbeit als Redakteur für die *Neue Zeit* verfasst Wiesinger erste literarische Arbeiten. Unter dem Pseudonym ‚Claus Ritsch‘ veröffentlicht er Kurzgeschichten in unterschiedlichen Zeitschriften, als ‚Frank Israel Noel‘ schreibt er drei Heftrromane (die sogenannten ‚Atomromane‘) und unter dem Namen ‚Szulym Tarzszits‘ entstehen erste Arbeiten fürs Theater.

³ Zum folgenden Abschnitt vgl. die Ausführungen bei Hofer und Neundlinger (2020, 13–131).



Abb. 2: Karl Wiesingers Identitätsausweis, 1952.

Eine noch vor dem Krieg begonnene Ausbildung zum Dentisten schließt Wiesinger 1958 ab und übernimmt die Ordination seines Vaters in der Linzer Landstraße, gibt diese jedoch nach einer neuerlichen schweren Lungenblutung 1960 auf, um sich gänzlich dem Schreiben zu widmen. Möglich ist ihm dies nicht zuletzt dank seiner Frau Eva, geborene Blaschke, die mit ihrer Berufstätigkeit einen maßgeblichen Teil zum Haushaltseinkommen beiträgt.

Seine produktivste Schaffensphase entfaltet Wiesinger in den 1960er- und 1970er-Jahren. Zu seinen wichtigsten Texten zählen die zeitgeschichtlichen Romane *Achtunddreißig. Jänner – Februar – März* (1967), *Der rosarote Straßenterror* (1974) und *Standrecht* (1976). Eine breitere Rezeption durch Kritik und Publikum bleibt diesen Werken in Österreich verwehrt, obwohl in ihnen zentrale Ereignisse der jüngeren Vergangenheit verarbeitet werden: in *Achtunddreißig* der ‚Anschluss‘ Österreichs an das Dritte Reich, in *Der rosarote Straßenterror* die Oktoberstreiks des Jahres 1950, zu denen es in Folge der Ausrufung des ‚Vierten Lohn-Preis-Abkommens‘ zunächst in Linz und dann in weiteren Teilen des Landes kam, und in *Standrecht* die Februarkämpfe des Jahres 1934. Die nur geringe Resonanz, die Wiesingers drei zeitgeschichtlichen Romanen beschieden war, hatte ihren Grund wohl auch in der parteipolitischen Punzierung des Autors.

Einen unerwartet großen Erfolg als Schriftsteller feiert Wiesinger unter einem Pseudonym mit der „großraumaktion max maetz“ (KW-TB, November 1971). In einer veritablen Schaffenskrise steckend, improvisiert er unter dem Eindruck der Lektüre von Texten anderer Autoren⁴ einen für ihn neuen literarischen Duktus – in radikaler Kleinschreibung, ohne Satzzeichen – und erfindet einen schreibenden Jungbauern namens Max Maetz, unter dessen Namen er Literaturzeitschriften mit anarchischen Schwänken aus dem keineswegs idyllischen Landleben in der kleinen Ortschaft Weilling bei St. Florian (Oberösterreich) beschickt. Die Rechnung geht auf: Otto Breicha bringt in den *protokollen* ein erstes Maetz-Kapitel, auch die *Facetten*, das literarische Jahrbuch der Stadt Linz, drucken eine Episode. In der Folge hält Wiesinger die Maskerade als Teil einer groß angelegten Literaturbetriebsatire aufrecht: Er lässt Max Maetz bei der ersten öffentlichen Lesung von einem Schauspieler vertreten und korrespondiert über ein eigens in St. Florian eingerichtetes Postfach u. a. mit den Verlagen Suhrkamp und Residenz über eine mögliche Buchpublikation. Erscheinen wird der *Bauernroman* schließlich 1972 in der Düsseldorfer Eremiten-Presse. Zu diesem Zeitpunkt weiß man in Linz längst Bescheid über die ‚wahre‘ Identität des Jungbauern, sodass Wiesinger sein Alter Ego über eine durch den Pressedienst der oberösterreichischen Landesregierung veröffentlichte Todesmeldung ins Jenseits schickt. Das Maetz-Projekt bringt seinem Verfasser Anerkennung durch Vertreter der Avantgarde-Literatur wie Gerhard Rühm und H. C. Artmann sowie Aufmerksamkeit bei der jüngeren Autorengeneration um Peter Turrini und Michael Scharang.

In den 1980ern verschlechtert sich Wiesingers Gesundheitszustand zunehmend. Schwere Asthmaanfälle und wiederkehrende Infektionen zwingen ihn wiederholt zu Krankenhausaufenthalten und beeinträchtigen sein literarisches Schreiben. Politisch sind Wiesingers letzte Lebensjahre geprägt von Glasnost, Perestroika, der deutschen Wiedervereinigung und dem stetigen Machtverlust der UdSSR. Der unaufhaltsame Niedergang des Kommunismus, für dessen Ideale er lange Zeit in Wort und Tat bedingungslos eingetreten war, belastet ihn sehr. 1989 tritt er schließlich aus der KPÖ aus. Etwas mehr als ein Jahr nach seinem Rückzug aus der Partei bricht Wiesinger in seiner Wohnung bewusstlos zusammen und stirbt am 10. Februar 1991 in einem Linzer Krankenhaus.

⁴ Wiesinger bezieht sich wohl auf eine Reihe von Autoren, deren Texte in den *protokollen* 69 erschienen sind, u. a. auf H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Alfred Gesswein (vgl. Neuhuber 2020, 204–205). Zum *Bauernroman* des Max Maetz und zur „großraumaktion max maetz“ vgl. Wall (1990), Neundlinger (2019) und Neuhuber (2020).

2 Biografie / adaptierte Fakten

Als Kommunist hat es Karl Wiesinger schwer, im österreichischen Literaturbetrieb nach 1945 zu reüssieren. An der mangelnden Wahrnehmung seiner Person und seines Werkes durch die heimische Kritik sowie an den Schwierigkeiten, literarische Arbeiten bei Verlagen oder an Theatern unterzubringen, leidet er enorm. Speziell die 1950er-Jahre erscheinen in der biografischen Entwicklung Wiesingers als Jahrzehnt der äußerlichen Anpassung, des Versuchs, mit unterschiedlichen literarischen Formen und politisch opportunen Arbeiten (s)eine Position im Literaturbetrieb zu erringen. In seinen unter dem Pseudonym Frank I. Noel publizierten ‚Atomromanen‘ (vgl. Maurer et al. 2017, 354–357) und im heute verschollenen Werk *Die goldene Sphinx* (vgl. Hofer und Neundlinger 2020, 38–43) zeichnet Wiesinger ein ungebrochen positives Bild des Klassenfeindes USA. Unterstützt von niemand Geringerem als dem Antikommunisten und Literaturförderer Hans Weigel, der bei Wiesingers Hochzeit im Jahr 1953 als Trauzeuge fungiert, hofft er, mit weltanschaulich ‚unbedenklichen‘ Arbeiten⁵ als Autor Anerkennung zu finden. Das Ausbleiben von Erfolgen mag dabei die entscheidende Rolle für eine neuerliche Hinwendung zur KPÖ im Jahr 1960 gespielt haben.⁶ Mit dem Wiedereintritt in die Partei etabliert Wiesinger eine nachhaltige Strategie, mit Rückschlägen und Kränkungen umzugehen. Misserfolge erklärt und rechtfertigt er fortan – vor sich und anderen – mit seiner politischen Überzeugung:⁷

nach eintritt in partei [= KPÖ] vor einem oder zwei jahren (ungefähr) mehr und mehr versuche der agitation und dadurch unweigerliche konfrontation mit dem heutigen österreichischen menschen, der nur noch sprachrohr der grossen boulevardblätter ist, die regierungsparteien gehören und entsprechend gelenkt sind. (KW-TB, April 1963)

⁵ Den Roman *Die goldene Sphinx*, dessen Inhalt sich heute nur mehr rudimentär über Dokumente aus dem Nachlass erschließen lässt, bezeichnet Weigel in einem Brief vom 14. Oktober 1953 an Karl Wiesinger als „politisch in ordnung“ (NL-KW).

⁶ Gegenüber Hans Weigel, der sich als ‚Kommunistenfresser‘ in den 1950ern wohl kaum auf Karl Wiesinger eingelassen hätte, wäre dieser öffentlich als Marxist aufgetreten, hält der Autor auch nach 1960 an seinem politischen Lavierspiel fest. Noch 1962 schreibt er an seinen Unterstützer folgende Zeilen: „sehr geehrter herr weigel! [...] sie waren eigentlich der einzige, der wirklich entschieden dafür eingetreten ist, dass man alle diese zersetzenden verbindungen mit dem osten unterbindet. [...] ich bin ganz mit ihnen der meinung, dass man die sogenannte breite masse nicht genügend vor infektionen schützen kann“ (zit. n. Maurer et al. 2017, 397).

⁷ Das gilt auch für die Jahre, in denen er sich von der KPÖ distanziert hatte: „seltsamerweise habe ich immer als kommunist gegolten, selbst in jenen jahren, da ich von den amerikanern antikommunistisch verhetzt war“ (KW-TB, November 1964).

„DIE KPÖ IST IM GEFOLGE DES 1. WELTKRIEGES DURCH DAS ANFEUERENDE BEISPIEL DER GROSSEN OKTOBERREVOLUTION IN RUSSLAND ENTSTANDEN. SIE IST IN DEN JAHREN IHRES BESTANDES MIT ERFOLG BESTREBT, DEN MARXISMUS-LENINISMUS ZUR GRUNDLAGE IHRER TÄTIGKEIT ZU MACHEN. FÜR UNSERE PARTEI WAR UND IST DIE RUHMREICHE BOLSCHEWISTISCHE PARTEI VORBILD UND FÜHRER DER ARBEITERKLASSE DER GANZEN WELT.“
(Resolution des XIV. Parteitags der KPÖ)

MITGLIEDSNUMMER 134742 *

Name: *Wiesinger*
Vorname: *Karl*
Geburtsdaten: *13.3.1923*
Beruf: *Techniker*
Mitglied der Parteio rganisation: *IV*
In der Arbeiterbewegung tätig seit:
Beitritt zur KPÖ *1.11.* 19 *60* in *Wien*
Dieses Mitgliedsbuch wurde ausgestellt am *4.11.* 19 *60*

Für die Bezirksleitung:
Der Obmann: *Wiesinger* Der Sekretär: *Gorbostian*

Abb. 3: Karl Wiesingers KPÖ-Parteibuch, ausgestellt 1960.

Im Lauf der 1960er-Jahre wächst Wiesinger immer souveräner in die Rolle des ‚totgeschwiegenen‘, unbequemen Außenseiters hinein. Er kultiviert und pflegt sie bis zu seinem Tod – in den Tagebüchern und in der Arbeit an seiner Biografie in zunehmender Radikalität. Besonderes Gewicht legt er hierbei nicht nur auf die Betonung seiner politischen Überzeugung, sondern auch auf die Aufwertung jener Widerstandshandlungen, an denen er während des Zweiten Weltkriegs beteiligt war. Das Aufbegehren an der finnischen Front wird zu einem zentralen Baustein⁸ der Lebensgeschichte, die Wiesinger in immer neuen Ansätzen und Entwürfen von sich (und auch für sich) erzählt. Deutlich wird das an vier Dokumenten aus seinem Nachlass: an der Anklageverfügung wegen Zersetzung der Wehrkraft aus dem Jahr 1942 sowie an der dazugehörigen Ergänzung, die Wiesinger eigens anfertigte, an einem kurzen Lebenslauf des Autors und an einem Schreiben an das „Gremium ‚Medaille für den Kampf um ein freies Österreich‘“, in dem Wiesinger um die Verleihung dieser Anerkennung bittet (er erhält sie 1977). Vor-

⁸ Zu diesen zählen u. a. auch die Februarkämpfe 1934, die katholische Indoktrination am von Schulbrüdern geführten Stephaneum in Bad Goisern, an das er nach der Volksschule in Linz wechselte, sowie die Auseinandersetzung mit dem Spanischen Bürgerkrieg.

geworfen wird Wiesinger und seinem Wiener Kameraden Otto Fürst 1942 in der offiziellen Anklageschrift:

- a) absichtlich ausländische Sender gehört zu haben,
- b) Nachrichten ausländischer Sender, die geeignet sind die Widerstandskraft des deutschen Volkes zu gefährden, vorsätzlich verbreitet zu haben,
- c) es unternommen zu haben, die Manneszucht in der deutschen Wehrmacht zu untergraben,
- d) es unternommen zu haben, öffentlich den Willen des deutschen Volkes zur wehrhaften Selbstbehauptung zu lähmen und zu zersetzen. (Zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 134)

Die Anschuldigungen wiegen schwer; für Wiesinger und Fürst wird von der Staatsanwaltschaft die Todesstrafe gefordert. Ungeachtet dessen führt der Autor in einem undatierten Lebenslauf zusätzlich zu den auf der Anklageverfügung genannten ‚Verfehlungen‘ einen etwas weiter gefassten ‚Tatbestand‘ an. Dort heißt es:

mehrmalige Haft in der Zeit zwischen 1938 und 1945. wesentlicher politischer Eindruck die Verhaftung in Finnland wegen Sabotage [!], Zersetzung der Wehrkraft, Heimtückegesetz, Auslandsendergesetz, Überlauforganisation. Verhandlung in Berlin. Todesurteil wurde beantragt, Freispruch wurde ausgesprochen. Klassenjustiz, da ich meiner Herkunft nach zur Bourgeoisie gehörte. (Zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 133)

Dieser „wesentliche[] politische[] Eindruck“ wird zur Keimzelle für alles Weitere, was Wiesinger in diesem Schriftstück über sein Leben berichtet. Noch im letzten „Kriegsjahr“ habe er „im Salzkammergut und Krems an der Donau ausländischen Arbeitern zur Flucht verholfen“ und nach seiner schweren Lungenblutung im Gefängnis von Wels habe er bereits in den „letzten Wochen [des Krieges] [...] wieder aktiv in Traunkirchen am Traunsee polnische ‚Fremdarbeiter‘ für nachher organisiert“. Noch heute, also zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes, sei er „nach wie vor“ politisch „aktiv“. Sein „Einsatz“ gelte „der Organisation eines endgültigen Friedens, der Bekämpfung unseres reaktionären Bundesheeres, der faschistischen Restgruppen und der künftigen Organisation eines Staatswesens, das parasitenfrei sein soll [...]“ (zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 133). Verfasst hat Wiesinger diesen kurzen autobiografischen Text nicht aus eigenem Antrieb heraus. Wie am Ende des Dokuments deutlich wird, berichtet der Autor auf Bitte einer dritten, unbekannt Person über sein Leben: „Dieser Lebenslauf ist halb privat gehalten und vieles werden sie daran als nicht Veröffentlichungs-Opportunität halten. Aber ich denke, sie haben nun Material genug, um damit was anzufangen“ (zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 133). Nicht das literarische Schaffen steht hier im Mittelpunkt der Ausführungen, hier wird eine politische Haltung festgeschrieben: Karl Wiesinger, der Widerstandskämpfer, der trotz permanenter

Gegenwehr auch nach 1945 unbeirrbar und mit Nachdruck an einer politisch besseren – antifaschistischen – Welt arbeitet.

Sowohl die Anklageverfügung als auch der Lebenslauf finden sich als Kopien mehrfach im Nachlass Wiesingers. Ebenso eine eigens von ihm verfasste Ergänzung zur Anklageschrift, die seinen Handlungen in Finnland noch mehr Gewicht verleiht. Darin schreibt er:

Den Anklagepunkt „Sabotage durch systematisches Zerstören von Wehrmachtseigentum“ konnten wir [= Wiesinger und Otto Fürst] durch standhaftes Leugnen ausklammern. Das Delikt bestand darin, daß wir die Lastkraftwagen der z.b.V. Kompagnie [sic!] fahruntauglich machten, so daß zeitweise nur etwa ein Zehntel von 95 Fahrzeugen in Einsatz kommen konnte. Auch die Ladung von Autos wurde, soweit es sich um Lebensmittel, Delikatessen und Alkoholika handelte, von uns und anderen, die wir zum Mitmachen überreden konnten, stark dezimiert. Viele schlossen sich auch an, als es galt, Barackenteile für den einzurichtenden Flugplatz nicht ans Ziel zu bringen, sondern in den Wäldern rings um Rovaniemi abzuladen, wo sie von Finnen gefunden und verwertet wurden. Nach Möglichkeit stahlen wir auch bei eventuellen Fahrten zur Feldbäckerei und zu den Zielorten Brot, um damit die hungernden und frierenden sowjetischen Kriegsgefangenen zu versorgen. (Zit. n. Hofer und Neundlinger 2020, 136)

Mit dieser Ergänzung konkretisiert Wiesinger die historischen Tatsachen – er legt ein weiteres Zeugnis für sein Tun vor, das er offensiv verbreitet. Gemeinsam mit der Anklageverfügung schickt er die Anmerkungen an namhafte Einrichtungen wie das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes oder die KPÖ-Zentralen in Wien und Linz, wo sie auch heute noch in Archiven sein Aufbegehren bezeugen. Einem Schreiben an das „Gremium ‚Medaille für den Kampf um ein freies Österreich‘“ legt er zwar nur die offizielle Anklageverfügung bei, erweitert und präzisiert jedoch im Brief historische Fakten. Hier ist nicht mehr ‚nur‘ von „Sabotage“ die Rede (konkret werden angeführt: „Stilllegung von Lastkraftwagen, sabotieren von Transporten wichtigen Wehrmachtmaterials zum Flugplatz von Rovaniemi, Zerstörung von Lastkraftwagenzubehör, wie Reifen, Batterien etc.“), sondern überhaupt von der vollständigen Zersetzung der Kompanie und von weiteren „nicht nachweisbare[n]“ Handlungen gegen das Nazi-Regime:

Durch unsere systematische ideologische Arbeit gegen den Nazismus wurde die ganze Kompagnie [sic!] (200 Mann) frontuntauglich und musste nach unserer Verhaftung auf ganz Europa, soweit es noch in Nazibesitz war, aufgeteilt werden. Neben diesem Hauptpunkt meines persönlichen Kampfes um die Befreiung Österreichs steht die nicht nachweisbare pausenlose Agitation gegen Hitler, die NSDAP und den Nazikrieg von 1938 bis 1945. Neben Versorgung von Zwangsarbeitern mit Kleidern und Lebensmitteln in Krems an der Donau und Schädigung des Nazistaates im privaten täglichen Kleinkrieg. (NL-KW)

Wiederholung und Verbreitung von immer gleichen Bausteinen einer Lebensgeschichte dienen offenkundig dazu, dem eigenen Leben und Werk eine Form von Konsistenz zu verleihen, die sowohl politisch als auch literarisch geradezu exemplarischen Charakter anstrebt. Was die öffentliche Wahrnehmung der eigenen Person betrifft, lässt sich dieses Vorhaben für Wiesinger zwar gezielt, stets aber nur punktuell über das Verschicken jener Zeugnisse und Beweisstücke bewerkstelligen, wie sie hier exemplarisch vorgestellt wurden. Die konsequente und ungestörte Arbeit an der angemessenen Aufzeichnung und Darstellung des eigenen Lebens ist Wiesinger erst im Tagebuch möglich. Im Bezugsfeld der eingangs erwähnten *Kunst und Wissen*- oder *Varia*-Konvolute, die als Belege eines politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Feldes nach 1945 im Nachlass überliefert sind, arbeitet Wiesinger in seinem autobiografischen Schreibprojekt an einer gerechten Darstellung seiner selbst.

3 Tagebücher

Wie aus der monografischen Werkuntersuchung der Theaterwissenschaftlerin Christiane Schnalzer-Beiglböck (1995) hervorgeht, ist das ‚Unternehmen Tagebuch‘ nicht nur lebenslänglich angelegt, sondern steht in engem Bezug zur umfassenden Dokumentations- und Zeugnisfunktion von Wiesingers Schriftsteller-Archiv. Schnalzer-Beiglböck berichtet in ihrer Arbeit auch von Jahresheften, die Wiesinger offenbar parallel zum Tagebuch führte und die möglicherweise eine Art von chronikaler Schnittstelle zwischen den *Kunst und Wissen*- und *Varia*-Materialsammlungen und den eigentlichen Tagebüchern bildeten. Die Theaterwissenschaftlerin hatte kurz nach dem Tod des Autors noch Gelegenheit, die vollständigen Tagebücher zu studieren, deren Niederschrift im Jahr 1950 mit einem Rückblick bis ins Jahr 1938 einsetzt und sich in der Folge zu einem lebens- und werkbegleitenden Schreibprozess entwickelt. In dem 2012 dem Adalbert-Stifter-Institut übergebenen Nachlass fanden sich lediglich die Jahre 1961 bis 1973, der Rest muss als verschollen gelten. Dies ist auch insofern schmerzlich, als gerade die Innenperspektive der Zeit von Wiesingers Rückzug von der Parteiarbeit in den 1950er-Jahren von besonderem Interesse gewesen wäre. Immerhin dokumentieren die vorhandenen Aufzeichnungen Wiesingers ideologische Wiederannäherung an den Kommunismus ebenso wie die Arbeit an seinen zeitgeschichtlichen Romanen und die Farce um den von ihm erfundenen Bauerndichter Max Maetz.

Analog zu den im Nachlass dokumentierten wiederholten Neuansätzen, dem politisch-literarischen Lebenslauf Eindeutigkeit zu verleihen, zieht sich die Auseinandersetzung mit prägenden Erlebnissen und Einflüssen wie ein roter Faden durch die Tagebücher. Oft sind es Jahrestage oder offizielle Anlässe, die Wiesin-

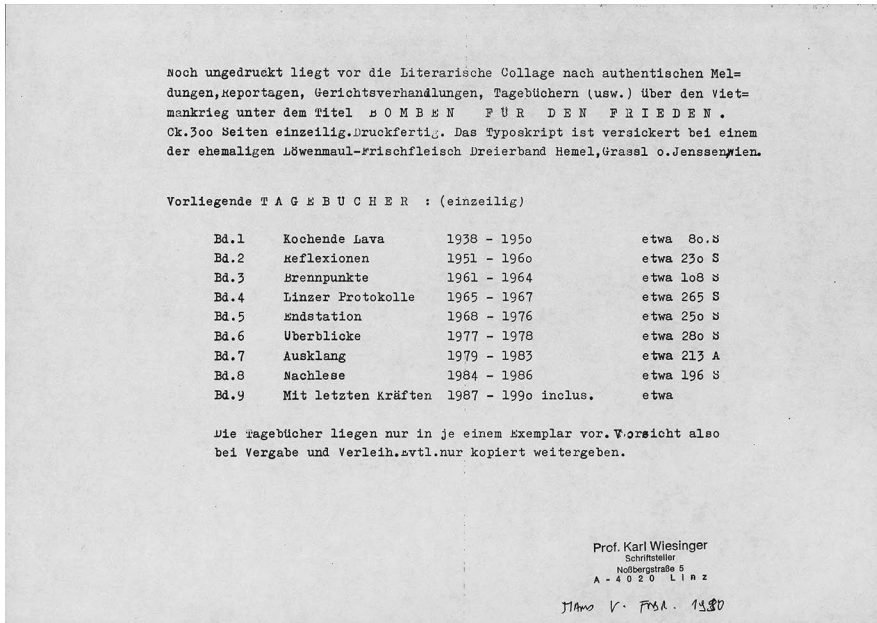


Abb. 4: Liste zu den Tagebüchern Karl Wiesingers, 1990.

ger als äußeren Impuls aufnimmt, um vor sich selbst Zeugnis abzulegen bzw. eine Art von Bilanz vorzulegen, die seiner anhaltenden Erfolglosigkeit und der demütigenden Erfahrung der chronischen Erkrankung entgegenwirken soll. Anders als die an offizielle Stellen gerichteten Zusammenstellungen betonen die entsprechenden Tagebucheinträge die verwegenen, outlawhaften Aspekte seiner Widerstandshaltung. Er schildert sich als einen politisch unbewussten, zu Aufbegehren und Renitenz neigenden Pubertierenden, der über die störrische Auflehnung gegen den Vater sukzessive in Konflikt mit dem NS-System gerät. Im Tagebuch tauchen Erinnerungen an kleinkriminelle Akte auf, die allerdings nicht näher beschrieben werden. „dann, in unbewusster und in falscher richtung verlaufender auflehnung gegen das regime. diebstahl, einbruch bei verdunkelung, unterschlagung etc. und immer agitiert, hilflos und kindisch, für den kommunismus“ (KW-TB, Oktober 1966). In einem für Wiesinger typischen Nachsatz führt er die fehlende ideologische Bildung für seine Irrwege ins Treffen: „es gab keine stelle, die mich gelehrt hätte, was kommunismus ist. auch der vater wusste nur ungefähr ideales zu erzählen, heimlich ängstlich, vorsichtig“ (KW-TB, Oktober 1966). Konkret beschrieben werden nur wenige Widerstandsakte, diese allerdings in romanhaftem Duktus: „und 1938, am freitag, dem 11.3., fuhr ich bis zur letzten minute mit meinem rotweiss-rot geschmückten fahrrad über die von nazis ver-

stopfte landstrasse. bis mitschüler und bekannte mittelschüler mich vom rad holten und die fähnchen herunterrissen“ (KW-TB, Oktober 1966).

Wiesingers Tagebuch folgt der Zeugnistendenz seiner Selbstarchivierung, dem ständigen Neu- und Umarrangieren seiner biografischen Bausteine. „als was alles habe ich gearbeitet, damit ich meine proletarische vergangenheit beweisen kann?“ (KW-TB, August 1961), fragt er sich rhetorisch im Juli 1961 und fügt eine Liste von Tätigkeiten an, die sich mehr schlecht als recht unter dem Siegel des Proletarischen subsumieren lassen: „in der frankfabrik, als zahntechniker, in der landwirtschaft in radegast und krumau, beim zirkus rebernigg in wien als abbruch-hilfsarbeiter, als chauffeur, als laufbursche als dentist“ (KW-TB, August 1961). Die Aufzählung nimmt sich aus wie das windige Portfolio jener Gelegenheits- oder Wanderarbeiter, die in den 1930ern wohl zahlreich durch den Kontinent trampften. Einzig der Zahntechniker benötigt eine spezifische Qualifikation, während die anderen Tätigkeiten weder Ausbildung noch proletarisches Bewusstsein voraussetzen. Der Versuch der Selbstproletarisierung wirkt hier wie ein weiteres, im Grunde vergebliches Streben nach ideologisch-biografischer Eindeutigkeit. Immer wieder finden sich Formulierungen, in denen Wiesinger auf die fehlende Ruhe in jungen Jahren zu sprechen kommt („mein leben war bis 1950 zu zerrissen für systematische arbeit“; KW-TB, Jänner 1963) und darin auch den Grund für die mangelnde Konsistenz seiner literarischen Arbeiten vermutet.

An manchen Stellen eröffnet das Tagebuch eine Art von intimer Ermittlung gegen Wiesinger selbst, indem es sich gerade an den inkonsistenten Momenten seiner Biografie abarbeitet. Eine bemerkenswerte Ergänzung findet zum Beispiel jenes Ereignis, das Wiesinger selbst als ‚Ischler Affäre‘ bezeichnet. Zu den Umständen der Anklage finden sich zwei Einträge, einer aus dem Jahr 1962 und einer aus 1970. Im ersten Eintrag kommt Wiesinger auf das auslösende Ereignis zu sprechen:

meine verhaftung wegen angeblichen mordversuchs (weil ich ein mädchen, maria, bedrohte, eifersuchtsszene, wie sie täglich unter jungen leuten vorkommt) wäre lediglich ein racheakt der ischler nazis, die in mir einen kommunisten sähen. ich hatte auch immer ziemlich offen gegen den nazismus gesprochen. und dreigroschensongs gesungen. (KW-TB, April 1962)

In der Passage aus dem Jahr 1970 rückt die Rolle des Vaters bei der Verhaftung in den Mittelpunkt, von dem Mädchen ist keine Rede mehr:

1944 hat mich mein vater nach linz gelockt durch einen anruf bei p., ich müsse sofort kommen. der anruf war wirklich überflüssig, die polizei hätte warten können. war es nicht ein bosheitsakt? zumindest aber überflüssige kriecherei vor der polizei, die bei ihm anrief und mich verlangte und ihm erklärte, ich müsse mich wegen einer anzeige aus ischl stellen?

der nazi n. und f. hatten mich wegen mehrfacher antifaschistischer ‚umtriebe‘, damals ‚staatsfeindlicher‘, denunziert. (KW-TB, März 1971)

Zwischen den beiden Versionen klafft eine erklärungsbedürftige Differenz auf. Während Wiesinger in der ersten Variante den politischen Hintergrund dem Richter gegenüber selbst ins Spiel bringt, schildert er die in Bad Ischl eingebrachte Anzeige in der zweiten Version als eindeutige politische Denunziation. Weder im Tagebuch noch in anderen Nachlassdokumenten finden sich Hinweise darauf, dass Wiesinger mit den rund um Bad Ischl aktiven kommunistischen Widerstandsstrukturen in Kontakt stand. Erklären mag sich das dadurch, dass die sogenannte ‚Willy-Fred-Gruppe‘ ab 1943 hauptsächlich damit beschäftigt war, den aus dem Konzentrationslager Vigaun befreiten Sepp Plieseis und andere Kämpfer an einem sicheren Ort im Toten Gebirge zu verstecken und zu versorgen.

Im Tagebuch erfahren Wiesingers Berichte von organisierten Widerstandsaktivitäten gegen Kriegsende eine Verschiebung der Perspektive. In einer längeren Passage vom Oktober 1964 schildert er – ausgehend vom Hinweis auf die zu diesem Zeitpunkt zwanzig Jahre zurückliegende „ischler affäre“ – seine Erlebnisse vom Herbst 1944 bis zum Kriegsende im Mai 1945 als makabren, erotisch aufgeladenen Tanz am Abgrund. Schemenhaft tauchen Frauen auf, denen er hauptsächlich körperlich begegnet. Im Zusammenhang mit der Verhaftung spricht er von einem „kz-zug nach wels [...] infernalisches erlebnis, demgegenüber mein aussteigen in wels ein vergnügen ward. zelle, kälte, blutsturz, vier tage ohne arzt“ (KW-TB, Oktober 1964). In dieser Version der „ischler affäre“ kommt der Vater überhaupt nicht vor, nur der Name des Denunzianten wird genannt. In der knappen Schilderung des Kriegsendes gelingt Wiesinger ein sprachliches Kleinod der Trümmerliteratur, wie es sich in seinen publizierten Prosawerken selten findet:

dann nach linz.
frühling, bomben,
kriegsende in sicht. tiefflieger.
die züge der konzentrationslagerhäftlinge, das schlürfen von hunderttausend fustlappen gegen ebensee, die leichen und lumpen am wegrand. von melk und krems und mauthausen bis ebensee. die landschaft erstarrte. (KW-TB, Oktober 1964)

An dieser Stelle entsteht eine Art von Zeugenschaft, die einen anderen Ausdruck findet als die akribische (Re-)Konstruktion der eigenen Widerstandsaktivitäten. Wiesinger selbst ist in diesem Bild als beinahe unbeteiligter Beobachter anwesend, und gerade dadurch erhält die Szene eine Glaubwürdigkeit, die über die rein persönliche Perspektive hinausreicht. In diesem Moment ist Wiesinger tatsächlich zu dem geworden, den er als ästhetisch-politisches Ideal sich selbst und

anderen gegenüber gefordert hat: der Autor als „Berichterstatter seiner Zeit“ (Wiesinger 1967, 24), alles festhaltend „zur Lehre und zur Erinnerung“ (Wiesinger 1967, 11), wie es der jüdische Scherzartikelhändler Isaak Schneidewind in seinem Tagebuch formuliert, das Wiesingers Roman *Achtunddreißig. Jänner – Februar – März* durchzieht.

An zwei thematischen Strängen wird besonders deutlich, inwiefern Wiesingers Tagebuch zwischen Selbstzeugnis, Selbstreflexion und Selbststilisierung oszilliert. Da sind zum einen die regelmäßig wiederkehrenden Berichte über seine sexuellen Ausschweifungen, die in ihrer Neigung zur akribischen Bilanzierung wie ein sprachlicher Kompensationsakt der anhaltenden literarischen Erfolglosigkeit wirken. Und da ist auf der anderen Seite die Einübung in ideologische Festigkeit, die spätestens nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in der damaligen ČSSR im August 1968 starke Erstarrungstendenzen zeitigt.

Als eine Art Linzer Don Juan zeigt Wiesinger sich als gespaltenes Subjekt: Seine Affären vollzieht er heimlich, verbindet die expliziten Darstellungen im Tagebuch aber mit Ausführungen zu einer Revolution im Geschlechtsverhalten und im allgemeinen Geschlechterverhältnis. „Ein Hauch von Revolte, vom Versprechen der Freiheit und vom nahen Zeitalter eines anderen Gesetzes schwingt mit im Diskurs über die Unterdrückung des Sexes“ (Foucault 1983, 16), schreibt Michel Foucault in der Einführung zu *Der Wille zum Wissen*, dem ersten Teil seiner Geschichte der Sexualität. Etwas von jener Aufbruchstimmung schwingt auch bei Wiesinger mit, wenn er in Bezug auf den Sex grundsätzlich wird. Er nennt die Ehe ein „repressionsinstrument“, die Monogamie „eine perversion, eine totale fehlentwicklung der menschheit“ (KW-TB, April 1969). Die körperlichen Kraftakte mit anderen Frauen als seiner eigenen reflektiert er in einer Sprache, die Anklänge an eine Ästhetik der Neuen Sachlichkeit findet: „der kultivierteste verkehr, auge in auge, sachlich, nüchtern und gerade darum zu unwahrscheinlichen höhepunkten führend“, schreibt er an einer Stelle und setzt mit geradezu technischer Versessenheit nach: „wir versuchten dauerrekorde und brachten es einmal in eiserner zusammenarbeit auf 47 minuten dauer, langsam hin und her, muskularbeit mit ihrer scheide, nur gliedarbeit, dann wieder ganz langsam, dann wieder pausieren, küssen, brustwarzenspielen“ (KW-TB, Dezember 1961).

Von Handwerk, Arbeit und Schweiß ist oft die Rede, und die unterschiedlichen anatomischen Merkmale der weiblichen Körper werden akribisch beschrieben. Wiesingers Neigung zum sachlichen Bilanzieren treibt seltsame Blüten, etwa wenn er ein über fünf Jahre währendes Liebesverhältnis resümiert: „machten wir doch miteinander etwa 300.000 heftige, gegeneinander gerichtete bewegungen“ (KW-TB, November 1961). Das im Tagebuch enthaltene Bilanz-Archiv seiner eroti-

schen Abenteuer vollzieht im Lauf der Zeit eine Entwicklung hin zur immer stärkeren Inszenierung, die an die schematischen Skripte pornografischer Literatur erinnert. In immer neuen Anläufen scheint Wiesinger das Selbstbild des unwiderstehlichen Libertins aufrechterhalten zu wollen. Die Selbsterzählung folgt einem ‚Willen zur Konstruktion‘, im Fall der Sexualität über Berichte, die den Übergriff und die Eroberung als Zeugnis ungebrochener Attraktivität inszenieren.

In seinem Archiv hat Wiesinger zwei Dokumente aufbewahrt, die von seinem Hang zu erotischen Ausschweifungen Zeugnis ablegen: ein Foto, das ihn auf einem Faschingsfest (möglicherweise der Linzer KPÖ; vgl. Hofer und Neundlinger 2020, 70) beim Zungenküssen mit einer wesentlich jüngeren Frau zeigt, und – wesentlich delikater – den Text zur Scheidungsklage seiner Frau Eva, eingereicht im Jahr 1958. Aus diesem Dokument geht hervor, dass seine Frau nicht nur über Vermutungen oder Gerüchte von seinen Affären wusste, sondern als Beweis seiner Untreue Fotos vorlegen konnte, die Wiesinger im Ehebett nackt mit anderen Frauen posierend zeigten. Eva Wiesinger zog die Klage später zurück, vermutlich hatte sie Wiesinger dazu überredet, indem er sie vor den für beide Seiten schwerwiegenden finanziellen Konsequenzen gewarnt hatte. Als im Archiv verbliebenes Zeugnis bleibt das Dokument ambivalent: Einerseits zeigt es, wie weit Wiesinger in der Rücksichtslosigkeit seiner Frau gegenüber gehen konnte, die mit ihrem geregelten Einkommen immerhin seinen Schritt in die ökonomisch prekäre Invalidenrente ermöglicht hatte. Andererseits ist es in einem unmittelbaren Sinne eben auch ein objektives Beweisstück für Wiesingers sexuelle Erfolge.

Eine vergleichbare Entwicklung vollzieht Wiesinger hinsichtlich seiner politischen Gesinnung. Auch hier dient das Tagebuch einerseits als Ort der Sammlung in mehrfacher Hinsicht: Zitate aus einschlägigen Quellen – einzelne Sätze oder kurze Passagen aus den Werken Lenins, Maos, Marx‘, aber auch politisch links orientierter Autoren wie Bert Brecht oder Vladimir Majakowski –, Zusammenfassungen von Büchern bzw. Vorträgen, empirisches Material zu ökonomischen und gesellschaftlichen Themen, Wahlergebnisse mit besonderem Augenmerk auf das Abschneiden kommunistischer bzw. linksradikaler Parteien und Fraktionen. Gesammelt werden aber auch Erfahrungs- und Reiseberichte der Fahrten in Länder, in denen der real existierende Sozialismus regiert, im Konkreten die UdSSR, ČSSR, DDR und Jugoslawien. In gewisser Weise handelt es sich dabei um die Fortsetzung der politischen Bildungsreisen von Autoren wie John Reed (*Ten Days That Shook the World*) oder Joseph Roth (*Reisen in die Ukraine und nach Russland*). Die Berichte bilden hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer Ausarbeitung einen eigenen ‚Block‘ innerhalb der Tagebücher. Parallel zu diesem organisierten politischen Anschauungsunterricht verweist Wiesinger regelmäßig auf seine Teilnahme an den politischen Schulungen in der KPÖ-Parteiakademie im

nahe Wien gelegenen Mauerbach, wo er einmal auch aus seinem politischen Roman *Achtunddreißig* liest.

Die politische Indoktrination erzeugt in Wiesinger einen unlösbaren Zwiespalt: Während seine Haltung gegenüber dem Kommunismus in bedingungslose Treue mündet, wird er in seiner ideologischen Festigkeit durch die in Medien und im Alltagsdiskurs herrschende antikommunistische Stimmung ebenso wie durch wachsende Kritik am autoritären Kurs der sozialistischen Staaten provoziert und erschüttert. Wiesinger kapselt sich immer mehr ab, schlussendlich auch gegenüber jenen reformerischen Kräften, die nach den Enthüllungen Nikita Chruschtschows am XX. Parteitag der KPdSU 1956 über die Verbrechen und Gräueltaten der Stalin-Ära eine polyzentrische, an Diskussion und Vielfalt orientierte Politik formulieren, allen voran der italienische KP-Vorsitzende Palmiro Togliatti, der einen entscheidenden Einfluss auf die zunächst stalinistisch orientierten österreichischen KP-Intellektuellen Ernst Fischer und Franz Marek ausübte. Finden sich in den Tagebüchern zu Beginn der 1960er-Jahre noch Zitate und wohlwollende Erwähnungen von Fischer und Marek, folgt Wiesinger spätestens nach den internen Konflikten um die Haltung der KPÖ gegenüber dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in die ČSSR 1968 der systematischen Denunziation der beiden Parteiintellektuellen durch die im Politbüro verbliebenen Hardliner. Wiesingers fünfseitiges Protokoll des XX. Parteitags der KPÖ im Jänner 1969, das im Tagebuch enthalten ist, wirkt wie ein Akt der politischen Selbstvergewisserung und ist in seiner Mischung aus akribischer Verzeichnung der Wortmeldungen und der eingeflochtenen polemischen Kommentare ein eindringliches Dokument der aufgepeitschten Stimmung, die auf der Veranstaltung herrschte. Man spürt in diesen Zeilen förmlich den Konflikt zwischen dem Bedürfnis nach Loyalität und dem Wunsch nach friedlicher Auseinandersetzung, in dem sich Wiesinger befand.

Das Tagebuch dokumentiert Wiesingers Neigung, sich als politisch zuverlässiger, linientreuer Genosse darzustellen. Immer wieder tauchen Passagen auf, die man als Prolegomena einer politischen Autobiografie auffassen und in die Nähe der gerade unter österreichischen Kommunisten (etwa Erwin Scharf, Leopold Spira sowie die bereits genannten Ernst Fischer und Franz Marek) verbreiteten, politisch motivierten Lebensdarstellung rücken könnte. Die Arbeit an der Autobiografie stellt sich unter diesem Blickwinkel als eine Kernaufgabe des politischen Subjekts in den ideologischen Kämpfen des 20. Jahrhunderts dar. Man muss gar nicht den im stalinistischen Diskurs verankerten Begriff der ‚Säuberung‘ ins Spiel bringen, um einen Eindruck davon zu erhalten, was es bedeutet, die Kontingenz des eigenen Lebens auf einen einzigen, alles durchdringenden Pol hin auszurichten. „die krönung aller krönungen“, schreibt Wiesinger in seinem Tagebuch, „ist die kollision mit dem marxismus“ (KW-TB, April 1969).

Dass diese Kollision nicht ohne symbolische Gewalt zu haben ist, lässt sich im Tagebuch gerade an den Stellen nachvollziehen, wo das Bekenntnis ins Abgründig-Absurde kippt. Während im August 1968 in Prag die Panzer rollen und die sozialistische Reformbewegung des sogenannten ‚dritten Weges‘ innerhalb weniger Wochen ausgemerzt wird, notiert Wiesinger in sein Tagebuch: „das ist es vielleicht, was man gehirnwäsche nennt, dass ein kommunist überall und unter allen umständen die wahrheit verbreiten muss, das, was er als richtig und wahr erkannt hat“ (KW-TB, August 1968).

Literaturverzeichnis

- Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Hofer, Georg, und Helmut Neundlinger. „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)*. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2020.
- Maurer, Stefan, Doris Neumann-Rieser und Günther Stocker. *Diskurse des Kalten Krieges. Eine andere österreichische Nachkriegsliteratur*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2017.
- Maurer, Stefan. „Das literarische Kunstwerk als historischer Text“. „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)*. Hg. Georg Hofer und Helmut Neundlinger. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2020. 179–195.
- Neuhuber, Christian. „Die Max Maetz-Mystifikation“. „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)*. Hg. Georg Hofer und Helmut Neundlinger. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2020. 203–214.
- Neundlinger, Helmut. „Nachwort zur Neuausgabe“. *Max Maetz. Bauernroman. Weilling Land und Leute*. Wien: Promedia, 2019. 153–160.
- Neundlinger, Helmut (Hg.), unter Mitarbeit von Selina Galka, Georg Hofer, Helmut Klug, Elisabeth Steiner und Michaela Thoma-Stammler. *Karl Wiesinger: Digitale Edition der Tagebücher (1961–1973)*. Graz, 2020a. URL: gams.uni-graz.at/wiesinger [Textbelege aus den Tagebüchern Wiesingers werden im Fließtext mit der Sigle KW-TB sowie der Jahres- und Monatsangabe des jeweiligen Eintrages zitiert].
- Neundlinger, Helmut. „Subjektivität und Wahrheit. Eine Einführung in Karl Wiesingers Tagebücher“. „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)*. Hg. Georg Hofer und Helmut Neundlinger. Linz: Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, 2020b. 219–223.
- Schnalzer-Beiglböck, Christiane. *Karl Wiesinger (1923–1991). Eine Monographie unter besonderer Berücksichtigung der Theaterarbeit*. Wien: Univ.-Dipl., 1995.
- Wall, Richard. „Provinzposse oder Heimatliteratur? Ein Nachwort zur 2. Auflage. Mit einer kurzgefaßten Chronologie der Geschehnisse rund um die 1. Auflage“. *Max Maetz. Weilling Land und Leute. Bauernroman*. Hg. Karl Wiesinger. Grünbach: Edition Geschichte der Heimat. 1990. 161–174.
- Wiesinger, Karl. *Achtunddreißig. Jänner – Februar – März*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1967.

Maria Piok

Bühnenkünstler im Archiv

Probleme der Intermedialität am Beispiel Otto Grünmandl

Hier kann es aber nicht um die so abwechslungsreiche Bühnengeschichte des Nestroy'schen Werkes gehen, sondern vielmehr um die Partitur; [...] bis auf den heutigen Tag ist die Präsenz Nestroys in der Schrift die gewichtigere [...]. Es geht vielleicht auch darum, Nestroy wieder für den Leser zu entdecken [...]. „Nestroy ohne Nestroy“ – das schien das Problem zu sein, das die Wirkungsgeschichte seines Œuvres bestimmte: Wie konnte, so meinte man, dieses überleben, ohne den, der es als Schauspieler trug? „Qualtinger ohne Qualtinger“ – das wäre ein analoges Problem. (Schmidt-Dengler 2001, 7–8)

Fast 140 Jahre nach dem Tod des umjubelten Theatermanns Johann Nestroy, der für die Zeitgenossen gleichbedeutend mit dem Ende seiner Bühnenkunst war, empfiehlt der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler den *Literaten* Nestroy, der heutzutage bei der Lektüre wesentlich besser zur Geltung komme als im Theater. Tatsächlich verrät die aus akribischer Archiv- und Editionsarbeit hervorgegangene Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe, mit welcher Sorgfalt der Dramatiker an der (sprachlichen) Ausarbeitung feilte. Dies widerspricht entschieden der Marginalisierung seiner Stücke als bühnenpraktische Gebrauchstexte; auch liegt die Vermutung nahe, dass Nestroy wohl mehr nach dem Lorbeer trachtete als lange angenommen.

Derartige Rezeptionsprozesse, wie sie sich für den „ersten deutschen Satiriker“ (Kraus 1912, 12) inzwischen präzise beschreiben lassen, betreffen selbstverständlich auch (oder vielleicht sogar in besonderem Maße) Künstler_innen von geringerem Rang und Namen. Vor allem aber dürften sie für eine jüngere Autor_innengeneration prägend sein, der sich neue Möglichkeiten der multimedialen Vermittlung bieten: Denn die Flüchtigkeit dieser Medien ebenso wie die große Bedeutung des Liveauftritts der Künstler_innen erschweren trotz aller Konservierungsbemühungen die posthume Rezeption des Werks nachhaltig. Dass sie sich traditionellen Einordnungskategorien entziehen, ist auch der wissenschaftlichen Aufarbeitung wenig zuträglich: Zu leicht wird eine Arbeit, die nicht klassischen Forschungsgegenständen entspricht, von einer näheren Betrachtung ausgenommen. Außerdem wäre die dafür nötige Interdisziplinarität wohl nur in (schwer realisier- und finanzierbaren) größeren Teams gegeben; Forscher_innen widmen sich daher eher nur Teilbereichen eines mehrmedialen Gesamtwerkes – Literaturwissenschaftler_innen zum Beispiel vorwiegend den Texten, während Arbeiten für Film und Fernsehen allenfalls am Rande berührt werden. Selbst bei künstlerischen Ausnahmeseinungen wie Helmut Qualtinger, denen vergleichsweise

viel wissenschaftliche Aufmerksamkeit zuteilwurde, bleiben mehrere Aspekte ausgeblendet. Vor allem werden Wechselwirkungen zwischen den Medien leicht übersehen: So hat bei den Texten des Schriftstellers Qualtinger eben auch der Schauspieler, Kabarettist und Rezitator Qualtinger mitgeschrieben, weshalb eine Interpretation die Idee einer möglichen Bühnenrealisierung stets mitbedenken muss (vgl. Piok 2011, 25).

Für Archive ist es freilich nichts Neues, dass unterschiedlichste Zeugnisse der künstlerischen Produktion einer Einzelperson einlangen (vgl. Kastberger 2017, 21–22); ebenso wenig, dass deren Aufarbeitung ein ständiges Überschreiten der akademischen Disziplinengrenzen erfordert.¹ Längst aber besteht Übereinkunft darüber, dass Archive eben nicht nur für die Erhaltung und Erforschung ihrer Bestände zuständig sind, sondern auch für die Vermittlung – die umso wichtiger wird, wenn Künstler_innen, trotz ihrer Bedeutung zu Lebzeiten und der Qualität ihrer Arbeiten, drohen, der Vergessenheit anheimzufallen. Gerade in dieser Funktion haben Archive außerdem die Möglichkeit, das öffentliche Bild von Autor_innen zu formieren und zu korrigieren. Schließlich ist ein künstlerisches Gesamtwerk nirgends vollständiger zugänglich als im Archiv, was wiederum besonders in Bezug auf die Intermedialität wichtig ist: Oft geht eben nur aus dem Vor- bzw. Nachlass klar hervor, in welchem Verhältnis künstlerische Arbeiten für verschiedene Medien zueinander stehen.

Ein idealtypisches Beispiel dafür ist der Bestand Otto Grünmandl: 2011 beschlossen die Erben Aglaja Spitaler und Florian Grünmandl, den umfangreichen künstlerischen Nachlass ihres Vaters dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck zu übergeben. Ergänzt wurde die Sammlung ab 2016 durch zahlreiche private Dokumente, vor allem Korrespondenzstücke der Familie Grünmandl, die bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs zurückreichen. Verbunden war die Schenkung mit der Bitte, Otto Grünmandls Vermächtnis nicht nur zu bewahren, sondern auch für eine breitere Öffentlichkeit aufzuarbeiten – eine Aufforderung, der das Brenner-Archiv seitdem auf verschiedene Art und Weise nachzukommen versucht. Die folgenden Ausführungen zeichnen ein paar dieser Bemühungen nach – sie verstehen sich in diesem Sinne in erster Linie als eine Art Werkstattbericht ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit; es geht weniger um

1 Nur nebenbei erwähnt seien die praktischen Fragen der Konservierung: Was macht man in einem Literaturarchiv, dessen Räumlichkeiten und Vorrichtungen für die Aufbewahrung von Papier ausgerichtet sind, mit großformatigen Gemälden? Wie kann man Ton- und Bildaufnahmen, unabhängig von den oft nur mehr mit spezieller Technik auslesbaren Speichermedien, langzeitarchivieren?

generelle Lösungsansätze als um die Diskussion von Fragen in Bezug auf diesen speziellen Fall.

*

Otto Grünmandl, 1924 in Hall in Tirol geboren, gelang in den 1970er-Jahren, mehr zufällig als gezielt erarbeitet, der große Durchbruch: Die gemeinsam mit Theo Peer geführten *Alpenländischen Interviews* für den noch jungen österreichischen Radiosender Ö3 machten die beiden schlagartig als Doppelconférenciers bekannt. Den vielen Sendungen folgten Aufnahmen auf Schallplatte und Video sowie Live-aufführungen. Das Erfolgsmodell wurde in ähnlichen Formaten fortgesetzt; gleichzeitig wurde Grünmandl als Theater- und Filmschauspieler, nicht zuletzt als kongenialer Bühnenpartner von Gerhard Polt, vor allem im bayerischen Raum beliebt. Zur ‚Marke Grünmandl‘ wurde schließlich seine eigenwillige Form des Solokabarets: 1976 reüssierte er mit dem *Einmannstammtisch* beim Steirischen Herbst in Graz; darauf folgten etwa im Zweijahresrhythmus weitere Programme. In seinem Haller *Zimmertheater*, in den Räumlichkeiten des aufgelassenen Textilfachgeschäfts der Familie, wiederholte er die Einpersonenstücke bis kurz vor seinem Tod im Frühjahr 2000.

Der Ehrenpreis zum Deutschen Kleinkunstpreis, Otto Grünmandl 1992 für sein Lebenswerk verliehen, ist nur eine von vielen Auszeichnungen, mit denen er bedacht wurde – wohl nicht zuletzt ein Beweis dafür, dass man ihn schon zu Lebzeiten nicht nur als reinen Unterhaltungskünstler verstanden wissen wollte. Mit einer Einordnung tat man sich indes immer schon schwer: Schwankten die Arbeiten mit Theo Peer noch stark zwischen Klamauk und Satire, sorgte Grünmandl spätestens mit seinen Bühnenprogrammen für Ratlosigkeit: Im Gegensatz zur Doppelconférence war das Solokabarett damals noch keine etablierte Gattung (vgl. Fink 2000, 68); vor allem ersetzte Grünmandl die für das Nummernkabarett üblichen, tagesaktuellen Texte und Lieder weitgehend durch bizarr-komische, hermetische Monologe. Als Unterhalter auf eine private Feier eingeladen – so weiß es die Anekdote –, enttäuschte er damit die Erwartungen des Publikums, das mehr und mehr seinen Unmut kundtat. Grünmandl aber spielte konsequent sein Stück *Kreisverkehr* zu Ende, um sich nachher nicht nur über die Gage, sondern auch darüber zu freuen, eine Gesellschaft vollends verwirrt zu haben. Dem Stammpublikum freilich war der absurde Humor Grünmandls zu diesem Zeitpunkt längst vertraut und willkommen: Die Begeisterung galt dabei eindeutig dem ‚Gesamtkunstwerk‘ Grünmandl, dessen Texte gewissermaßen nur in der

Darbietung des Autors existierten. Dass andere Schauspieler_innen die Programme spielen könnten, schien undenkbar.²

Looser gestaltet sich die Verbindung von Urheber und Text im Falle einer anderen, nicht minder intermedialen Gattung, die einen beträchtlichen Teil des Grünmandl'schen Œuvres ausmacht: Schon relativ früh verbuchte Grünmandl Erfolge als Autor von Hörspielen, denen er auch seine Anstellung beim Österreichischen Rundfunk verdankte; 1969 erhielt er für *Rochade* den Österreichischen Staatspreis für Hörspiele. Die Beliebtheit der Kabarettprogramme brachte diese Arbeiten jedoch etwas ins Hintertreffen; das sinkende Interesse für das Radio im Allgemeinen bzw. das Hörspiel im Besonderen tat ein Übriges, um die Rundfunkproduktionen Grünmandls nahezu in Vergessenheit geraten zu lassen. Eine breitere Rezeption verhinderte schließlich auch die Publikationssituation: Wie die Bühnenstücke blieben die meisten Hörspiele ungedruckt; Kolumnen, Gedichte und Kurzprosatexte wurden verstreut in zum Teil nur schwer zugänglichen Kulturzeitschriften veröffentlicht. Generell scheint Grünmandl wenig daran interessiert gewesen zu sein, mit seinen ‚klassischen‘ literarischen Arbeiten ein größeres Publikum zu erreichen. Erst kurz vor seinem Tod ließ er sich zur Veröffentlichung einer kleinen Sammlung von Prosatexten und Gedichten überreden. Seine Romane – *Das Ministerium für Sprichwörter* und *Es leuchtet die Ferne* – waren bereits zu diesem Zeitpunkt vergriffen, also nur mehr einem kleinen Kreis von Liebhaber_innen bekannt. Um eine Neuauflage bemühte er sich auch nicht im Falle seiner ersten größeren Veröffentlichung, *Ein Gefangener*, eine Novelle aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, obschon sie in Rudolf Felmayers renommierter Reihe ‚Neue Dichtung aus Österreich‘ erschienen war. Tatsächlich sprach Grünmandl, zu Understatement und Selbstkritik neigend, auch in vertrauten Kreisen wenig von seinen literarischen Ambitionen: Dass er in der öffentlichen Wahrnehmung nur bedingt als Schriftsteller gesehen wurde, ist also nicht zuletzt seiner eigenen Darstellung geschuldet.

Die Nachlassmaterialien zeigen indes ein etwas anderes Bild. Die Dokumente zu den einzelnen Stücken sind überschaubar: In den meisten Fällen handelt es sich um noch zu überarbeitende Bühnenmanuskripte oder Strichfassungen mit handschriftlichen Korrekturen, sehr viele in mehrfacher Ausführung, wobei immer wieder Anpassungen an den jeweiligen Aufführungsort erkennbar sind.

² Bezeichnenderweise äußern Künstlerkolleg_innen Grünmandls auf die Frage, ob sie ein Stück von ihm realisieren möchten, nach wie vor Bedenken: Es überwiegt das Gefühl, sich das Werk des anderen anzumaßen und zwangsläufig in reine Imitation abgleiten zu müssen. Auch der österreichische Kabarettist Andreas Vitásek setzte seinen frühen Wunsch, Grünmandl zu spielen, erst eineinhalb Jahrzehnte nach dessen Tod um.

Auch bei den Hörspielen finden sich erwartbare Materialien, die den Entstehungsprozess dokumentieren (wobei immer wieder zu beobachten ist, dass Grünmandl mit unterschiedlichen Formaten experimentiert und Textentwürfe zum gleichen Inhalt für verschiedene Medien festgehalten hat). Zu den *Alpenländischen Interviews*, die dem Prinzip der freien Improvisation folgen, gibt es kaum Notizen. Ungleich viele Materialien haben sich hingegen zur Lyrik erhalten: Eine Reihenfolge der Entstehung lässt sich kaum mehr rekonstruieren; viel eher scheint Grünmandl die Gedichte immer wieder neu angeordnet zu haben (Papiersorten und Seiten- bzw. Textnummerierungen verraten, dass Gedichte, ursprünglich Teil getrennter Konvolute, mit anderen Texten und in veränderter Reihenfolge gebündelt wurden). Interessanterweise machen sporadische Datierungen deutlich, dass Grünmandl sich keineswegs nur in seinen schriftstellerischen Anfängen als Lyriker versuchte, sondern sich zeitlebens immer wieder dieser Textsorte widmete. Zu ihrer Überraschung entdeckten die Erben Grünmandls außerdem die Manuskripte eines unveröffentlichten Romans, den er ihnen gegenüber nie erwähnt hatte: Tatsächlich war *Pizzarrini* ungefähr zeitgleich mit der Novelle *Ein Gefangener* entstanden, allerdings, wie aus dem Briefwechsel mit Verlagen und Freunden hervorgeht, nicht zur Veröffentlichung angenommen worden – doch muss Grünmandl es für wert befunden haben, die Manuskripte ebenso wie dazugehörige Korrespondenzstücke aufzubewahren. Generell scheinen ihm seine frühen Texte besonders wichtig gewesen zu sein: Auch zum *Gefangenen* findet sich eine Reihe von Dokumenten – von der handschriftlichen Niederschrift in einem Schulheft bis hin zu zerschnittenen Manuskriptseiten, die seine Methode offenlegen, mit der er Textpassagen immer wieder neu anordnete.

Darüber, ob Grünmandl je daran gedacht hat, was mit seinem Nachlass geschehen wird, kann nur spekuliert werden – in jedem Fall aber widerspricht sein Archiv in mancherlei Hinsicht dem von ihm gerne vermittelten Bild des ‚Schlamperers‘. Es legt außerdem nahe, dass ihm die Arbeit abseits der Bühne wichtiger war als gemeinhin angenommen, zumal er gerade in Bezug auf seine Anfangsphase – also einer Zeit, in der er als Schriftsteller reüssieren wollte und sich seine spätere Karriere als Schauspieler und Kabarettist keinesfalls abzeichnete – besondere Sorgfalt bei der Aufbewahrung walten ließ. Bestätigt wird dieser Eindruck durch die Korrespondenz: Während Briefe, in denen es um Bühnenstücke geht, meist sachlich-geschäftlicher Natur sind, äußert sich Grünmandl häufig emotional zu anderen Texten. Mehrere frühe Korrespondenzstücke sind dominiert von dem Wunsch, in der Kulturszene Fuß zu fassen; die Klage über fehlende Möglichkeiten wird begleitet von Zweifeln an der Qualität der eigenen Texte. Diese tauchen auch später in Bezug auf *Das Ministerium für Sprichwörter* wieder auf, wohl mit ein Grund, warum Grünmandl darauf beharrte, gemeinsam mit seinem Lektor zu einem anderen Verlag zu wechseln. Die Manuskripte weisen

nicht allzu viele handschriftliche Änderungen auf – Grünmandl dürfte die Sätze schon im Kopf weitgehend ‚fertig‘ formuliert haben.³ Die Korrekturen, die vorkommen, zeugen jedenfalls von einem diffizilen Feilen am Text.

*

Bei der Entscheidung für eine Werkausgabe spielten diese Aspekte keine geringe Rolle: Da der Nachlass die Bedeutung des Mediums Text für Grünmandl betont, erscheint eine Veröffentlichung seiner Arbeiten in Buchform angebracht. Erklärtes Ziel ist es dabei, verstreut oder gar nicht Publiziertes und Texte für unterschiedliche Medien in einer Reihe zusammenzuführen. Mit dem ‚ganzen‘ Grünmandl sollen sowohl verschiedene Facetten als auch Querbezüge innerhalb des Werks sichtbar gemacht werden – schließlich finden sich bei Grünmandl nicht nur wiederkehrende Themen und Leitmotive, sondern vor allem in den Kabarettprogrammen Verweise auf ältere Stücke (vgl. dazu vor allem Wimmer 2015, 465–467).

Dass der erste Band Kurzprosatexte und Gedichte enthält, entspricht zumindest in gewisser Weise der Chronologie der Entstehung; auch wenn einige darin aufgenommene Texte aus späteren Jahren stammen, markieren diese Textsorten Grünmandls künstlerische Anfänge. Die Literarizität dieser Beiträge lädt dazu ein, Grünmandl stärker als Autor denn als Schauspieler, zumal als einen Verfasser von ernst-reflexiven Texten, wahrzunehmen. Damit soll in gewisser Weise auch die Rezeption der nachfolgenden Bände gelenkt und der Auffassung, es handle sich bei seinen komischen Arbeiten um harmlose Valentinaden, entgegengewirkt werden. Tatsächlich spricht Grünmandl (seine) Erfahrungen von Krieg und Verfolgung nie mehr so explizit an wie in Texten aus Band I – die Novelle *Ein Gefangener*, eine Erzählung über den Verlust von Sinn und Orientierung in den Wirren des ausgehenden Weltkriegs, verortet gleichsam Grünmandls Werk im Österreich der Nachkriegszeit. Dadurch wird auch eine Einordnung des ersten Romans ermöglicht, mit dem Band II eröffnet wird. *Pizzarrini*, dessen posthume Erstveröffentlichung 2008 im Innsbrucker Kyrene-Verlag nicht allzu viel Beachtung gefunden hat, lässt sich vielleicht so als „opulente [...] Apokalypse des Zeitgeistes“ eher verstehen: Schließlich wurden vermutlich „in keinem zweiten Buch derart viel Wirtschaft und Werbung, technische Utopien, Scharlatanerien sowie Politik der Fünfzigerjahre literarisch zerredet wie in *Pizzarrini*“ (Klein 2020,

³ Es kann selbstverständlich nicht ausgeschlossen werden, dass ältere Fassungen mit weitreichenderen Änderungen vernichtet wurden oder verloren gegangen sind – allerdings hat Grünmandl auch in handschriftlichen Textfassungen relativ wenig korrigiert.

9). Bürokratie und Technikgläubigkeit, Opportunismus und blinder Gehorsam spielen auch in den späteren Romanen eine Rolle: Die Bündelung der Romane in einem Band erleichtert es, Parallelen und Konstanten wie die Figur des spießigen Kleinbürgers in den einzelnen Texten zu erkennen.

Beinahe nahtlos kann daran mit Grünmandls Arbeiten für Theater und Rundfunk angeschlossen werden, die für die nächsten Bände vorgesehen sind. Wie die Romane changieren auch die dramatischen Texte zwischen unreal-absurdem Erzählen und Kleinbürgersatire, die zumindest bei einer oberflächlichen Betrachtung ohne Kontextualisierung leicht übersehen wird. Mit den Prosatexten haben die Bühnenprogramme außerdem die Auflösung klassischer Handlungsmuster gemein: Bereits beim *Gefangenen* beklagte der konservativ ausgerichtete Brenner-Herausgeber Ludwig von Ficker die verworrene Struktur der Novelle;⁴ und auch in den Romanen verhindern Abschweifungen, eingeschobene Binnenerzählungen und Rückblenden einen chronologisch-logischen Handlungsverlauf. In den Radio- und Bühnenbeiträgen nehmen irrealer, grotesk-komische Szenen und wahllos verknüpfte Dialogreihen eindeutig überhand, was Kritiker_innen immer wieder dazu veranlasst hat, von absurdem Theater zu sprechen (Fink 2000, 68). Diese Nähe zum Theater wiederum mag den Abdruck der bislang unveröffentlichten dramatischen Texte rechtfertigen – vor allem aber soll dadurch die Sprache größere Aufmerksamkeit erlangen. Grünmandls Sprachkunst, zumal experimentell und hermetisch, erschließt sich bei der Lektüre eher als bei einer Live-Rezeption: Zu leicht entgeht den Zuhörer_innen das gekonnte Spiel mit Gemeinplätzen und absurd-umständlichen Formulierungen, die eine sinnentleerte und die Wahrheit verschleiende Kommunikation entlarven. Das Erkennen von sprachlichen Besonderheiten wiederum – auch das zeigt die Nestroyrezeption – hebt „das Werk erst auf das Niveau, auf dem eine Wahrnehmung durch die Literaturwissenschaft möglich“ ist (Schmidt-Dengler 2001, 19). In jedem Fall soll über die Publikation sichtbar werden, dass die Texte Grünmandls als ‚Literatur‘ rezipiert (und als solche auch analysiert) werden können, unabhängig davon, für welches Medium sie geschrieben wurden.

„Was längst überfällig war: den Schriftsteller Otto Grünmandl zu entdecken, der mit etwas mehr Glück kein Kabarettist, sondern einer der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller der Nachkriegszeit hätte werden können“ – so begründet die *Ex libris*-Jury von Ö1 ihre Entscheidung, den zweiten Band der Werkausgabe zum Buch den Monats Jänner 2021 zu küren. Dies entspricht der

⁴ Vgl. den Brief Fickers an Grünmandl vom 23. Februar 1965; Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nr. 228.31.38.01. [Im Folgenden wird auf den Briefwechsel mit der Sigle FIBA + Archivnummer verwiesen.]

Idee der Herausgeberinnen (und auch jener des jungen Grünmandl, der sich selbst als Poet bezeichnete und darunter litt, nicht in der literarischen Szene Fuß fassen zu können); Wertigkeiten sollten damit aber nicht festgelegt werden. Im Gegenteil geht es eher darum, Grünmandls populäre Arbeiten gleichwertig mit den unbekannt(er)en Prosa- und Lyriktexten zu betrachten und so einer Marginalisierung des Komischen und Kabarettistischen entgegenzuwirken. Problematisch bei dieser Gleichsetzung durch die gemeinsame Publikation ist jedoch, dass Aspekte der Intermedialität zwangsläufig verloren gehen: Es lässt sich nicht leugnen, dass Grünmandls dramatische Texte eng an die auktoriale Performanz gebunden waren; die schriftliche Fixierung bedeutet deshalb eine radikale Reduktion auf ein einziges Element, wodurch die Wirksamkeit des Werks, die auf dem Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren wie Text, Stimme, Schauspiel, aber auch der Wiedererkennung der ‚Kunstfigur‘ Grünmandl beruhte, stark eingeschränkt wird. Die Beschreibung und Analyse von Aufführungen, die im Archiv zumindest teilweise dank erhaltenem Ton- und Videomaterial möglich ist, vermögen hier zumindest in Ansätzen Abhilfe zu schaffen – diese Dokumente der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, dürfte jedoch sowohl aus pekuniären als auch rechtlichen Gründen kaum möglich sein.

Das Problem ist außerdem nicht nur, ‚Grünmandl ohne Grünmandl‘ präsentieren zu müssen, sondern auch Grünmandl ohne Partner_innen, die, sei es als Sprecher_innen, Schauspieler_innen und Musiker_innen oder als Akteur_innen hinter der Kulisse, zum Werk beigetragen haben. Die kollektive Produktion, die viele intermediale Kunstformen prägt und gerade im Bereich des Kabarets immer wieder für Diskussionen sorgt, muss im Falle Grünmandl zumindest erwähnt werden: Die Vertonung des *Gefangenen* durch Peter Zwetkoff ebnete Grünmandl den Weg zum ORF; Theo Peer ist für die *Alpenländischen Interviews* nicht minder wichtig, obschon er in der Rolle als Stichwortgeber nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit erfuhr. Dass Peers Vorlass nach wie vor in Privatbesitz ist, erschwert die Einbeziehung; in einem anderen Fall konnte ein früher Prosatext Grünmandls nicht in die Werkausgabe mit aufgenommen werden, weil er nur in Kombination mit den dazugehörigen Zeichnungen von Bert Breit Sinn ergibt, für die aber keine Publikationsgenehmigung erlangt werden konnte. Umso deutlicher wird das Desiderat einer genauen Beschreibung des künstlerischen Umfelds Grünmandls, insbesondere des ‚Haller Kreises‘, der sich in den Nachkriegsjahren intensiv um die Loslösung von überkommenen und im Zuge des Nationalsozialismus in Verruf geratenen Kunstformen bemühte und Anschluss an innovative Gruppierungen in Wien und Graz suchte (vgl. Tanzer 2016, 111–112). Dem Archiv, zumal in der Provinz, kommt hier die Aufgabe zu, die starke Konzentration der Forschung auf kulturelle Mittelpunkte auszugleichen und neben den

Wechselwirkungen der Künste auch jene von Peripherie und Zentrum zu untersuchen.

Ein etwas anderer Versuch der Kontextualisierung wurde 2019/2020 mit der Ausstellung *Grünmandl. Geschichte. Gedanken. Bilder*, einer Kooperation des Stadtmuseums Hall, des Kulturlabors Stromboli und des Forschungsinstituts Brenner-Archiv, unternommen: Ziel war es, die Familiengeschichte Grünmandls, von der Einwanderung des jüdischen Vaters aus Ostmähren bis hin zur nationalsozialistischen Verfolgung und dem mühsamen Kampf um Haft- und Arisierungsentschädigungen, nachzuzeichnen. Die genauen Umstände dieser Ereignisse wurden erst durch die Aufarbeitung des Nachlasses, insbesondere der umfassenden Familienkorrespondenz, bekannt – hatte sich Grünmandl doch zeitlebens geweigert, ausführlicher davon zu berichten. „Bildest Du Dir wirklich ein den Leuten nazistischer Prägung ist es um die Wahrheit zu tun“, fragte er Peter Zwetkoff in einem Brief vom 17. Januar 1945, „hast Du vergessen, daß Karl Kraus gesagt hat: Zu Hitler fällt mir nichts ein, in Erkenntnis dessen, daß es nichts nützen könnte.“ Seine Texte wollte er dennoch als Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus verstanden wissen: Dort, schrieb er, werde „sowieso alles, was ich zu den Ansichten der Nazi zu sagen für notwendig empfinde [...] enthalten sein“ (FIBA, o. Nr.). Die öffentliche Präsentation der Familiendokumente versteht sich in diesem Sinne auch als Einladung zu einer Relektüre der Grünmandl'schen Texte: nicht nur mit Blick auf autobiografische Züge (tatsächlich verarbeitet Grünmandl zum Beispiel im *Gefangenen* auch seine persönlichen Erfahrungen als jugendlicher Zwangsarbeiter in den Braunkohlewerken Thüringens), sondern vor allem mit Blick auf das Ernste im Komischen. Dies scheint auch Grünmandl selbst intendiert zu haben, wie Selbstaussagen nahelegen: „Wenn ich die Stacheldrahtbarrieren an meinen Einmannstammtisch montiere, wenn ich den Galgen montiere und ihn mit Blumen bestecke, das werden dann sicher manche nicht als politisch empfinden, sondern nur als komisch. Denen kann ich nicht helfen“ (Wippel 2010).

Die Ausstellung als Form der „*Biographie* jenseits des Textbegriffs“ (Fetz 2009, 4) kann Lebensdokumente inszenieren, wobei Leerstellen weniger ein Mangel als Teil des Dialogs mit den Besucher_innen sind (vgl. Gfrereis 2019, 4–5). Der Raum für (theoretische) Reflexion und Kommentierung ist jedoch relativ begrenzt. Mehr Möglichkeiten in dieser Hinsicht würde eine Grünmandl-Biografie in Buchform bieten, die weitere Anforderungen erfüllen kann: als kulturelle Praktik der Memorisierung (Fetz 2009, 23), als Vermittlung zwischen Individuum und sozialgeschichtlichem Hintergrund und als Scharnier zwischen akademischer Forschung und interessierter Öffentlichkeit (Ellis 2000, 1). Im Falle Grünmandl sollte es außerdem darum gehen, Zusammenhänge zwischen Werk, kulturellem Netzwerk und Autor zu beleuchten – wiederum nicht im Sinne einer

biografistischen Lektüre (inwieweit etwa Franz Krambacher in *Es leuchtet die Ferne* Grünmandls Alter Ego ist, scheint unerheblich); vielmehr soll die Personalunion von Schriftsteller und Schauspieler in der Beschreibung und (bildlichen) Dokumentation erfahrbar gemacht werden. Die Biografie ist in diesem Sinne als eine Ergänzung zu der den Text überbetonenden Werkausgabe intendiert, wobei freilich das „Rätsel“ Grünmandl (Klein 2020, 7) nicht aufgelöst, sondern als Teil eines durchkomponierten, multimedialen Gesamtwerks verstanden wird.

Die Überlegungen hier zeigen, dass die vermittelnde Archivarbeit immer wieder ein komplexes Austarieren von Loslösung und Koppelung des Werks an den Autor erfordert. Auf der einen Seite scheint es für eine zukünftige Rezeption notwendig, den Wert der Texte unabhängig von Grünmandls eigenen Darbietungen zu erkennen. Andererseits ist das „Einmanngesamtwerk namens Otto Grünmandl“ (Strohal 2014) integraler Bestandteil des Œuvres: Die Inszenierung des scheinbar ‚echten‘ Grünmandl auf der Bühne gehört zu seinem Verwirrspiel, das kleinbürgerliche Alltagsrealität mit absurder Verfremdung kombiniert. Vor allem aber steht sie für die zentrale Frage nach Identität, die sich Grünmandls Figuren, in schablonenhaft-umständlichen Formulierungen nach einer Selbstvergewisserung suchend, immer wieder stellen. Spannend sind dabei vor allem die Metareflexionen zum Komiker, der sich auf der Grünmandl’schen Bühne gleich mehrmals selbst auflösen muss (vgl. Wimmer 2015, 466–467).

Ob Grünmandl hier an sein eigenes Nachleben gedacht hat, sei dahingestellt: Wie lustvoll es sein kann, scheinbar Verstaubtes neu zu entdecken und für die Nachwelt zu retten, muss ihm aber bewusst gewesen sein – nur so erklärt sich seine Beschreibung der Arbeit der Hilfsarchivare im geheimen *Ministerium für Sprichwörter*:

Den nachhaltigsten Eindruck, wenn es zunächst auch gar nicht den Anschein hat, sondern eher etwas trocken und langweilig wirkt, hinterläßt die Prozedur der Bestimmung und Einteilung, der streng wissenschaftlichen Klassifizierung der auf diese Weise rein dargestellten Archestaubtypen. [...]. Wer dies einmal mitgemacht hat, wer diesen mit harter, aber schöner Arbeit verbundenen Prozeß vom Zusammenschlagen der Buchdeckel bis zum Ausfüllen der Klassifizierungstabellen einmal selbst durchführen durfte, wer den Staub auf der Zunge hatte, dem ist ein für allemal klar, daß Staub nicht gleich Staub ist. (Grünmandl 2020, 229–230)

Literaturverzeichnis

- Ellis, David. *Literary Lives. Biography and the Search for Understanding*. Edinburgh: Routledge, 2000.
- Ex libris. *Ö1 Buch des Monats – Das Ministerium für Sprichwörter*. <https://oe1.orf.at/artikel/679506/Oe1-Buch-des-Monats-Das-Ministerium-fuer-Sprichwoerter> (3.1.2021).
- Fetz, Bernhard. „Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie“. *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*. Hg. Bernhard Fetz und Hannes Schweiger. Berlin, New York: de Gruyter, 2009. 3–66.
- Fink, Iris. *Von Travnicek bis Hinterholz 8. Kabarett in Österreich ab 1945. Von A bis Zugabe*. Graz, Wien, Köln: Styria, 2000.
- Gfreis, Heike. „Wer spricht in einer Ausstellung? Überlegungen zum dialogischen Möglichkeitsraum einer Gattung, angestoßen von Helmut Neundlinger“. *Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz*. Hg. Klaus Kastberger, Stefan Maurer und Christian Neuhuber. Berlin, Boston: de Gruyter, 2019. 31–40.
- Grünmandl, Otto. „Das Ministerium für Sprichwörter“. *Werkausgabe Otto Grünmandl. Band II: Romane*. Hg. Maria Piok und Ulrike Tanzer. Innsbruck: Haymon, 2020.
- Grünmandl, Otto. „Ein Gefangener“. *Werkausgabe Otto Grünmandl. Band I: Kurzprosa und Gedichte*. Hg. Maria Piok und Ulrike Tanzer. Innsbruck: Haymon, 2019.
- Kastberger, Klaus. „Das Chaos des Schreibens. Die Werkstatt der Dichterin und die Gesetze des Archivs“. *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg. Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin, Boston: de Gruyter, 2017. 13–28.
- Klein, Erich. „Vorwort“. *Werkausgabe Otto Grünmandl. Band II: Romane*. Hg. Maria Piok und Ulrike Tanzer. Innsbruck: Haymon, 2020. 7–14.
- Kraus, Karl. „Nestroy und die Nachwelt“. *Die Fackel* 349/50, 1–23.
- Piok, Maria. *Gesprochene Sprache und literarischer Text: Helmut Qualtinger liest Horváth, Soyfer, Kraus und Kuh*. Berlin, Münster, Wien: LIT, 2011.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Nestroy. Die Launen des Glücks*. Wien: Paul Zsolnay, 2001.
- Strohal, Ursula. „Einmännigesamtkunstwerk namens Otto Grünmandl“. *Tiroler Tageszeitung* vom 18. April 2014.
- Tanzer, Ulrike. „„In Lachen zu enden, bleibt immer noch‘. Otto Grünmandl in der Tradition der österreichischen Satire“. *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 35 (2016): 109–121.
- Wimmer, Erika. „„Oblomowerei‘ und ‚Ein Fußbad im Schwarzen Meer‘. Zu Strategien des Komischen und Kritischen bei Otto Grünmandl“. *Kulturen an den ‚Peripherien‘ Mitteleuropas (am Beispiel der Bukowina und Tirols)*. Hg. Andrea Corbea-Hoisie und Sigurd Paul Scheichl. Konstanz: Hartung-Gorre, 2015. 461–473.
- Wippel, Franz. *Der Kabarettist Otto Grünmandl im unterhaltsamen Porträt*. Sendereihe *Hörbilder* vom 1. Januar 2010.

Klaus Kastberger

Read after Burning – Thomas Bernhard und das Archiv

Die Papiere verbrennen und in der Baracke krepieren.
(Thomas Bernhard, *Watten*)

Mit zur Emergenz literarischer Archive im 19. Jahrhundert gehört ein Buch von Henry James (1843–1916). Ursprünglich war dieses, betitelt als *The Aspern Papers* (in deutschen Übersetzungen: *Die Aspern-Schriften* oder *Asperns Nachlass*), in Fortsetzungen zwischen März und Mai 1888 in der Zeitschrift *Atlantic Monthly* erschienen. Für die New Yorker Gesamtausgabe seiner Werke nahm der britisch-amerikanische Autor ab 1906 auch an diesem Text eine Reihe sprachlicher „Anspitzungen“ (Blumenberg in James 2003, 207) vor. Unter anderem änderte er den Satzfuss und korrigierte den Namen einer der beiden weiblichen Hauptfiguren von Tita auf Tina.

Die Geschichte zeigt eine Welt, die von einer Krankheit befallen ist, für die man mit dem englischen Titel von Jacques Derridas Schrift *Mal d'Archive* die Bezeichnung *Archive Fever* setzen könnte. Das Archiv erscheint in dieser Welt als ein Ort, nach dem sich ein unstillbares Begehren richtet, gleichzeitig aber ist das Archiv von innen her ständig von Vernichtung bedroht. Der namenlose Ich-Erzähler von Henry James' Buch, ein amerikanischer Literaturwissenschaftler, ist von einem Verlangen getrieben, das sich nach dem titelgebenden Gegenstand richtet. Diese *Aspern Papers* sind ein Konvolut von Briefen und möglicherweise auch noch anderen Materialien, die der Forscher im Besitz einer ehemaligen Liebschaft des romantischen Dichters Jeffrey Aspern vermutet. Aspern hat um 1820 gewirkt, ist früh verstorben und hatte zahlreiche Affären. Gemeinsam mit seinem Partner John Cumnor hat der Ich-Erzähler über Aspern eine Monografie verfasst. Dem Rang nach setzen ihn die beiden mit Shakespeare gleich.

Juliana Bordereau, die hochbetagte Besitzerin der Papiere, lebt gemeinsam mit Tina, von der vermutet wird, dass sie ihre Nichte oder Großnichte ist, zurückgezogen in einem heruntergekommenen Palazzo in Venedig. Cumnors Briefe an sie sind unbeantwortet geblieben. So reist der Ich-Erzähler in die Lagunenstadt und macht sich vor Ort an die beiden heran. Unter dem listigen Vorwand, insbesondere an dem Garten des Palazzo interessiert zu sein (da das Vorhandensein eines solchen in Venedig eine Seltenheit ist), verschafft er sich Zutritt zu den beiden Damen und bietet sich ihnen als Untermieter an. Bereits dieses erste Gespräch ist pure Camouflage. Es zieht und windet sich, bis Bordereau plötzlich für den gewünschten Zeitraum von drei Monaten einen horrenden und völlig

unangemessenen Mietpreis nennt. Der Amerikaner, den die Summe an die Grenzen seiner finanziellen Möglichkeiten bringt, sagt sofort zu. Er richtet sich notdürftig in den leerstehenden Räumlichkeiten ein, bringt den Garten mit hohem Aufwand in Schuss, schickt den beiden Damen täglich Blumen und sieht und hört ansonsten von ihnen nicht viel.

Erst als er, enttäuscht von diesem Misserfolg, die Liebesgaben einstellt und die vereinbarte Mietdauer zudem knapp vor ihrem Ende steht, bekommt er wieder Kontakt zu Bordereau. Gegenüber Tina hatte er bei einem kleinen Stelldichein im Garten knapp zuvor seinen wahren Namen und seine wahren Absichten offenbart. Tina scheint dem Forscher wie ein Geschöpf ihrer Tante. Ab und an sagt sie einen Satz, von dem er annimmt, dass er ihr souffliert wurde. Ansonsten bleibt sie farblos und ohne Kontur. Aber: Die Existenz der Papiere wird von ihr prinzipiell bestätigt. Das Desinteresse, das sie selbst daran hat, ist jedoch seltsam. Vor allem, wenn man es gegen ein Phantasma hält, das der Forscher sich zu eigen macht. Finanziert werden die beiden Damen nämlich von kleinen Zahlungen, die sie aus Amerika bekommen. Könnte nicht Tina die gemeinsame Tochter von Bordereau und Jeffrey Aspern sein? In den Papieren würde sich dafür wohl ein Beweis finden lassen. Tina aber gibt vor, die Schriften niemals gelesen zu haben.

Im lang ersehnten Gespräch mit Bordereau taxiert diese den Wert, den die Schriften für den Forscher haben. Nicht um die Erzielung eines angemessenen Preises ist es ihr dabei zu tun, sondern um den Höchstpreis. Klar ist, dass es der Amerikaner ist, von dem sie den Höchstpreis bekommen kann. Nach einer Episode, in der der Literaturwissenschaftler, getrieben von seinem haltlosen Begehren, in die privaten Räume von Bordereau eindringt und sich dort am Sekretär und anderen vermeintlichen Verstecken der Schriften zu schaffen macht, wobei er von der sterbenskranken alten Dame in flagranti erwischt wird, nennt Tina ihm den Preis für die Papiere: Er muss sie heiraten, dann bekommt er alles. Dies sei auch der letzte Wunsch der Tante gewesen, die mittlerweile verstorben ist.

Der Forscher ist schockiert und rennt kopflos davon. Als er am nächsten Tag zurückkommt, bereit den Preis zu zahlen, eröffnet ihm Tina, dass sie die Schriften letzte Nacht in der Küche verbrannt hat. Es habe sehr lange gedauert, da es so viele waren. „Stück für Stück“ (James 2003, 182) habe sie die Papiere dem Feuer übergeben. Gerade so, als ob der Akt der Vernichtung hier gleichzeitig ein erster und letzter Akt der Lektüre gewesen sei.

Fortan verweigert Tina jeglichen Kontakt mit dem Forscher. Was ihm bleibt, ist ein Bildnis von Jeffrey Aspern, das ihm von den beiden Damen schon früher ausgehändigt wurde, um es für sie zu verkaufen. Der Literaturwissenschaftler hängt das Bild zu Hause über seinen Schreibtisch und lässt Tina eine Summe zukommen, die weit über dem Erlös liegt, der dafür zu erhoffen war. Sooft der

Forscher das Porträt ansieht, kann er seinen Verlust kaum ertragen. Damit sind wir beim letzten Satz des Buches. In der Version von 1888 hatte er noch gelautet: „When I look at it my chagrin at the loss of the letters becomes almost intolerable.“ In der Überarbeitung dann: „When I look at it I can scarcely bear my loss – I mean of the precious papers“ (zit. n. Brown 1991, 268).

Wie ein Notizbuch von Henry James in einer Eintragung aus dem Winter 1887 zeigt, basiert die Geschichte auf einer Anekdote, die der Autor in Florenz gehört hat. Einige Jahre zuvor soll sich dort ein Kunstkritiker aus Boston namens Capt. Edward Silsbee an die damals 80-jährige Claire Clairmont herangemacht haben, um ihr literarische Hinterlassenschaften ihres Halbruders, des von Silsbee hochverehrten Dichters Percy B. Shelley, möglicherweise aber auch von Lord Byron abzugeben, mit dem sie ein gemeinsames Kind hatte. Auch Silsbee versucht es mit dem Untermieter-Trick, und auch den Preis, der ihm genannt wird, übernimmt Henry James: die Heirat mit der Nichte, worauf der Mann panikartig die Flucht ergreift (vgl. Scholl 2013, 74–75).

Der fiktive Jeffrey Aspern trägt Züge von Shelley und Byron, aber auch Aspekte von Alexander Sergejewitsch Puschkin, den Henry James besonders verehrte, finden sich in der Figur. Eine Grundtendenz der James-Forschung ist es, die Vernichtung des eigenen Privatarchivs, die der Autor im Jahr 1909 unternommen hat, auf die *Aspern Papers* zu beziehen. Wie der Autor in einem Brief mitteilt, sah er es für sich selbst als ehernes Gesetz, keinerlei persönliche oder private Papiere „at the mercy of any accidents, or even my executors“ (James 1987, 384) zu hinterlassen. Nach Leon Edel, einem führenden James-Forscher des 20. Jahrhunderts, wurde an diesem Tag eines der großen Archive der angloamerikanischen Literatur vernichtet (vgl. Tsimpouki 2018, 169). Gerüchte über die Homosexualität des Autors wurden davon weiter angestachelt.

Mit einem höheren „Interesse der Öffentlichkeit“ an Asperns Schriften, das aber Sensationsgier und Eigennutz nur oberflächlich verbirgt, argumentiert (gegenüber Tina) der namenlose Ich-Erzähler im Text. Sie möge doch „aufgrund der unschätzbare[n] Bedeutung als Beitrag zu Jeffrey Asperns Geschichte“ (James 2003, 106) ihre Tante davon abhalten, die Schriften zu vernichten, sagt er. Das ist ein klassisches Argumentationsmuster des Archivars, eingebunden in Vorstellungen, die das ausgehende 19. Jahrhundert vom literarischen Archiv entwickelte.

Wilhelm Dilthey hat in seinem berühmten Vortrag *Archive für Literatur* (gehalten am 16. Januar 1889) auch aus Erfahrungen heraus, die er mit der Unzugänglichkeit privater Sammlungen machte, die Verwahrung literarischer Nachlässe in öffentlich zugänglichen Einrichtungen gefordert. Den methodologischen Kern der Beschäftigung mit solchen Materialien bildete für Dilthey eine Art der ‚Einfühlung‘ in die Produktionsweise und Denkungsart der Schriftsteller. Im direkten Kontakt mit dem hinterlassenen Material, so Dilthey, stelle sich dieser

Zugang in besonderer Weise her. Innerhalb der Philologie und Editionswissenschaft hat diese Argumentationsfigur eine steile Karriere gemacht (vgl. Kastberger 2014).

Nicht von philologischen Grundsätzen, sondern zunächst von einem geradezu religiös anmutenden Reliquienkult ist jene Variante der Literaturwissenschaft getrieben, für die die männliche Hauptperson in *The Aspern Papers* steht. Ausführlich schildert der Forscher alle Wogen der Erregung, die ihn durchwehen, da er sich nunmehr in einem Gebäude mit den begehrten Schriften befindet. Eine Hand zu berühren, die Jeffrey Aspern berührt hat, oder in Augen zu schauen, in die dieser geschaut hat, erscheint ihm als höchstes Glück. Verhindert wird Letzteres dann durch „einen scheußlichen grünen Schirm“ (James 2003, 34), den Juliana Bordereau vor Augen trägt, wie um speziell ihn damit zu verärgern. In der Vorstellung des Literaturwissenschaftlers erscheint Jeffrey Aspern, vermittelt über Reliquien, leibhaftig im Haus:

Ich hatte ihn heraufbeschworen, und er war gekommen; die meiste Zeit sah ich ihn vor mir schweben. Es war, als wäre ein strahlender Geist zur Erde zurückgekehrt, um mir zu versichern, dass er die Angelegenheit ebenso als die seine wie als die meine betrachtete und wir sie brüderlich und zuversichtlich zu Ende führen sollten. [...] Mein ausgefallener persönlicher Auftrag wurde Teil der allgemeinen romantischen Stimmung und der allgemeinen Pracht – ich empfand sogar eine mystische Verbundenheit, eine moralische Brüderlichkeit mit all denen, die in der Vergangenheit im Dienste der Kunst gestanden hatten. Sie waren für die Schönheit tätig gewesen, für eine Berufung; und was tat ich anderes? Diese Wesenszüge waren in allem, was Jeffrey Aspern geschrieben hatte, gegenwärtig, und ich brachte sie nur ans Licht. (James 2003, 57–58)

Für Dilthey gehen die Lebenskräfte des Autors in der Beschäftigung mit seinem Nachlass auf die Lesenden über. Im Archiv entsteht

[a]us der Gesellschaft dieser mächtigen Personen, gleichsam aus deren Aufnahme in das eigene Seelenleben [...] seinen Hörern oder Lesern eine dauernde Erhöhung seiner Kraft. So liegt die tiefste und dauerndste Wirkung literarischer Werke auf uns eben darin, daß die Dichter und Denker selbst zu einem Teil unseres eigenen Lebens werden. (Dilthey 1973, 4)

Aus dem unsicheren Status der schriftlichen Materialien in *The Aspern Papers* ergeben sich ähnliche Konsequenzen wie aus der Präsenz des Nachlasses im literarischen Archiv. In James' Buch bleibt kunstvoll verborgen, ob es die Aspern-Schriften jemals gegeben hat, und es ist unklar, ob sie noch existieren, als der Literaturwissenschaftler das Haus betritt. Die beiden Damen, die den Zugang zu den Materialien regeln und das Phantasma steuern, das sie umgibt, sind Archontinnen in einem Sinn, der den frühesten Ausprägungen des Begriffs entspricht. Schon in der Antike war der Archont zunächst jene Person, die das Archiv in

seinen privaten Räumen verwahrte. Aus dieser Position heraus treiben die beiden Frauen mit dem Begehren ein Spiel, dem der Literaturwissenschaftler hilflos ausgeliefert ist. Nicht einmal Jeffrey Aspern kann ihm jetzt noch helfen. An einer Stelle sagt der bewunderte Dichter in einem Geistergespräch zu ihm: „Sieh zu, dass du da rauskommst, alter Junge!“ (James 2003, 170). Aber es nützt nichts.

Als sichere Entität bleibt dem Literaturwissenschaftler von Jeffrey Aspern nur ein gemaltes Porträt. Ein lebendiges Bild des Dichters, aufgepflanzt mitten im Leben dessen, der sich mit ihm und seinem Nachlass beschäftigt, verspricht auch Wilhelm Dilthey. Beide Bildnisse sind nur um den Preis eines gespensterhaften Auftretens der Verstorbenen zu haben. In dem einen Fall resultiert die spektrale Präsenz aus einer Lektüre des nachgelassenen Materials, im anderen gerade aus der Vorstellung ihrer Vernichtung.

Als „anarchivarisch“ (1997, 24) bezeichnet Jacques Derrida am Archiv eine Erscheinung, die von Freuds Todestrieb geprägt ist. Auch Materialien, die keinen Eingang ins Archiv gefunden haben (niemals Geschriebenes, verschwundene Schriften, vernichtete Papiere), gehören demnach dem Anarchiv an. Dem Archiv verleiht dies eine Form grundsätzlicher Instabilität, weil alles, was zu einem bestehenden Archiv hinzukommt oder noch hinzukommen kann, dieses in seiner Gesamtheit verändert. Auch die Zuweisung der Signatur und damit der zentrale Prozess jeglicher Archivierung ist vom Anarchiv bedroht. Die Vernichtung der ‚Aspern Papers‘ ist ein „archival event“ (Tsimpouki 2018, 173) gerade auch in diesem Sinn. Ein Ereignis, das Möglichkeiten der Narration und der Lektüre hinter den Akt des Verbrennens setzt. In der Losung dafür dreht sich das wohlbekannte *Burn after Reading* um. Im Archiv gilt immer auch: *Read after Burning*.

★

*Wenn wir uns auch von den geliebten Menschen
trennen müssen / ihre geliebten Kleidungsstücke
bleiben uns ja
(Thomas Bernhard, Heldenplatz)*

Letzte Lektüren nachgelassener Schriften, denen die Vernichtung angedroht ist, und die Etablierung neuer Narrative in den Grenzbereichen des Archivs dominieren auch das Werk von Thomas Bernhard. Das Thema der ‚Abschneidung‘, Zerstreuung und Vernichtung des Erbes bildet bei diesem Autor eine Konstante, die sich von der frühen Prosa bis hinein in seine letzten Werke zieht. In *Verstörung* (1967) kommt der Fürst Saurau, kurz nachdem er im Zuge seines Monologs erklärt hat, dass er selbst den väterlichen Besitz innerhalb von 30 Jahren mehr als verdoppelt hat, auf das Schicksal zu sprechen, das diesem Besitz in der nächsten

Generation droht: „Aber mein Sohn [...] wird Hochgobernitz, sobald er es in die Hand bekommt, vernichten“ (Bernhard 1967, 118). Die Zukunft des Erbes steht dem Fürsten in einem Traum vor Augen:

„In diesem Traum“, sagte er, „habe ich auf ein sich langsam von *tief unten* und *hoch oben* fortbewegendes Blatt Papier schauen können, auf das mein eigener Sohn folgendes geschrieben hat. Ich sehe jedes Wort, das mein Sohn auf das Blatt Papier *schreibt*“, sagte der Fürst, „es ist die Hand meines Sohnes, die das schreibt. Mein Sohn schreibt: Mein Vater schien von mir, als dem in wissenschaftliche Allegorien hinein Geflüchteten, so wie man eine Infektionskrankheit überwindet, auf Lebenszeit überwunden. Heute aber sehe ich, daß diese Krankheit eine im elementarischen Sinne erschütternde Todeskrankheit ist, an der jeder stirbt, ohne Ausnahme. Acht Monate nach dem Selbstmord meines Vaters [...] ist bereits alles ruiniert, und ich kann sagen, daß *ich* es ruiniert habe, ich kann sagen, daß *ich* Hochgobernitz ruiniert habe! schreibt mein Sohn, und er schreibt: Diese glänzende Wirtschaft habe *ich* ruiniert! Diesen ungeheuren Land- und Forstwirtschafts*anachronismus!*“ (Bernhard 1967, 118–119)

Es ist eine Art testamentarische Umkehrung, die auf dem im Traum gesehenen Papier stattfindet. Nicht der Vater verfügt über den Sohn, sondern der Sohn bis hin zu dem ihm attestierten Selbstmord über den Vater. In der Erzählung *Ungenach* (1968) ist es eine Figur namens Robert Zoiss, der als Alleinerbe eine sogenannte ‚Abschenkung‘ des titelgebenden Familienbesitzes und „alles, was damit zusammenhängt“ (Bernhard 1968, 11), unternimmt. Zum Zweck der Durchführung begibt sich Zoiss in die oberösterreichische Bezirkshauptstadt Gmunden, um mit dem Notar Moro die Details zu besprechen. Während dieses Gesprächs werden von der Sekretärin Zelter immer wieder Aktenbündel hereingebracht, die den ungeheuren Umfang und die komplexe Geschichte des riesigen Besitzes erahnen lassen. Der Notar ist von diesem gewaltigen Archiv seit jeher fasziniert und berichtet von seiner Beschäftigung mit ihm:

„[...] eine solche Größe zu überblicken“, sagte Moro, „ist für einen Notar nicht leicht, geschweige denn für den Besitzer ... tatsächlich sind diese Pakete“ (die alle die Aufschrift UNGENACH tragen) „die interessantesten, die ich im Hause habe“, sagte Moro, „zweifelloos ... für meinen Vater bedeutete Ungenach alles, ich selbst bringe meine Nächte oft ausschließlich damit zu, diese Papiere zu studieren, wenn ich nicht schlafen kann oder ganz einfach aus Interesse an dieser Sache ... mir ist dabei vieles klar geworden, [...] denn die Zoiss haben tatsächlich Geschichte gemacht, *diese* Geschichte gemacht [...] wie Sie ja auch als Zoiss Geschichte und *diese* Geschichte machen [...] vieles, meinen Vater betreffend, meine Mutter, Ihren Vater und Ihre Mutter, Ihren Halbbruder Karl betreffend, wird mir aus diesen Papieren klar ... und darüber hinaus die Geschichte des ganzen Landes [...]“. (Bernhard 1968, 14–15)

Die Erzählung selbst ist wie ein Aktenstoß organisiert. Im ersten Teil verzeichnet sie fragmentarische Gesprächsfetzen aus der Unterhaltung zwischen Moro und Zoiss, die vorneweg mit dem Datum „74.“ versehen sind und so etwas wie ein nachträgliches Gesprächsprotokoll, angefertigt vom Erben, darstellen. In dieses Protokoll ist auch eine ausdrücklich als solche bezeichnete Liste jener Personen hineingesetzt, die der „*Abschekung teilhaftig*“ (Bernhard 1968, 35) werden sollen, sowie ein Konvolut von Notizen, die sich Zoiss zu diesen Personen gemacht hat. Ehemalige Pächter, flüchtige Bekannte, aber auch Insassen der Haftanstalt Garsten sollen von dem Erbe profitieren. Der zweite Teil von *Ungenach* trägt die Überschrift „PAPIERE KARLS“ (Bernhard 1968, 45). Es bleibt jedoch unklar, wie weit dieser Sammeltitle für die nachgelassenen Schriften des verstorbenen Halbbruders im Text tatsächlich reicht. Unter dem Datum „23.1.“ findet sich mit der Notiz „Tod Karls“ (Bernhard 1968, 90) jedenfalls ein Eintrag, der schwerlich vom Verstorbenen selbst stammen kann.

In dem Aktenbündel, als das sich die Erzählung *Ungenach* ausgibt, sind Beschriftungen verrutscht, Ordnungen zerstört und Signaturen höchst unsicher. In diesen Papieren lässt sich nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit umblättern wie in einem Buch. Die Metapher des Buches aber und damit die Vorstellung einer ordnungsgemäßen Abfolge von Seiten bringt Moro ins Spiel, wenn er vom verstorbenen Vormund von Robert Zoiss spricht: „ein solcher plötzlicher Tod wie der Tod Ihres Herrn Vormund ist ja in Wirklichkeit niemals ein plötzlicher Tod ... ein Mensch stirbt und blättert dadurch eine Seite um ... und es geht, da ja alles vorausgedruckt ist, weiter [...]“ (Bernhard 1968, 11–12).

Die Vernichtung des Erbes geht mit einem Bruch mit dem Medium Buch einher. Auch rein gesetzestechisch lässt sich die Abschekung nur durchführen, indem man ins Archiv zurückgeht. Eine Kontinuität in der Abfolge der Seiten oder gar ein Vorausgedruckt-Sein nachfolgender Kapitel ist dort jedoch nicht zu finden. Das Archiv muss anders gelesen werden als ein Buch, Diskontinuitäten und Brüche gehören zu seiner Natur. Die Abschekung selbst ist ein Akt der Diskontinuität. Moros Schwierigkeiten, die ‚Akte Ungenach‘ zu lesen, so wie es seinem Vater noch selbstverständlich war, gründen auch darin, dass diese Abschekung für ihn ein „revolutionäres Element“ und „unikumal“ (Bernhard 1968, 10 und 12) gerade auch in dem Sinne ist, dass dieser Akt zwar noch der ‚Akte Ungenach‘ angehört, sie in der intendierten Gesamtvernichtung des Besitzes aber auch insgesamt umfasst.

Wie bei Henry James ist es ein Archiv-Event an der Grenze des Archivs, das sich hier ereignet. Die Frage der Lesbarkeit des Archivs und die Frage, wie aus einem solchen Archiv doch noch ein literarisches Werk werden kann, bedingen einander. In Karls Papieren wird die Frage nach den Möglichkeiten des künftigen Werkes in direkter Weise gestellt: „Die Vorstellung, dass ich mir nach und nach

ein Werk erarbeite, wie Robert gesagt hat, in das ich dann, wenn ich alt geworden bin, hineingehe, Zuflucht suchend“ (Bernhard 1968, 68).

Kein Werk, sondern ebenfalls nur Notizen hat auch Walter, einer der beiden Halbbrüder hinterlassen, die in Thomas Bernhards Erzählung *Amras* (1964) einen gemeinsam mit ihren Eltern unternommenen Familienselbstmordversuch überlebt haben. Um die beiden vor der Öffentlichkeit zu schützen, verbringt man sie in einen Turm im tirolerischen Amras, den sie seit ihrer Jugend kennen. Nachdem sich Walter mit einem Sprung aus dem Turmfenster das Leben genommen hat, findet sein Halbbruder Robert dessen schriftlichen Nachlass in einem Strohsack.

Walters Notizen machen gemeinsam mit Roberts Aufzeichnungen, in denen dieser als Ich-Erzähler fungiert, den Gesamtkorpus von *Amras* aus. Wie in *Ungenach* wird auch in diesem Text eine Herausgeberfiktion nicht explizit gemacht. Es bleibt offen, wer die Materialien zusammengestellt hat. Das Bündel an Aufzeichnungen, das das Buch ist, wird ohne Rahmung präsentiert. Dabei trägt die Gesamtkonstruktion durchaus paradoxe Züge. Walter behauptet ja in seinen Aufzeichnungen, dass ein Buch über alle Wahrnehmungen, die er im Turm gemacht hat, ein Buch über „Alles [...] Mögliche“ (Bernhard 1964, 55) sein müsste und er es deshalb für ganz und gar unmöglich hält. Eine schriftstellerische Ausdrucksform jenseits der Blockaden solcher Totalitätsansprüche findet *Amras* im Fragment. Nur noch in Fragmenten sei über die „ganze Entwicklung“ zu berichten, ja mehr noch: die „ganze Entwicklung“ (Bernhard 1964, 78) erscheint ihm selbst nur noch wie ein Fragment, schreibt Robert. Damit hat dieser Text seine Form gefunden.

Ungenach ist der letzte Teil einer ‚Akte Ungenach‘, der das Unternehmen Ungenach beendet und das Familienerbe suspendiert, *Amras* eine Zusammenstellung der Aufzeichnungen von Robert und der nachgelassenen Notizen von Walter. Beide Erzählungen rekurrieren auf eine Art der anonymen Autorschaft, die ein Kennzeichen eben auch des Archivs ist. Dessen medialen Status macht Thomas Bernhard dann im Untertitel seiner Erzählung *Watten* (1969) explizit. *Ein Nachlaß* wird dieses Buch genannt, obwohl es der Form nach ein solcher viel weniger ist als die beiden anderen Erzählungen.

Watten rekurriert auf die Form des Briefes, und das ist kein Zufall. Seit dem *Lord-Chandos Brief* von Hugo von Hofmannsthal wissen wir, dass dieses Medium wie kaum ein anderes in der Lage ist, Diskontinuitäten in Form einer angenommenen Kontinuität des Schreibaktes zur Darstellung zu bringen. Probleme des Sprachskeptizismus kehren bei Thomas Bernhard nun aber an dieser (wie ich meine) sehr entscheidenden Stelle seines Gesamtwerkes in stark veränderter Weise wieder. Ein Sprachproblem im Sinne des *Fin de Siècle*, bei dem die Worte nicht mehr mit ihren Bedeutungen übereinstimmen, hat der Autor nicht. Vielmehr befindet er sich an einem heiklen Punkt der erzählerischen Struktur. Von

Bernhards Figuren wird man schwerlich behaupten können, dass ihnen während des Sprechens die Worte wie modrige Pilze im Mund zerfallen. Ganz im Gegenteil scheinen sie nicht zu wenige, sondern viel zu viele Worte zu haben. Die Bedrohung, unter der *Ungenach* und *Amras* stehen, kommt aus dem Archiv der Worte. Als literarische Texte ragen sie aus einem Archiv hervor, das sie als etwas viel Größeres setzen, als sie selbst sind. Wie aber lässt sich gegenüber einem solchen Archiv noch eine Grenze ziehen?

Auch in *Watten* ist es zunächst die Verfügung über ein Erbe, die das erzählerische Gewerk in Gang bringt. Der Ich-Erzähler des Buches, ein Landarzt, berichtet schon im ersten Satz davon, dass ihm aus dem Verkauf der Liegenschaft Oelling, deren Teilerbe er ist, eine größere Geldsumme zugekommen sei. Diese „eineinhalb Millionen“ (Bernhard 1969, 7) möchte er dem Mathematiker und Juristen Undt zukommen lassen, damit dieser seine Studien, die sich allesamt mit der ausweglosen Lage ehemaliger Strafgefangener beschäftigen, fortführen kann. Undt nimmt das ihm brieflich unterbreitete Offert an und bittet den Arzt in seinem Antwortschreiben, ihm „über mehrere Stunden andauernde Wahrnehmungen Ihrerseits des Tages zu berichten, der dem Tag, an welchem Sie diese Zeilen in die Hand bekommen, vorausgegangen ist“ (Bernhard 1969, 8).

Den Brief Undts liest der Landarzt am Ort der eigenen medizinischen Studien, dem Schreibtisch. Nach einem kurzen Zögern, das den Gedanken an die Unabgeschlossenheit seiner aktuellen Arbeit (über die chronisch-subchronische Nephritis) zum Inhalt hat, dreht er sich von diesem auf seinem Sessel weg und beantwortet die Anfrage in einem langen Brief, der den Rest der Erzählung ausmacht. „[A]ls geeignete Unterlage“ (Bernhard 1969, 9) dafür dient ihm das Fensterbrett.

Diese Bewegung, vom Schreibtisch weg, ist der letzte Akt einer längeren Deterritorialisierung, die den Text durchzieht. Im väterlichen Schloss hat sich der Arzt zunächst vom obersten Stockwerk in das unterste zurückgezogen (vgl. Bernhard 1969, 61), um schließlich mit seinen Papieren in eine Baracke zu ziehen, in der man ihn dann auch zu Beginn der Erzählung findet. Durch eine Denunziation wurde dem Arzt die Praxis gesperrt. In ihr findet sich (wie der sogenannte Fuhrmann berichtet, der ihn ab und zu besucht) jetzt ein „unvorstellbares Chaos“, das im Übrigen auch im „sogenannten Bücherzimmer“ (Bernhard 1969, 62) herrscht, das neben der Praxis gelegen ist. Als „sogenanntes Bücherzimmer“ – ein Name, an dem der Doktor den „allergrößten Genuß“ (Bernhard 1969, 65) findet – wird der Raum bezeichnet, weil er eigentlich kein Bücherzimmer mehr ist. Stattdessen stapelt sich in ihm Kleidung, die schon seit Jahren nicht mehr gebürstet oder gewaschen wurde und einen „unvorstellbare[n] Geruch“ (Bernhard 1969, 63) verströmt.

Wenn der Fuhrmann den Doktor in der Baracke sieht, sieht er ihn in einem „Papierhaufen“ (Bernhard 1969, 63) sitzen, von dem der Mann vollkommen

besessen scheint. Der Versuch, Ordnung in die Masse von „Manuskripten, Rezepten, Rechnungen, Aufzeichnungen über den Menschenkörper genauso wie über das Menschengehirn“ zu bringen, führt in dem Raum und auf dem in ihm befindlichen Schreibtisch zu immer mehr Unordnung (vgl. Bernhard 1969, 14 und 63). „[D]iese ganzen Tage, Jahre“, resümiert der Doktor gegenüber dem Fuhrmann, „sind nichts als eine einzige Kapitulation vor diesem Papierhaufen“ (Bernhard 1969, 63) gewesen. Stets ist der Gedanke an seine Vernichtung da:

Immer habe ich gedacht, die Papiere von einem Augenblick auf den anderen zu verbrennen, und habe sie doch nicht verbrannt. Jetzt sage ich zum Fuhrmann, daß ich heute all diese Papiere verbrennen werde. [...] Die Vernichtung dessen, was man selbst erzeugt hat, verstehen Sie mich recht, geehrter Herr, ist das mindeste, was man von einem Verstandesmenschen erwarten kann. (Bernhard 1969, 63)

Der Gedanke der Vernichtung des eigenen Nachlasses ist beim Doktor jeden Tag präsent. Konterkariert wird er von der Hoffnung, unter den eigenen Papieren vielleicht doch noch den einen oder anderen Satz, die eine oder andere „Bemerkung (oder Auslassung!) von einiger Bedeutung“ (Bernhard 1969, 64) zu finden. In *Watten* verbleibt dem Erben vom Erbe ein Raum; der genealogische Radikalschnitt aus *Ungenach* bleibt aus. Das Fensterbrett, an dem der Doktor den Brief an Undt schreibt, ist ein Teil dieses Raumes. An diesem letzten Rückzugsort des Schreibens wird möglich, was noch in *Amras* als absolute Unmöglichkeit schien. Über *Alles Mögliche* in einer Form zu schreiben, die selbst nicht alles Mögliche ist, sondern zu einem Brief gefügt. Auch wenn es nur ein Fensterbrett ist: In *Watten* wird auf einer Unterlage, mit Anrede, Exposition und Schlusswendung geschrieben. In einem der letzten Sätze des Buches heißt es: „Reißen Sie den Boden der Baracke auf und Sie werden furchtbare Entdeckungen machen“ (Bernhard 1969, 89). Das Geheimnis bleibt.

*

Man erbt immer ein Geheimnis.
(Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*)

Mit seinem Debütroman *Frost* (1963) hat Thomas Bernhard sich selbst, scheinbar aus dem Nichts heraus, als eine unverkennbare Stimme der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gesetzt. Der werkgenetische Weg aber, hin auch zur sprachlichen Radikalität dieses Textes, war lang. Ein früherer Roman des Autors (*Schwarzach St. Veit*, überarbeitet zu *Der Wald auf der Straße*) wurde von den Verlagen Fischer und Suhrkamp abgelehnt. Auch die unmittelbaren Vorstufen zu *Frost* (teilweise publiziert in Bernhard 2013) erscheinen gegenüber der End-

fassung recht konventionell. Als Titel seines Debüts, das dann im Insel-Verlag erschien, hatte Bernhard ursprünglich *Ein Auftrag* vorgesehen. *Frost* konnte das Buch dann deshalb heißen, weil auch ein Gedichtband des Autors, für den dieser Titel vorgesehen war, abgelehnt wurde (vgl. Martin Huber in Bernhard 2003, 339–342).

Auf welches Erbe nun aber bezieht sich Thomas Bernhard, der große Erbvernichter der österreichischen Literatur, in seinem eigenen schriftstellerischen Tun? Schauen wir uns an, was der Famulant aus *Frost*, dessen schriftlicher Bericht (über den Maler Strauch) der Text ist, liest:

Zu Mittag essen wir gemeinsam. Dann legt sich der Maler kurz hin, und ich lese im Henry James weiter. Oft lese ich ganze Seiten und weiß gar nicht, was ich gelesen habe. Ich fange dann noch einmal von vorn an und entdecke, daß das schön ist, was ich gelesen habe. [...] Es handelt von Menschen, die unglücklich sind. Ich schlage das Buch zu und gehe zum Fenster und mache mir Notizen, schreibe in das Heft, was mir einfällt, wie es mir einfällt. (Bernhard 1963, 224–225)

Den Auftrag, zum ehemaligen Kunstmaler Strauch nach Weng zu reisen, ihn genauestens zu beobachten und darüber schriftlich zu berichten, hat der Famulant von dessen Bruder erhalten, einem Chirurgen am Krankenhaus in Schwarzach, der dort sein Vorgesetzter ist. Auch *Frost* gibt sich als ein Konvolut von Materialien. Das Buch besteht aus den Tagebucheinträgen des Famulanten, die einen Zeitraum von 27 Tagen umfassen. Sechs Briefe an den Auftraggeber sind vor der letzten Tagesnotiz eingeschoben. Obwohl es als Referenz zur Beschreibung pathologischer Zustände hilfreich gewesen wäre, nimmt der Famulant nach Weng, nicht wie ursprünglich geplant, ein Buch über Gehirnkrankheiten eines Mediziners namens Koltz mit, sondern eben jenen Henry James, der ihn „schon in Schwarzach abgelenkt hat“ (Bernhard 1963, 12).

Um welches Buch es sich dabei konkret handelt, blieb bislang unentdeckt (vgl. Schachinger 2020). Keines der zahlreichen Werke von Henry James zeigt auch nur Anzeichen dessen, was der Famulant als Lektüreeindruck nennt: „Frauen, die einem Sarg folgen, hab ich in Erinnerung, einen Eisenbahnzug, eine Stadt, zerstört, irgendwo in England“ (Bernhard 1963, 178). In der nachgelassenen Bibliothek von Thomas Bernhard finden sich drei Bücher von Henry James. Martin Huber, der ehemalige Leiter des mittlerweile geschlossenen Thomas-Bernhard-Archivs in Gmunden (zur Geschichte dieses Archivs, zu Bernhards Testament und dem Umgang mit seinem Nachlass vgl. Kastberger 2015), hat dankenswerterweise für mich in seinen Unterlagen nachgeschaut. Demnach liegen vor: *Das Tier im Dschungel* (Piper 1959), *Die Tortur* (Suhrkamp 1972) und *Bis zum Äußersten* (Fischer 1962), im Letzteren finden sich auch einige handschriftliche

Anmerkungen unter anderem zur Übernahme eines Satzes aus diesem Buch als Motto für Bernhards Stück *Vor dem Ruhestand* (1979).

Nicht darauf, was der Famulant von Henry James liest, kommt es in *Frost* an, sondern darauf, wie er *seinen* Henry James liest. Schon in der Passage, in der die irreführenden Lektüreeindrücke genannt werden, heißt es einleitend: „Ich lese im Henry James und weiß gar nicht, was ich gelesen habe“ (Bernhard 1963, 178; vgl. auch im Zitat oben). Juliane Vogel hat darauf verwiesen, in welcher unterschiedlicher Weise der Famulant und der Kunstmaler jeweils das *eine* Buch lesen, von dem sie behaupten, dass es das ihre ist. Strauch liest seinen Pascal eigentlich gar nicht. Vielmehr trägt er das Buch, von dem wir ebenfalls nicht erfahren, welches genau es ist, ständig in der Rocktasche bei sich. Ab und an versichert er sich durch eine Handbewegung, dass es noch da ist (vgl. Bernhard 1963, 154). Manchmal nimmt er es aus der einen Rocktasche und steckt es in die andere (vgl. Bernhard 1963, 38). Einmal zieht er den Pascal „plötzlich aus der Tasche und schlägt eine Seite auf und sagt: ‚Das ist ein großer Gedanke!‘, tut, als lese er einen Abschnitt, schaut mich an und steckt dann das Buch wieder in die Tasche. ‚Blaise Pascal, geboren 1623, der Größte!‘, sagt er dann“ (Bernhard 1963, 96).

Der Kunstmaler verwendet seinen Pascal wie ein „Gebetbuch“ (Vogel 1988, 177), mit dem er bei jeder passenden Gelegenheit „alles zu beweisen versucht“, obwohl er „weiß, daß nichts zu beweisen ist“ (Bernhard 1963, 270). Im Gegensatz dazu verfolgt der Famulant an seinem Henry James eine – zumindest nach außen hin – sehr disziplinierte Lektüre. Er tut nicht nur so, als ob er lesen würde, sondern er liest, wenn auch nur zur Ablenkung, wirklich. Die Lektüre des Henry James läuft mit den eigenen Aufzeichnungen und damit mit dem Gesamttext von *Frost* parallel. Schreiben und Lesen befinden sich hier auf gleicher Distanz, nämlich exakt auf der Länge beider Bücher.

Vier Seiten vor Ende von *Frost* heißt es, dass der Henry James nun „bald zu Ende gelesen ist“ (Bernhard 1963, 313). An einer Stelle erfährt der Famulant aus seiner Lektüre eine tiefe Verstörung. Er rennt aus dem Haus in die „Grabeskälte“ eines Hohlwegs und bis „in die Bewußtlosigkeit der Dunkelheit“ (Bernhard 1963, 188). Am nächsten Tag spricht er den Satz, der dies auslöste, dem Maler auf einem gemeinsamen Spaziergang vor. Dieser „interpretierte ihn auf wunderbare Weise“ (Bernhard 1963, 188). Mehrmals versucht der Kunstmaler, dem Famulanten Henry James aus- und Pascal einzureden: „Wenn Sie Lust haben, können Sie sich mein Buch mitnehmen. Nehmen Sie meinen Pascal mit!‘ Ich sage, ich hätte noch meinen Henry James. ‚Ach ja, Ihren Henry James.‘ Wie aufgebahrt liegt er da“ (Bernhard 1963, 175–176).

Der letzte Satz des Zitats bezieht sich nicht auf das Buch von Henry James, sondern auf den Maler. Dennoch könnte man meinen, dass in Bernhards Text gerade auch Lektüregegenstände wie aufgebahrt daliegen. Die gelesenen Bücher

gewinnen kein Eigenleben, sondern gehören schon im Vorhinein einer Hinterlassenschaft an: „Ist es nicht unheimlich, wenn ein Mensch verschwindet? Spurlos? Gar nichts zurückläßt als einen Kasten voll Kleider, ein paar Schuhe und ein Gebetbuch?“ (Bernhard 1963, 94), sagt der Maler.

Wie richtet sich der Schreibende gegenüber dem Erbe ein? Wie behauptet er für sich den notwendigen Raum? Mit den radikalen Entschlagnungen seines Frühwerkes hat Thomas Bernhard dafür Wegmarken gesetzt. In einigen seiner nachfolgenden Werke entwirft er einen Fächer gradueller Möglichkeiten (vgl. dazu auch Carstensen 2014). In dem Roman *Das Kalkwerk* (1970) bleibt ein einziges Zimmer, das der Erinnerung an das Familienerbe und der Pflicht dient, dieses ein Leben lang zu verwalten. Alle anderen Räume in dem kerkerhaften Gebäude wurden systematisch leergeräumt.

In *Korrektur* (1975) ist es der Rückzugsraum der Höller'schen Dachkammer, in dem ein namenloser Ich-Erzähler mit dem schriftlichen Nachlass von Roithamer beschäftigt ist. In einer großangelegten Abrechnung wollte dieser mit dem Familienerbe Altensam Schluss machen. Während der Kegel auf einer Lichtung mitten im Kobernauserwald, den Roithamer für seine Schwester als vermeintlich ideales Wohngebäude plante, tatsächlich verwirklicht wird, hat es die von ihm intendierte Schrift mit dem Titel *Über Altensam und alles, das mit Altensam zusammenhängt, unter besonderer Berücksichtigung des Kegels* (Bernhard 1975, 7) auch hier lediglich zu einem Haufen von Notizen gebracht. Das Werk selbst, das in diesem Fall in drei immer kompakter werdenden Niederschriften vorliegt (vgl. Bernhard 1975, 178), ist letztlich in den Korrekturen erstickt, die Roithamer fortwährend an ihm unternahm.

Der Ich-Erzähler des Buches hat den schriftlichen Nachlass geerbt und ist damit beschäftigt, ihn zu sichten und zu ordnen. Eine Bearbeitung des Bestandes oder eine Herausgabe der Schriften lehnt er konsequent ab, weil es sich dabei aus seiner Sicht immer nur um ein Vergehen am Autor handeln würde. Aber auch das reine Sichten und Ordnen des Nachlasses ohne Publikationsabsicht bereitet Probleme. In einem plötzlichen Moment, der all seinen bisherigen Plänen entgegensteht, leert der Ich-Erzähler den Rucksack mit den dort befindlichen Papieren aus. Es ist ihm bewusst, dass er damit den Befund dieses Bestandes (also die Ordnung, in der der Nachlass auf ihn gekommen ist) unwiderruflich zerstört.

[I]ch [...] packte den Rucksack und leerte den Inhalt auf den Diwan, ich hatte den Rucksack plötzlich gepackt und umgestülpt und den Inhalt auf den Diwan geleert. Das hätte ich jetzt nicht tun sollen, sagte ich mir und trat einen Schritt zurück und dann noch einen Schritt und beobachtete vom Fenster aus, mit dem Rücken also am Fenster, den Papierhaufen, der sich jetzt, wie ich ihn vom Fenster aus beobachtete, noch bewegte, nach und nach rutschten noch ein paar Blätter des Nachlasses Roithamers von oben nach unten, wo Hohlräume in

dem Papierhaufen waren, gaben diese Hohlräume nach, sah ich, und wieder gingen Blätter zu Boden. (Bernhard 1975, 181–182)

Es ist ein Paradoxon: Erst durch die Zerstörung der ursprünglichen Ordnung des Nachlasses durch das Ausleeren des Rucksacks, das jeglicher Philologie barbarisch vorkommen muss, kommt Leben in die Papiere. Hohlräume tun sich auf und schließen sich wieder. Blätter verrutschen und überlagern sich neu. Schnell packt der Ich-Erzähler den ganzen Haufen zusammen und stopft einzelne Bündel in die Schubladen des Schreibtisches, der in der Höller'schen Dachkammer steht. Der zweite und letzte Teil des Buches heißt dann tatsächlich „Sichten und Ordnen“, obwohl es in ihm nicht mehr um dieses Thema geht. Es ist eine Art Nachschrift der Schriften Roithamers, die der Ich-Erzähler hier liefert. Die Möglichkeit zu dieser speziellen Art der Paraphrase hat er sich in der Form seines Umgangs mit dessen Nachlass geschaffen. Am Ende läuft das Buch *Korrektur* dann aber doch in eher amateurhaft gesetzten diakritischen Zeichen aus. Ganz so, als ob auch dieser Text einer Herausgeberfiktion schlussendlich nicht ganz entkommen wollte.

In *Beton* (1982) scheitert eine Studie über das Gehör, an der der Protagonist arbeitet, an der Anwesenheit der Schwester. Selbst nachdem sie abgereist ist, sind die Spuren, die von ihr verbleiben, zu aufdringlich, um das Werk abschließen zu können. In *Holzfällen* (1984) schließlich führt die Annahme des Erbes bei dem, der die Erben in ihrem grotesken Tun und in ihrer scheußlichen Zimmerumgebung von seinem Ohrensessel aus beobachtet, nur noch zu Spott und Hohn.

Die Vernichtung des Erbes, seine Absenkung, Verbannung und Suspendierung setzen Möglichkeiten des schriftlichen Werkes in Szene. Aber auch die zahlreichen Studien und wahnhaften Untersuchungen, die Bernhards Protagonisten betreiben, scheitern. Gelingen kann bei diesem Autor das Werk stets nur auf zweiter Ebene, nämlich dort, wo es sich selbst als literarisches Werk aus seiner desaströsen Umgebung hebt. Mit seinem letzten Roman *Auslöschung* (1986) kehrt Bernhard an den Ausgangspunkt zurück. Franz-Josef Murnau vermachte sein gesamtes Familienerbe Wolfsegg der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien. Nicht in der Tat, die derjenigen von Robert Zoiss aus *Ungenach* entspricht, sondern erst in dem Bericht, den er davon abliefern wird hier nun aber die Auslöschung vollzogen. Nicht der Akt der Absenkung, sondern die fortgesetzten Akte eines kontinuierlichen Schreibens, die sich daran knüpfen, sind entscheidend.

Das Buch *Auslöschung*, im Untertitel heißt es *Ein Zerfall*, setzt sich als literarisches Werk (gegliedert in die Teile *Das Telegramm* und *Das Testament*) selbst an die Stelle des verschenkten Familienbesitzes. Jetzt ist es kein nacktes Aktenbündel mehr, das von ihm bleibt, sondern der letzte und umfangreichste Prosatext, den Bernhard geschrieben hat. Dabei restituiert auch *Auslöschung* eine andere, vermeintlich vernichtete Schrift, nämlich die Antiautobiografie von Murnaus

Onkel Georg. In dieser Schrift, so mutmaßt der Erzähler, muss es zu einer unerbittlichen Abrechnung mit der Familie gekommen sein. Wahrscheinlich war es niemand anderer als die in dieser Schrift besonders schlecht wegkommende Mutter, die sie vernichtet hat (vgl. Bernhard 1986, 189).

Von der Vernichtung von Schriften durch die „stumpfsinnigen Verwandten, wie zum Beispiel Schwestern und Frauen oder Brüder und Neffen“ (Bernhard 1971, 43), berichtete bereits die Erzählung *Gehen* (1971). Dieser Text war der erste, in dem Thomas Bernhard explizit auf die Masse an Personen verwiesen hat, die aufgrund der Mord- und Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus nach 1945 in Österreich fehlte. Mit dieser neuen geschichtlichen Grundierung seines Schreibens, von der Bernhard dann auch nicht mehr abließ, erwächst dem Familienerbe eine andere Dimension. Auch das macht einen Unterschied zu *Ungenach*. Wolfsegg trägt die Verbrechen des Nationalsozialismus ganz unverkennbar in sich (vgl. Körte 2012, 157–162).

Im Stück *Heldenplatz* (1988) wird das Thema vollends zur Entfaltung gebracht. Die Frau des Professors Josef Schuster wird an den Schreien irre, die ihr noch Jahrzehnte nach Hitlers Rede am Heldenplatz von dort ins Ohr dringen. Schuster hat sich vor Beginn des Stückes umgebracht, indem er sich aus dem Fenster stürzte. Auch er ist mit einem Werk gescheitert: „Drei Bände hatte er sich vorgenommen / Sie wissen ja **D i e Z e i c h e n d e r Z e i t** / jetzt ist alles nur Stückwerk / ganze Haufen von Zetteln sonst nichts“ (Bernhard 1988, 162–163).

Wie nun aber vererbt diese Figur, die Thomas Bernhard schuf, als er bereits den eigenen Tod vor Augen hatte, seine Gedanken? In *Frost*, dem Debütroman, fand sich als Motto die Frage: „Was reden die Leute über mich?“, fragte er. „Sagen sie: der Idiot? Was reden die Leute?“ (Bernhard 1963, 7). In *Heldenplatz* hat Professor Schuster sich in einem jahrzehntelangen Erziehungsprozess die Haushälterin zum eigenen Geschöpf gemacht; Frau Zittel redet nach seinem Tod einfach weiter. Eine Sichtung der Zettel, die der Professor hinterlassen hat, braucht es dazu nicht. Jetzt sagen die Leute nicht mehr ‚der Idiot‘, sondern reden wie er. So endet Thomas Bernhard: In einer Vision des literarischen Erbes jenseits der Vorstellung beschrifteten Papiers.

Literaturverzeichnis

- Bernhard, Thomas. *Frost*. Frankfurt a. M.: Insel, 1963.
 Bernhard, Thomas. *Amras*. Frankfurt a. M.: Insel, 1964.
 Bernhard, Thomas. *Verstörung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
 Bernhard, Thomas. *Ungenach*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
 Bernhard, Thomas. *Watten. Ein Nachlaß*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969.

- Bernhard, Thomas. *Gehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Bernhard, Thomas. *Korrektur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
- Bernhard, Thomas. *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Bernhard, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Bernhard, Thomas. *Werke*. Hg. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 1: *Frost*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Bernhard, Thomas. *Argumente eines Winterspaziergängers. Zwei Fragmente zu ‚Frost‘*. Hg. Raimund Fellingner und Martin Huber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2013.
- Brown, Ellen. „Revising Henry James: Reading the Spaces of *The Aspern Papers*“. *American Literature* 63.2 (1991): 263–278.
- Carstensen, Thorsten. „Keine Spuren hinterlassen. Bauen, Wohnen und Erben bei Thomas Bernhard“. *Gegenwartsliteratur* 13 (2014): 111–135.
- Derrida, Jacques. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Deutsch von Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Deutsch von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Gesammelte Schriften*. Hg. Ulrich Herrmann. Bd. 15. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973. 4–6.
- James, Henry. *Selected Letters*. Hg. Leon Edel. Cambridge: Harvard UP, 1987.
- James, Henry. *Die Aspern-Schriften*. Aus dem Englischen neu übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Bettina Blumenberg. München: Triptychon, 2003.
- Kastberger, Klaus. „Nachlassbewusstsein, Vorlass-Chaos und die Gesetze des Archivs“. *Recherche* 1 (2014): 22–26.
- Kastberger, Klaus. „Markenschutzrechte: Wem gehört Thomas Bernhard?“. *Der Standard*, 14. Februar 2015. <https://www.derstandard.at/story/2000011681903/markenschutzrechte-wem-gehört-th-b> (24.7.2020).
- Körte, Mona. *Essbare Lettern, brennendes Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit*. München: Fink, 2012.
- Schachinger, Marlen. „Thomas Bernhard (Teil 7) oder das Ärgernis des vermaledeiten Henry James in *Frost*“. <https://www.marlen-schachinger.com/2020/01/23/thomas-bernhard-teil-7-oder-das-%C3%A4rgernis-des-vermaledeiten-henry-james-in-frost> (24.7.2020).
- Scholl, Diana. „Secret Paternity in James's *The Aspern Papers*: Whose Letters?“. *Modern Philology* 111.1 (August 2013): 72–87.
- Tsimpouki, Theodora. „Henry James's *The Aspern Papers*: Between the Narrative of an Archive and the Archive of Narrative“. *The Henry James Review* 39.2 (2018): 167–177.
- Vogel, Juliane. „Die Gebetbücher des Philosophen – Lektüren in den Romanen Thomas Bernhards“. *Modern Austrian Literature* 21.3–4 (1988): 173–186.

Burkhardt Wolf

Das offene Archiv

Heimrad Bäckers *nachschrift* zum Verwaltungsmassenmord

die glänzenden blicke dieser kleinen zerzausten vögelchen, die unbeweglich vor den toren der grünlichen pferdestall-baracken standen, über ihnen am tiefblauen himmel zur linken zwei wuchtige schornsteine, aus denen die flammen schlugen, und zur rechten eine dicke, weißliche wolke, die aus dem birkenwald aufstieg – angesichts dieses bildes mußte pohl begriffen haben, daß seine verwaltung alle gesetze der ethik verletzt hatte und deshalb für immer gezeichnet sein würde (n II, 142)

Möglich wurde die Ermordung europäischer Juden nicht allein durch ‚Todesfabriken‘. Zunächst war Organisation vonnöten – und zuallererst, als Garant einer reibungslosen und juristisch verbrämten ‚Durchführung‘, eine so weitreichende wie effiziente Staatsverwaltung. Beispiellos war dieser Genozid daher für Hannah Arendt weniger durch seinen Blutzoll als durch den administrativen Aufwand, der zu seiner Steuerung und Legitimation, aber auch zu seiner Leugnung und Tarnung betrieben wurde. Deshalb sprach sie (in Anlehnung an die Wortprägung eines britischen Kolonialbeamten) lieber von einem *administrative massacre*, einem „Verwaltungsmassenmord“ (Arendt 2001, 306). Hält man sich Arendts Typologie des modernen Bürokraten vor Augen, dessen banales, weil völlig fungibles Pflichtethos vom Verlust jeglichen Gemeinsinns zeugt und von der Unfähigkeit, vom Standpunkt eines anderen Menschen zu denken (vgl. Arendt 1986, 136), dann erscheint die angeführte Szene mit Oswald Ludwig Pohl (dem SS-Obergruppenführer, General der Waffen-SS und Leiter des SS-Wirtschafts-Verwaltungshauptamtes) nur umso surrealer: ein geradezu lyrisches Stimmungsbild, das mit einer sanften Gewissensregung beim Hauptorganisator der Massenvernichtung korrespondiert und ihn besorgt sein lässt um die Integrität seines Verwaltungsapparats.

Die Passage findet sich im zweiten Band der *nachschrift*, Heimrad Bäckers literarischer Auseinandersetzung mit dem nazistischen Verwaltungsmassenmord, und ist ein leicht bearbeitetes, nämlich in Kleinschreibung gehaltenes Zitat aus der Übersetzung von *Les Crématoires d'Auschwitz* (Pressac 1994, 118). Mit diesem Buch von 1993 hat der vormals rechtsradikale Apotheker und Chemiker Jean-Claude Pressac seinen Zweifel daran ausgeräumt, dass die Vernichtungsanlagen der KZs überhaupt in Betrieb gegangen sein könnten. Man darf annehmen, dass die *nachschrift* Pressacs Text weniger dessen Gesinnungswandel wegen anführt denn vielmehr als Beispiel für die Unangemessenheit einer narrativen und bildhaften Annäherung an das Lager. Wenn er nämlich eine Kulisse von

Flammen, Wolken und niedlichen, obschon todgeweihten Kindern ausmalt, um über Pohls Befindlichkeit zu spekulieren, wirkt der Text – vor allem als exponiertes Zitat – geradezu obszön. Tatsächlich hielt Bäcker, wie er 1995 unterstrich, sämtliche „erzählerischen Formen“ – egal, ob im Modus der Historiografie, des authentischen Erfahrungszeugnisses oder reiner Fiktion – „für weitgehend ungeeignet, die Geschehnisse angemessen zu begreifen“ (Veichtlbauer und Steiner 2001, 86). Seine *nachschrift*, deren erster Band nach jahrzehntelangen Vorarbeiten 1986 erschien, hält sich deshalb ausschließlich an überlieferte Dokumente: an Briefe, Tagebücher und Inschriften; an Zeitungsmeldungen und Statistiken, Propagandamaterial, Gesetzestexte und Gerichtsurteile; schließlich und in der Hauptsache an behördliche Verordnungen sowie verwaltungsinterne Schriften wie Protokolle und Aktennotizen, Listen und Tabellen, Berichte und Register.

Ganz gleich, ob man sie rückblickend als ‚privat‘ oder ‚öffentlich‘ einstufen will: Die in der *nachschrift* präsentierten Schriftstücke dienen weniger als Zeugnisse für eine historische Wirklichkeit, als dass sie die realitätsstiftende Macht einer Bürokratie bezeugen. Unterhalb der Geschichte und der Geschichten siedelt sich Bäckers Schreiben deshalb auf der Ebene der Quellen an. Deren Erfassung und Beschreibung versteht sich allerdings als ‚konkrete‘ Bearbeitung: Die Dokumente werden reproduziert oder zitiert, mehr oder minder transformiert und zudem derart montiert, dass gewisse Sprachmuster, Ordnungsschemata oder übergreifende Strukturen sichtbar werden. Statt zu historischen Tatsachen vorzudringen oder klar benennbare Geschehens- und Handlungslogiken freizulegen, wird die Wirkmacht bürokratischer Schriftstücke und, komplementär, die Ohnmacht persönlicher Sprachzeugnisse herauspräpariert. Als Mentor, Herausgeber und Verleger seit den 1960er Jahren auf dem Feld der experimentellen Dichtung tätig, verlängerte Bäcker damit die Reichweite der konkreten Poesie. Denn hatte sich diese bis dato vorgenommen, historisch desavouiertes Sprachmaterial durch seine Lösung aus semantischen, syntaktischen und mimetischen Bezügen für ihre formalen Experimente zurückzuerobern, versuchte die *nachschrift*, gerade den verfeimten „dokumentenbestand aufzugreifen, der schon konkrete Formen bildet, die man nur noch herüberheben muß“ (Veichtlbauer und Steiner 2001, 86).

Nicht nur, dass für diesen Dokumentarismus die Verwaltung, statt bloßes Sujet zu sein, zum vielstimmigen Subjekt eines autorlos generierten Textes wird. Das ‚Herüberheben‘, von dem Bäcker spricht und das die konkreten Formen eines einstmals produktiven Dokumentenbestands im Transfer bewahren soll, bestimmt die Funktion der Literatur offenkundig als die eines Archivs: aus dem laufenden Geschäftsgang ausgeschiedene Dokumente nach einer Relevanzselektion (der *trriage*) in einer Ordnung abzulegen, die sie im Zusammenhang zu erschließen und damit Verwaltungsabläufe nachzuweisen oder zumindest zu

rekonstruieren erlaubt. Während allerdings die ‚Archivfunktion‘ in der Aktenkunde an einen administrativen, juristischen oder historischen Zweck gebunden ist, nämlich den der Entscheidung oder des Beweises (vgl. Kopp-Oberstebrink 2016, 26), löst sie sich hier von aller Zweckmäßigkeit. Vor diesem Hintergrund gälte es, die archivarische Dimension von Bäckers Schreiben zu untersuchen – ohne sich damit auf eine bloß ungefähre Rede vom ‚Archiv‘ oder auf eine ‚absolute Metapher‘ zu beschränken, die nicht mehr in ein ‚Eigentliches‘ zurückzuübersetzen ist (vgl. Kopp-Oberstebrink 2016, 18).

1 Die Akten des Massenmords

‚Bükratien‘ im klassischen Verständnis Max Webers sind akten technisch auf rationalisierte Abläufe getrimmt. Sie sind hierarchisch geregelt, setzen auf Geheimhaltung und weisen ihre Mitglieder dazu an, *sine ira et studio* zu agieren: unter dem Vorzeichen programmatischer ‚Entmenschlichung‘. Deshalb drohen Bürokratien, zu einem undurchdringlichen „Gehäuse [der] Hörigkeit“ auszukristallisieren (vgl. Weber 1980, 563 und 835). Als ein solches habe sich die Staatsverwaltung im Dritten Reich erwiesen, folgerten jene Holocaust-Forscher, die sich seit Raul Hilbergs *The Destruction of the European Jews* (1961) der bürokratischen Organisation des Massenmords zuwandten. Die jüngere Organisationsforschung hat indes ein differenzierteres Bild entworfen und auf die widersprüchlichen Zielsetzungen, auf die Notwendigkeit unterschiedlicher Motivationsmittel und die nur begrenzt ausweitbare ‚Indifferenzzone‘ von Verwaltungen hingewiesen, innerhalb derer sich die Mitglieder gleichgültig gegenüber den Anweisungen verhalten (vgl. etwa Seibel 2017, 88–89; Kühl 2014, 86, 91, 295, 308–309). Dennoch kennzeichneten die nazistische Bürokratie zwei Besonderheiten: Zum einen wies sie einen ungewöhnlich hohen Grad an Flexibilität und Vernetztheit auf, nicht nur, weil die bestehende Staatsbürokratie fragmentiert und zur Verflechtung mit den Parteiorganisationen gezwungen und weil allgemein – im Sinne heutiger *public-private-partnerships* – Nichtregierungsorganisationen eingebunden wurden (vgl. Reichardt und Seibel 2011, 18); überdies verlangten ihre straffen Befehlsstrukturen paradoxerweise Eigeninitiative ‚vor Ort‘, also Partizipation oder gar Kreativität *bottom-up*, weshalb in der *nachschrift* auch die Forderung dokumentiert ist, die *performance* der Vernichtungslager „in einer genialen und künstlerischen Weise“ (n I, 40) zu steigern.

Zum anderen galt für die nazistische Bürokratie als Leitbild nicht Rationalisierung, sondern eine „kämpfende Verwaltung“ (Reinhard Heydrich, zit. nach Wildt 2002, 205). Dieser Begriff wirkt weniger widersinnig, sobald man Bürokratien als Switcher zwischen Potenz und Tat auffasst, für die oftmals nur ein Feder-

strich das Konzept von seiner handfesten Ausführung trennt. Es kann nicht verwundern, dass die *nachschrift* (vgl. etwa n I, 44) immer wieder um die geräuschlose Tödlichkeit von „Verwaltungsrealakten“ (Kühl 2014, 206) kreist. Denn nirgendwo sonst kommen Sprache und Wirklichkeit einander derart nahe wie beim Walten der Schreibtischtäter. In einer handschriftlichen Notiz Bäckers heißt es entsprechend: „Unmerkliche Übergänge von der Sprache der bürokratischen Ordnung zur Sprache des bürokratischen Mordens. Dieser Mord kann schließlich als bürokratische Ordnung erscheinen“ (ÖLA 214/03, 1.1., 11/149). Was im Falle des systematischen Massenmords zunächst ver- und zuletzt gehandelt wurde, sammelte sich in ‚Akten‘. Wie bereits bei den *acta* des antiken Rom fielen hier also Amtshandlungen und deren schriftliche Spuren zusammen. Die nazistische Bürokratie sah sich zum ‚Kampf‘ beauftragt, auch und gerade im Medium der Administration und ihrer ‚Verwaltungsrealakte‘.

Bürokratien sagt man gemeinhin nach, sie brächten im Auftrag des Staats einfach das Gesetz zur Anwendung. Doch entscheiden sie letztlich selbst darüber, wie Recht anzuwenden, wie es auszulegen, zu erweitern oder zu modifizieren sei. Bürokratien betreiben Rechtschöpfung qua Entscheidung, ja sich selbst erschaffen sie unablässig aus Entscheidungen. Wie Niklas Luhmann sagt, bestehen sie aus Entscheidungen, die sie auf Basis ihrer eigenen Entscheidungen treffen, wobei derlei ‚auto-poetische‘ Entscheidungssysteme bestimmten (weitgehend selbst festgelegten) Entscheidungsprogrammen sowie bestimmten Kommunikationswegen folgen und sich auf ein bestimmtes Personal, d. h. auf ein Aggregat von Körpern, mentalen Orientierungen sowie Kontakten stützen (vgl. Luhmann 1992, 177). Um auf ihre Art entscheiden, den Bezug zum geltenden Recht wahren und zugleich ihr Netzwerk von Personen aufrecht erhalten zu können, üben sich Bürokratien in *paperwork*. Ihre administrative Tätigkeit besteht zuvorderst in Schreibearbeit, denn mittels ‚Schriftgutverwaltung‘ werden Entscheidungsprozesse gesteuert, „Konzepte, Entwürfe oder Durchschläge lassen Entscheidungen Realität werden“ (Menne-Haritz 1996, 4), und mehr noch: Derlei Inskriptionen sind nicht nur ‚Instrumente‘ einer Organisation, sondern lassen diese als arbeitsteilige Institution mit assoziierten Programmen, Arbeitsmitteln und Personen allererst entstehen (vgl. Hull 2012, 20).

Seitdem moderne Behörden ihre Entscheidungen nicht mehr in kollegialen Beratungsgremien, sondern monokratisch treffen, durch einen Behördenleiter, der etliche Etappen der Entscheidungsfindung auf spezialisierte subalterne Beamten delegiert, ‚herrschen‘ in ihr tatsächlich die Abläufe des ‚Büros‘. Kern der Bürokratie ist das Primat der ‚Aktenkundigkeit‘, der Verschriftlichung aller Amtshandlungen (auch mündlicher oder telefonischer), mithin der Schreibeakt, weshalb um 1900 eine eigene ‚Aktenkunde‘ entstand, die die komplexe Pragmatik behördlichen Schriftguts untersucht (vgl. Berwinkel 2018, 36). Akten sind – im

Gegensatz zu Urkunden – Organisationsmittel, Gedächtnisstützen und Dokumente für die behördeninterne Arbeit und als solche Teil eines komplexen Geschäftszusammenhangs. Hinter den Kulissen des Rechts und der Politik sind sie die maßgeblichen *tools*, weshalb Latour in ihnen den „Ursprung aller essentiellen Macht“ sieht (Latour 2006, 296). Akten zeichnen jene Entscheidungsprozesse auf, die sie in Gang bringen oder unterstützen; sie haben keinen ‚Autor‘, sondern sind prozessgeneriert und rekursiv (vgl. Vismann 2000, 23). Ihre Hauptfunktionen bestehen in der Vorbereitung, Übertragung und Speicherung von Entscheidungen. Um die Abläufe ihrer Bearbeitung zu koordinieren, um den Ort der zirkulierenden Akten im Blick und damit auf diese selbst Zugriff zu haben, bauen Bürokratien auf eine Registratur: das „Gedächtnis der Verwaltungen“, ihre Steuerzentrale und ihr mahnendes Gewissen (Hochedlinger 2009, 63). Sobald Akten jedoch im Geschäftsgang nicht mehr gebraucht werden, wandern sie in die Altregistratur und von dort aus, insofern man ihnen künftigen Dokumentationswert zuspricht, in das Archiv.

Das Archiv hat man als schriftliches Gedächtnis der Verwaltung bezeichnet (vgl. Franz und Lux 2013, 19), dient es doch dem Rekurs auf ihre eigenen vormaligen Entscheidungen, die, je nach Bürokratisierungsgrad, mehr oder weniger dicht dokumentiert sind (vgl. Friedrich 2013, 204). Archivierte Akten sind keine Urkunden oder altherwürdige Dokumente. Aufschluss liefern sie auch nicht nur über bestimmte Fakten, vielmehr weisen sie administrative Abläufe und Verwaltungshandeln nach. Nur sekundär ist der historiografische Gebrauch von Verwaltungsarchiven; primär dienen sie dem behördlichen Handeln, weshalb man die Begriffsgeschichte von ‚Archiv‘ über lat. *archivium* bis zum griech. *archeion* zurückverfolgt hat, dem amtlichen Depot maßgeblicher Gesetzestexte und Rechtsregelungen, das von eigens betrauten Autoritäten, den *archontes*, als administratives Machtzentrum der *polis* behütet wurde. Zur Archivsache (und, darauf aufbauend, zur Sache von Historikern oder auch Literaten) werden Akten letztlich erst, sobald sie „aus dem selbstreferentiellen, behördlichen Umfeld hinaustreten“ (Vismann 2000, 27) und damit auch keine ‚Essenz von Macht‘ mehr enthalten. Doch können sie jederzeit wieder nützlich werden – von Amts wegen, sobald ein aktuelles Geschäft den Gang in die Archive nötig macht, oder zum Zweck der Geschichtsforschung. Denn seit der Französischen Revolution, da jene Urkundenarchive, die bis dahin hauptsächlich dynastischen oder klerikalen Zwecken unterstanden, für die Öffentlichkeit zugänglich werden sollten, sind Archive zur Staatsangelegenheit geworden. Archive machen in dem Sinne Geschichte, dass Historiker aus ihnen Kulturzeugnisse zu bergen und diese im nationalen Auftrag zur Historie aufzuarbeiten haben.

Auch in Deutschland war das Projekt einer ‚nationalen‘ Geschichtsschreibung mit der Erschließung alter Urkunden und Manuskripte (sowie der Professi-

onalisierung von Quellenkritik und Archivkunde) verknüpft (vgl. Friedrich 2013, 277–279). Insbesondere die 1819 auf Initiative Freiherr Karl von Steins begründeten *Monumenta Germaniae historica* sollten dem deutschen Volk „zeigen, wie es zu solcher Größe und Macht gelangt sei und wodurch es sie wieder verloren habe“ (Breslau 1921, 3). Allerdings war den Forschern Einsicht in all jene Dokumente verwehrt, die nach 1500 entstanden waren. Vor diesem Hintergrund legten dann nationalsozialistische Archivare fest, man solle „bei der Aufstellung eines wissenschaftlichen Inventars der Judenarchivalien [...] mit der Aktenzeit (etwa 1500) beginnen“ (zit. nach: Ernst 2003, 744). Das Judentum sollte also kein Teil der monumentalen Geschichte Deutschlands, sondern bloße Verwaltungssache gewesen sein. Bäckers Verweis auf die (hier in Versalien gehaltenen) „MONUMENTA GERMANIAE HISTORICA“ (n I, 129) bedeutet vor diesem Hintergrund: Kehrseite der groß angelegten Nationalgeschichte war ein Verwaltungsakt der Exklusion. Und tatsächlich erfüllte sich die Judenvernichtung mittels Archivoperationen, zunächst durch die Machenschaften von ‚Sippenämtern‘ mit ihren Ahnennachweisen, zuletzt durch eine ‚Dokumentation‘ jüdischer Vergangenheit, mit der zugleich jegliche Spur der Vernichtung vernichtet werden sollte. Was Derrida einen *mal d’archive* genannt hat, ein radikales ‚Archivübel‘ (Derrida 1997, 26), gewann somit die Gestalt eines ‚Memorizids‘. Unverkennbar war damit geworden, dass Akten und Archive nicht bloß Bewahrung und Erinnerung organisieren, sondern ebenso Auslöschung und Vergessen. Unbedingt fragwürdig ist seither der Status von Quellen und Dokumenten.

2 Heimrad Bäcker im Archiv

Ausgangspunkt von Bäckers Arbeit an Quellen und Dokumenten war die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vergangenheit: 1925 in Wien geboren, war er seit 1938 Mitglied der Hitlerjugend, dann Mitarbeiter ihrer Presse- und Fotostelle im Bezirk Oberdonau und mit 18 Jahren ein volles Parteimitglied. 1942 verfasste er eine kurze Jubelrezension zu dem Buch *Wir haben den Führer gesehen* – der Anhang der *nachschrift I* verweist auf sie als ein Exemplum „gefährlicher, imbeziler Verehrungswut“ (n I, 137). Bäckers Versicherung, er habe sich keine „Handlungen“ vorzuwerfen, „durch welche andere Menschen zu Schaden gekommen wären“ (vgl. Bäcker 2001, 89), läuft letztlich dem Programm der *nachschrift* zuwider, das tödliche Potenzial von Schreibakten und Sprachregelungen herauszupräparieren (vgl. Huber 2010, 23), wie überhaupt seine Autorschaft durch Widersprüche gekennzeichnet ist: Um die eigene Vergangenheit aufzuarbeiten oder, wie er es hegelianisch nannte, ‚aufzuheben‘ (statt sie bloß zu erinnern oder gar zu verleugnen), rekonstruierte Bäcker ein Sprachgefüge anonymer oder unpersönlicher

Äußerungen. Und während etliche Philosophien des Lagers literarische Autorschaft ‚nach Auschwitz‘ auf jene ‚Impotenz zu sagen‘ (Agamben 2003, 127) reduzieren, die überlebende Zeugen zu Geltung bringen, kompensiert Bäcker die nachträgliche Sprachlosigkeit der Täter dadurch, dass er vormals fatale Sprech- und Schreibweisen zu einer Art diskursivem Archiv des Totalitarismus konstellierte, prekäre Autorschaft also auf kollektiver Täterschaft gründet. Als wollte er Bäckers Selbstverständnis irritieren, sandte ihm 1995 ein Unbekannter eine Kopie des Artikels ‚Unser Kampf‘ zu, der 1944 in der Zeitschrift *Der Luftwaffenhelfer* mit dem Autornamen Heimrad Bäcker erschienen war. ‚Ich erinnere mich weder an diese Zeitschrift [...] noch an den schändlichen Aufsatz‘, notierte Bäcker und befand: ‚ein 19-jähriger geriert sich welthistorisch‘ (ÖLA 214/03, 1.1.) – so als wolle er damit Michel Foucaults These unterstreichen, dass ‚wir Unterschiede sind‘, ja dass ‚unser Ich der Unterschied der Masken ist‘ (Foucault 1981, 190). Da diese Notiz (Abb. 1) nie gedruckt wurde und sich nur in Bäckers Nachlass erhalten hat, führt sie fast mustergültig vor Augen, wie sehr seine ‚Aufhebung‘ von Vergangenheit aufs Archiv abstellt.

Unweigerlich schließt Bäckers *nachschrift* an jene Aufarbeitung an, die nach 1945 von Juristen, von Historikern und durch beider Kooperation angestoßen



Abb. 1: Heimrad Bäcker. „Unser Kampf“. *Der Luftwaffenhelfer* (1944). Kopie mit Notiz Bäckers (ÖLA 214/03, 1.1.).

wurde. Einerseits stützten sich die ersten Holocaust-Forscher primär auf jene Quellen, Zeugnisse und Dokumente, die v. a. die Nürnberger und Auschwitzprozesse zutage gefördert hatten; andererseits bestellte man bei eben diesen Verfahren wiederholt Historiker als Gutachter. Zu guter Letzt wurde die juristische Aufarbeitung nach 1945 (und ihr allmähliches Versanden) selbst zum Thema der Zeitgeschichte. Dass man in Österreich nach 1948, v. a. durch Abschaffung der Volksgerichte, immer weniger Täter zur Verantwortung zog und man hier, mit der letzten Verurteilung eines NS-Verbrechers, 1975 tatsächlich einen ‚Schlusstrich‘ zog, unter dem nur eine Unzahl nunmehr archivierter, weil nicht mehr kurrenter Akten übrig blieb (vgl. Kuretsidis-Haider 2009, 74, 83), mag Bäcker dazu bewegen haben, die Literatur als Instanz reflexiver Aufarbeitung zu verstehen. Was den Text der *nachschrift* jedenfalls skandiert, sind Verhörprotokolle aus den großen Gerichtsverfahren, und mehr noch: Die Akten der totalitären Machthaber, die Dokumente gerichtlicher Aufarbeitung und die Texte der Historiker präsentiert die *nachschrift* auf eine Weise, die sie auf den ersten Blick ununterscheidbar macht. ‚Konkret‘ gesehen sind sie alle durch das Band der Bürokratie, ihrer Sprachregelungen und Ordnungsschemata verknüpft: Die Errata-Liste zur Dokumentation der Nürnberger Prozesse etwa reproduziert die Terminologie der Vernichtung ebenso wie das Inhaltsverzeichnis von Hilbergs *Destruction* (vgl. n I, 24, 126) (Abb. 2 und 3); und gerade Hilbergs epochemachende Studie schließt an die bürokratische Ratio der Verfolgung an, indem sie etwa die Kürzel zu ‚Zigeunern‘ und deren ‚Mischlingsgraden‘ übernimmt (vgl. n I, 121) (Abb. 4 und 5).

Was die *nachschrift* mithin rekursiv dokumentiert, ist die Dokumentation des Massenverwaltungsmords, und zwar vom Zeitpunkt seiner (mittels Akten betriebenen) Organisation über seine gerichtliche Ahndung bis hin zu seiner historiografischen Aufarbeitung. Dennoch sind ihre Quellen keine Archivmaterialien (selbst wenn Bäcker mit den Dokumentationszentren von Mauthausen und Ludwigsburg Kontakt aufgenommen hat). Sie stützt sich auf jene Druckwerke, die ihr Anhang durch Anmerkungen und Literaturverzeichnisse benennt. Nicht die Provenienz von Akten, wie sie in Archiven abgebildet wird, sondern eine sachorientierte, gleichsam bibliografische Ordnung dominiert mithin Bäckers Texte. Er zitiert nicht aus dem Archiv, sondern aus Bibliotheksgut. Von daher erklärt sich wohl der bescheidene Anspruch, den Bäcker mit der *nachschrift* verband: Sie sollte als eine Quellendokumentation gelten, als eine Anthologie unter dem Titel „Ein deutsches Lesebuch“ (ÖLA 214/03, 1.1.) oder als ein Kondensat der Holocaust-Forschung. Nicht also, dass sie tatsächlich aus Archiven schöpft, legt eine archivarische Konzeption der *nachschrift* nahe, sondern vielmehr, dass bürokratische Akte(n) ihren thematischen Kern ausmachen und dass ihre Paratexte immer wieder auf ihr dokumentarisches Substrat verweisen. Finden sich aber Hinweise auf diese archivarische Konzeption in Bäckers Vor- und Nachlass? Und

DER VERNICHTUNGSPROZESS II	
VII. Operationen der mobilen Tötungseinheiten	197
1. Vorbereitungen	197
2. Die erste Tötungswelle	209
Strategie	210
Zusammenarbeit zwischen Wehrmacht und mobilen Tötungseinheiten	216
Die Tötungsoperationen und ihre Auswirkungen	228
3. Die Ermordung der Kriegsgefangenen	239
4. Die Zwischenphase	243
5. Die zweite Tötungswelle	262
VIII. Deportationen	278
1. Reichs- und Protektoratsgebiet	293
Der Entwurzelungsprozeß	293
Sonderproblem I: Mischlinge und Juden in Mischehen	294
Sonderproblem II: Die Theresienstadt-Juden	302
Sonderproblem III: Die zurückgestellten Juden	309
Sonderproblem IV: Die eingesperrten Juden	315
Aushebung und Transport	319
Beschlagnahmungen	330

Abb. 2: Inhaltsverzeichnis von Raul Hilberg. *Die Vernichtung der europäischen Juden. Die Gesamtgeschichte des Holocaust.* Berlin: Olle und Wolter, 1982.

der entwurzelungsprozeß	
sonderproblem I	
der entwurzelungsprozeß	
sonderproblem II	
der entwurzelungsprozeß	
sonderproblem III	
der entwurzelungsprozeß	
sonderproblem IV	
aushebung und transport	

Abb. 3: Heimrad Bäcker. *nachschrift* 1, 24.

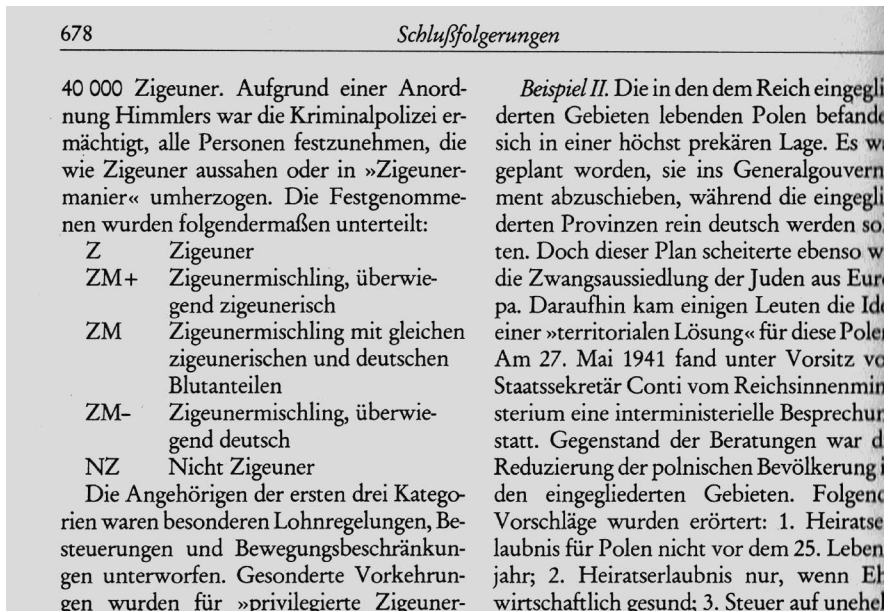
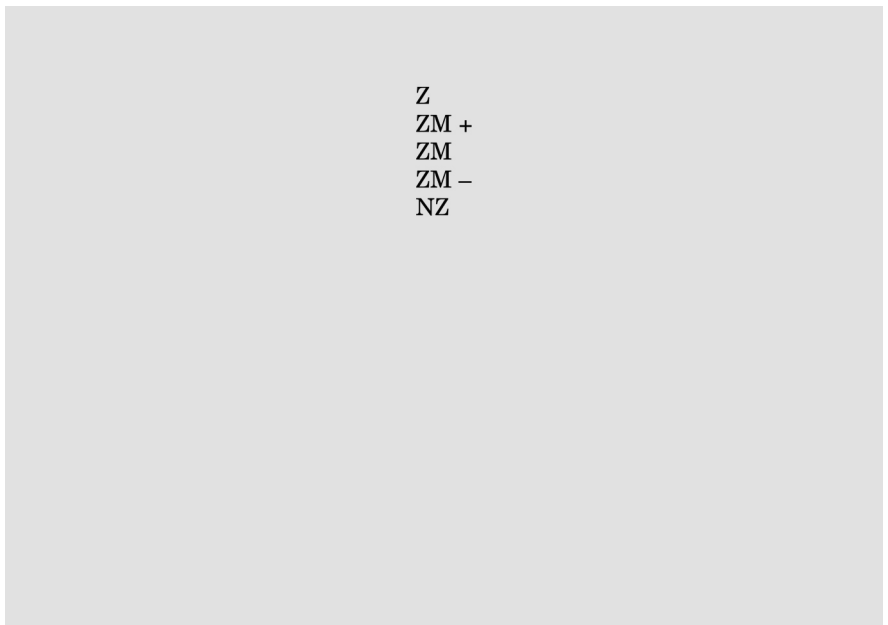


Abb. 4: Hilberg 1982, 678.

Abb. 5: Heimrad Bäcker. *nachschrift I*, 121.

inwiefern verweisen Bäckers Hinterlassenschaften im Literaturarchiv auf sein eigentliches Thema, das Verwaltungsarchiv?

Literaturarchive sind für gewöhnlich auf Autoren zentriert und bewahren all jene Textzeugnisse und sonstigen Objekte auf, die mit ihrer Literaturproduktion in Verbindung stehen. *Verwaltungsarchive* folgen indes dem Provenienzprinzip, selektieren also nicht nach dem Kriterium von Autorschaft, sondern nach dem der Rolle und Stellung innerhalb eines Entscheidungsprozesses. Trotz Überschneidungen zwischen beiden Archivkulturen, angefangen bei Goethe, der die Geburt des Literatur- aus dem Verwaltungsarchiv höchstpersönlich besorgte, bis hin zur späteren Aufwertung von Akten und Beamtennachlässen als ‚Kulturgut‘ (vgl. Bülow 2017, 78; Berwinkel 2018, 22), lautete Diltheys epochemachende Forderung, nationale „Archive für Literatur“ *in Abgrenzung zu* staatlichen Archiven einzurichten. Literarische Nachlässe sollten ihre Einheit im Autor, „in dem Menschen selber“ finden und eine teleologische Werkentstehung dokumentieren, nämlich zu den „langsam entstandenen Büchern [...] die Schichten ihres Aufbaus“ (Dilthey 1990, 557, 562). Im Gegensatz zu Diltheys „Pflegestätten der deutschen Gesinnung“ vermittelt Bäckers Nachlass weder „die Realität wahrhaftiger innerer Erfahrung“ (Dilthey 1970, 5, 16) noch die „dauernd wertvollen, über den Dienst des praktischen Lebens hinausreichenden Lebensäußerungen eines Volkes [...], welche sich in der Sprache darstellen“ (Dilthey 1990, 555). Statt der spontanen Lebensäußerungen eines ‚Kulturvolks‘ im Medium des ‚schöpferischen Subjekts‘ dokumentiert er einerseits die Organisation totalitärer Thanato-Politik, andererseits die methodische Bearbeitung autorlos generierter Schriftzeugnisse.

Zwar erlaubt es Bäckers Nachlass, auf dem Weg zur letztlich publizierten Bearbeitungsstufe dieser Schriftzeugnisse einzelne Etappen zu rekonstruieren. Werkgestalt jedoch erhielt die *nachschrift* nicht dadurch, dass sich ein Telos der Form erfüllt hätte; entscheidend war hier vielmehr das (archivarische) Verfahren der *triage*: die Selektion von Einzeldokumenten je nach Relevanz für den dargestellten Handlungszusammenhang. Die bereits im Jahr 2000, noch zu Lebzeiten des Autors an das österreichische Literaturarchiv übergebenen 43 Schachteln mit Entwürfen und Arbeitsmaterialien trugen daher auch nichts zur Kanonisierung eines ‚Werks‘ bei, sondern erschlossen vielmehr Bäckers Werkstatt. Und als 2003, nach Bäckers Tod, der Nachlass (mit weiteren 168 Schachteln sowie der Arbeitsbibliothek) verkauft wurde, diente der Erlös dazu, einen Preis für experimentelle Literatur zu stiften. Bäckers ‚Nachlass-‘ und ‚Vorlassbewusstsein‘ zielte also, statt auf ein organisches Werkkonzept, auf die Förderung nicht werkförmigen Schreibens und auf die Dokumentation seiner eigenen Dokumentationsarbeit. Wie das Literaturarchiv offenbart, diente ihm als Basis eine Bibliothek mit annotierter Forschungsliteratur. Hinzu traten, neben zahllosen Notiz- und Entwurfsblättern, etliche Fotokopien, die als Speichermedien, ebenso jedoch als Arbeitsmittel

genutzt, etwa zerschnitten und collagiert wurden. Dieses konkrete *paperwork* steuerte schließlich eine übergreifende Verwaltung: Die gesammelten Konzepte und Exzerpte wurden nach Art einer Registratur zusammengeführt. Insbesondere Bäckers drei ‚Registerhefte‘ disponierten und sortierten Zitate, Stichworte und Quellennachweise. Sie verknüpften nicht nur die Quellen mit dem publizierten Text; sie wurden auch zum strukturellen Muster für das Verweissystem der *nachschrift* selbst (vgl. Liepold 2020, 92–93). Es waren also letztlich Kanzlei- und Registratur-Verfahren, die das aktenmäßige „Material, an dem Geschichte hängt“, zu seiner ‚archivarischen‘ oder ‚konkreten‘ Bearbeitung präparierten – und ihm, wie Bäcker sagte, damit erst „literarische Sprengkraft“ abgewinnen ließen (ÖLA 214/03, 1.1.).

3 Archäologie und Spurensicherung

Ganz gleich, ob man Archive nun als Bestände aus deponierten Schriften begreift, als materielle Einrichtungen, Ordnungssysteme, Redeweisen oder aber als Ensembles all dieser Aspekte – Archive kennzeichnet jener Vektor des Rückbezugs, den die *nachschrift* schon im Titel zum Programm macht. Worauf sie zurückgeht, sind kleinste diskursive Einheiten: ‚Aussagen‘, wie sie Michel Foucault „in ihrer besonderen Seinsweise (keiner völlig sprachlichen noch ausschließlich materiellen)“ (1981, S. 126) verstanden und von bloßen Propositionen, aber auch von Satzeinheiten oder etwa Sprechakten unterschieden hat. Mehr von einem institutionellen (bei Bäcker: bürokratischen) und materiellen (aktenförmigen) Komplex als von einem Ort und Zeitpunkt determiniert, können Aussagen wiederholt werden, insofern sie den strengen Bedingungen ihres Ergehens entsprechen. Deshalb sind die in der *nachschrift* präsentierten Dokumente zwar nicht datiert und örtlich festgelegt, wohl aber sind ihre Aussagen klar bestimmt: nicht als einmalig oder auch überzeitlich Gültiges, sondern als Manifestation eines Machtsystems mit gewissen Kommunikationsweisen, Operationen und Strategien. Aussagen finden sich in einfachen Feststellungen, in Satzteilen, Kürzeln und Codes, aber auch in Graphiken, Diagrammen oder gar Handschriften. Bäckers Schreiben wechselt zwischen derlei Äußerungsformen, wenn es etwa einen Gebäudeplan der Lager in Begriffs- und Zahlenfolgen übersetzt oder mit einer faksimilierten Notiz Hitlers deren Aussage in grafologischen Besonderheiten sowie der Anordnung von Worten (wie „Weltliteratur“ und „Juden“) zeigt (n I, 61, 93). Kategorien wie die der ‚Unsagbarkeit‘ oder einer sie kompensierenden ‚Fiktion‘, die für ‚Holocaust-Literatur‘ gerne bemüht werden, gleiten an der *nachschrift* ab, zum einen da sich diese ja nichts anderem als ‚Aussagen‘ zuwendet,

zum anderen insofern diese Aussagen, gerade weil sie (noch) keine empirische Referenz haben, das Verhältnis von Potenz und Tat regeln.

Eben dieses Verhältnis verdeutlicht ein Zitat Bäckers aus einer Beschreibung des Lagers Birkenau: „wenn der blockschreiber irrtümlicherweise eine nummer mit dem vermerk verstorben versieht, kann solch ein fehler später einfach durch die exekution des nummerträgers korrigiert werden“ (n II, 124). Bei dieser Unterwerfung von Häftlingen unter die (noch potenzielle) Gewalt eines ‚Verwaltungsrealakts‘ ist der womöglich exekutierte Körper nicht eindeutig bestimmt; dennoch ist mit der Vorschrift keine Beliebigkeit, sondern vielmehr eine streng bürokratische Regelung des Tötens festgelegt. Derlei Regelungen in ihrer eigentümlichen Wirksamkeit herauszuarbeiten, ist die archivarische Operation der *nachschrift*, denn: „Das Archiv ist nicht das, was trotz ihres unmittelbaren Entrinnens das Ereignis der Aussage bewahrt“, wie Foucault sagt, „es ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an das System ihrer Aussagbarkeit definiert.“ Das Archiv als „das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen“ lässt sich nicht erschöpfend beschreiben; und seine Analyse ist nur möglich, sobald man aus seinem Regelsystem ausgetreten ist: erst „ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein“ (Foucault 1981, 188–189). Vor 1945 hätte Bäcker also das Archiv nazistischer Aussagen nicht erfassen können. Nicht, dass es der *nachschrift* deshalb vor allem um Historisierung ginge. Im Gegenteil: Ausgehend von inaktivierten Sprachregelungen erschließt sie ein ‚Archiv‘ von Aussagen, dessen Einheit sich aus der Regel ihrer Streuung über einen längeren Zeitraum (Foucault 1981, 105) ergibt. Die ‚Familienähnlichkeiten‘, die die *nachschrift* durch die Nebeneinanderstellung von Täter-Akten, Dokumenten der juristischen Aufarbeitung und historiografischen Texten zutage fördert, mag man als Infektion der Nachkriegszeit mit nazistischen Sprachregelungen deuten; man kann sie aber auch als Indiz dafür sehen, dass sich moderne Macht durch Aussagen artikuliert, die im Modus der Bürokratie und ihrer ‚Realakte‘ wirksam sind.

Aussagen in diesem Sinne sind nicht immer sichtbar, sie sind aber ebenso wenig verborgen, sondern vielmehr in unterschiedliche diskursive Kontexte (wie den der totalitären Organisation, den gerichtlicher Beweisführung oder historischer Darstellung) eingehüllt. Sie aus ihren Kontexten herauszulösen und als solche sowie in ihrem Verhältnis zu funktional benachbarten Aussagen zu untersuchen, nennt Foucault eine ‚archäologische‘ Operation. Bäcker ist so gesehen weniger ein Archivar, der Bestände hütet und zugänglich macht, als vielmehr ein Archäologe, der einzelne Aussagen samt ihrer (materiellen, institutionellen, diskursiven) Möglichkeitsbedingungen untersucht und sie, wenn sie denselben Regeln des Auftauchens, der Bildung und Geltung unterliegen, miteinander in Beziehung setzt, zu Serien anordnet und zu einem Archiv fügt. Collagiert Bäcker

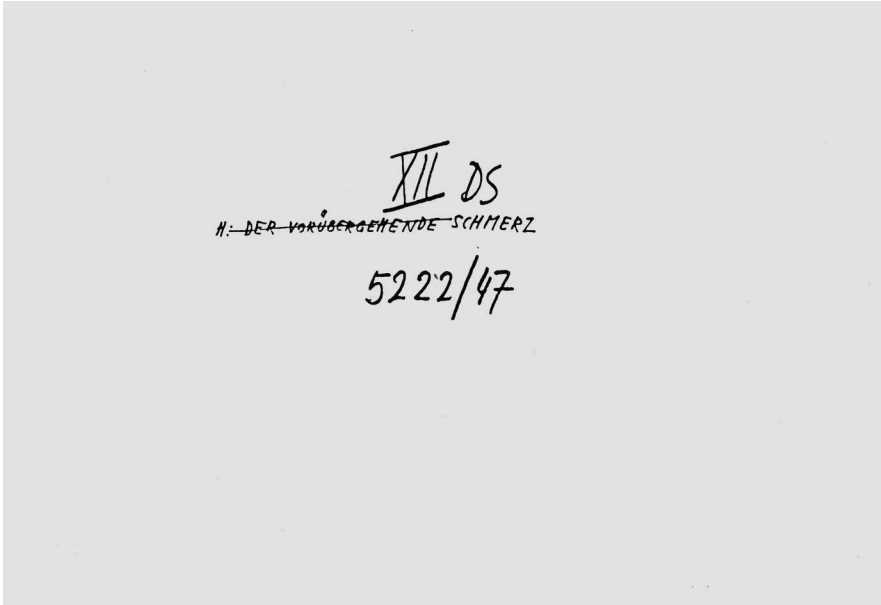


Abb. 6: Heimrad Bäcker. *nachschrift* II, 217.

etwa ein Zitat aus Hitlers *Mein Kampf* mit dem Aktenzeichen einer Anklageschrift gegen einen vormaligen Gestapo-Angehörigen (vgl. n II, 217) (Abb. 6), stellt er eine derartige ‚archäologische‘ Analyse an. Statt beide Dokumente auf ihren Beweiswert oder ihre historische Wahrheit zu befragen, behandelt er sie als ‚Monumente‘, die als konkret assoziierte Aussagen zu analysieren sind. Bäcker folgt damit Foucaults Forderung, vom historischen Dokument zum ‚archäologischen‘ Monument überzugehen.

„Was ist Dokument?“, fragt er, und: „Inwiefern wäre schon diese Frage Dokument?“ (ÖLA 214/03, 1.1.), während er als Ziel seines Schreibens definiert, „die monumentale Furchtbarkeit des Geschehens zu fassen“ (Veichtlbauer und Steiner 2001, 86). Noch das geringste Dokument oder Zitat wird in der *nachschrift* auf einer eigenen Seite präsentiert, damit monumentalisiert und zugleich poetisiert, weil einem Prozess intensiver Sprachreflexion ausgesetzt. In den „Anmerkungen zur *nachschrift*“ heißt es: „Dokumente sind Literatur, die sich selbst schreibt und als Literatur erkannt wird“ (ÖLA 214/03, 1.1.). Ein derartiges Schreiben, das weder ‚schöpferisch‘ verfährt noch sich auf bloßes Abschreiben beschränkt, insofern es Reproduktion in Reflexion, Entdeckung in Entautomatisierung münden lässt, mag man ‚archäologisch‘ nennen. Bäcker betrieb es als eine Art konkreten Dokumentarismus, da es Dokumente nach Art der konkreten Poesie monumentalisiert, zugleich aber deren formale Routinen (etwa die Lösung des Sprach- und Buchsta-

benmaterials aus semantischen und syntaktischen Ordnungen durch Mittel wie Kombination, Permutation, Konstellation) an das Archiv (in Foucaults Sinne eines Systems wirksamer Aussagen) zurückbindet. Sein Schreiben konkretisiert damit tatsächlich, was für die ‚konkrete Poesie‘ bis dahin nur abstraktes Programm geblieben ist: den Zusammenfall von sprachlich-schriftlicher mit institutioneller, materieller, körperlicher Wirklichkeit.

Hierzu nimmt bei Bäcker die Bearbeitung von Dokumenten vielfältige Gestalt an. Als Konkretion verstand er bereits das Zitat, denn die „Reflexion des Zitats durch den Autor geschieht durch Zitieren“ (ÖLA 214/03, 1.1.). Die Reflexivität seiner Zitate hat man mit ihrer ‚Offenheit‘ verknüpft, schließlich werden sie nicht nur, wie jedes Zitat, aus ihrem Kontext herausgebrochen, sondern auch ohne An- und Abführungszeichen, d. h. ohne konventionelle Distanz und ohne Fokus auf ihren semantischen Gehalt präsentiert. Fragwürdig wird an ihnen damit nicht nur die Quelle (die die *nachschrift* ja systematisch nachweist), sondern vor allem ihre ‚Pragmatik‘ und ihre ‚Aussage‘ im Kontext ihres Auftauchens. Ein zweites konkretes und dabei auch dokumentarisches Mittel ist das Format der Liste: Als asyntaktische bürokratische Formationen, die Planungs-, Übertragungs- und Handlungsprozesse programmieren, kommunizieren und dokumentieren, waren Listen ein entscheidendes Mittel zur Organisation der Judenverfolgung, angefangen bei den Ausbürgerungslisten, über die Listen erlaubter jüdischer Vornamen bis hin zu den Deportations- und Todeslisten. In der *nachschrift* sind sie Gegenstand und zugleich poetisches Verfahren, etwa wenn sie etliche Dokumente (z. B. Diagramme und Tabellen) in die Form der Liste übersetzt, um diese als Kernbestand und zentralen Algorithmus aller Operationen vorzuführen (n I, 65, 87; n II, 18–19), oder wenn sie aufgelistete Vornamen gerade dadurch monumentalisiert, dass hier das Singuläre mit der Vielzahl, der Eigenname mit der Masse verbunden wird.

Wenn sich Bäcker der Verfahren bedient, die in der konkreten Poesie fest etabliert worden sind, dann stets mit Rückbezug auf jene Äußerungsmodalitäten, die er am Dokument mit dessen Bearbeitung freilegt. Kürzelhafte Buchstabenkombinationen bringt er nicht ohne Weiteres in eine ‚Konstellation‘, sondern weil es sich z. B. um die Zielbezeichnungen von Transportzügen handelt, die durch dauernd revidierte Pläne zur Verlegung und Deportation von Häftlingen in „Rotation“ versetzt worden sind (n I, 38, 134). (Abb. 7) Als Konkretion im Wortsinne mag man es zudem verstehen, wenn Bäcker eine Anweisung zur verschleiern den Notation von Opferzahlen, nämlich zur Kombination von römischen mit arabischen Ziffern (bis 185) tatsächlich ausführt und ausschreibt – und damit sogar die codierten Angaben monumentalisiert (vgl. ÖLA 214/03, 15/149 und n II, 148–149, 245). Auch das komplementäre Verfahren der Auslassung bringt er in Verbindung mit totalitären Maßnahmen: mit der Zensur (vgl. n I, 109) oder mit den Ver-

Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz.
 Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da.
 Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah.
 Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu.
 Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau.
 Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo.
 Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu.
 GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au.
 Natz., Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo.
 Nie., Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz.
 Stu., Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie.
 Lub., Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu.
 Rav., Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub.
 Herz., Da., Sah., Bu., Mau., Flo., Neu., Au., GrRo., Natz., Nie., Stu., Lub., Rav.

Abb. 7: Heimrad Bäcker. *nachschrift* I, 38.

suchen, die materiellen Spuren des Verwaltungsmassenmords (in ‚Sonderaktionen‘) zu beseitigen, Versuche, die unweigerlich neue Spuren insbesondere in den Akten hinterlassen mussten (vgl. n I, 43, 124). Und selbst die avantgardistische Konvention der konsequenten Kleinschreibung kann man bei Bäcker ‚archäologisch‘ deuten. Dann hat diese wenig mit dem hehren Vorhaben zu tun, hierarchisierte Wortarten einander gleichzustellen; im administrativen Kontext verweist sie zurück auf die karolingische Minuskel, die im Zuge der frühmittelalterlichen Verwaltungsreform der lateinischen Majuskel entgegengesetzt wurde.

Bäckers derart ‚konkrete‘ Arbeit am Archiv ist nicht mit der Arbeit in konkreten, als solchen deklarierten und institutionalisierten Archiven verbunden. Wohl aber wendet er sich mit der *nachschrift* immer wieder Aktenstücken zu, die in Verwaltungsarchiven lagern und die als solche nicht nur von der Konstitution einer totalitär verwalteten Welt, sondern auch von einer totalitären Spezifik aktenmäßigen Handelns zeugen. Zwar stützt sich Bäckers Schreiben auf kein ‚persönliches Archiv‘, wohl aber auf eine Schreib- und Wissensverwaltung mit bibliothekarischer Grundlage, die man mit der Verwaltungstätigkeit in den Bereichen der Kanzlei und Registratur vergleichen kann. Sind seine fortlaufend bearbeiteten und umgeordneten Schriftstücke durch diese Bereiche gegangen, werden sie entweder – im Sinne einer *triage* – verworfen und wandern als solche dann in den Papierkorb bzw. ins Literaturarchiv; oder aber sie werden definitiv abgelegt

und gehen in Druck. Derart kann man die *nachschrift* ein Archiv nennen – ein ‚offenes Archiv‘ ohne Zugangsbeschränkungen, das dazu nötigt, die deponierten Dokumente als Monumente aufzufassen. Und in diesem Sinne hat Bäcker auch versucht, die von ihm konkretisierten Texte im Rahmen von Ausstellungen zu veröffentlichen, Aussagen wie „hunger and starvation / freezing“ oder „secret“ in Form einer Installation, nämlich durch eine „Raumecke“ oder eine Türschwelle regelrecht begehbar zu machen (ÖLA 214/03, 1.2.2, 1.2.2.1, 153/W8). Um das offene Archiv kreisen Bäckers Arbeiten also nicht nur wegen ihrer offenen Werkstrukturen und offenen Zitate oder wegen ihres obstinaten Bemühens, die Akte ‚Verwaltungsmassenmord‘ nicht zu schließen. Ihre Archivfunktion besteht nicht zuletzt darin, sich konkret auf das zurückzuwenden, was sich weder als Faktum festhalten noch als Fiktion erzählen lässt – was aber dennoch offenkundig wirksam bleibt.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. 5. Aufl. München, Zürich: Piper, 1986.
- Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. 8. Aufl. München, Zürich: Piper, 2001.
- Bäcker, Heimrad. „Dokumentarische Dichtung“. *Österreich lesen. Texte von Artmann bis Zeemann*. Hg. Helmut Eisendle. Wien: Deuticke, 1995. 277–280.
- Bäcker, Heimrad. *nachschrift*. Hg. mit einem Nachwort Friedrich Achleitner. Verbesserte Neuauflage. Graz, Wien: Droschl, 1993. [Textbelege unter der Sigle n I mit Seitenzahl]
- Bäcker, Heimrad. *nachschrift 2*. Hg. Friedrich Achleitner. Graz, Wien: Droschl, 1997. [Textbelege unter der Sigle n II mit Seitenzahl]
- Berwinkel, Holger. „Zur Epistemologie amtlicher und literarischer Aufzeichnungen“. *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*. Hg. Petra-Maria Dallinger, Georg Hofer und Bernhard Judex. Berlin, Boston: de Gruyter, 2018. 31–53.
- Breslau, Harry. „Geschichte der Monumenta Germaniae historica“. *Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde* 42 (1921): 1–769.
- Bülou, Ulrich von. „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarisches Überlieferungsform“. *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Hg. Kai Sina und Carlos Spoerhase. Göttingen: Wallstein, 2017. 75–91.
- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann und Bose, 1997.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Gesammelte Schriften*. Bd. XV. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. 1–16.

- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur in ihrer Bedeutung für das Studium der Geschichte der Philosophie“. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990. 555–575.
- Ernst, Wolfgang. *Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Er/Zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*. München: Fink, 2003.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Franz, Eckhart G., und Holger Lutz. *Einführung in die Archivkunde*. 9. Aufl. Darmstadt: WBG, 2013.
- Friedrich, Markus. *Die Geburt des Archivs. Eine Wissensgeschichte*. München: Oldenbourg, 2013.
- Hochedlinger, Michael. *Aktenkunde. Urkunden- und Aktenlehre der Neuzeit*. Wien, München: Böhlau und Oldenbourg, 2009.
- Huber, Florian. „*der schreiber schreibt*“. *Heimrad Bäckers* nachschrift. Diplomarbeit. Wien 2010.
- Hull, Matthew S. *Government of Paper. The Materiality of Bureaucracy in Urban Pakistan*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.
- Kopp-Oberstebink, Herbert. „Arbeit am Archiv. Formen und Funktionen von Archiven zwischen Begriff und Metapher“. *Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*. Hg. Falko Schmieder und Daniel Weidner. Berlin: Kadmos, 2016. 15–46.
- Kühl, Stefan. *Ganz normale Organisationen. Zur Soziologie des Holocaust*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Kuretsidis-Haider, Claudia. „Die strafrechtliche Verfolgung von NS-Verbrechen durch die österreichische Justiz“. *Vom Recht zur Geschichte. Akten aus NS-Prozessen als Quellen der Zeitgeschichte*. Hg. Jürgen Finger, Sven Keller und Andreas Wirsching. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019. 9–24.
- Latour, Bruno. „Drawing things together. Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente“. *ANTHology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Hg. Andréa Belliger und David J. Krieger. Bielefeld: Transcript, 2006. 259–308.
- Liepold, Sophie. *Das Archiv in Heimrad Bäckers* nachschrift. *Textgenetische Untersuchungen*. Masterarbeit. Wien 2020.
- Luhmann, Niklas. „Organisation“. *Mikropolitik: Macht und Spiele in Organisationen*. Hg. Willi Küpper und Günther Ortman. 2. Aufl. Wiesbaden: Springer, 1992. 165–186.
- Menne-Haritz, Angelika. „Schriftgut oder Dokumente – Was sind die Spuren automatisierter Verwaltungsarbeit?“. *Archivalische Zeitschrift* 79 (1996): 1–36.
- Pressac, Jean-Claude. *Die Krematorien von Auschwitz. Die Technik des Massenmordes*. München, Zürich: Piper, 1994.
- Reichardt, Sven, und Wolfgang Seibel. „Radikalität und Stabilität: Herrschen und Verwalten im Nationalsozialismus“. *Der prekäre Staat. Herrschen und Verwalten im Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Campus, 2011. 7–28.
- Ricœur, Paul. „Archiv, Dokument, Spur“. *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Hg. Knut Ebeling und Stephan Günzel. Berlin: Kadmos, 2009. 123–138.
- Seibel, Wolfgang. *Verwaltung verstehen. Eine theoriegeschichtliche Einführung*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Veichtlbauer, Judith, und Stephan Steiner. „Die Wahrheit des Mordens“. Ein Interview“. *Die Rampe. Porträt Heimrad Bäcker (2001)*: 85–88.
- Vismann, Cornelia. *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.

Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Hg. Johannes Winckelmann. 5., rev. Aufl. Tübingen: Mohr, 1980.

Wildt, Michael. *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*. Hamburg: Hamburger Edition, 2002.

Zitate aus dem Nachlass von Heimrad Bäcker im Österreichischen Literaturarchiv, Wien, und Reproduktionen aus demselben mit freundlicher Genehmigung des ÖLA und von Thomas Eder ©.

Carmen Ulrich

Archivgeburt in Wolfgang Hilbigs Roman *ICH*

Über die Koinzidenz von Literatur und Staatssicherheit

Als Wolfgang Hilbig (1941–2007) seinen letzten Roman unter dem Titel *ICH* veröffentlichte, glaubten viele Leser_innen darin ein Abbild der Stasi-Machenschaften zu erkennen. Diese Lesart ist nicht verwunderlich, schließlich fiel die Publikation in eine Zeit, da personenbezogene Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR für die Bevölkerung erstmals einsehbar wurden. Nachdem am 29. Dezember 1991 das Stasi-Unterlagen-Gesetz in Kraft getreten war, waren ab Januar 1992 personenbezogene Akten einsehbar. Mit der Aufdeckung des SED-gestützten Überwachungssystems fand eine zentrale Forderung der Herbstrevolution 1989 ihre Verankerung im vereinten Deutschland: der Anspruch auf die Unverfügbarkeit des Subjekts. Dass damit ein Archiv, d. h. eine aktenkundige Organisation von staatlich geförderten Observierungen zugänglich und ein angst-einflößender Machtapparat gebrochen war, Straftaten verfolgt und diffamierte Personen rehabilitiert werden konnten, hätte durchaus schon genug Romanstoff abgegeben ...

1 Archive zur Konservierung literarischer Fundstücke

Im Erscheinungsjahr von Hilbigs Roman, 1993, erreichte die Nachfrage in der ostdeutschen Bevölkerung nach Akteneinsicht ihren Höhepunkt. Es ist daher wenig verwunderlich, dass Hilbigs *ICH* als die „erste große literarische Auseinandersetzung mit der Stasi“ (NZZ 2002) gelesen wurde, als ein „Stasi-Roman“, der „mit den Mitteln der literarischen Moderne die Paranoia der Mielke-Beamten“ (AdK 1996) beschreibt. Gegenstimmen meldeten sich erst später zu Wort, als die erste ‚Aufarbeitungswelle‘ sich gelegt und der Text immer noch aufrüttelnde und verstörende Wirkungen hat(te). Das Buch handle von der Unmöglichkeit, „wahrhaft reden zu können, vom Unglück der Sprachlosigkeit“; die Sprache sei „infiziert mit dem Virus der Verlogenheit“, „beschädigt vom zwielichtigen Gebrauch [und] vergiftet vom Eifer einer alles verschlingenden Bürokratie“ (NZZ 2002), stellte die *Neue Zürcher Zeitung* rund zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung fest.

[D]ie Sprache dient nicht mehr zur Beschreibung der Wirklichkeit; vielmehr soll sie hinter dem Sichtbaren das Phantasma alles Unsichtbaren und Verborgenen, alles Verschwiegenen und Verstellten enthüllen. Damit aber usurpiert die Sprache der totalitären Bürokratie das Privileg der Kunst: hinter der dargestellten Wirklichkeit eine zweite entstehen zu lassen; in dem Erzählten alles Nichterzählte, alles Unsagbare und Stumme mitzutragen. (NZZ 2002)

Demnach begibt sich der Autor in ein Dilemma, da er die korrumpierte Sprache nur mittels einer korrumpierten Sprache darstellen kann und dennoch die Notwendigkeit einer wahrhaftigen Rede ins Bewusstsein zu bringen sucht. Hilbig selbst beteuerte: Dieser Roman habe nichts, „aber auch gar nichts mit irgendwelcher Aktenlage bei der Gauck-Behörde zu tun“ (Roth 1996). Stasi-Unterlagen habe er nicht gelesen, denn Schriftstücke eines Geheimdienstes seien, sobald sie in fremde Hände gelangen, ohnehin nicht viel wert (vgl. Roth 1996). Der aus neun Bänden (mit insgesamt 2515 Seiten) bestehende Aktenvorgang zu Wolfgang Hilbig gibt tatsächlich wenig Material her, das sich im Roman wiederfinden ließe, er enthält nicht den Plot einer Observierungsgeschichte. Doch verraten die archivierten Schriftstücke, Protokolle und Formularblätter, wie eine Person systematisch verunglimpft und nachhaltig beschädigt werden kann. Sie bezeugen die zweifellose Annahme der Mächtigen, sich ohne jegliche Qualifikation ein politisch hochwirksames Urteil über Literatur und deren Verfasser erlauben zu können: „[D]ie meisten Texte [Wolfgang Hilbigs] sind durch allzu freie Assoziation aneinandergereihte Worte, die kaum jemand zu objektivieren vermag, am wenigsten wohl der Autor selbst“ (BStU 1981b, 35). An anderer Stelle heißt es, die Qualität seines Gedichtbandes sei, auch aufgrund „seiner verquollenen Art“ (BStU 1981b, 61), nicht gut genug, um gedruckt zu werden.

Hilbigs Akte, angelegt im Jahr 1968 unter der Bezeichnung OPK ‚Literat‘, da er erstmals als ‚feindlich-negativer Nachwuchsschriftsteller‘ auffiel (observiert wurde er seit 1964, vgl. Opitz 2017, 345), begründete sich als eine sogenannte ‚Sicherheitsmaßnahme‘: Bestrebungen des S. Fischer-Verlages, Texte des Autors in der BRD zu drucken, galten als politisch-feindlicher Akt, gerichtet gegen die staatlichen Stellen der DDR (vgl. BStU 1983a, 99 und 107). Dass Hilbig einer der begabtesten Schriftsteller der DDR sein könnte, wurde von der Staatssicherheit nicht im Entferntesten in Erwägung gezogen, vielmehr wurde er als „Pseudo-schriftsteller“ (BStU 1983b, 129) diffamiert, der von den Verlagen der BRD „nur mißbraucht [und] als Stachel in und gegen die DDR ausgenutzt werden soll“ (Höpcke und Hilbig 1983, 131). Es ging dabei nicht um Literatur. Die Texte Hilbigs sind aus Sicht seiner Verfolger austauschbar und irrelevant, es sei denn, sie liefern – wie sein Gedicht *Abwesenheit*, das in der gleichnamigen Sammlung in der BRD erschien – das Vokabular, um den Autor „als ein von historischen und sozialen Wirklichkeitsbezügen abwesendes Ich“ (Müller 1980, 165) für den Buchmarkt zu disqualifizieren. In einem Brief an Kulturminister Klaus Höpcke, vom

Februar 1981, verwehrt sich Hilbig den „geheimdienstlichen Recherche[n] und Eingriffe[n]“ in Bezug auf seine Person; er sehe nicht ein, wie ein „poetischer Text der DDR [Schaden] zuzufügen imstande sein soll“ und warum er um die Veröffentlichung seiner Gedichte, die per se „unzensurierbar“ (BStU 1981a, 87–88) seien, um Erlaubnis bitten solle. Die Kulturpolitik der DDR, die ein Gesetz ermöglicht, das Menschen aufgrund ihres Interesses an Literatur kriminalisiert, erscheine ihm als „eine Groteske“ (BStU 1981a, 88).

Die Bedeutung der Literatur, die Frage nach ihrer Relevanz, ihrer Unverwechslbarkeit, ihrer Aufgabe, Menschen anzusprechen, zu berühren, neue Sichtweisen zu vermitteln – all das wird in den Roman-Dialogen zwischen dem Protagonisten und seinem MfS-Vorgesetzten in einer Weise ausgeblendet, die jeglichen Schreibprozess als eine absurde Arbeitsbeschäftigungsmaßnahme erscheinen lässt. Und genau dadurch drängt der im Roman unausgesprochene, verborgene, eigentliche Text umso stärker hervor. In einem dreistündigen Gespräch mit dem Studenten Ralph Werner, das als Teil seiner Diplomarbeit wortwörtlich in den Stasi-Akten zu finden ist, bekennt Hilbig im Mai 1985:

Das, was ich in der Wirklichkeit sah, war für mich mehr unwirklich, das hatte nichts mit Weisheit, nichts mit Leben zu tun, sondern war ein ideologisch programmiertes Vegetieren [...]. Die Literatur hat sich aber um die Wahrheit zu kümmern, die hat dieses Vegetieren zu denunzieren als unwahr. (BStU 1985, 123)

Dies könne aber nur selten auf direktem Wege erfolgen. „Ich glaube doch, daß die Kunst mehr im Untergrund wirkt“, vermerkt Hilbig im selben Gespräch, denn die Wahrheit sei so ins Abseits gerückt, dass sie ein subversives Element geworden sei, das erst durch die „geistige Verwandlung der Wirklichkeit“ (BStU 1985, 124), des Vordergründigen, überhaupt erst wieder bemerkt werden könne.

Die Annahme, Kunst könne in bestimmten Situationen oder politischen Konstellationen nur im Untergrund wirken, legitimiert eine Aufbewahrung von Texten zur Verschiebung ihrer Wirkungsmöglichkeit auf einen späteren günstigen Zeitpunkt. Dabei erhält die Frage nach der Funktion des Archivs eine besondere Brisanz, und zwar nicht nur als Ort der Sammlung, Erinnerung und des kulturellen Gedächtnisses, sondern vielmehr als Möglichkeit einer Konservierung von Ideen, Konzepten, Überzeugungen, die bislang noch nicht realisierbar waren, aber bei der Gestaltung der Zukunft wichtige Parameter sein können. Archive bewahren die in der Vergangenheit für relevant gehaltenen Texte und machen sie unter neuen Rahmenbedingungen wieder zugänglich. Während sich in den Stasi-Unterlagen des BStU-Archivs Briefe und Berichte finden, die als zeithistorische Dokumente gelten, können die literarischen Manuskripte, Gedichte und Prosatexte als Zeitzeugnisse und zugleich auch unabhängig von ihrem Entstehungskon-

text rezipiert werden, und zwar unter ganz anderen Vorzeichen. Die Geschichte der Aufbewahrung dieser Texte unter verschiedenen archivarischen Zielsetzungen – einerseits der Staatssicherheit, andererseits der Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasi-Unterlagen – führt zu der Frage, inwiefern sich die Bedeutungen der Texte selbst verändern durch ihre Eingebundenheit in das jeweilige Archiv. Und ferner: Inwiefern beeinflusst das Wissen um die eigene Archivierung bereits die Textproduktion?

2 Wirklichkeit und Simulation

Während der Jahrestagung der ‚Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung‘ 1984 in Darmstadt beschreibt Wolfgang Hilbig in einer vermeintlich internen Runde, wie er um seine körperliche und existenzielle Unversehrtheit fürchte. „Man würde [in der DDR] wie in einem Nazi-KZ bewacht, ausgeforscht und zum Schreiben von Manuskripten gezwungen, die man unter anderen Voraussetzungen nie schreiben würde“ (Wallner 1987, 219). Hilbigs freimütige Rede zeugt weder von Naivität noch von Illusionen über den SED-Staat. Tatsächlich finden sich diese Aussagen alle säuberlich und chronologisch geordnet im Archiv der Stasi-Unterlagen – eine Sammlung von anonym gehaltenen Beobachtungen und Bewertungen wie auch Selbstauskünften, Briefen, Interviews des operativ bearbeiteten Autors, der keine Einzelheiten nachlesen musste, um mit seinem Roman *ICH* dieser Realität näher zu kommen als irgendjemand sonst. Von welcher Realität ist die Rede?

Einerseits spielt der Prosatext auf eine Realität an, die mit dem Ende der DDR zur Geschichte geworden ist, nämlich der vierzig Jahre währende Versuch, eine Gesellschaft mit Mitteln der Gewalt nach Kriterien des sogenannten ‚Sozialistischen Realismus‘ zu formen.

Andererseits textualisiert Hilbigs *ICH*-Roman den Verlust von Werten, Bedeutungen und einer sinnstiftenden Tradition, anstelle derer eine längst totgelaufene Aufklärung ihre fortlaufenden Kreise zieht (vgl. Dahlke 2011, 107). Innerhalb des Handlungsraums werden offizielle Denkweisen ungefragt perpetuiert, und es stellt sich die Frage, ob dieses Verhalten zwangsläufig nur das SED-Regime kennzeichnet oder ob es womöglich auch auf andere Systeme übertragbar ist. Hilbig zufolge ist „doch jeder Schriftsteller so etwas wie ein Dissident, weil er sich nicht der offiziellen Denkweise bedient. Das ist im Osten wie im Westen. In diesem Sinne bin ich ein Dissident“ (BStU 1984, 20–21). Hilbig zufolge habe die DDR an eine verkehrte Tradition angeknüpft, an eine Aufklärung, die sich längst totgelaufen hatte. „Der Desillusionierungsprozess war in dieser Anknüpfung schon vorprogrammiert. [...] Wir haben an die tote Aufklärung angeknüpft [und die

Romantik als weltgreifende Bewegung außer Acht gelassen] und sind daher desillusioniert worden“ (BStU 1985, 119). Daraus lassen sich mehrere Begriffe ableiten: ein ontologischer Begriff von Wirklichkeit, ein moralischer Begriff von Wahrheit, eine offiziell gültige, institutionalisierte Realität und eine inoffizielle Unterwanderung der Realität auf der Suche nach gültigen Kriterien jenseits dessen, was durch Macht konsolidiert wird.

Die Wirklichkeit innerhalb des Romans ist über weite Strecken eine ‚Auftragsarbeit‘, zusammengetragen von einer Figur, die nur eine zweifelhafte oder bezweifelbare Wesenhaftigkeit für sich veranschlagt: „es ist soweit, daß ich sagen müßte, es gehöre zu meinem Wesen, auf dem Weg zu sein. Das Wesen aber läßt man besser aus dem Spiel: wo ich mitspiele, bleibt jeder nur ein Zuträger von Bällen“ (Hilbig 1993, 7). Die Figuren im Roman können weder nach ihrer Herkunft, ihren Berufen, Rollen oder Charaktereigenschaften zugeordnet noch auf positive oder negative Weise voneinander abgesetzt werden: Stasi-Spitzel und Kunstschaffende belauern einander und werden sogar zu Bestandteilen einer Person. „Er habe gewisse berufliche Eigenheiten bemerkt, die auf einen IM wie einen Schriftsteller zuträfen“, gibt Hilbig zu Protokoll: „Beide müßten recherchieren, beide müßten für ihre Berichte ein Menschenbild entwickeln. Freilich mit dem Unterschied, daß ein Mensch, der für den Geheimdienst arbeitet, sehr viel von seiner Persönlichkeit verliert“ (Roth 1996). Wenn auch dem Spitzel ein „besonders tiefgreifende[r] Identitätsverlust“ (Funke 1996) bescheinigt wird, so verbindet beide doch das Nachdenken und Schreiben in der Einsamkeit, das Sammeln von Informationen nach willkürlichen Kriterien, die Selbstverortung als außenstehender Beobachter und der Zwang, den Dingen auf den Grund zu gehen, wie Feuerbach seinem inoffiziellen Mitarbeiter anvertraut: „man muß den Gegenstand seines Interesses praktisch in Zugzwang bringen, das heißt, man muß abwarten können, bis sich die Dinge in ihrer Nacktheit zeigen. Sind wir damit nicht ganz auf der gleichen Linie?“ (Hilbig 1993, 224). Zu der Liste der Ähnlichkeiten gehört, laut Karl-Heinz Goetze, zudem ein tiefes Misstrauen gegen die Wirklichkeit: Beide könnten nicht mit Menschen umgehen, sondern sie nur erforschen, beide kommunizierten nicht, sondern lebten hinter den Zeichen als Simulationsagenten (vgl. Goetze 1993; vgl. Jung 1994, 39).

Zwar ist das soziale Defizit bezweifelbar, doch der Begriff der Simulation spielt zweifelsohne im Roman eine wichtige Rolle, bezogen auf eine ‚Wirklichkeit‘, in der die Zusammenhänge verloren gegangen sind: „Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit!“ (Hilbig 1993, 56). Wenn, mit Jean Baudrillard gesprochen, die Wirklichkeit eine Simulation, eine datenverarbeitende Manipulation ist (vgl. Baudrillard 1981), so bedeutet simulieren, was nicht ist, zu bejahen. Die Wirklichkeit, auf Algorithmen gebracht, ist eine Manipulation, die zu unterscheiden ist von der Fiktion. Friedrich Kittler zufolge stellt die Fiktion Figuren her

und bringt Worte hervor, die von den Tatsachen kategorisch getrennt sind. Die Simulation hingegen unterläuft diese Trennung und bringt Modelle hervor, die die Wirklichkeit ersetzen (vgl. Kittler 1988, 57–80). Um die Wirklichkeit wiederzuerlangen bzw. zu ihr vorstoßen zu können, müsste folglich die Fiktion von der Simulation handeln, sich dieser so weit annähern, dass die Wirklichkeit wiederum als das ganz andere erscheint und die Simulation als solche erkennbar wird.

In seiner zweiten *Frankfurter Poetikvorlesung* kritisiert Hilbig die kritiklose Übernahme der Ideen Baudrillards von Bewohnern der ehemaligen DDR, war doch der Sozialismus bereits eine Simulation:

Es war ein seltsamer, aber nicht etwa unlogischer Vorgang: in dem Land, in dem der Materialismus zur Staatsdoktrin erhoben war, der Begriff Aufklärung dabei zu einer nur plakativen, sinnentleerten Hülse verkommen war, griffen junge Autoren nach den Werken einer Gegenaufklärung: und dies, anstatt sich mit den Grundlagen der Aufklärung zu beschäftigen. Sie nahmen den Kampf gegen die Vorspiegelung von Aufklärung nicht auf, sie resignierten. Dabei hätte uns nur dies helfen können: es klingt großspurig, aber wir hätten die Aufklärung der Macht entreißen müssen, wir hätten es zumindest versuchen müssen. (Hilbig 1995, 53)

Der Roman indessen schildert den Versuch, den Zwiespalt zwischen der beklemmenden Wirklichkeit und der „Welt der Vorstellung“ zu überwinden:

wir betrieben ununterbrochen Aufklärung, inwiefern sich die Wirklichkeit unseren Vorstellungen schon angenähert hatte ... aber wir durften nicht glauben, daß unsere Vorstellungen wirklich wahr werden konnten. Nein, wir glaubten unseren eigenen Vorstellungen nicht. (Hilbig 1993, 44–45)

Dieser weitreichenden, nahezu grenzenlosen „Simulations-Praxis“ (Hilbig 1993, 49) fällt auch der Protagonist zum Opfer, jenes Ich, das sich ganz seiner Funktion als Stasi-Spion verschreibt: „ohne meine Verfolgungsjagden wäre ich nicht ich gewesen“ (Hilbig 1993, 319). Und nun „war es an der Zeit“, sich selber zu belauschen: „jetzt konnte er diesen Spion belauschen, der ein Ergebnis seiner Textfragmente war, jetzt diesem Entwurf seiner selbst nachgehen, der sein Wesen an sich gerissen hatte“ (Hilbig 1993, 143).

Dieses Verständnis von ‚Aufklärung‘ (institutionell gebunden an die Hauptverwaltung Aufklärung, dem Auslandsnachrichtendienst der DDR) bedarf einer unermüdlichen Selbstbeschwörung: „Ich war ein aufgeklärter Mensch, und ich gehörte einer aufgeklärten Institution an ... jedenfalls war jeder anderslautende Gedanke absurd, ja unzulässig, – wir waren der harte Kern der Aufklärung, wir waren Schwert und Schild der Aufklärung ...“ (Hilbig 1993, 330). Indessen offenbart sich die Fragilität des Systems infolge eines „kleinen Vorfall[s]“ im Zuge der

Beschattung einer vermeintlichen Studentin aus dem Westen, die der Protagonist aus eigenem Interesse vollzieht und durch die er sich mit einem Mal selbst als Verfolgter erkennt – die Machtverhältnisse waren plötzlich „nicht mehr so eindeutig [...], wie sie aussahen“ (Hilbig 1993, 330). Zudem schiebt sich mit dieser kleinen Begebenheit, „an die wir nicht glauben konnten, nicht glauben wollten, nicht glauben durften“ (Hilbig 1993, 330), eine bislang unterdrückte, der Aufklärung zuwiderlaufende Dimension ins Bewusstsein, die auch Züge eines amourösen Begehrens trägt. Vor seinem Vorgesetzten Feuerbach versucht der Protagonist das Porträt der Studentin zu verbergen, denn andernfalls „wurden diese ‚Daten‘ einer Institution einverleibt, die nicht viel mehr als ein Archiv war, so daß er sie niemals wiedersah“ (Hilbig 1993, 261).

Das Archiv steht hier für den Verlust einer unmittelbaren Zugänglichkeit zur Wirklichkeit; es übt Kontrolle aus, indem es die Gegenwart einfängt und eine autonom gestaltete Zukunft undenkbar macht; es wird zu einem „uneigennützi-gen Zuhälter“, dem er alles verkuppelte, „womit eine solche Frau seine fünf Sinne streifte“ (Hilbig 1993, 261). Bezogen auf Objekte innerhalb des Systems verursacht das Begehren lediglich eine Bedeutungsverschiebung. Wenn nicht mehr auszu-machen ist, wer der Verfolger und wer der Verfolgte, wer der Spion und wer der Ausspionierte, wer Opfer und wer Täter ist, dann bleibt entscheidend, dass beide Rollen gespielt und Gegensätze benannt werden. Der eine rechtfertigt die Existenz des Anderen und die Feindschaft stabilisiert das System. „So fühlen sich die Mächtigen am wohlsten, wenn sie sich bedroht glauben. Und wenn nirgendwo die Anzeichen für eine Palast- oder Straßenrevolte zu erkennen sind, erfinden sie solche“ (Hilbig 1993, 8). Sogar der Name ‚Walter Ulbricht‘ sei in den sowjetischen Listen der Verdächtigen zu finden. „Wo es Sicherheit geben sollte, mußte es auch Verdacht geben, das war logisch“ (Hilbig 1993, 228). Denn die Angst legitimiert ein System, in dem die Sicherheit bzw. Staatssicherheit die Gesellschaft reguliert.

Begehren kann aber auch zu einer Überschreitung der Grenzen des Systems führen, das sich ehemals als eine Totalität generierte, nun aber von außen zu sehen ist, somit an Wirkkraft verliert und sich selbst ad absurdum führt. Dass dies zu einer Befreiung oder gar zu einem Zustand der Freiheit führen könnte, diese Möglichkeit transportiert der Roman nur unterschwellig. In Szene gesetzt werden indessen die plötzlich empfundene Funktionslosigkeit und das persönliche Bedrohungsszenario beim Verlust der vertrauten Ordnung. So beschreibt das literarische Ich die peinlichen Augenblicke, „in denen ich mich als ein Mensch ohne jede Funktion fühlte [...] und ich stand mitten in der Stadt wie ein Kaspar Hauser ...“ (Hilbig 1993, 58). Geht man, mit Hilbig, davon aus, dass im Roman literarisierte gesellschaftliche Systeme beziehe sich nicht allein auf den DDR-Sozialismus, sondern auf gegenwärtige Systeme überhaupt, die sich auf eine Welt festlegen, die sie selber konstruiert haben (vgl. Luhmann 2011, 215–216), so

erweist sich ‚Aufklärung‘ als hier missbräuchlich verwendeter Begriff und keineswegs vollzogen – weder in der DDR noch in der BRD. Was bedeutet das in Bezug auf den Themenkomplex ‚Archiv‘?

3 Archiv und Aufklärung

Der Begriff ‚Aufklärung‘, wie er von offizieller Seite in der DDR verwendet wurde, umfasst die Sammlung und Archivierung aller Informationen, mittels derer die SED allen feindlichen Ideen und Aktionen möglichst frühzeitig entgegenzuwirken suchte. Nach dem Ende der DDR sprach man von der Aufklärung der Verbrechen des SED-Staates und ersetzte das Archiv der Staatssicherheit durch das Archiv des Bundesbeauftragten für Stasi-Unterlagen, wodurch sich nicht der archivierte Inhalt, wohl aber die Bedeutung des Inhalts änderte, und zwar durch die mögliche Zugänglichkeit, Einsehbarkeit und Historisierbarkeit infolge des Machtverlustes.

Während die ‚Hauptverwaltung Aufklärung‘ ihr Archiv, den „Ort des Gesetzes“ (Schörkhuber 2019, 8), zur potenziellen Überwachung (nicht nur) aller DDR-Bürger institutionalisierte, dient das Archiv des BStU zur Rekonstruktion der Vergangenheit, zur ‚Aufarbeitung‘ des Gewesenen (Schörkhuber 2019, 14). Das Begriffspaar ‚Archiv und Aufklärung‘ hat auf der zeithistorischen Achse der Nachkriegsgeschichte und Gegenwart Deutschlands folglich unterschiedliche normative wie auch performative Bedeutungen.

Hilbigs Roman literarisiert die Begriffsfelder, indem er eine weitere Dimension ins Spiel bringt, nämlich Michel Foucaults Ideen zum Archiv, und dessen politische Konsequenzen beleuchtet. Foucault definiert das Archiv als „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann“, als ein „System ihres Funktionierens“, als „das allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen“ (Foucault 1973, 188). Das Archiv ist „das, was *die* Diskurse in ihrer vielfachen Existenz differenziert und sie in ihrer genauen Dauer spezifiziert“ (Foucault 1973, 188). Foucault zufolge geht es also nicht mehr um einzelne Sammlungen, individuelle und abschließbare Archive, sondern um einen Produktionsmodus von Wissen, von Diskursen generell und über alle Grenzen hinweg (vgl. Schörkhuber 2019, 36 und 38). Um der Ordnung der Diskurse willen sei es unsere wesentliche Aufgabe, „den durch das Verschwinden des Autors freigewordenen Raum auffindig zu machen, der Verteilung der Lücken und Risse nachzugehen und die freien Stellen und Funktionen, die dieses Verschwinden sichtbar macht, auszukundschaften“ (Foucault 1974, 18). Der Protagonist macht keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen Foucault, mit dessen Ideen er bei seinen Observierungen der inoffiziellen Lesungen unweigerlich zu tun bekommt:

Es mißfiel mir, daß sich in einigen Enklaven, die zur sogenannten Szene zählten, die Daseinsberechtigung darauf gründete, daß man ein begeisterter Leser Foucaults war und daß es in der Folge davon zur Pflicht gerann, auch noch Derrida oder Paul de Man zu lesen, – ich mochte Bücher nicht, die in Fraktur gedruckt waren. Es wäre so weit gekommen, daß ich auch Heidegger hätte lesen müssen ... und dann schließlich noch „Mein Kampf“. (Hilbig 1993, 22)

Die zunächst abstrus wirkende wie auch bemerkenswerte Verbindungslinie von Foucault, Derrida, Paul de Man über Heidegger und Hitler bis hin zu den Surrealisten, namentlich Mallarmé (Hilbig 1993, 23), ignoriert die politischen Lager. Stattdessen vergleicht der Protagonist die „Monstrosität der Abstraktionsreihe“ in den schriftlich fixierten Anweisungen der Staatssicherheit mit dem „den Realismus zerstörende[n] Sprachgebrauch“ der Poststrukturalisten und Surrealisten – sie alle erzeugen „einen psychotischen Automatismus“ (Hilbig 1993, 23). Und auch der Roman selbst scheint diesem verfallen zu sein: Unabschließbare, monotone und unverständliche Texte eines Schriftstellers namens *Reader*, der sich ebenfalls als Spitzel erweist (Hilbig 1993, 14 und 17), begründen endlose Verfolgungsjagden.

Im Roman *ICH* entwickeln Foucaults Ideen und Kritik an der Aufklärungsphilosophie (vgl. Foucault 1990) oder vielmehr deren stark verkürzte, persiflierte Wiedergabe im Kontext der staatlich angeordneten Observierungen eine eigenartige Wirkung: So lebt der Protagonist „ständig in dem Gefühl, es sei um alle seine Dinge ein lückenloses Netz aus fremdem Wissen gelegt, und er selbst sei eingewebt in ein System einander ergänzender Informationen“, ohne eine Möglichkeit, „sich diesem Netz zu entziehen“ (Hilbig 1993, 187). Die Aufgabe besteht lediglich im Zusammentragen von Einzelheiten, sein „ordnender Verstand war nicht gefragt“, denn „für das Gesamtbild [...] hatte man Sachverständige“ (Hilbig 1993, 190). Dabei empfindet der Protagonist Angst vor einer völligen Gedankenübertragung, da alle seine Vorstellungen dem „Sprachvermögen der Firma“ entspringen; er befürchtet, „das wortreiche Abspulen der Suada, das Gemisch aus Vorhaltung und Monolog“ springe irgendwann auf ihn über und setze „sich in irgendeinem dafür empfänglichen Sprachzentrum seines Hirns fort[] ... so daß er den ‚Diskurs‘ weiterführen konnte, ohne ihn je vernommen zu haben“ (Hilbig 1993, 258).

Foucaults Diskurs-Begriff als eine Verkettung von Aussagen, deren Ursprung nicht mehr auszumachen ist, wird innerhalb des Romans, im Kontext eines Überwachungsstaates, ins Absurde getrieben. Denn das fortwährende, unselektierte Herbeischaffen von Informationen bedarf nicht nur keiner Begründung, sondern verbittet sich auch jede Zielsetzung. Das übergeordnete Gebot zur Wahrung der staatlichen Sicherheit hat sich verabsolutiert und damit seines Sinns beraubt. Die zusammengescharrten Manuskripte der Zielperson *Reader* will der Protagonist

„mit herunter in die Tiefe“, in seine Kellergänge nehmen, „um sie in Sicherheit zu bringen ... vor wem wollte ich sie in Sicherheit bringen?“ (Hilbig 1993, 30).

Was Hilbigs Roman aus verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet, ist die Annahme, die Welt könne als eine rein durch Sprache strukturierte, von Zeichen, Bedeutungen und Zuschreibungen konstituierte und reproduzierte gedeutet werden. Er führt vor, was passiert, wenn es weder materielle noch ontologische Qualitäten und schon gar nicht Wahrheit, Bedeutung oder gar Sinn gäbe und auch nichts, was der Bewahrung oder Erinnerung wert sei. Diese abstrakte Entsinnlichung gebiert eine Ununterscheidbarkeit und damit eine Totalität und Hermetik, innerhalb derer sich das Wort ‚Sicherheit‘ verselbständigt und verabsolutiert und somit allen politischen Systemen, einschließlich dem Sozialismus, in die Hände spielt, aber noch weit darüber hinausgeht. Die gigantische Sammlung geheimer Ermittlungen, im Auftrag des Ministeriums für Staatssicherheit, bleibt unabschließbar und selbstreferentiell – eine Welt der Simulation (Pabst 2016, 153–154), in der es keine wirkliche Opposition, nicht mal ein Außerhalb oder eine Alternative gibt. Das Aufbegehren wäre schon Teil des Systems, das ausnahmslos alle Menschen zu Mitarbeitern des Staatssicherheitsdienstes macht. – „War dies nicht das unausgesprochene Ziel aller großen Utopien, von Platon über Bacon bis Marx und Lenin?“ (Hilbig 1993, 75).

Bemerkenswert an Hilbigs *ICH* ist die Beschreibung einer hermetischen Welt, aus der es kaum ein Entkommen gibt. Für den Protagonisten sind seine permanenten Verfolgungen „nichts als ein Kreislauf“ (Hilbig 1993, 22) – eine Bewegung ohne Veränderung. Dies scheint in erster Linie dem System der Staatssicherheit geschuldet zu sein, dessen Beschreibung im Roman durchaus einige realistische Züge trägt. Allerdings geht es nicht nur um die Darstellung eines totalitären Überwachungsstaates oder dessen – mit allen ästhetischen Mitteln erreichte – Ironisierung und Bloßstellung. Verstörend sind vielmehr, bis heute, die von Hilbig miteinander verwobenen Phänomene der sozialistischen Diktatur und der Postmoderne. Als sei dieser mit Spitzeldiensten aufgebaute Überwachungsstaat nichts grundsätzlich anderes als jene Bewegung, die sich jeder Form der Homogenisierung und des Totalitarismus verwehrt. Freiheit im Sinne einer Öffnung des totalitären Staates erscheint als möglich, aber letztlich nicht einlösbar, da die Freiheit gekoppelt ist an die Existenz eines autonomen Individuums, das längst als obsolet gilt. Der befreiende Moment im Zuge der 1989er Bewegung bleibt aus.

4 Über schlummernde Archive und eine noch einzulösende Aufklärung

Neben dem Eindruck des Ausgeschlossenenseins macht sich ein Zustand der Abwesenheit bemerkbar:

Die Republik war in einer belebten Totenstille versunken [...]. Ein seltsames Wort beschrieb plötzlich den Zustand des gesamten Landes am besten: Abwesenheit ... es war, als hätte diesen Begriff nicht erst einer erfinden müssen; was er beschrieb, war auf einmal allgegenwärtig. (Hilbig 1993, 245)

Wiederum verweist der Roman auf Parallelen zwischen einer Diktatur – wenn auch im Stadium ihres Untergangs – und der von den Poststrukturalisten beschriebenen Gegenwart.

Der Begriff ‚Abwesenheit‘ bezeichnet nicht nur die Folge eines Verschwindens, er prägt auch den Diskurs der Postmoderne, insbesondere die Kritik von Baudrillard und Virilio (vgl. Baudrillard 1981; Virilio 1986) an einer allumfassenden medialen Sichtbarkeit. ‚Abwesenheit‘ oder ‚Unsichtbarkeit‘ werden hierbei als Möglichkeiten der Selbstbehauptung genannt (vgl. Seiler 2016, 41) – ein Akt also der Emanzipation von einer allseitigen Überwachung, der Befreiung aus vorgefertigten Lebensmustern? Hilbigs Roman spielt das Plädoyer der ‚Abwesenheit‘ mehrfach durch, so dass der Wunsch entsteht, diesen quälenden, irrelevanten und langweiligen Zustand schnellstmöglich zu beenden und die Leere zu füllen. Aber womit? Wäre es möglich, den (vor)modernen Diskurs der ‚Anwesenheit‘ neu zu beleben? Wäre dies nicht ein Rückschritt in der Geschichte? Kann man über Zeit, auch die vergangene Zeit verfügen und lassen sich ihre Erkenntnisse, Werte, Normen noch einmal aufrollen?

Der Prosatext verbleibt in seiner literarischen Ambivalenz. Das Postulat, der Geschichte nicht vorzugreifen, sie vielmehr „für uns“, die Staatssicherheit, arbeiten zu lassen, unter der fortwährenden Beschwörung „wir haben Zeit“ (Hilbig 1993, 378), mündet schließlich in einem Verlust an Realität – „und plötzlich war ihm die Sprache, die er früher mitbewohnt hatte, zu einem Raum geworden, aus dem er ausgeschlossen war“ und „alles Sprechen [war] für ihn nach und nach zu einer Verschwörung geworden“ (Hilbig 1993, 131). Denn die einzige Sprache, die er bis dato beherrscht, ist die Information:

tatsächlich hatte ich das Gefühl, daß mir alle Fäden aus Information und Gegeninformation, die mich umspinnen hatten, zerrissen waren. Ich war über mich selbst nicht mehr informiert (niemand mehr informierte mich über mich selbst!). (Hilbig 1993, 335)

Neu zu gewinnen wäre jener Teil der Sprache, der über die Information hinausgeht und den Menschen in eine Beziehung zu sich, zu anderen, zur Welt bringt. Hilbigs Roman beschreibt Defizite, aber auch das, was reichlich vorhanden ist und zur Nutzung bereitsteht – Zeit oder besser gesagt, die Vorstellung des Zeithabens. Dabei ist die Annahme eines unbegrenzten Zeitbesitzes zunächst einmal der Befund einer ideologischen Verblendung. Der Protagonist empfindet sich anfangs als „ein ebenso zuverlässiges Archiv wie ein Akt in der Firma“ und seine gesammelten Informationen als „noch zeitloser“ (Hilbig 1993, 320). Sich von zeitgeschichtlichen Entwicklungen frei zu wähnen, kennzeichnet entweder den Despoten oder denjenigen, der sich aus allen politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen gelöst hat. Der Stasi-Offizier, der seiner Ideologie auch nach dem Ende der DDR treu bleibt, verschwindet am Ende auch folgerichtig in der Peripherie.

Er war an das doppelflügelige Fenster getreten, schob die Gardine ein wenig beiseite und sah auf die Straße: Wir stehen hier nicht so direkt am Fenster, nicht wie die da oben in den Städten. Berlin, Leipzig, Rostock, da fängts jetzt bald an zu kochen, da will man gar nicht so hinsehen. Denken Sie daran, wir haben viel Zeit hier unten, wir lassen uns was einfallen ... (Hilbig 1993, 378)

Diese letzte Stelle im Roman birgt noch eine andere Deutung: Der Satz über das „doppelflügelige Fenster“, ein verbreitetes Motiv der Aufklärung (vgl. Frühsorge 1983; Kremer 2000), bleibt doppeldeutig, changierend zwischen Selbst- und Weltverkennen oder auch Selbst- und Welterkenntnis. Während der Aufklärung im 18. Jahrhundert war das Fenster in literarischen und bildlichen Darstellungen vor allem ein positiv konnotierter Betrachterstandpunkt des reflexiven Subjekts, das im Blick auf die Welt eine Antwort erhofft auf die Frage nach seinem Standpunkt in eben dieser Welt (vgl. Welle 2009, 228). Wiederholen lässt sich die Geschichte nicht, sie ist vergangen, aber ihre Ideen lassen sich neu beleben. Was totgesprochen wurde, kann unter anderen Umständen durchaus Lebenskraft entfalten. Der Entzug von Freiheit widerspricht nicht der Idee von Freiheit. Was Freiheit ist und sein könnte, darüber ist seit der frühen Aufklärung mehr geschrieben worden als jemals umgesetzt wurde. Doch wurde das Wort – wie auch andere Begriffe, z. B. Wirklichkeit, Zeichen oder Sinn – verschoben, missdeutet, pervertiert und bedarf der Rückgewinnung, um wieder lebensdienlich zu sein. Der älteste und schönste Ausdruck für Freiheit (german. „fri-halsa“) findet sich im Wörterbuch der Gebrüder Grimm: der „freihals, *collum liberum*, ein hals, der kein joch auf sich trägt“ (Grimm 1971, 111). Dieses Verständnis wiederzugewinnen, wäre ein durchaus lohnendes Unternehmen.

Auch der Begriff ‚Archiv‘ ließe sich in dem Sinne weiter ausdeuten – als eine Sammlung von Schriftstücken, Ideen und Möglichkeiten, die auf die Wirklichkeit

hin angelegt sind. Sein gesellschaftskritisches Potenzial liegt auch in der Begrenzung als selektive Sammlung, die, je nach Epoche, unterschiedliche Bedeutungen entfalten und für die Gewinnung neuer Perspektiven und Handlungsoptionen genutzt werden kann. Die Aufklärung schlummert teilweise noch in den Archiven und es wird Zeit – entgegen vorherrschenden Zeitströmungen, den Mut aufzubringen, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Was geschähe wohl, so fragt sich Hilbigs Protagonist – in ironischer wie auch überspitzter Abkehr von poststrukturalistischen Textauffassungen à la Roland Barthes –, „wenn ich also ganz wie ein *Autor* handelte – autonom, rücksichtslos ... selbstsicher?“ (Hilbig 1993, 287).

Literaturverzeichnis

- Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée, 1981.
- Dahlke, Birgit. *Wolfgang Hilbig*. Hannover: Wehrhahn, 2011.
- Foucault, Michel. *Die Archäologie des Wissens*. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“. *Schriften zur Literatur*. Aus dem Französischen von Karin von Hofer. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974. 7–31.
- Foucault, Michel. „Was ist Aufklärung?“ *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Hg. Eva Erdmann, Rainer Forst und Axel Honneth. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1990. 35–54.
- Frühsorge, Gotthardt. „Fenster. Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs“. *Euphorion* 77 (1983): 346–358.
- Funke, Christoph. „Die Stasi erfinden. Im Gorki Theater: Wolfgang Hilbig in der Reihe ‚Autoren in Berlin‘“. *Der Tagesspiegel* vom 25. November 1996. [zitiert nach Akademie der Künste, Theater-in-der-Wende, Maxim-Gorki-Theater, Mappe 2281]
- Goetze, Karl-Heinz. „Mein Spitzel und ich. Wolfgang Hilbigs phantastischer Zeitroman *ICH*: Spannend und rücksichtslos“. *Die Woche* vom 9. September 1993. [zitiert nach Akademie der Künste, Theater-in-der-Wende, Maxim-Gorki-Theater, Mappe 2281]
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. Deutsches Wörterbuch (DWB). 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961, Bd. 4. Stuttgart: Hirzel, 1971. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GF08415#XGF08415 (14.7.2020).
- Hilbig, Wolfgang. *ICH*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1993.
- Hilbig, Wolfgang. *Abriss der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1995.
- Jung, Werner. „Welch eine Simulation war doch diese Wirklichkeit!‘ Wolfgang Hilbigs literarische Verklärung des Gewöhnlichen“. *Wolfgang Hilbig*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1994. 37–43.
- Kittler, Friedrich. „Fiktion und Simulation“. *Philosophien der neuen Technologie* [Vortragstexte des gleichnamigen Symposions am 14. September 1988 in Linz, veranstaltet vom

- Merve-Verlag im Auftrag des Ars Electronica]. Hg. Jean Baudrillard. Berlin: Merve, 1988. 57–80.
- Kremer, Detlev. „Fenster“. *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Hg. Stephan Jaeger und Stephan Willer. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000. 213–228.
- Luhmann, Niklas. *Organisation und Entscheidung*. Wiesbaden: Springer-Verlag, 2000. [o. Verf.]: „Die kurzen Bewegungen der unteren Gesichtshälfte“. *Neue Zürcher Zeitung* vom 26. Oktober 2002. <https://www.nzz.ch/article8HCAN-1.434435> (10.3.2020). [Textbelege unter der Sigle NZZ 2002]
- Opitz, Michael. *Wolfgang Hilbig. Eine Biografie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2017.
- Pabst, Stephan. *Post-Ost-Moderne: Poetik nach der DDR*. Göttingen: Wallstein, 2016.
- Roth, Peter. „Hilbig und sein Roman des ewigen Unbehagens. Neue Lesereihe des Maxim Gorki Theaters“. *Die Welt* vom 25. November 1996. [zitiert nach Akademie der Künste, Theater-in-der-Wende, Maxim-Gorki-Theater, Mappe 2281]
- Schmidt, Georg. *Wandel durch Vernunft. Deutsche Geschichte im 18. Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2009.
- Schörkhuber, Eva: *Akte(n) der Verwahrung. Zugänge zu einem Archiv der Literatur entlang exemplarischer Lektüren von Maja Haderlap, Bogdan Bogdanović und Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens, 2019.
- Seiler, Sascha. *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.
- Virilio, Paul. *Ästhetik des Verschwindens*. Aus dem Französischen von Marianne Karbe und Gustav Roßler. Berlin: Merve, 1986.
- Welle, Florian. *Der irdische Blick durch das Fernrohr. Literarische Wahrnehmungsexperimente vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009.

Archiv-Quellen

- AdK 1996: Akademie der Künste, Theater-in-der-Wende, Maxim-Gorki-Theater, Mappe 2281; maxim gorki theater: Einladung zur Lesereihe ‚Autoren in Berlin‘ vom 13. November 1996.
- BStU 1980: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 2. 64–166; Bericht R. Müller zu Hilbigs Gedichtband *Abwesenheit* vom 12. August 1980.
- BStU 1981a: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 3. 87–89; Brief Wolfgang Hilbig an Klaus Höpcke vom 16. Februar 1981.
- BStU 1981b: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88. Bd. 4. 35–38; Bericht der Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Leipzig über Wolfgang Hilbig aus dem Jahr 1981.
- BStU 1983a: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88. Bd. 4. 99–128; Bericht der Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Leipzig über Wolfgang Hilbig vom 18. Januar 1983.
- BStU 1983b: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 4.

129–130; Bericht der Bezirksverwaltung für Staatssicherheit Leipzig über Wolfgang Hilbig vom 22. März 1983.

- BStU 1983c: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 4. 131; Information Klaus Höpcke über Gespräch mit Wolfgang Hilbig vom 14. März 1983 (HA XX).
- BStU 1984: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; SV [Sondervorgang] für Staatssicherheit, Abt. XX, Leipzig 15. September 1984. BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 8. 20–21; Zitat Wolfgang Hilbig aus *Mittelbayrische Zeitung* vom 17. August 1984.
- BStU 1985: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 9. 103–124; Gespräch Ralph Werner und Wolfgang Hilbig vom 8. Januar 1985.
- BStU 1987: Der Bundesbeauftragte für die Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik; BStU, Lpz AOPK 302/88, Bd. 9. 217–221; Abschlussbericht der BV [Beobachtvorgänge] für Staatssicherheit, Oberleutnant Wallner, Abt. XX Leipzig, 4. August 1987.

Manfred Mittermayer

Archiv der kleinen Völker

Zu den Reisebüchern von Karl-Markus Gauß

1 Der Gauß'sche Vorlass und die Reisebücher

Seit Ende 2019 befindet sich der Vorlass des Autors Karl-Markus Gauß im Bestand des Literaturarchivs Salzburg (LAS). Darin enthalten ist einerseits eine umfangreiche Sammlung an Arbeitsmaterialien zu seinem literarischen Werk: Baupläne, verschiedene Arbeitsstufen seiner Texte, außerdem Notizen, Stichwörter, Tagebucheinträge, Entwürfe, Skizzen, Reisehefte und zahlreiche andere Materialien, die Gauß im Hinblick auf seine Bücher gesammelt hat. Andererseits gehören zu seinem Vorlass – neben einer nahezu vollständigen Sammlung zur Presserezeption seines Werks – insgesamt 25 Aktenordner mit Korrespondenzen: Briefe, Postkarten, E-Mails, die Gauß seit 1990 erhalten hat, teilweise auch mit seinen eigenen dazugehörenden Korrespondenzstücken. Besonders umfangreiche Korrespondenzen existieren u. a. mit Michael Guttenbrunner, Erich Hackl, Marie-Thérèse Kerschbaumer, Paul Parin, Michael Scharang, Evelyn Schlag und Hermann Schreiber; dazu kommen zahlreiche weitere Briefpartner und -partnerinnen aus dem Bereich der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.

Der vorliegende Beitrag befasst sich, von diesem Vorlass ausgehend, mit den Reisebüchern von Gauß, die einen wesentlichen Teil seiner literarischen Arbeit ausmachen; seit der Jahrtausendwende bilden sie – neben den Journalbänden *Mit mir, ohne mich* (2002), *Von nah, von fern* (2003), *Zu früh, zu spät* (2007), *Ruhm am Nachmittag* (2012) und *Der Alltag der Welt* (2015) – das zweite zentrale Segment seines Werks. Der Autor, der selbst einer donauschwäbischen Familie entstammt, berichtet darin von seinen Besuchen bei Minderheiten zumeist aus dem östlichen Teil Europas. In *Die sterbenden Europäer* (2001) begibt er sich in die Gottschee, eine deutsche Sprachinsel in Slowenien, außerdem zu den Sorben in der Lausitz, der albanischen Minderheit der Arbëreshe in Italien und den Sepharden von Sarajevo. Von seinen Reisen in die Slums der Slowakei berichtet Gauß in *Die Hundeesser von Svinia* (2004); am Rande der Stadt Košice besucht er das „größte Zigeunerghetto Europas“. *Die versprengten Deutschen* (2005) besucht Gauß u. a. in der slowakischen Zips und am Schwarzen Meer. In Litauen trifft er auf die so genannten ‚Wolfskinder‘: Waisen oder auf der Flucht 1945 verloren gegangene deutsche Kinder. In *Die fröhlichen Untergeher von Roana* (2009) reist Gauß zu den Assyriern nach Schweden und den Zimbern nach Oberitalien, außerdem zu den Karaimen nach Litauen. Die „Vier Reisen“ in *Zwanzig Lewa oder tot* (2017) führen

ihn in die Republik Moldau, den ärmsten Staat des Kontinents, nach Bulgarien, in die kroatische Hauptstadt Zagreb und in die Wojwodina.¹

Der Vorlass des Autors enthält neben zahlreichen Fassungen der jeweiligen Texte, die seine akribische Arbeit an der literarischen Form belegen, vor allem auch eine Vielzahl an Materialien, mit deren Hilfe er sich auf die Reisen und auf die Niederschrift der einzelnen Texte vorbereitete. Gauß bewahrte sie in einer übersichtlichen Zusammenstellung hinsichtlich der Zuordnung zu seinen Büchern in seinem privaten Archiv auf. Eine exemplarische Aufzählung einiger dieser Dokumente vermittelt einen kleinen Eindruck davon, wie vielfältig sich die Materialität (vgl. dazu Farge 2011) der aus dem Gauß'schen Privatarchiv ins universitäre Literaturarchiv übernommenen Einzel-Archivalien darstellt. So enthält eine Schachtel mit der Beschriftung „Untergeher“ (einer Abkürzung des späteren Titels *Die fröhlichen Untergeher von Roana*) ein Konvolut mit Zeitungsausschnitten, Internetausdrucken und einzelnen Kopien kulturgeschichtlicher Aufsätze aus Büchern zum Trentino, zu Oberitalien etc., Konvolute mit unterschiedlichem Informationsmaterial zum Fersental, Zimbrischen und zur Sprachinsel Sappada sowie eine Audiokassette des Dokumentationszentrums Lusern. In einer weiteren Schachtel mit der Aufschrift „Assyrer, Karaimen, Zimbern“ befindet sich ebenfalls eine umfangreiche Dokumentation zur Arbeit am Band *Die fröhlichen Untergeher von Roana*, darunter Buchpublikationen vor allem über die Assyrer und die Zimbern im Trentino bzw. in Lusern.

Besonders reichhaltig ist das Material zu Gauß' erstem Reisebuch *Die sterbenden Europäer*. In der Beschriftung der ersten Schachtel werden die Sepharden, Sorben, Arbëreshe und Gottscheer als inhaltliche Schwerpunkte angeführt. Wir finden darin u. a. mehrere Ausgaben von Zeitschriften, etwa *SA Kanton* (Sarajevo), der Vierteljahresschrift *Quaderni del Dipartimento di Linguistica* der Universität Kalabrien, *Katundi Ynë. Rivista italo-albanese di cultura e di attualità* (Civita, Italien), der mazedo-romanischen Zeitschrift *Zborlu a nostru* („Unser Wort“) sowie der sorbischen Wochenzeitung *Nowy Casnik*. Die Schachtel enthält außerdem einige Bücher, darunter *Der Kampf um Serbien* von Kerim Lučarević, *Walking on pollino* von Luigi Troccoli und Emanuele Pisarra, *Sprachwechselprozess in der Niederlausitz* von Madlena Norberg sowie *Spirito regale nei costumi della donna*

¹ Der Band *Im Wald der Metropolen* (2010), der Gauß in die Slowakei und nach Ex-Jugoslawien, nach Rumänien, Polen, Belgien, Italien, ins Elsass und nach Griechenland führt – mit Besuchen in Belgrad, Brüssel, Bukarest, Istanbul, Neapel und vor allem Wien –, befasst sich weniger mit Geschichte und Gegenwart der europäischen Minderheiten und wird deshalb hier ausgespart. Neuere Bände mit Reisedarstellungen, die im Gauß'schen Vorlass keinen vergleichbaren Schwerpunkt bilden, sind *Abenteuerliche Reise durch mein Zimmer* (2019) und *Die unaufhörliche Wanderung* (2020).

arbëreshe. Eine weitere Schachtel mit der Aufschrift „Aromunen“ enthält u. a. weitere Zeitschriftenausgaben, außerdem Sonderdrucke zu Themen wie „Juridische und ökonomische Aspekte der Transhumanz bei den Aromunen (Mazedo-Rumänen von Livedz-Meglenien)“ (von Vasile Barba) und „Aromunen in Rumänien“ (von Max Demeter Peyfuss) sowie eine Broschüre von Andrei C. Bagav: *Pandera – Armănească*.

2 Gauß und das Archiv

Aus Anlass der Übergabe seines Vorlasses in den Bestand des Literaturarchivs Salzburg führten der Verfasser dieses Beitrags und der LAS-Mitarbeiter Bernhard Judex am 28. September 2020 mit Karl-Markus Gauß ein Gespräch über die Bedeutung des Sammelns und des Archiv-Begriffs für seine literarische Arbeit und sein intellektuelles Selbstverständnis (zu verschiedenen Definitionen des Archivs vgl. Schenk 2008, 60–64).² Einige Gedanken daraus sollen hier wiedergegeben werden, ehe – ausgerichtet auf Fragen des Aufbewahrens historisch gewordener, vom Verschwinden bedrohter kultureller Inhalte und Materialien sowie ihrer Funktion im Rahmen des „kulturellen Gedächtnisses“ (vgl. zu diesem Begriff die zitierten Arbeiten von Aleida und Jan Assmann) – exemplarische Passagen aus den genannten Reisebüchern besprochen werden (zu Gauß' Arbeit an den Reisebüchern vgl. auch das Gespräch mit Ohrlinger und Strigl 2010, 12–24).

Das Archiv sei für ihn zunächst etwas, so Gauß, wo er Dinge aufbewahrt habe, die für ihn von vornherein wichtig waren oder bei denen es möglich war, dass sie später für ihn wichtig werden könnten. In diesem Sinne habe ihn der Archivgedanke bereits relativ früh beschäftigt und er habe sich damit auch intensiv auseinandergesetzt. Gauß erinnert sich, er habe schon immer „Sachen gesammelt“, in Aktenordnern oder Schachteln aufgehoben, wobei er zuerst gar nicht gewusst habe, aus welchem Grund. Etwa im Alter von 25 Jahren habe er begonnen, gezielt Informationsmaterial über nationale Minderheiten zu sammeln – ohne noch daran zu denken, dass er eines Tages in die betreffenden Länder fahren werde. Er sei immer so etwas wie ein „anarchischer Archivar“ gewesen, der irgendetwas, das ihn anspricht, gleich auch aufhebt; später werde daraus „vielleicht etwas werden“.

Im Verlauf seiner persönlichen Entwicklung habe sich das System, dem er gefolgt sei, signifikant verändert: Zu Beginn habe er in seinem privaten Archiv vor

² Das gesamte Gespräch ist auf der Website des Literaturarchivs Salzburg nachzulesen: www.uni-salzburg.at/literaturarchiv

allem Materialien nach einem Prinzip aufgehoben, das sich an literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten orientiert habe. Während des Germanistikstudiums sei in ihm der Gedanke entstanden, es könnte auch einen anderen Kanon geben als die vorgegebene Leseliste. Beim systematischen Studium der universitären Bibliotheksbestände sei ihm bewusst geworden, dass die Bewertungen durch das offiziell anerkannte „Gedächtnis“, in dem die als bedeutend geltenden Kulturgüter festgelegt seien, nicht unbedingt mit seinen eigenen identisch gewesen seien. In diesem Sinn sei die Motivation für seine Arbeit an einem alternativen literarischen Kanon (vgl. dazu Michler 2017, Stocker 2017) nicht zuletzt durch eine Art Streben nach „Gerechtigkeit“ motiviert gewesen. In seiner frühesten Publikationsphase habe er sich dann bemüht, ein anderes Bild der Literatur seines Landes zu zeichnen, gegen das etablierte Bild einer unpolitischen ‚österreichischen‘ Schreibhaltung vor allem „widerständige, subversive Traditionen zu präsentieren“ (zit. nach Pohl 2010).

Mittlerweile sei Gauß dazu übergegangen, alles aufzubewahren, was die Möglichkeit erkennen lasse, für die Arbeit an seinen späteren Büchern von Bedeutung zu sein. Bei seiner literarischen Produktion sei er oft sehr assoziativ vorgegangen. Sich selbst bezeichnet er als „Anhänger des produktiven Zufalls“: Er habe die Erfahrung gemacht, dass sich Materialien, die zunächst nicht offensichtlich zusammengehören, oft als interessanter erweisen als jene, die er bewusst nach einer bestimmten Liste etwa von Sekundärliteratur zu einem bestimmten Thema archiviere. Deshalb betreibe er zwei Formen des Sammelns: Die eine sei eine Art „instrumentelles Sammeln“, das sich an einem bestimmten Projekt orientiert, das er in naher Zukunft angehen wolle. Die andere diene der Zusammenstellung von Materialien, die irgendwann eine Bedeutung für seine Arbeit bekommen könnten, deren Zusammenhang ihm jedoch zunächst noch nicht bewusst sei. Anders als bei der Vorbereitung eines gezielten Projekts seien das Objekte, die „einem zufliegen“, von denen man zunächst nicht genau sagen könne, wozu sie sich einmal eignen könnten.

In Hinblick auf sein privates Archiv habe Gauß zwei weitere Grundlinien des Aufbewahrens verfolgt: Einerseits sammle er Dokumente zur Genese des eigenen literarischen Werks, andererseits stelle er Material für die künftige Weiterarbeit zusammen. Vieles aus dem Vorlass, was er selbst in Schachteln angehäuft habe und was nun in ein Literaturarchiv gelangt sei, habe bisher zu keinem konkreten Projekt geführt und werde das womöglich auch nicht mehr tun – darunter Objekte aller Art, von Reiseführern und Materialien zur Geschichte bis zu ganz banalen Gegenständen. Als wichtig für die eigene Arbeit sieht er aber auch all das an, was er nicht realisiert habe, „das, was nicht aus einem geworden ist“. In diesem Kontext erzählt Gauß von einem einschlägigen Projekt: Er habe schon immer ein Buch schreiben wollen, in dem es um all jene Bücher gehe, die er nicht geschrie-

ben habe – sie würden viel über ihn aussagen. Er habe dafür sogar einige Darstellungsvarianten entworfen: etwa indem er Klappentexte für diese nicht verfassten Bücher schreibe, erste Rezensionen dafür fingiere oder einfach Inhaltsangaben zu ihnen formuliere.

Das Phänomen der gesellschaftlichen Erinnerung habe Karl-Markus Gauß schon immer beschäftigt, auch die Frage, wie darüber gesprochen werde und in welcher Differenzierung. In seinen Reisebüchern habe er sich nicht zuletzt mit den Gedächtnisstrukturen von Menschen auseinandergesetzt, gleichzeitig mit dem Aussterben ihrer Sprache und Kultur. Gauß zitiert den uruguayischen Autor Eduardo Galeano, den Verfasser des einflussreichen anti-kolonialistischen Buches *Die offenen Adern Lateinamerikas*: Das Gedächtnis sei die Waffe der Unterdrückten. Mittlerweile sei ihm selbst jedoch auch bewusst geworden, dass es gleichzeitig ein „verfälschendes Gedächtnis der Zukurzgekommenen und Marginalisierten“ gebe, das sich auch als „Mittel des Ressentiments“ einsetzen lasse. Erinnerung habe für ihn ein „Doppelgesicht“: Über die Zeiten hinweg könne etwas behauptet werden, um darauf zur eigenen Stabilisierung und Identität zurückgreifen zu können – aber auch um sich selbst gegenüber Perspektiven, die das eigene Weltbild infrage stellen könnten, abschotten zu können. Kleine Unterschiede zu anderen Menschengruppen würden bewusst vergrößert – was gleichzeitig zu einer Art „Selbstverzwergung“ führe, um aus diesem Rückzug auf das vermeintlich Eigene Bedeutung zu gewinnen.

Auf seinen Reisen sei Gauß, wie er sagt, immer wieder auf „Kleinkulturen“ getroffen, die sich im Bemühen um Selbstbehauptung gegenseitig anfeinden, statt aus der analogen Situation der Bedrängnis das Bedürfnis nach Solidarisierung zu entwickeln – und sich dabei gegenseitig aufreiben, anstatt einander zu stützen. Dabei bezögen sich diese kleinen kulturellen Einheiten immer wieder auch auf Archive; oft sei er auf teilweise dilettantisch hergerichtete Sammlungen der unterschiedlichsten Dokumente und Gegenstände gestoßen. Auf seiner Reise zu den Arbëreshe habe er buchstäblich in jedem Dorf ein Heimatmuseum vorgefunden, in dem jeweils „lächerlichste Sachen und Kostbarkeiten durcheinander“ angeordnet gewesen seien. Der Drang zu solcher Selbstvergewisserung sei oft aus dem Bewusstsein heraus entstanden, dass diese Menschen als Kollektiv vertrieben worden seien. Die aus historischen Gegebenheiten und Abläufen erklärbare Vorgangsweise könne aber auch zu „unglaublich bornierter Selbstgefälligkeit“ führen, so Gauß; alles, was es an Fortschritt gebe, werde aus dieser Perspektive zugleich zur Bedrohung für die eigene Identität.

In Bezug auf seinen Hang, Materialien aller Art aufzubewahren, beschäftigt Gauß ein Gedanke, der für ihn immer bedeutsamer werde: Unabhängig von uns werde die Welt immer umfangreicher und vielfältiger, die digitalen Möglichkeiten würden beständig anwachsen. Zugleich aber sei vieles, was für ihn und seine

Generation noch wichtig gewesen sei, im Begriff, für immer verlorenzugehen, obwohl es auch in 200 Jahren für eine menschliche Gesellschaft von Bedeutung sein könnte. Dabei wolle er keineswegs kulturpessimistisch verstanden werden, betont Gauß. Doch so wie die Kenntnis bestimmter Schriften etwa in der Generation seiner Kinder allmählich verschwinde – was er etwa an den von ihm geliebten alten Ausgaben klassischer Texte der Literatur erkennen könne –, gingen andauernd wichtige Elemente unserer Kultur verloren. Das falle ihm im Bereich der Literatur, in dem er sich am intensivsten bewege, besonders auf, aber es betreffe auch bestimmte Haltungen oder Lebensformen. Dabei verbindet Gauß mit der Einrichtung eines Archivs keineswegs das Bestreben, dessen Inhalte nostalgisch zu verklären. Aber eine Gesellschaft, die am Ende vergessen habe, woran andere Generationen geglaubt, worauf sie gehofft hätten, auch wovon sie enttäuscht gewesen seien, begehe dadurch einen „Akt der Barbarei“, im Rahmen eines sich ständig perpetuierenden Prozesses des Verlusts zivilisatorischer Errungenschaften.

3 Die Geschichte der Sprachen

Ein zentrales Thema in den Reisebüchern von Karl-Markus Gauß sind Sprachen, die keine ungebrochene Kontinuität ihres Bestehens und ihrer Verwendung aufweisen. Es sind Sprachen, die aufgrund der historischen Entwicklung vom Aussterben bedroht sind; die Literatur von Gauß wird in diesem Sinn auch zu einer Art Archiv für diese Sprachen und ihre Spuren im kollektiven Gedächtnis. Den Autor interessiert in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die Frage, wie sie vor dem Vergessen bewahrt werden und wer diese Leistung unter welchen Umständen erbringt. Er beschäftigt sich mit den Institutionen oder gesellschaftlichen Vorrichtungen, aber auch mit den Personen, die für ihren Fortbestand sorgen oder zumindest ihrem Verschwinden entgegenreten.

In *Die fröhlichen Untergeher von Roana* weist Gauß z. B. auf Gabriel Afram hin, der kurz zuvor nach dreißigjähriger Arbeit sein schwedisch-assyrisches Wörterbuch veröffentlicht hat, das Einzige seiner Art (vgl. FUR 60). Im selben Band erinnert er an Umberto Martello Martalar, einen einfachen Postbeamten in Mezzaselva, einem Ortsteil von Roana, der im Alter darangegangen sei, „ganz aus Eigenem, ohne wissenschaftliche Voraussetzung und Übung, ein Wörterbuch der zimbrischen Sprache zusammenzustellen“ (FUR 79). Auch Giuseppe Cappelletti, katholischer Geistlicher in Verona und namhafter Mathematiker, habe sich durch die Publikation eines zimbrischen Wörterbuchs samt einer kleinen Grammatik und einer Fabelsammlung verdient gemacht (vgl. FUR 102). Eine ähnliche Forschungsarbeit habe Markas Lavrinovičius vorgelegt, „Träger der Ehrenmedaille

des litauischen Großherzogs Gediminas, verdienter Wissenschaftler der Elektrotechnik“, der in seinen Pensionsjahren eine vergleichende Grammatik des Karaimischen, Türkischen und Russischen schuf (FUR 127–128).

Gauß weist auf die politisch motivierten Versuche hin, Sprachen aus der Sphäre der gesellschaftlich zugelassenen Diskurse zu verdrängen und aus der Erinnerung zu tilgen, sowie auf die Folgen, die solche Zwangsmaßnahmen für die Menschen hatten. Schon in *Die sterbenden Europäer* stellt er dar, wie das Sorbische 1937 „als Sprache des Unterrichts und der Öffentlichkeit verboten“ worden sei. In der Klasse einer von ihm befragten Zeitzeugin aus Šunow (bzw. dt. Schönau) habe das die Mehrheit der Schulkinder betroffen: Darin habe es insgesamt 45 Kinder gegeben, von denen etwa vierzig „untereinander beim Spielen, auf dem Schulweg, in der Klasse nie anders als sorbisch gesprochen“ (StEu 156) hätten. Erwinas, der Vorsitzende der „Deutschen Gemeinschaft von Vilnius“, berichtet davon, dass viele Jahre hindurch außer seiner Frau und seinem Bruder „nur drei Freunde gewußt“ hätten, dass „Deutsch seine Muttersprache“ (VD 44) sei. Die Mitglieder seiner Familie seien 1941 nach Ostdeutschland, nach dem Sieg der Roten Armee wieder nach Litauen umgesiedelt worden und hätten dort die nächsten vierzig Jahre hindurch verbergen müssen, dass sie Deutsche waren. Nach einem traumatischen Erlebnis 1947, bei dem sein Bruder und er aufgrund ihrer Sprache als Deutsche erkannt und misshandelt worden seien, hätten sie ihrer Mutter „schwören“ müssen, „nie wieder ihre Muttersprache zu sprechen“ (VD 44).

Am Beispiel der Assyrer in Schweden schildert Gauß eine der vielen Folgen, die Migrationsbewegungen im Hinblick auf die Sprache der Menschen haben können: Es sei für ihn „einzigartig in der Geschichte der Migration“, dass die „Kinder der Einwanderer sich im Einwanderungsland die Sprache aneigneten, die ihren Eltern bereits abhanden gekommen“ sei. Damit habe sich aber auch „in der zweiten Generation nicht das gefährliche Gefühl der Verlorenheit“ eingestellt, „hier nicht und dort nicht zu Hause zu sein“; diese Menschen hätten im Gegenteil die Möglichkeit erhalten, eine „doppelte Identität auszubilden“ (FUR 20). Eine ungewöhnliche Variante der Fortführung einer sprachlichen Tradition beschreibt Gauß am Beispiel des zimbrischen Dichters Sergio Bonato, der seine Gedichte auf Italienisch verfasst und von dem Salzburger Zimbrologen Remigius Geiser ins Zimbrische übertragen lässt. „Dem Italiener, der im Gedicht um seine zimbrischen Vorfahren trauerte, deren Sprache schon seinen Großeltern verloren gegangen war“, sei auf diese Weise ein Österreicher beigeprungen, der sich das Zimbrische „aus Wörterbüchern, Katechismen, Fabelsammlungen und aus den Gesprächen mit alten Menschen angeeignet“ und für sich eine „uralte Sprache gewissermaßen neu erfunden“ (FUR 91–92) habe.

Einige der Sprachen, die Gauß in seinen Reisebüchern beschreibt, sind im Verlauf der Geschichte zu einem vom Verschwinden bedrohten Kulturgut geworden, dessen Überlieferung Wissenschaftler und die von ihnen betriebenen Speicherinstitutionen übernommen hätten. Im Band *Die sterbenden Europäer* berichtet er von den Bemühungen von Volksbildnern, dass die Arbëreshe im Alltag albanisch sprechen und „für die neuen Dinge des Lebens“ Wörter in dieser Sprache finden sollten, während das gesamte Gebiet, in dem ihre eigene Sprache „von einer erstaunlich großen Zahl von Linguisten vermessen, detailliert verzeichnet und in allen seinen Besonderheiten katalogisiert und archiviert worden“ sei, als gehe es darum, die Sprache der italienischen Albaner „mit möglichst exakter Beschreibung“ ins „Museum der ausgestorbenen Sprachen“ zu verfrachten, in das „imaginäre Museum des Verlusts, das wächst und wächst und in dem aufgehoben bleibt, was von der Erde getilgt wurde“ (StEu 132).

Das slowakische Hopgarten sei einige Jahrhunderte lang vergessen und erst vor einigen Jahren von „Sprachwissenschaftlern entdeckt worden“, lesen wir in *Die versprengten Deutschen*. Denn dort spreche man ein Gauß selbst „nahezu unverständliches Deutsch“, die Hopgartner Mundart, für die sich Linguisten interessieren würden, weil sich darin „sächsische, schlesische, schwäbische und bayrische Merkmale des Mittelhochdeutschen erhalten und auf einzigartige Weise vermengt“ (VD 81–82) hätten. Auf ähnliche Weise werde die Sprache der Zimbern, an der sie mit großer Zähigkeit „festgehalten“ hätten und die der reisende Gelehrte Johann Andreas Schmeller im 19. Jahrhundert als bairisch-tirolischen Dialekt identifiziert habe, von Sprachforschern mit großer Intensität erforscht, weil sie ein „Archiv des Deutschen“ darstelle, die überhaupt „älteste deutsche Sprachform, die noch gesprochen“ werde: „Wer einmal hören will“, schreibt Gauß, wie es sich zu jener Zeit angehört habe, als „Althochdeutsch noch nicht für ein paar Unverdrossene in Universitätsseminaren gelehrt, sondern in unzähligen regionalen Varianten von Millionen gesprochen“ worden sei, müsse sich zu den Zimbern begeben (FUR 76).

Im Band *Die sterbenden Europäer* befasst sich Karl-Markus Gauß auch mit der spezifischen Rolle der Literatur und ihrer Produzenten im Kontext von Nationen, deren Sprache vom Aussterben bedroht ist. Nirgendwo sonst seien die Schriftsteller „so angesehen wie bei den kleinen Nationen“, da deren Existenz „wesentlich vom Überleben ihrer Sprache“ abhängig sei. Obwohl sie sich damit „nur mit ihresgleichen zu Hause, aber nirgendwo sonst in und mit der Welt verständigen können“, würden die Dichter dieser Nationalitäten „gerade ihre kleine, von einigen Zehn- oder Hunderttausenden gesprochene Sprache“ mit großem Enthusiasmus als „einzigartiges System der Welterfassung und Weltdeutung besingen“. Diese Sprache sei zwar selbst bereits „bedroht“, sie könne sich jedoch, „selbst wenn sie von Gelehrten, Politikern, den Ideologen der großen Zusammenschlüsse

totgesagt“ worden sei, „oft noch über Jahrhunderte halten und entwickeln“ (StEu 130).

Generell sei die Funktion der Intellektuellen bei Minderheiten eine doppelte, schreibt Gauß im selben Buch: Sie würden dort jeweils „die Vorhut und die Nachhut“ darstellen. Einerseits würden sie die Vorhut jener bilden, die „sich als erste von der Minderheit verabschieden, um ihren Weg als Assimilanten in der Nationalität der Mehrheit zu suchen“. Andererseits würden sie als Nachhut jener fungieren, die noch als letzte einer Gemeinschaft die Treue hielten, die es „außer in ihren Wunschträumen und Zwangsvorstellungen“ gar nicht mehr gebe. Eine solche „Nachhut von Lehrern, Dichtern, Brauchtumsforschern, Archivaren“, so Gauß, „verzeichnet dann noch die Grammatik eines sterbenden Dialektes, rettet die Sagen, die sich die Menschen einst erzählten, in akademische Ausgaben“; sie würde „elegische Gedichte des Trotzes und Stolzes“ schreiben und die Gegenstände, die „von Generationen gesammelt“ worden seien, um von den heutigen Menschen „achtlos auf den Müllhaufen“ geworfen zu werden, „ins Heimatmuseum“ befördern (StEu 141–142).

4 Denkmäler

Im Bereich der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien hat Pierre Nora mit seinem Konzept der „Gedächtnisorte“ Aufmerksamkeit gefunden. Er meint damit institutionalisierte Räume des Erinnerns, die zu einer Zeit der Auflösung natürlich gewachsener Gedächtnisgemeinschaften und ihrer Ablösung durch das Konzept einer „Geschichte“ als abstrahierender „Repräsentation der Vergangenheit“ (Nora 1998, 13) dennoch Zugang zu dieser Vergangenheit ermöglichen: „Die Gedächtnisorte entspringen und leben aus dem Gefühl, daß es kein spontanes Gedächtnis gibt“, dass man u. a. „Archive schaffen“ müsse, um das Verlorene neu zu „konstruieren“ (Nora 1998, 20). Daraus erkläre sich, so Nora, die aktuelle „Religion des Bewahrens und der Archivüberproduktion“, die Ausweitung des „Erinnerungswürdigen“ und der Ausbau der „Gedächtnisinstitutionen“ (Nora 1998, 22–23). Als Orte der Rekonstruktion des als bedeutsam angesehenen Vergangenen erkundet Karl-Markus Gauß in seinen Reisebüchern auffällig oft die Denkmäler der von ihm besuchten Überlieferungsgemeinschaften, und er widmet ihnen als Zeichen für die Selbstausslegung dieser Menschengruppen eine Reihe erhellender Lektüren.

Anlässlich seines Besuches in Kočevje erinnert Gauß mit Hilfe eines Blicks auf alte Stiche an ein Schloss, das Wolf Engelbrecht von Auersperg errichten ließ. Es wurde während des Zweiten Weltkriegs im Rahmen einer Schlacht zwischen den Italienern und den slowenischen Partisanen stark beschädigt und nach

ihrem Sieg von den Partisanen gesprengt. Später wurde an seiner Stelle ein „aus jeder Proportion geratenes Partisanendenkmal“ errichtet, außerdem ein „Großkaufhaus von sehenswerter Scheußlichkeit“ (StEu 74). Nun steht der Ich-Erzähler des Texts vor dem Monument vergangener Kämpfe: „Das Partisanendenkmal, eine Verherrlichung proletarischen Muskelspiels in Metall und Stein, ragte acht Meter in den Mittag, und ich kam, vor ihm stehend, ins Grübeln, was in Menschen vorgehen mag, die diese monumentale Todesverherrlichung täglich passieren“ (StEu 74). Im litauischen Klaipėda (dt. Memel) spiegelt die historische Abfolge von Denkmälern die politischen Gegebenheiten, die im 20. Jahrhundert die Geschehnisse der Stadt bestimmt haben. 1912 habe man auf dem dortigen Theaterplatz zu Ehren des Barockdichters Simon Dach vor dem Stadttheater einen Brunnen errichtet und ihn mit einer bronzenen Statue des „Ännchens von Tharau“ geschmückt, der jungen Frau, die er in seinem populärsten Werk besungen habe (vgl. VD 55). 1939 habe man es vom Theaterplatz entfernt; damals verkündete Adolf Hitler vom Balkon des Theaters die Heimkehr des Memellandes in das Großdeutsche Reich. Nach dem Sieg der Roten Armee seien dort „ein Schützenpanzerwagen und ein düsteres Monument Stalins“ (VD 56) aufgestellt worden. Inzwischen sei die Statue des „Ännchens von Tharau“ wieder an ihren Ort zurückgekehrt: Sie sei zwar nicht gerade ein „aufwühlendes Kunstwerk“, kommentiert der Erzähler, sondern eher „geschickt verfertigter kunstgewerblicher Kitsch“. Dennoch stelle sie „ein Symbol“ dar, in dem sich die Gesellschaft, die sie aufgestellt habe, „ihrer besten Traditionen, des übernationalen Erbes, des alltäglichen Zusammenlebens verschiedener Nationalitäten in einer Stadt und Region, in Klaipėda und im Memelland“ (VD 56), besinne.

Als Gauß den Zentralfriedhof von Chişinău in der Republik Moldau besucht, findet er an dessen äußerster Ecke eine „Wiese von der Größe dreier Fußballfelder“ vor, den „Complexul Memorial Eternitate“. Darauf habe man in halbrunder Anordnung „sechs monumentale, gewiss zehn, zwölf Meter hohe Reliefs aus rotem Sandstein“ errichtet, auf denen „Szenen des Krieges“, der zwischen 1941 und 1944 auf moldawischem Boden gewütet habe, „in expressiver Symbolik abgebildet“ seien. In die Mitte der Wiese habe man ein kleineres Denkmal platziert – zur Erinnerung an die zahlreichen jungen Soldaten, die „in dem vier Wochen währenden Kampf um Transnistrien gefallen“ (ZL 68) seien. Am anderen Ende der Wiese habe das „pompöse Ehrenmal“ aufgeragt, „fünf Sturmgewehre aus rotgefärbtem Beton, die sich in einer Höhe von 25 Metern trafen, wie die Stützpfeiler eines Zeltes“ (ZL 69). Dem Ich-Erzähler kommt beim Blick über die gesamte Anlage zu Bewusstsein, dass dort „die widersprüchliche Geschichte der Moldau [...] offen zutage“ getreten sei:

hier das Ehrenmal der Roten Armee, vor dem jahraus, jahrein moldauische Soldaten Wache hielten; dort das Mahnmal, das an die moldauischen Soldaten erinnerte, die im Kampf gegen die sowjetische Armee und die transnistrischen Separatisten ums Leben kamen. Und drüben die monumentalen Reliefs, die davon kündeten, dass Bessarabien im Zweiten Weltkrieg ein einziges Schlachthaus war. (ZL 69–70)

Auch in Widin, einem der ersten Orte in Bulgarien, in denen „um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Aufstand gegen die Osmanen ausbrach und, zweimal, dreimal niederkartätscht, doch wieder immer neu aufflammte“ (ZL 150), erinnert ein gigantisches Mahnmal an die historischen Ereignisse: Das drei Meter hohe Monument zeige eine „Handvoll Bauern und Arbeiter“, in einer Pose, in der sie „als Soldaten, in der einen Hand Gewehr oder Lanze, die andere zur Faust des Fortschritts geballt, mit grimmig verzerrten Gesichtern vorwärts“ stürmen würden. Der Künstler habe sie jedoch, „um ihren Angriffsmut zu steigern, so steil vorwärts geneigt, dass sie, würden sie aus ihrer schwarzen metallischen Starre zum Leben erwachen, unweigerlich beim nächsten Schritt stürzen müssten“. Der Erzähler hat fast den Eindruck, als sei „der hochdekorierte Bildhauer ein verkappter Defätist gewesen“ – habe er doch die „proletarischen Kämpfer im allerletzten Moment, ehe sie straucheln und im Staube liegen werden, festgehalten und somit ihr Heldentum der Lächerlichkeit preisgegeben“ (ZL 151).

In Veliko Tarnovo, der alten bulgarischen Hauptstadt, schreibt Gauß, sei er auf das „kurioseste Denkmal“ gestoßen, das er „jemals gesehen“ (ZL 170) habe: An der Stelle, wo der Fluss Jantra eine spektakuläre Kehre um fast 180 Grad ziehe, sei eine Halbinsel entstanden. Darauf habe man ein riesiges „Ensemble schwarzer Bronzefiguren“ errichtet: „vier überlebensgroße, waffenstarrende Krieger, jeder auf einem Schlachtross und mit einer Miene, als gälte es den Feind im nächsten Augenblick bei lebendigem Leib zu zermalmen“. Zwischen ihnen, „deren Rösser in perfekter Symmetrie nach vier Richtungen loszusprengen schienen“, befinde sich ein „dünner, am oberen Ende scharf zugespitzter Pfeiler“, der „wie ein immens langer Stift“ wirke – als sei er dazu bestimmt, „das Himmelszelt selber einzuritzen“.

Die Statuen stellen die vier Brüder Asen dar, die im 12. Jahrhundert die Herrschaft über die Region eroberten, Veliko Tarnovo zu ihrem Verwaltungssitz machten und sich zu Zaren über weite Teile Bulgariens, Griechenlands und Rumäniens ausriefen. Das Denkmal, das „vier Selbstherrscher verherrlichte“, sei erst in den letzten Jahren der kommunistischen Ära errichtet worden – eines politischen Systems, das in Bulgarien die „feudalen Traditionen offenbar nicht überwinden, sondern an sie anschließen wollte“ (ZL 171). Mit gemischten Gefühlen reflektiert der Erzähler das Größenverhältnis zwischen ihm als einzelner Menschen und dem pompösen Bauwerk: „Ein paar Stunden später würde ich ganz klein unter diesem mit seiner Wucht und Gewaltbarkeit erschütternden Monu-

ment stehen“ (ZL 171), das man unterhalb der in den Felsen hineingebauten Stadt mit ihren reizvollen Straßen hingesezt habe, „mit einer vor eroberungswütigem Kampfesmut schier brüllenden Figurengruppe“ (ZL 172).

Einige der von Gauß beschriebenen Denkmäler künden von der komplizierten Beziehung der Bulgaren zu Russland bzw. zur Sowjetunion, wie das staatliche Gebilde hieß, dem die Russen für mehr als sieben Jahrzehnte angehörten. Am Šipka-Pass oberhalb von Gabrovo besucht der Erzähler das „gigantische Denkmal zu Ehren der russischen Soldaten“ – womit allerdings die russischen Soldaten des Jahres 1878 gemeint sind, die „den Bulgaren zum Sieg über die osmanische Militärmacht verholfen“ hatten, nicht die sowjetischen des Zweiten Weltkriegs (ZL 179). Auch in Sofia steht ein „monumentales Denkmal“, diesmal in einem großen Park. „Es war vierzig Meter hoch, ein sich nach oben verjüngender Pfeiler, an dessen Spitze ein Rotarmist die Kalaschnikow triumphierend in den Himmel reckte, während ein Arbeiter und eine Bäuerin sich schutzsuchend an ihn schmiegt.“ Der breite Sockel des Monuments gibt „auf drei Seiten die ruhmreiche Geschichte der Roten Armee im Relief dichtgedrängter Kämpfer“ (ZL 194) wieder.

Das 1954 errichtete, der Roten Armee gewidmete Denkmal war von Beginn an umstritten. Bulgarien empfand sich ja in Wahrheit nicht als „befreit“, denn als die Rote Armee im September 1944 einmarschierte, war das Land von keinen fremden Truppen besetzt; es hatte schon zuvor die Seiten gewechselt und die Allianz mit Deutschland beendet. Auch die diskriminierenden Gesetze waren nicht mehr in Kraft, und die Juden hatte man bereits vorher vor der drohenden Deportation bewahrt. „Während die Rote Armee anderswo die Wehrmacht besiegte und die Mordbrigaden der SS und ihrer Kollaborateure zerschlug“, habe es „in Bulgarien für sie niemanden zu besiegen und militärisch nichts zu befreien“ gegeben. Daraus sei die Meinung entstanden, dass mit diesem Denkmal „nicht Befreiern, sondern Okkupanten gehuldigt“ worden sei, die „ein bis dahin unbesetztes Land besetzten und es bis 1989 nicht aus den Klauen ihrer brüderlichen Vormacht entließen“ (ZL 194). Der 1993 erfolgte Beschluss des Stadtrats, das Monument zu entfernen, wurde allerdings niemals umgesetzt.

In einem Skulpturenpark mit dem dazugehörigen „Museum der totalitären Kunst“ haben sich, ebenfalls in Sofia, die Produkte der staatlichen Heroisierungspraxis bereits in historische Exponate verwandelt: „Hundert oder zweihundert Kolosse standen in einem mit Stacheldraht umzäunten Gelände traurig beieinander“, beschreibt Gauß die bizarre Szenerie, „lauter Helden der kommunistischen Ära, alle in Überlebensgröße“, mit einheitlicher Pose: „fast ein jeder die Hand, die Faust erhoben und den Blick grimmig in eine bessere Zukunft gerichtet, zu der es nicht mehr kam“. Lenin, Stalin, Todor Živkov sind zu sehen, „ihre in Wahrheit oft kleinen, zerbrechlichen Körper massiv, als wären sie Athleten, die den

Sozialismus in der Kraftkammer erlernten“. Gerahmt ist die gesamte Anlage jedoch von Monumenten der neuen Mächte, „die ausrangierte Zukunft, umgeben von auftrumpfender Gegenwart“. Den Skulpturenpark überragen die „Paläste der neuen Herren“, eine Selbst-Huldigung „in Glas und Beton“: der Wolkenkratzer einer Bank, eine Shopping-Mall, ein riesiges Bürogebäude, „alles protzig und ohne architektonische Idee errichtet außer der, dass der Kapitalismus, der den Kommunismus besiegt hatte, diesen an Monumentalität übertreffen musste, um seinen Sieg sinnfällig im Stadtbild zu erweisen“ (ZL 196).

Nicht ohne Ironie kommt dem Erzähler bei der Fahrt durch Gabrovo der berühmteste Sohn der Stadt in den Sinn, Christo Jawaschew (1935–2020), der sich als Künstler „Christo“ nannte: Plötzlich habe er begriffen, „warum Christo nur aus Bulgarien stammen konnte, dem Land der monumentalen Denkmäler, die wie darauf zu warten schienen, dass man sie verhülle und ihre Eindeutigkeit in etwas Rätselhaftes verwandle“ (ZL 176).

5 Die Spuren des Nationalismus

Ein Thema, das Karl-Markus Gauß in seinen Reisebüchern immer wieder aufgreift, ist seine skeptische Auseinandersetzung mit dem Konzept „Nation“ und dessen problematischen Auswirkungen. Gleich mehrmals bezieht er sich auf ein Zitat des englischen Philosophen Isaiah Berlin, der einmal gemeint habe, „jede Nation werde von Menschen gebildet, die sich in einem gemeinsamen Irrtum über ihre Herkunft befänden“ (FUR 156, ähnlich StEu 194). Man kann dabei an Ernest Renan denken, der in seiner berühmten Rede *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882) davon ausgeht, dass sich Gemeinschaften wie Nationen konstituieren würden, indem sie sich „auf eine Geschichte ihres Ursprungs einigen, die aus Schöpfungsmythen, Gründungsakten oder heroischen Eroberungs- oder Verteidigungsleistungen bestehen“ könne. Dadurch würden bestehende „individuelle Differenzen überwunden und ein allgemeingültiger Code für das Selbstverständnis der Nation etabliert“ (Pethes 2008, 40–41). Gauß warnt dabei vor einem herblassenden Umgang der hegemonialen Mächte mit der Praxis kleinerer Nationalitäten, ihr Bestehen aus bestimmten Narrationen abzuleiten: Das „Rühren in der mythischen Ursuppe bei den kleineren, besiegten Nationen“ habe „nichts Verwerflicheres oder Lächerlicheres“ an sich als bei den „großen, die aus ihren Mythen allseits respektiertes Kulturgut gemacht“ (StEu 196) hätten.

Im Zusammenhang mit dem albanischen Nationalhelden Skanderbeg charakterisiert Gauß den modernen Begriff der „Nation“ als „Zwangsvorstellung vom ‚Nationalstaat‘, in dem nur die Angehörigen ein- und derselben, als Nation identifizierten Sprachgruppe leben sollten“ (StEu 119). Die Präsenz Skanderbegs „im

Bild der albanischen Städte und im kollektiven Gedächtnis des Volkes“ zeige sich in der durchgängigen Benennung zentraler Straßen und Plätze, außerdem sei er überall als „standardisierte Porträtbüste“ zugegen, die ihn mit der „grausamen Miene des Söldners“ (StEu 118) wiedergebe. Gjergj Kastrioti, der zweifach (vom Christentum zum Islam und zurück) konvertierte Heerführer, der gleichermaßen blutrünstig die jeweiligen gegnerischen Armeen bekämpfte, sei zuletzt „in die Legende“ entschwunden, als „Erzengel der Rache“ und „unsterblicher Partisan der Berge“, der eines Tages wiederkehren werde, um „den vernichtenden Schlag gegen alle Feinde Albaniens“ auszuführen und die „Albaner aus aller Welt in die Heimat zurückzurufen“ (StEu 119–120). An seinem Beispiel skizziert Gauß die Umwandlung einer realen Persönlichkeit mit all ihren Widersprüchen zur nationalen Identifikationsfigur: ein „Held der Geschichte“ als Produkt einer kollektiven Konstruktion, der mit dieser Geschichte „fast nichts zu tun“ habe, „halb synthetische Figur der Kulturindustrie, halb Heros der nationalen Mythologie, Conan der Barbar, dem Kino entsprungen, Vater aller Albaner, von dem die Märchen der Großeltern erzählen“ (StEu 120).

Ebenfalls in *Die sterbenden Europäer* vertritt Gauß mit Vehemenz die Ansicht, dass „dem Balkan das westliche Konzept des Nationalstaates verheerend unangemessen“ sei und dort unweigerlich „zu Krieg, Vertreibung, ethnischer Säuberung führen“ (StEu 219) musste. Beim Zerfall des Osmanischen Reiches habe man ein „Puzzle vermeintlicher Nationalstaaten über den Balkan ausgestreut“; damit habe eine Ära begonnen, in deren Verlauf „unablässig die Grenzen korrigiert, die Bevölkerungen vertrieben, ausgetauscht, neu angesiedelt“ worden seien und immer wieder „Bürgerkriege zu neuen Grenzkorrekturen und Vertreibungen“ (StEu 219) geführt hätten. Die Last der vergangenen Gewalttaten, die sich im kollektiven Gedächtnis der einzelnen Nationalitäten sedimentiert hätten, und der Umgang der Menschen damit werden jedoch nicht nur am Beispiel der Bevölkerungsgruppen auf dem Balkan zum Thema. Im Kontext seiner Reise nach Litauen bespricht Gauß in *Die versprengten Deutschen* seine regelmäßig wiederkehrende Erfahrung, „wie ein aus Bitterkeit und Enttäuschung gebrautes Gefühl“ in zunächst friedlich erscheinenden Menschen „jäh überkochte“, nachdem sie es zuvor „hinter einer Mauer aus Erschöpfung, Vorsicht, Resignation“ (VD 26–27) zurückgehalten hätten:

Es war die verzweifelte Wut all dieser Menschen, daß es ihnen nicht gelungen war, die Welt von ihrem Leid, von dem Unrecht, das sie erlitten hatten, in Kenntnis zu setzen und vor einer mächtigen Instanz, der Uno, der Europäischen Union, der Weltöffentlichkeit, der Geschichte selbst, als Opfer, als das wahre Opfer in der opfervollen Geschichte des 20. Jahrhunderts anerkannt zu werden. (VD 27)

Der Umgang mit historischer Schuld, die Weitergabe von Hypotheken aus der Vergangenheit und die Fortführung von Gewaltstrukturen, deren Ursprung kaum mehr eindeutig zu lokalisieren ist, wird in den Reiseberichten von Karl-Markus Gauß so intensiv besprochen wie kaum ein anderes Thema. Anlässlich seines Besuchs in der Gottschee stellt er dar, wie die Legitimierung von Gewalt aus der eigenen Leiderfahrung funktionieren kann: Slowenien sei von den Truppen des nationalsozialistischen Deutschland überfallen worden, die Wehrmacht habe „auf dem Balkan gewütet“, man habe also nur das ‚Dritte Reich‘ mit den „seit Jahrhunderten auf dem Balkan ansässigen deutschsprachigen Bevölkerungsgruppen“ zu identifizieren brauchen, und schon sei deren „vieltausendfache Vertreibung, Ausplünderung, Ermordung nachgerade zur antifaschistischen Tat“ geworden, zu der man sich, gleich ob bei den Donauschwaben oder Gottscheern, „noch fünfzig Jahre später stolz bekennen“ (StEu 82) konnte.

Gauß schildert in seinen Reisebüchern eine ganze Reihe von Konsequenzen und Verhaltensweisen, die sich aus der historischen Diskriminierung von Minderheiten und ihrer Marginalisierung ergeben haben. Am Beispiel der „Vlachen“, wie die Aromunen in Griechenland genannt werden, beschreibt er die Übernahme der Fremd-Definitionen, wie sie die hegemoniale Mehrheit gegenüber einer Minderheit vornimmt, in den Bereich des eigenen Selbstverständnisses. Die griechischen Aromunen seien „so lange rabiat verfolgt und zur Assimilation gezwungen“ worden, bis ein großer Teil von ihnen das Wort „Vlache“ selbst als „abfällige Bezeichnung für einen Hinterwäldler, einen ungebildeten, tölpelhaften Menschen“ zu verwenden gelernt hätte:

Triumph des Nationalismus: die Minderheit wird mit dem Gefühl der Minderwertigkeit infiziert, sodaß sie es als Schande empfindet, nicht der Mehrheit anzugehören, und dieser Schande zu entfliehen trachtet, indem sie den eigenen Kindern die Muttersprache verweigert und sie die Anpassung an die Mächtigen und Erfolgreichen, die Unterwerfung unter die Institutionen und das Geschichtsbild der Mehrheit lehrt. (StEu 220)

Bei den Sorben muss Gauß erleben, wie die anachronistische Orientierung an Traditionen, die längst nicht mehr am Leben sind, zur theatralischen Inszenierung verkommt, wie der Schein einer intakten kulturellen Überlieferung aufrechterhalten wird, obwohl die Verbindung zu diesen Traditionen längst abgeschnitten ist. Regelmäßig werde „Heimattreue aufgeboten und Sorbentum aufgeführt“, schildert Gauß diesen Vorgang, „doch indem die Vergangenheit als Illusionsstück von heute gespielt“ werde, gerate sie „noch nachträglich in den Verdacht, immer schon eine Lüge gewesen zu sein“ (StEu 179). Im Spreewald würden sich als die „letzten Sorben“ verkleidete Kellner, Pensionsbesitzer und Souvenirhändler den Millionen Besuchern andienen. Der Autor beschreibt sie als „Eingeborene, die keine Erinnerung mehr haben“ und dennoch den eigenen

„Lebensunterhalt mit einer Vergangenheit bestreiten, der sie gründlich entfremdet“ seien. „In falsche Trachten gezwängt“, würden sie „ein paar sorbische Grußworte wie betrügerische Schmeicheleien“ vortragen und damit die „Sehnsucht jener“ bedienen, die „trunken nach Heimat und Ursprung“ seien und sie deshalb „unfehlbar dort entdecken, wo sie bereits gründlich zerstört“ (StEu 179) seien.

6 Das Ich des Autors

Die Reisebücher von Karl-Markus Gauß enthalten stets auch Reflexionen des Ich-Erzählers über seine eigenen Einstellungen und Verhaltensweisen; die Verbindung zwischen der Vermittlung sachbezogener Informationen und dem Subjekt, das diese Inhalte wahrnimmt und ihre Darstellung künstlerisch formt, hat auch die literaturwissenschaftliche Forschung zu diesem Autor längst erkannt (vgl. dazu Höller 2010, Rossbacher 2010, Strigl 2017). Die Erlebnisse, die er in seinen Reportagen schildert, werden stets auf das Ich dieser Darstellung rückgebunden: „Ja, dachte ich mir jetzt beglückt“, heißt es in *Zwanzig Lewa oder tot*, „ich reise auch deswegen so gerne, weil ich in der Fremde immer irgendwo auf den stoße, der ich einmal war oder der ich, ehe ich es vergessen hatte, gerne geworden wäre“ (ZL 167). In *Die fröhlichen Untergeher von Roana* resümiert er, dass er nun zu den Aromunen, den Arbëreshe, den Sepharden von Sarajevo und zu den Zimbern gereist sei – und im Grunde „immer noch nicht“ wisse, woher seine „Sympathie für sie alle stammte, die sie unbelohnt an ihrer randständigen Kultur festhielten“ (FUR 78).

Dabei unterzieht er auch sein eigenes Verhalten einer kritischen Überprüfung. Wenn er als „erschreckend“ festhält, dass er bei seinem Besuch in Mazedonien (*Die sterbenden Europäer*) auf die „Gewohnheit“ stößt, die „Menschen auf ihre ethnische Herkunft hin zu erfassen, sie nach unmerklichen physiognomischen Besonderheiten zu taxieren, die sie als Albaner, Rumänen, Aromunen auswiesen“ (StEu 208), übersieht er später nicht, dass auch er selbst begonnen hat, „die Leute nach ethnischen Merkmalen zu betrachten“ (StEu 227). Während seiner Begegnungen mit den slowakischen Roma in *Die Hundesser von Svinia* wird ihm plötzlich bewusst, dass er soeben „wie selbstverständlich in einem Menschen zuerst den Rom identifizierte“ und erst später begriffen habe, einen „ganz normalen Menschen kennengelernt zu haben, der sich nicht als Repräsentant, sondern als Individuum fühlte“ (HS 38).

Mit sanfter Ironie spricht Gauß von seiner Parteilichkeit zugunsten jener Menschen, die er als Verlierer von Machtkonstellationen wahrnimmt – und erkennt dabei auch, dass ihm seine Solidarität mit ihnen gelegentlich den Blick auf die Wirklichkeit verstellt: „Wieder einmal ertappte ich mich dabei, die Unter-

drückten lieber für edel als eben – für unterdrückt zu halten“, lautet ein Satz in *Die fröhlichen Untergeher von Roana* (FUR 17). Im selben Band spricht er von den Auswirkungen „jenes so unbegründeten wie prekären Vorurteils“, das ihn „für fast jede Minderheit einnimmt und das gerade in seinem Wohlwollen natürlich auch etwas Borniertes hat“ (FUR 86).

Karl-Markus Gauß beendet dieses Buch mit einem Dialog, der für seine Reiseliteratur und den darin gestalteten Umgang mit anderen Menschen und Kulturen charakteristisch ist. Jurga, eine 45-jährige Frau mit karaimischen Wurzeln, wirft – erneut mit Bezug auf Isaiah Berlin und seinen skeptischen Nationsbegriff – die Frage auf, ob jemand überhaupt von sich sagen könne, wer er wirklich sei. Dennoch sei es für sie wichtig, dass es Karaimen gebe: „Irgendwer wollen schließlich auch wir sein.“ Ob ihr Gesprächspartner das verstehen könne? „Allerdings, das konnte ich verstehen“, schreibt Gauß im letzten Absatz seines Buches, „obwohl ich wieder einmal den Eindruck hatte, nicht allzu viel von der Welt zu begreifen, die zu erkunden ich mich aufgemacht hatte“ (FUR 156).

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [1999]. München: C. H. Beck, 2018.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [1992]. München: C. H. Beck, 2018.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Ernst, Wolfgang. „Das Archiv als Gedächtnisort“. *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaften, Medien und Künsten*. Hg. Knut Ebeling und Stephan Günzel. Berlin: Kadmos, 2009. 177–200.
- Farge, Arlette. *Der Geschmack des Archivs* [1989]. Göttingen: Wallstein, 2011.
- Foucault, Michel. *Die Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Gauß, Karl-Markus. *Abenteuerliche Reise durch mein Zimmer*. Wien: Paul Zsolnay, 2019.
- Gauß, Karl-Markus. *Die fröhlichen Untergeher von Roana. Unterwegs zu den Assyriern, Zimbern und Karaimen* [2009]. München: dtv, 2010. [Textbelege unter der Sigle FUR mit Seitenzahl]
- Gauß, Karl-Markus. *Die Hundeesser von Svinia* [2004]. München: dtv, 2006. [Textbelege unter der Sigle HS mit Seitenzahl]
- Gauß, Karl-Markus. *Die sterbenden Europäer. Unterwegs zu den Sepharden von Sarajevo, Gottscheer Deutschen, Arbëreshe, Sorben und Aromunen* [2001]. München: dtv, 2002. [Textbelege unter der Sigle StEu mit Seitenzahl]
- Gauß, Karl-Markus. *Die unaufhörliche Wanderung*. Wien: Paul Zsolnay, 2020.
- Gauß, Karl-Markus. *Die versprengten Deutschen. Unterwegs in Litauen, durch die Zips und am Schwarzen Meer* [2005]. München: dtv, 2008. [Textbelege unter der Sigle VD mit Seitenzahl]
- Gauß, Karl-Markus. *Im Wald der Metropolen*. Wien: Paul Zsolnay, 2010.

- Gauß, Karl-Markus. „Kurze Autobiographie des Autors als Leser“. *Von der Produktivkraft des Eigensinns. Die Literaturen des Karl-Markus Gauß*. Hg. Werner Michler, Klemens Renoldner und Norbert Christian Wolf. Salzburg: Otto Müller, 2017. 193–207.
- Gauß, Karl-Markus. *Zwanzig Lewa oder tot. Vier Reisen*. Wien: Paul Zsolnay, 2017. [Textbelege unter der Sigle ZL mit Seitenzahl]
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* [1925]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis* [1950]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.
- Höller, Hans. „Der Zusammenhang. Der Tagebuchroman *Zu früh, zu spät*“. *Grenzgänge. Der Schriftsteller Karl-Markus Gauß*. Hg. Herbert Ohrlinger und Daniela Strigl. Wien: Paul Zsolnay, 2010. 97–110.
- Michler, Werner. „Dokumente der Kultur, Dokumente der Barbarei. Karl-Markus Gauß' Beiträge zu einer anderen Literaturgeschichte Mitteleuropas“. *Von der Produktivkraft des Eigensinns. Die Literaturen des Karl-Markus Gauß*. Hg. Werner Michler, Klemens Renoldner und Norbert Christian Wolf. Salzburg: Otto Müller, 2017. 67–81.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [1990]. Frankfurt a. M.: Fischer, 1998.
- Ohrlinger, Herbert, und Daniela Strigl. „Ich lasse es regnen“ [Ein Gespräch mit Karl-Markus Gauß]. *Grenzgänge. Der Schriftsteller Karl-Markus Gauß*. Hg. Herbert Ohrlinger und Daniela Strigl. Wien: Paul Zsolnay, 2010. 9–43.
- Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2008.
- Pohl, Isabella. „Den Roman werde ich nicht schreiben“ [Interview mit Karl-Markus Gauß]. *Der Standard*, 7. September 2010.
- Rosbacher, Karlheinz. „Hinschauen, hinhören, lesen, schreiben. Über die Journalbücher“. *Grenzgänge. Der Schriftsteller Karl-Markus Gauß*. Hg. Herbert Ohrlinger und Daniela Strigl. Wien: Paul Zsolnay, 2010. 72–96.
- Schenk, Dietmar. *Kleine Theorie des Archivs*. Stuttgart: Franz Steiner, 2008.
- Stocker, Günther. „Ein anderes Österreich. Karl-Markus Gauß' Arbeit am Kanon. Eine Übersicht“. *Von der Produktivkraft des Eigensinns. Die Literaturen des Karl-Markus Gauß*. Hg. Werner Michler, Klemens Renoldner und Norbert Christian Wolf. Salzburg: Otto Müller, 2017. 83–90.
- Strigl, Daniela. „Von Teddybären, dem morbus austriacus und der Neugier auf die Welt. Gauß und die österreichische Literatur seiner Generation“. *Von der Produktivkraft des Eigensinns. Die Literaturen des Karl-Markus Gauß*. Hg. Werner Michler, Klemens Renoldner und Norbert Christian Wolf. Salzburg: Otto Müller, 2017. 15–29.
- Tanzer, Christian. *Im Vergessen das Gedächtnis sein. Der Essayist Karl-Markus Gauß*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 2007.

Johanna Zeisberg

Archiv und Metalepse

Literarische Gegenwartsanalysen von Orhan Pamuk
und Judith Schalansky

1 *Big data* statt *Bildung*

Wie auch der hier vorliegende, mittlerweile fünfte Band der Reihe zu *Literatur und Archiv* zeigt, setzen sich Literatur und Literaturwissenschaft seit einigen Jahrzehnten intensiv mit Konzepten, Methoden und Praktiken der Archivierung auseinander. Das ist angesichts der frappierenden Entwicklungen in den Daten- und damit Wissensstrukturen der Gegenwart wenig verwunderlich. Denn was der Germanist und Romanist Steffen Schneider schon für die von ihm so benannte „Archivpoetik“ in Goethes Spätwerk verantwortlich macht – eine für die Jahrhundertwende um 1800 nachweisbare „Datenexplosion“ (Schneider 2005, 18) –, gilt heute im besonderen Maße. Unbestreitbar vollziehen sich dank der digitalen Revolution in immer kürzeren Intervallen Datenexplosionen eines nie zuvor dagewesenen Ausmaßes, die eine Beschäftigung mit den Zielen, Räumen und Trägern der Speicherung unerlässlich machen.

Allerdings ist das bei Goethe noch faszinierte literarische Experimentieren mit Archivierung bei vielen der heutigen Autorinnen und Autoren einer eher kritischen Haltung gewichen. So ist der Parallele zur Datenlage um 1800 zum Trotz heute gleichwohl fast alles ganz anders. In den zwei Jahrhunderten haben sich die archivierten Dinge, die Praktiken der Archivierung sowie die Reflexionen darüber auffällig gewandelt. „Das alte Prinzip, wonach der Wissenserwerb unauflösbar mit der *Bildung* des Geistes und selbst der Person verbunden ist, verfällt mehr und mehr“, wie es Lyotard in seiner Analyse des *Postmodernen Wissens* schon 1979 diagnostiziert hatte (Lyotard 1986, 24). Mit dem Ideal der Bildung werden zunehmend auch traditionelle Bildungsinstitutionen hinterfragt und manch einen beschleicht die „Ahnung [...], daß die Epoche der Archive gerade zuende geht“ (Ernst 2002, 13). Die primär ökonomische Teleologie der „algorithmischen Vision“ (Lobe 2018) der heutigen ‚Gesellschaft der Metadaten‘ (vgl. Pasquinelli 2018) und der *Big data* unterliegt den Gesetzen der Quantität eher als denen der Qualität, und das in ihr als binärcodierte Informationen über Informationen gehandelte Wissen ist in einer Weise abstrakt, dass seine maschinell prozessierte Logik auf die Masse, nicht auf das Individuum, auf das Allgemeine, nicht auf das Exzeptionelle zielt. Während also die „klassische[n] Wissens- und Kulturspeicher“ mehr und mehr „durch elektronische Speichermedien“ (Ernst

2002, 13) ersetzt werden, stehen auch die seit der Goethezeit als aufgeklärte ‚Individuen‘ verstandenen Archivare selbst zur Disposition. Zu Beginn dieser ersten posthumanistisch orientierten Gesellschaftsform mit ihren potenziell neu formierten Entitäten – den ‚dividuals‘, ‚condividuals‘ und ‚superjects‘, wie Deleuze sie imaginiert (vgl. Deleuze 1992 und Deleuze 1993) – wird nicht nur ‚unser Blick auf die Genese und das weisende Wesen der vertrauten Archive noch einmal geschärft‘ (Ernst 2002, 13), sondern zugleich auch unser Blick auf die überkommene Idee souverän agierender menschlicher Individuen, für die die hier besprochenen literarischen Texte gleichwohl eine Bresche schlagen.

2 Die verlorene Unschuld der Archive

Spätestens seit Foucaults *Archäologie des Wissens* kann man solche wesentlichen Veränderungen im Wissenshaushalt der Menschheit nicht mehr einfach neutral konstatieren. Eine seiner zentralen Einsichten besteht darin, dass die Art der Aufbereitung von Dingen und Daten maßgeblichen Einfluss darauf nimmt, wie über sie gesprochen wird, wie sie wahrgenommen und verstanden werden. Weil ihm dadurch, wie so vielen der neueren Denker, der ursprüngliche Gegenstand des Wissens, eine mit der ‚Wirklichkeit‘ korrespondierende ‚Wahrheit‘, suspekt geworden ist (vgl. u. a. Foucault 2001, 776), haben archivarische Praktiken für ihn ihre ‚dokumentarische Passivität und konservierende Unschuld‘ (Ebeling 2014, 221) verloren. Nach diesem Verlust eines äußeren Maßstabs erzeugen Archive erst die ‚Wirklichkeit‘, die zu bezeugen sie institutionell vorgeben, und was als ‚Wissen‘ gilt, erscheint als von ‚kontingenten Faktoren‘ (Ebeling 2014, 221) wie Technologien, Materialien und Herrschaftsverhältnissen abhängig.

Ausgehend von diesen Überlegungen hat Foucault den Begriff des Archivs vom konkreten Raum der Sammlung abstrahiert und in ein allgemeines kulturphilosophisches Theorem umgewandelt. Als ‚Archiv‘ in diesem übertragenen Sinne bezeichnet er nun das ‚allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen‘ (Foucault 1981, 188), das historisch variiert und stets mitberücksichtigt werden muss, wenn man sich mit dem Wissen verschiedener Kulturen und Epochen auseinandersetzt. Diese an Kant geschulte dritte, nunmehr postmoderne ‚kopernikanische Wende‘ im Denken der Welt beurteilt Wissen nicht mehr in Bezug auf eine klar umrissene Wirklichkeit. Sie macht es stattdessen erforderlich, nicht nur das Wissen selbst, sondern mit ihm dessen jeweiliges ‚historisches Apriori‘ freizulegen, das geschichtlich variierende ‚vorgeordnete[] Muster‘, das reguliert, ‚was‘ überhaupt ‚als Welt begriffen wird‘ (Gehring 2004, 39), auf die sich das Wissen dann bezieht.

Diesem wissensarchäologischen Reflexionsniveau gerecht zu werden, ist eine der größten Herausforderungen der Postmoderne. Denn während eine solche zusätzliche Denkbewegung in der Analyse des Wissens im historischen Blick noch einigermaßen gelingen mag (vgl. Foucault 1981, 189), führt sie eine derart aufgeklärte Gegenwart in eine kaum zu überwindende Reflexionsschleife, die selbst noch jede bereits auf einer Metaebene angesiedelte Aussage über ein „Gesetz dessen, was gesagt werden kann“ (Foucault 1981, 187), dem Verdacht aussetzt, von einem historisch-apriorischen Gesetz dessen, was gesagt werden kann, fremdbestimmt zu sein. Eine solche „Ausgrabungsarbeit unter unseren eigenen Füßen“ (Foucault 2001, 776), vor der selbst Foucault beinahe kapitulierte (vgl. Foucault 1981, 189–190), um die es ihm aber gleichwohl in erster Linie ging, müsste eine paradoxe Wendung vollbringen, die mit den herkömmlichen Mitteln der Wissenschaften nicht möglich erscheint. Denn sie müsste, wie es Gehring formuliert, „dem ‚historischen Apriori‘ unserer eigenen Zeit in den Rücken fallen können – und dies gleichsam vom Archiv her“ (Gehring 2004, 66).

3 Widerständige Archivpoetiken der Gegenwart

Für das, woran die auf einen festen Standpunkt angewiesenen Wissenschaften beinahe notwendig scheitern müssen, können Kunst und insbesondere Literatur bekanntermaßen zum Experimentierfeld werden. Tatsächlich lassen sich aus den – an den Menschen vorbei – primär maschinell prozessierten, abstrakten Datenmengen des Gegenwartsarchivs Tendenzen der Gesellschaft ableiten, die von einigen Literaturschaffenden nicht kritiklos hingenommen werden. Daher sind die von ihnen produzierten heutigen ‚Archivpoetiken‘ in den meisten Fällen widerständig. So decken zum Beispiel Juli Zehs *Corpus delicti* (2009) und Dave Eggers *The Circle* (2013) die potenziellen Gefahren des aktuellen Datenhandel(n)s auf, indem sie in der für Gesellschaftskritik traditionellen literarischen Form der Dystopie einen totalitären Staat bzw. Großkonzern ersinnen, die die personenbezogenen Daten der ‚gläsernen‘ Mitbürger zu deren erheblichem Nachteil missbrauchen.

Ungeachtet der ungebrochenen Wirkungsmacht solch dystopischer Szenarien, die den konkreten Bedrohungen vielleicht präziser auf den Zahn fühlen, möchte ich den Blick hier auf zwei andere Werke der letzten zwei Jahrzehnte lenken, deren ästhetische Widerstände formal experimenteller sind und mit der postmodernen Theoriebildung zum Foucault’schen Archivverständnis auf je eigene Weise Schritt zu halten vermögen. Meines Erachtens lohnt es sich, Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* (2008) und Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) als Versuche zu lesen, dem von Foucault geforderten gegenwarts-

diagnostischen Paradox auf unkonventionellem Weg zumindest nahezukommen. Für archivtheoretisch relevant halte ich die beiden Werke nicht nur, weil sie ganz offensichtlich ‚vom Archiv her‘ kommen, bereits im Titel auf Elemente des archivarisches Diskurses rekurren und inhaltlich mit Sammlungen aufwarten, die – im Falle Pamuks als Spiegel der Istanbuler Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts und im Falle Schalanskys als Fundgrube transhistorischer globaler Kuriositäten – schon ohne die sogleich erläuterte reflexive Volte einigen Erkenntniswert hätten. Für den skizzierten Kontext besonders interessant erscheinen sie mir vor allem auch deswegen, weil sie sich darüber hinaus einer formalen Figur bedienen, die streng wissenschaftlichen Texten verwehrt ist, vom Grunde der Fiktion aus jedoch genau jene paradoxe Bewegung zu vollziehen ermöglicht, die Foucaults gegenwartsdiagnostische Herausforderung verlangt. Statt die gegenwärtige konkrete Praxis warnend zu überzeichnen, wie es die genannten Dystopien tun, setzen Pamuk und Schalansky der abstrakten Masse anonymer Daten dezidiert qualitativ organisierte Archive entgegen, die an die Interessen und Emotionen der sammelnden Individuen gekoppelt ein solches Gewicht gewinnen, dass sie aus sich heraus verschiedene Ebenen, sogar die Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschreiten und dadurch zu ‚Archiven in/aus Literatur‘ par excellence werden.

4 Gegenwartsarchivinvestigative Metalepsen

Solche Sprünge zwischen verschiedenen Ebenen, wie sie bei Pamuk und Schalansky zu finden sind, bezeichnet Gérard Genette in seiner systematischen Erfassung erzähltheoretischer Elemente bekanntermaßen als „narrative Metalepsen“ (Genette 1994, 168). Beobachtet man innerhalb eines literarischen Texts, dass sich eine als abgeschlossen und vollständig imaginierte Welt plötzlich als Erzählung einer anderen entpuppt, scheint zumindest ein entfernter Verdacht auf, „wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d. h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören“ (Genette 1994, 169). Die Wirkung dieses Phänomens sieht Genette daher in erster Linie darin, die Rezipienten über ihren eigenen Standort und die in ihm geltenden Gesetze, über ihre eigene Wahrnehmung der Welt zu verunsichern. Diese wirkungsästhetische Perspektive, die eine rhetorische Figur in eine philosophische Heuristik verwandelt, wurzelt in einer von Genette und späteren Abhandlungen oft vernachlässigten Quelle für den Begriff der Metalepse. So bezeichnete man in der antiken Gerichtsrhetorik als ‚metaleptisch‘ solche verfahrenstechnischen Einwände, die als inhärenter Teil des Verfahrens dessen prinzipielle Gültigkeit in Frage stellten. Zur ‚Metalepsis‘

zählten in der vermutlich auf Hermagoras von Temnos zurückgehenden ‚Stasis-Lehre‘ zum Beispiel Fragen danach, ob das Gericht, in dem man sitzt, für die verhandelte Frage überhaupt zuständig sei, ob das bereits eingeleitete Verfahren in dieser Weise zulässig sei oder ob der Ankläger das Recht zur Anklage habe etc. (vgl. Wiater 2014).

Diese Denkbewegung korrespondiert mit der Erschütterung des Standorts, den die postmodernen „Ausgrabungsarbeiten unter den eigenen Füßen“ (Foucault 2001, 776) zum Ausgangspunkt und zur Folge haben. Dass Metalepsen in der Postmoderne auch jenseits der Erzählliteratur zu einem beliebten Kunstgriff avancierten, ist insofern nachvollziehbar – zahlreiche Beispiele hierfür hat Genette in einem später publizierten Vortrag *Metalepse* nachgeliefert (vgl. Genette 2018). Ihre Funktion hat sich dabei allerdings ein wenig verändert. Wenn es ohnehin schon die gängige Annahme ist, dass die ‚eine‘ Wirklichkeit nicht existiert, weil wir in verschiedenen diskursiven Formationen leben, die durch das jeweilige apriorisch-historisch bedingte Gegenwartsarchiv von Sagbarem und Unsagbarem bestimmt sind, verlieren Metalepsen ihren bedrohlichen Charakter. Im Gegenteil stellen sie nun ein potenzielles Mittel in Aussicht, mit dem man dieser vorgängigen Erschütterung begegnen kann. Sie modellieren eine Bewegung, die die „bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“ (Genette 1994, 168–169), überschreitet. Metaleptischer Sprünge bedürfe es, um aus der Mitte eines Diskurses heraus die historischen Bedingungen seiner Möglichkeit zu reflektieren, deren Tauglichkeit zu hinterfragen und von dieser Position aus Zukunft zu gestalten:

Die archivische Operation liegt nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Wirklichkeit [...] Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer *überkommenen* Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln. (Ernst 2002, 12)

Pamuks und Schalanskys ‚vom Archiv her‘ kommenden literarischen Metalepsen, so möchte ich hier argumentieren, können das Bewusstsein für vorgängige Diskursregulationen schärfen und präfigurieren den gegenwartsdiagnostischen Erkenntnisprung, auch wenn dieser sie – wie man sehen wird zuweilen ganz buchstäblich – zum Tanze zwingt. Zwar vollziehen die beiden diese Bewegung von sehr verschiedenen kulturellen Hintergründen aus und auf je ganz eigene Weise. Gerade aber auch mit dieser Selbstermächtigung ihrer persönlichen Emotionen und individuellen Interessen reagieren sie auf die Tendenz der „Veräußerlichung des Wissens gegenüber dem Wissenden“ (Lyotard 1979, 31) mit deren genauem Gegenteil und stellen der postmodernen Infragestellung der

Wirklichkeit und souverän handelnder Subjekte archivpoetische Welt- und Selbstsetzungen entgegen.

5 Effektive Deixis: Orhan Pamuks Roman-Gebäude *Das Museum der Unschuld*

„Das [Restaurant] Fuaye, aus dem Sie hier die bebilderte Speisekarte, eine Werbe-streichholzschachtel und eine Serviette sehen, die ich mir Jahre später besorgen konnte [...]“ (Pamuk 2008, 19) – für Orhan Pamuks *Museum der Unschuld* muss man sich jede Menge Zeit nehmen. Der 2008 im türkischen Original und zugleich in deutscher Übersetzung erschienene, fast sechshundertseitige Roman des Literaturnobelpreisträgers verlangt einem nicht nur wegen der entsprechend langen Dauer der Lektüre einiges an Geduld ab. Geduld muss man vor allem auch mit seinem Protagonisten Kemal haben, von dessen lange verhinderter, gleichwohl unbeirrbarer und gegenseitiger Liebe zu einer jungen Frau der gesamte Roman und darüber hinaus auch ein eigens für diese fiktive Liebesgeschichte errichtetes Museum in Istanbul handelt, das 2012 seine Pforten öffnete. Seit der ersten intimeren Begegnung sammelt der Liebende nach und nach alle Gegenstände, die ihn – ganz gleich über wie große Umwege – an seine Geliebte Füsün erinnern. Von der Speisekarte über den Damenschuh, vom Lippenstift über die Rakiflasche, von Fotografien über alte Werbeplakate bis hin zu insgesamt 4213 Zigarettens-tummeln: Kein Ding ist ihm zu unbedeutend, um nicht sorgfältig verwahrt der liebenden Erinnerung zu dienen. Roman und Museum sind damit einer in jeder Hinsicht einmaligen Sammlung gewidmet, von deren Genese der Text erzählt und deren real zusammengestellte Exponate das dunkelrote Gebäude an einer Straßenecke im Istanbuler Bezirk Çukurcuma auf mehreren Stockwerken präsentiert.

Diese „seltsamste Parallellaktion der Gegenwartskultur“ (Müller 2012) des von der Freien Universität Berlin zu einer „Ausnahmeerscheinung der Weltliteratur“ gekürten Pamuk ist, wie es seine eigenen Erläuterungen zu dem Projekt nahelegen, „eigentlich als Revolte gemeint“ (Spiegel 2014). Sie frap-piert nicht nur, weil sie als begehbarer Fiktion eine außergewöhnliche Insel der Entschleunigung (vgl. Rosa 2005, 143) nahe dem ökonomisch-touristischen Zentrum des Istanbuler Großstadtdschungels darstellt – sie frap-piert insbesondere auch deshalb, weil sie es sich, ebenso unbeirrbar wie die von ihr gewürdigte Liebe, erlaubt, ein aus einer Fiktion geborenes Archiv in die Wirklichkeit zu überführen, dessen Logik keinen anderen Gesetzen als denen der „Feier des individuellen Lebens“ (Pamuk in Spiegel 2014) folgt.

Analog zu den 83 Kapiteln des Romans finden sich im ‚Museum der Unschuld‘ auf zwei Stockwerke verteilt 83 Vitrinen, in denen die unauffälligen und alltäglichen Gegenstände aus dem Leben der beiden Liebenden im Istanbul der Jahre ab 1975 sorgfältig angeordnet, aber bunt durchmischt zu finden sind. In der Dachkammer des Gebäudes, an dem der Autor fast jeden Tag vorüberging, bis er es schließlich für sein Museum erwarb, kann man das bescheidene Zimmer besuchen, in dem sein Protagonist Kemal die letzten Jahre seines Lebens verbrachte, um sich nahe bei seiner Sammlung dem Trost der Dinge und der Erzählung hinzugeben. Füsün hatte ihrem gemeinsamen Glück, das nach neun Jahren geduldigen Ausharrens im Verzicht endlich doch möglich geworden war, ein abruptes Ende gesetzt. Just am Morgen nach ihrer gemeinsamen Verlobung war sie mit dem Auto gegen einen Baum gefahren und hatte den ungebremsten Aufprall, anders als Kemal, nicht überlebt.

Roman und Sammlung zeugen von einer Gesellschaft im Umbruch, deren Identität durch die Anziehungskraft des westlichen Lebensstils ins Wanken gerät, weil er ihren eigenen traditionellen Werten und Gepflogenheiten auf zum Teil unvereinbare Weise widerspricht. In dem Istanbuler Milieu einer aufstrebenden großstädtischen Mittelschicht, das Pamuk für seinen Roman wählt, das er genauestens kennt und in dem er sich trotz seines Kosmopolitismus heimisch fühlt, vollzieht sich diese Durchmischung nicht offen revolutionär, sondern allmählich und unter der Hand. Es bildet damit einen geeigneten Ausgangspunkt, um ohne skandalisierende Effekte den gegenseitigen Zumutungen des jeweils Leb- und Sagbaren beider Kulturen auf den Grund zu gehen. Würde der Roman bei dieser an sich bereits aussagekräftigen Milieustudie stehenbleiben, würde er sich von üblichen Formen literarisch vollzogener Gesellschaftskritik allerdings nicht signifikant unterscheiden. Durch die Wahl des Sujets des Museums aber ergänzt Pamuk die Milieustudie auf erster Ebene durch eine Studie der Reflexion des Milieus auf zweiter Stufe, deren Methode er zudem international perspektiviert. In den letzten vier Kapiteln des Romans nämlich verwandelt er seinen Protagonisten Kemal durch „genau 5723“ (Pamuk 2008, 564) Besuche von Museen auf der ganzen Welt und durch zahlreiche Treffen mit leidenschaftlichen „schamhaften“ und „stolzen“ Sammlern (vgl. Pamuk 2008, 540–542) zu einem Experten, der sich über die archivarischen Konzepte der Menschheit ausgiebig Gedanken macht. Seine ausgreifenden Studien münden letztlich in der simplen Einsicht, dass man „schlichtweg alles sammeln darf und muss, was man liebt und was mit Geliebtem zu tun hat“ (Pamuk 2008, 537). Ihr korrespondiert ein Ausstellungskonzept, das nicht dem emotional neutralen „Besichtigen“, sondern dem „Erfühlen und Erleben“ (Pamuk 2008, 564) dient und dem sich Kemal und Pamuk gleichermaßen verpflichtet fühlen. In seinem *Modest Manifesto for Museums*, das auf der Webseite des ‚Museums der Unschuld‘ zu finden ist, plädiert Pamuk in seinem

eigenen Namen für die vielen kleinen, unscheinbaren Museen weltweit und gegen eine Ausweitung der Tradition monumentaler Nationalmuseen, die mit herrschaftlichem Gestus ‚Geschichte‘ statt ‚Geschichten‘ schreiben und sich in den Dienst einer abstrakten Größe, nicht der einzelnen Individuen stellen:

We don't need more museums that try to construct the historical narratives of a society, community, team, nation, state, tribe, company, or species. [...] The aim of present and future museums must not be to represent the state, but to re-create the world of single human beings – the same human beings who have labored under ruthless oppression for hundreds of years. (Pamuk 2014)

Autor und Figur stehen sich nicht nur in ihren archivarischen Ansichten erstaunlich nahe, wie man am Ende des Romans erfährt. Wird die Familie „Pamuk“ schon vorher ganz nebenbei als entferntes Mitglied derselben Society erwähnt, so wird ein unter den „fiktiven Personen“ gelisteter Schriftsteller namens Orhan Pamuk zum Schluss deswegen zu Kemals engstem Vertrauten, weil dieser ihn damit beauftragt hat, den vorliegenden Roman über sein Leben zu verfassen. Erst im letzten Kapitel also wird die Erzählsituation des Texts thematisiert und vollständig aufgeschlüsselt: Orhan Pamuk erzählt „in der Ich-Form“ von Kemals Liebe, um die ausgestellten „Gegenstände durch die Linie einer Geschichte“ (Pamuk 2008, 549) zu verbinden. Sein anfängliches Missbehagen über diesen von Pamuk vorgeschlagenen Rollentausch überwindet Kemal erst, als Pamuk ihm begeistert schildert, wie er einmal selbst mit Füsün tanzen durfte und ihr dabei offenbar für die Dauer dieses Tanzes ebenso verfallen war (vgl. Pamuk 2008, 553–555).

Durch solche und ähnliche metaleptischen Wendungen wird die Transgression des privaten Liebesarchivs Kemals im Roman zu einem von allen Menschen begehbaren Museumsgebäude in Istanbul in dem literarischen Text bereits weitgehend vorbereitet. So kann man in ihm auch nicht einfach anonym und unerkannt von der tragischen Liebesgeschichte zwischen Kemal und Füsün lesen. Höflich mit „Sie“ adressiert findet man sich schon nach wenigen Seiten der Lektüre durch zahlreiche deiktische Verweise – „*dieses* Ladenschild inklusive“, „wie auf dem ersten *dieser* Fotos *hier* zu sehen“, „Ohringe [...], von denen *hier* der eine als erstes Objekt unseres Museums ausgestellt ist“ (Pamuk 2008, 12, 14, 36 [meine Hervorhebungen, J.Z.]) – an der Seite des erzählenden Protagonisten im ‚Museum der Unschuld‘ wieder, während dieser über sein Leben und die einzelnen Exponate beredete Auskunft gibt. Damit legt Pamuk einen äußerst suggestiven Akzent auf den Erzählakt. Er ergänzt die Erzählzeit durch einen Erzählraum – das Museum –, aus dem heraus die Lesenden nicht nur in eine offene Raum- und Zeitlosigkeit ihrer jeweiligen Existenz hinein angesprochen werden, sondern in dessen Hier und Jetzt sie durch die Unvermitteltheit der deiktischen Elemente

wie selbstverständlich mit hineingezogen werden. Diese so effektive Deixis, dass der durch sie evozierte Raum in Istanbul Wirklichkeit geworden ist, spielt den museologischen Anliegen Pamuks in die Karten. Der leidenschaftliche Sammler, der – wie einst Heinz Berggruen in Berlin (vgl. Pamuk 2008, 548) – über seiner Sammlung haust, und die im Roman suggerierte persönliche Begegnung zwischen dem Sammelnden und den Besuchern stellt den Idealfall dessen dar, was Pamuk unter einem global anwendbaren, gelungenen Museumsformat der heutigen Zeit versteht. Die Zukunft der Museen liege nicht in monumentalen Repräsentationsbauten, nein, „[t]he future of museums is inside our own homes“ (Pamuk 2014). Was nur im begrenzten Kreis zwischen ‚Ich‘ und ‚Sie‘, dort aber volle Aufmerksamkeit beansprucht, macht den Weg frei zu einem hier und jetzt vielleicht schon nebenan Gültigen und steht so im Zeichen einer in „Bescheidenheit, Achtung und Demut“ (Pamuk 2008, 557) geübten Anerkennung der vielfältigen Ausformungen menschlicher Existenz. Dass Individualität damit nicht nur zelebriert, sondern zugleich zum Objekt musealen Gedenkens gemacht wird, ließe sich freilich auch als ein Anzeichen ihrer allmählichen Historisierung ansehen, das Pamuk so sicherlich gar nicht intendiert hatte.

Auch wenn sein zugrundeliegendes anthropologisches Interesse (vgl. Pamuk 2008, 533) von Foucault als theoretisch überholt erachtet worden wäre (vgl. Foucault 1981, 190) – Pamuks einmaliges Projekt geht das gegenwartsdiagnostische Paradox zumindest spielerisch an. Dass die Wirklichkeit eine Gemachte ist, wendet Pamuk kraft der „ontologischen Metalepse“ (vgl. u. a. Ryan 2005, 201–223) seines Werks in eine Chance. Indem er über das als Gegenentwurf zur musealen Praxis angelegte ‚Museum der Unschuld‘ schreibt und es durch effektive Deixis quasi aus dem Text heraus in die Wirklichkeit übersetzt, reflektiert er nicht nur die derzeitigen Grenzen des Leb- und Sagbaren, sondern verschiebt sie auch: Er macht – gemeinsam mit seinem Romanhelden Kemal, wie es auf der Webseite des Museums unter ‚Acknowledgements‘ zu lesen ist – seine Gegenwart aktiv zu einem Ort, an dem etwas so wunderbar Abwegiges möglich ist.

6 Judith Schalanskys ganz eigene ‚Dichtung und Wahrheit‘

Dass mit dem Literaturwissenschaftler Moritz Baßler ein ausgewiesener Experte für Archivtheorien in der Jury saß, mag mit dazu beigetragen haben, dass der hochdotierte Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2018 an Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* ging. Der von der Jury vorgetragene Lobrede auf Schalanskys „ganz [u]ngewöhnliches [...] wundersames [...] Wunder-Buch“ (Baßler et al. 2018) lässt sich jedenfalls entnehmen, wieso es für den vorliegenden Kontext von besonderem Interesse ist. Die 1980 geborene Autorin sei eine

Grenzgängerin zwischen Natur und Poesie, zwischen Wissenswelten und Phantasie-reichen, zwischen Zählen und Erzählen. Und sie hält das Trägermedium Buch mit den transportierten Inhalten in engstem Kontakt. [...] Das ist auch in ihrem [...] „Verzeichnis einiger Verluste“ so. Es hat nicht nur keine Gattungsbezeichnung, es bietet eher eine ganz neue Gattung an: die poetische Archivierung der verschwundenen Dinge, die auf diese Weise eine Wiederauferstehung in der Verwandlung erfahren – als literarische Erzählung. [...] Ein Kompendium der neuen Art, das daran arbeitet, unsere Wissensordnung umzukrempeln, indem es tief ins historische Material einsteigt und sich unbändig daraus erhebt. (Baßler et al. 2018)

Ohne auf die bunte Mannigfaltigkeit seines welt- und epochenübergreifenden stofflichen Aufgebots von Greifswald bis zu den südlichen Cookinseln, von Sappho und Ovid über den babylonischen Mani bis Otto Guericke, Gottfried Adolf Kinau und Greta Garbo eingehen zu können, möchte ich einige Aspekte und Arrangements von Schalanskys *Verzeichnis* herausarbeiten, mit denen sie die ‚Wissensordnung umkrepelt‘ und zum Gegenwartsarchiv kritisch Stellung bezieht. Trotz der gänzlich verschiedenen Anlage beider Werke spielen wie schon bei Pamuk so auch bei ihr das sammelnde Individuum und dessen Emotionen und das Exzeptionelle anstelle des Repräsentativen eine maßgebliche Rolle. Und wie schon bei Pamuk lässt sich auch in Schalanskys Text eine metaleptische Struktur nachweisen, die der Gegenwartsarchivkritik dienlich ist.

Der Charakter eines Gegenentwurfs zeigt sich schon im Titel ihres Werks. Das *Verzeichnis einiger Verluste* lenkt – ohne den später als „totalitär“ (Schalansky 2018, 16) disqualifizierten Anspruch auf Vollständigkeit – das Augenmerk auf solche Orte, Menschen, Tiere und Ereignisse der Weltgeschichte, die durch die Raster der bisherigen Archivierung gefallen und dem Gedächtnis der Menschheit dadurch faktisch verloren sind. Ihren Gegenständen nähert sich die Autorin daher notgedrungen von deren Überlieferungsrandern her. In Analogie zur Zeichenkonvention für die Randdaten eines menschlichen Lebenslaufs stellt sie den insgesamt zwölf Archivarien jeweils mit * und † markierte Informationen über ihre Entstehung oder Entdeckung und über ihr Verschwinden voran, deren Zwischenraum nachfolgend durch eine kurze Erzählung angefüllt wird. Ihre Sammlung setzt also – wie Foucaults Archäologie – genau da an, worüber die bisherige Archivierungsgeschichte der Menschheit hinweggegangen ist. An deren Leerstellen entlang etabliert Schalanskys *Verzeichnis* eine ganz individuelle archivari-sche Gegenpraxis, deren ans Organische angelehnte Logik ihre Gegenstände nicht neutral zu konservieren, sondern emotional zu gestalten, nicht in Katalogen einzufrieren, sondern mit Leben zu füllen verspricht.

Insgesamt lässt die Autorin keinen Zweifel daran, um welches Zentrum die von ihr präsentierte Sammlung angeordnet ist. In einer zweiseitigen ‚Vorbemerkung‘, deren astronomischer Einstieg entfernt an den astrologischen Beginn von

Goethes *Dichtung und Wahrheit* erinnert, zählt sie zur thematischen Einstimmung auf das Folgende eine ganze Reihe bemerkenswerter weltgeschichtlicher Verluste auf der einen Seite und Entdeckungen auf der anderen Seite auf, die sich alle während des Schreibakts um sie herum ereignet haben:

Während der Arbeit an diesem Buch verglühte die Raumsonde Cassini in der Atmosphäre des Saturn; zerschellte der Marslander Schiaparelli in der rostigen Gesteinslandschaft jenes Planeten, den er hätte untersuchen sollen; verschwand eine Boeing 777 spurlos auf dem Weg von Kuala Lumpur nach Peking [...]. Während der Arbeit an diesem Buch fand ein Bibliothekar der New Yorker Schaffer Library in einem Almanach des Jahres 1793 einen Briefumschlag mit mehreren silbrig grauen Haarbüscheln George Washingtons; tauchte ein bis dato unbekannter Roman Walt Whitmans und das verschollene Album *Both Directions At Once* des Jazzsaxophonisten John Coltrane auf [...]. (Schalansky 2018, 7–8)

Die hier nur anzitierten Aufzählungen, die sich jeweils über eine Seite erstrecken, binden heterogenste Ereignisse der Astronomie, der Historiografie und Archäologie, der Kunst- und Kulturgeschichte, der Geografie, Zoologie, der Chemie und anderer Bereiche deswegen zu einer Sammlung *en miniature* zusammen, weil sie sich zufällig zu einer Zeit zugetragen haben, in der die Autorin an ihrem Projekt arbeitete. Allein nach ihr richtet sich dann auch die eigentliche Sammlung. Ähnlich wie Kemals privates Liebesarchiv sind die zwölf Erzählfunde von Schalanskys persönlichem „Begehren angetrieben, etwas überleben zu lassen, Vergangenes zu vergegenwärtigen, Vergessenes zu beschwören, Verstummes zu Wort kommen zu lassen und Versäumtes zu betrauern“ (Schalansky 2018, 26), wie die Autorin einleitend bekennt. Was diesem Begehren entspringt, folgt, wie auch die zwischen die Erzählungen gestreuten schwarz auf schwarz gedruckten Abbildungen, einer Poesie des zweiten Blicks. Ganz gleich, ob es sich um den Verlauf eines Flusses nahe Greifswald oder ein verfallendes Gebäude in Italien, um ein eintätowiertes Einhorn im Schweizer Wallis oder einen kämpfenden Kaspischen Tiger im alten Rom handelt, immer sind es die unauffälligen Spuren der Wirklichkeit, die Schalansky aufgreift, deren Stimmen sie zuweilen auch ergreift und zu einer fiktionalen Erzählung fortspinn: „So handelt dieser Band gleichermaßen vom Suchen wie vom Finden, vom Verlieren wie vom Gewinnen und lässt erahnen, dass der Unterschied zwischen An- und Abwesenheit womöglich marginal ist, solange es die Erinnerung gibt“ (Schalansky 2018, 26).

Als *postmodern native* stellt die jüngere Autorin anders als Pamuk immer wieder ganz explizit archivtheoretische Überlegungen an, die von Themen, Theorien und Argumenten der Postmoderne durchdrungen sind. Wenn von Aufschreibesystemen und Taxonomien die Rede ist, wenn Wissen von Information unterschieden wird und über den antiken Mnemoniker Simonides mit dem bildhaften Gedächtnis und die Entdeckung der Null als eines Zeichens für

Abwesendes nachgedacht wird, so bewegt sie sich von vornherein auf einem postmodern konturierten Theoriegerüst, von dem aus an der Wahrnehmung der Welt gearbeitet werden kann. An der bisherigen archivarischen Praxis der Menschheit hat Schalansky dabei einiges auszusetzen. In einem auffällig langen Vorwort wendet sie sich mit postkolonialistischen Argumenten gegen die historischen Zumutungen aller selbsterklärten Herren und Herrschaften über die Welt, die danach streben, sich – ohne Rücksicht auf Verluste – neben Gegenwart und Zukunft auch noch den „wahren Möglichkeitsraum“ der Vergangenheit untertan zu machen (vgl. Schalansky 2018, 18). Einem solchen Modus despotischer Aneignung folgen selbst noch, so lautet ihr Vorwurf, die mit bestem Gewissen angelegten archivarischen Institutionen der Menschheit:

Archive, Museen und Bibliotheken, die zoologischen Gärten und Naturschutzgebiete sind nichts anderes als verwaltete Friedhöfe, deren Lagergut nicht selten dem lebendigen Kreislauf der Gegenwart entrissen wurde, um abgelegt, ja, um vergessen werden zu dürfen [...]. (Schalansky 2018, 16–17)

Der Welt als dem einzigen authentischen, für uns in seiner Fülle aber „unüberschaubare[n] Archiv ihrer selbst“ (Schalansky 2018, 21) nähert sich Schalansky daher mit ihrer organischen Logik, in der Vergehen und Vergessen nicht als Mangel, sondern als – auch in der Zwölferzahl der Erzählsammlung ausgedrückte – natürliche Notwendigkeit begriffen werden, als inspirierende Leerstellen, vor denen sich Wissen erst konturieren (vgl. Schalansky 2018, 16) und aus denen heraus, wie in ihrem *Verzeichnis* vorgeführt, das Alte immer wieder ganz neu entstehen kann.

Der von ihr präferierte Träger eines solchen Wissens ist das „im ureigenen Sinn des Wortes konservative[] Medium“ Buch, „das gerade durch die Abgeschlossenheit seines Körpers, in dem Text, Bild und Gestaltung vollkommen ineinander aufgehen, wie kein anderes die Welt zu ordnen, manchmal zu ersetzen verspricht“ (Schalansky 2018, 26). Die Begrenztheit seines ‚Korpus‘ macht eine qualitative Auswahl der Inhalte erforderlich, die den digitalen Speichermedien der Autorin zufolge fehlt. Wenn „alles unterschiedslos gespeichert ist, wie auf den elektrische Energie verbrauchenden Datenspeichern, verliert es seine Bedeutung und wird zu einer ungeordneten Ansammlung unbrauchbarer Informationen“ (Schalansky 2018, 16). Schalanskys Gestaltungswille richtet sich daher auf das Medium Buch, das auch in ästhetischer Hinsicht den „scheinbar körperlosen, sein Erbe beanspruchenden, in überbordendem Maß Information zur Verfügung stellenden“ (Schalansky 2018, 25–26) modernen Trägermedien weit überlegen ist.

Interessant ist, dass sich solche archivtheoretischen Überlegungen in Schalanskys gesamten *Verzeichnis* immer mal wieder finden lassen, obwohl die

äußere Anlage ihres Texts eine andere Anordnung nahegelegt hätte. Durch Vorbemerkung, Vorwort, Personen-, Bild- und Quellenverzeichnis hat sie die eigentliche Sammlung mit einem mehrschichtigen Apparat an Paratexten versehen, der eine quasi direkte Kommunikationssituation zwischen Autorin und Rezipienten herstellt, die als Forum für theoretische Vorüberlegungen ausgereicht hätte. Stattdessen aber weicht sie die formale Grenze zwischen Metadiskurs und Diskurs auf, indem sie thematisch beides ineinander übergehen lässt und durch autobiografische Anleihen in einigen, nicht aber allen Erzählungen, also als ein gesammeltes Element neben anderen, den direkten Kontakt zwischen den Rezipienten und der sammelnden Autorin fortsetzt. Dadurch wird eine Metalepse zwischen Diskurs und Metadiskurs performiert, die den für die Gegenwartsdiagnose erforderlichen Ebenensprung vorzeichnet. Dass es dem Ich aus den autofiktionalen Erzählungen Schalanskys gelingt, in den Metadiskurs überzugehen, aus dem Bereich des Geordneten in den Bereich des Ordnenden, und den Diskurs von dort aus kreativ umzugestalten, ermuntert dazu, ein Gleiches zu tun und sich an der Formung des ‚Wirklichen‘ auf ebenso individuelle und leidenschaftliche Weise zu beteiligen.

Schalanskys *Verzeichnis* bewegt sich so in der Mitte zwischen einem rein literarischen und einem realen Anliegen, zwischen ‚Dichtung und Wahrheit‘. Damit steht die Autorin in prominenter literarischer Tradition. Hatte doch schon Goethes „halb poetische, halb historische Behandlung“ (Goethe 2000, 10) der Begebenheiten auf das oben skizzierte gegenwartsdiagnostische Dilemma, das „kaum Erreichbar[e]“ reagiert, „daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet“ (Goethe 2000, 9). Nur stellen sich bei Schalansky wie schon bei Pamuk die Abhängigkeiten etwas anders dar. Da es keine ‚objektive‘ Wirklichkeit mehr gibt, liegt es nun am Individuum, das Jahrhundert mit sich fortzureißen, zu bestimmen und zu bilden, wenn es mit dessen archivarischen Strukturen nicht zufrieden ist.

7 Reflexion der eigenen Marktposition

Folgt man den hier angestellten Beobachtungen, liegt man sicherlich nicht ganz falsch, wenn man Schalanskys und Pamuks Werke, wie ich das bisher getan habe, als durchaus kritische Statements wider das Gegenwartsarchiv im Foucault’schen Sinne liest. Naiv wäre es freilich zu glauben, dass sich die beiden Kunstschaffenden diesem Archiv entziehen könnten, dass sich ihre Kunst jenseits aller kulturellen Voraussetzungen und ökonomischen Bedürfnisse einfach

ereignis und dass sie von diesem externen Standpunkt aus – den Pamuk mit Kemals Einsiedlerleben auf dem Dachboden und Schalansky mit ihren autofiktionalen Isolationen in Bibliothek, Alpendorf, verlassener Kindheitswohnung und vorstädtischem Flussverlauf gleichwohl immer wieder imaginieren – nicht nur die Möglichkeit, sondern auch ein exklusives Recht zu urteilen hätten. Ihren wirklichkeitsbildenden archivarischen Selbstermächtigungen ist die postmoderne Wirklichkeitserschütterung fraglos vorausgegangen, und es ist kaum denkbar, dass sich Schalansky bei ihren Recherchen nicht auch digitaler Informationsquellen bedient hätte.

Eine exklusive Außenposition können sie auch in ökonomischer Hinsicht letztlich nicht für sich beanspruchen. Zwar wenden sie sich gegen das am einzelnen Menschen vorbei prozessierte Daten- und Wissensmanagement der Gegenwart. Indem ihre ganz individuellen Gegenarchive jedoch umgekehrt gerade auf das Exzeptionelle, das Einmalige, die Ausnahme zielen, bedienen sie gleichwohl ein am Markt gehandeltes Bedürfnis potenzieller Käufer, als einzigartiges Individuum wahr- und ernstgenommen zu werden. Dadurch geraten sie, wie alle gegenwartskritische Kunst, unweigerlich in den von Adorno unerbittlich wiederholten Verdacht, nur zum Schein zu rebellieren, tatsächlich aber den gegebenen Verhältnissen dienlich zu sein, indem sie aufrührerisches Potenzial beruhigen.

Ob die beiden hier präsentierten Werke vor Adornos unnachgiebigem Urteil bestehen würden, sei dahingestellt. Auffällig ist aber, dass sowohl Pamuk als auch Schalansky sogar noch diese Volte reflektieren und sich von gesellschaftlichen und ökonomischen Abhängigkeiten ihrer Werke explizit distanzieren. Als Pamuk erkannte, dass sein Museum nicht rechtzeitig zum Istanbul Kulturhauptstadtjahr 2010 in einen Zustand gebracht werden würde, der seinen künstlerischen Vorstellungen genügt hätte, kündigte er alle Verträge mit der Stadt und wandelte das Museum in ein gänzlich selbst finanziertes Privatmuseum um, so dass er von allen externen Verpflichtungen entbunden war: „Ich konnte mein Museum verwirklichen, weil ich als Nobelpreisträger über das nötige Geld verfügte. Jetzt sollten staatliche Stellen, Kulturfonds und große Stiftungen damit beginnen, Projekte von Menschen zu unterstützen, die genauso denken wie ich, aber nicht über entsprechende finanzielle Mittel verfügen“ (Pamuk in Spiegel 2014).

Eine ähnliche Unabhängigkeitserklärung hält auch Schalansky offenbar für angemessen. Man findet sie in der autofiktionalen Erzählung *Guerickes Einhorn*, in der sie einen als Nachweis der Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität gedachten „Naturführer der Monster“ (Schalansky 2018, 65) projiziert, der letztlich nie geschrieben wird. Inmitten einer mehrfachen ironischen Brechung zwischen Projekt und Scheitern proklamiert die Autorin die gänzliche Freiheit ihrer Kunst, indem sie ihrem Arbeitsaufenthalt in den Walliser Alpen einen kurzen

Verweis auf dessen Finanzierung voranstellt, der den Investoren nicht gerade mit Respekt begegnet. Eine krude Argumentation über den Sinn ihres letztlich ja dann doch Fantasie verbleibenden Buchprojekts über die Realität des Fantastischen hatte offenbar gereicht, um die anwesende „Runde von potentiellen Geldgebern“ hinlänglich zu überzeugen: „Man müsse die Drachen nicht töten, sondern sezieren, hatte ich etwas pathetisch hinzugefügt, und ohne mir viele Gedanken über Zielgruppe, Umfang oder Gestalt meines Buches zu machen, unterschrieb ich einen Vertrag und nahm den nächsten Nachtzug gen Süden“ (Schalansky 2018, 65–66). Diese pikareske Selbstinszenierung Schalanskys, die sich keinem Diktat von Finanziers oder Käufern zu beugen bereit ist, erzeugt einen weiteren Distanzeffekt, der der auf die Figur der Metalepse zurückgreifenden Gegenwartsarchivkritik der vorgeführten Werke eine weitere reflexive Dimension zur Seite stellt.

Das Archiv im Foucault'schen Sinne mag „in seiner Totalität nicht beschreibbar“ und „in seiner Aktualität nicht zu umreißen“ (Foucault 1981, 189) sein. Pamuks und Schalanskys metaleptische Sprünge zwischen Ordnetem und Geordnetem, zwischen Erzähltem und Erzählendem halten diesem Paradox aber immerhin archivpoetisch etwas über alle Unterschiede hinweg Gemeinsames entgegen, was sich mit dem Einwohner der verschwundenen paradiesischen Insel „Tuanaki“, auf der das Wort ‚Krieg‘ nicht existiert, vielleicht so zusammenfassen lässt: „Wir wissen nicht, wie man tötet. Wir wissen nur, wie man tanzt“ (Schalansky 2018, 43).

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz et al. *Begründung der Jury des Wilhelm Raabe-Literaturpreises 2018*. <http://www.braunschweig.de/literaturzentrum/literaturpreis/literaturpreis/judith-schalansky.php> (14.9.2020).
- Deleuze, Gilles. „Postscript on the Societies of Control“. *JSTOR* 59 (1992): 3–7. www.jstor.org/stable/778828 (11.10.2020).
- Deleuze, Gilles. *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Ebeling, Knut. „Archiv“. *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart: Metzler, 2014. 221–222.
- Ernst, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Aus dem Französischen übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.
- Foucault, Michel. „Wer sind Sie, Professor Foucault?“ *Schriften in vier Bänden*. Bd. 1: *Schriften 1954–1969*. Hg. Daniel Defert und Francois Ewald. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. 770–793.

- Gehring, Petra. *Foucault – Die Philosophie im Archiv*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 2004.
- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Aus dem Französischen übers. von Andreas Knop. München: Fink, 1994.
- Genette, Gérard. *Metalepse*. Aus dem Französischen übers. von Monika Buchgeister. Hannover: Wehrhahn, 2018.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 9: *Autobiographische Schriften I: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Hg. Erich Trunz. München: dtv, 2000.
- Lobe, Adrian. „Die Gesellschaft der Metadaten“. *Süddeutsche Zeitung*, 31. August 2018. <https://www.sueddeutsche.de/digital/philosophie-die-gesellschaft-der-metadaten-1.4070474> (24.9.2020).
- Lyotard, Jean-François. *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hg. Peter Engelmann. Aus dem Französischen übers. von Otto Pfersmann. Vollst. überarb. Fassung. Graz, Wien: Böhlau, 1986.
- Müller, Lothar. „Dinge und ihre Doppelgänger. Orhan Pamuk eröffnet ‚Museum der Unschuld‘“. *Süddeutsche Zeitung*, 28. April 2012. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-eroeffnet-museum-der-unschuld-dinge-und-ihre-doppelgaenger-1.1344028> (24.9.2020).
- Pamuk, Orhan. *A Modest Manifesto For Museums*. <https://en.masumiyetmuzesi.org/page/a-modest-manifesto-for-museums> (23.9.2020).
- Pamuk, Orhan. *Das Museum der Unschuld. Roman*. Aus dem Türkischen übers. von Gerhard Meier. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010.
- Pasquinelli, Matteo. „Metadata Society“. *Posthuman Glossary*. Hg. Rosi Braidotti und Maria Hlavajova. London: Bloomsbury, 2018. 253–255.
- Rosa, Hartmut. *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. „Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états“. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Hg. John Pier und Jean-Marie Schaeffer. Paris: Éditions de l'EHESS, 2005. 201–223.
- Schalansky, Judith. *Verzeichnis einiger Verluste*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018.
- Schneider, Steffen. *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes „Faust II“*. Berlin: de Gruyter, 2005.
- Spiegel, Hubert. „Schluss mit den Repräsentationsmaschinen! Gespräch mit Orhan Pamuk“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3. Juni 2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/orhan-pamuk-ueber-sein-museum-der-unschuld-12970462.html> (24.9.2020).
- Wiater, Nicolas. „Hermagoras von Temnos und die Stasis-Lehre“. *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Hg. Bernhard Zimmermann und Antonios Rengakos. Bd. 2: *Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*. München: C. H. Beck, 2014. 871–873.

Christian Neuhuber

Autorschaft, Auto(r)fiktion und Selbstarchivierung in Clemens J. Setz' Erzählwerk

So schwer kann das wirklich nicht sein.
(Clemens J. Setz, *Bot*)

Wer das Erzählwerk des österreichischen Autors Clemens J. Setz überblickt, dem mag auffallen, wie unterschiedliche Bedeutungsaspekte des Archivischen die verschiedenen Konzepte der Autorschaft in seinem Schreiben sukzessive usurpieren. Um diese Beobachtung nachvollziehbar zu machen, soll zunächst in aller Kürze der Versuch unternommen werden, Theoreme aus den entsprechenden Diskursen zusammenzuführen, um in einem zweiten Schritt darauf aufbauend die narratologischen Veränderungen der Schreibhaltung in Setz' Prosawerk, das die Archivfiktion konsequent ins digitale Zeitalter überträgt, herauszuarbeiten.

1

Autorschaft ist – nach der Zertrümmerung des emphatischen, autonom-schöpferischen Autorbegriffs durch Roland Barthes und Michel Foucault Ende der 1960er Jahre – spätestens seit der Jahrtausendwende wieder ein zentraler Forschungsbe-
reich weit über die Literaturwissenschaft hinaus.¹ Starke Impulse für den Diskurs ergaben sich zumal durch die Präsentations-, Interaktions- und Aufbewahrungsmöglichkeiten der neuen Medien, die schon früher beobachtbare Phänomene wie „kollektive Autorschaft, Inszenierungsstrategien und Imagebildungen“ (Schaffrick und Willand 2015, 7) intensivieren und in vielfacher Beziehung neue Rahmenbe-

¹ Die bereits Anfang der 1990er Jahre v. a. im angloamerikanischen Raum angestoßene und weitergeführte Debatte um Status und Funktion des Autors/der Autorin (vgl. u. a. Burke (1992), Biriotti und Miller (1993), Woodmansee (1994)) wurde gegen Ende des Jahrzehnts mit dem Sammelband von Jannidis et al. (1999) auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft aufgegriffen. Es folgten seitdem zahlreiche weitere wichtige Beiträge und Sammelbände zur Theorie, historischen Dimensionierung und Rekonzeptualisierung des Autorschaftskonzepts; verwiesen sei in diesem Zusammenhang lediglich auf Detering (2002), Städtke und Kray (2003), Künzel und Schönert (2007), Wagner-Egelhaaf (2012), Bannert und Klecker (2013), Schaffrick und Willand (2015, vgl. dort auch eine Auswahlbibliografie zur Autorschaftsforschung 615–655) sowie Arnold et. al. (2017).

dingungen für das schreibende Ich schufen. Dass diese neue Vorstellung von Autorschaft im digitalen Zeitalter auch in vielerlei Hinsicht mit dem Archiv sowohl als Institution des sammelnden Bewahrens und Dokumentierens als auch als oszillierende ideengeschichtliche Metapher (vgl. Schenk 2013, 46) zu tun hat, ist nicht zu übersehen. Denn als eine Art Hyperarchiv, das digitale Informationen jedweder Provenienz sammelt, verarbeitet, in Verbindung zueinander bringt und weitgehend frei verfügbar macht, befördert das Internet mit seinen Verarbeitungs-, Distributions- und Rezeptionsstrategien das Entstehen dieser neuartigen Modelle des Autorseins entscheidend.

Zum einen scheint der Aspekt der Urheberschaft unter den Konstituenten der virtuellen Welt immer labiler, diffuser oder kontingenter zu werden. Wer wofür verantwortlich ist, erschließt sich in den identitätsauflösenden Weiten des Internets weniger über traditionelle Kategorien wie Individualität, Originalität, Kreativität oder Authentizität als verstärkt über die dominante Medialität der performativen Inszenierung, vermarktenden Adaption oder schlicht Aneignung (wie etwa der Fall Helene Hegemann eindrücklich zeigte). Parallel dazu differenzieren sich – zweitens – die Möglichkeiten der Inszenierung von Autorschaft durch die erleichterte Zugänglichkeit des literarischen Felds, die schwindende Bedeutung von Gatekeepern in Produktion, Vertrieb und Kritik oder auch durch die paratextuelle Vielstimmigkeit im Netz immer weiter aus. Wer als Autor/in wahrgenommen werden will, hat dazu wesentlich mehr Möglichkeiten als je zuvor; mangelnde Qualität oder fehlende Förderung sind in Zeiten von Blogs, Self-Publishing-Plattformen oder Books-on-Demand keine Ausschlusskriterien mehr. Dazu kommt – drittens –, dass immer mehr Schreibende das Hyperarchiv Internet als Medium der Selbst- und Welterfahrung, der Recherche, Weiterbildung, Sinnstiftung und Multiplikation in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellen und so ein immer komplexeres intermediales Referenzsystem etablieren mit den entsprechenden Auswirkungen auf die Identifikation von Autorsubjekt bzw. Autorsubjektkonstruktionen und Erzählinstanz.

Eine Literatur, die diese veränderten Konstellationen produktiv verarbeitet, trägt im Sinne der Kulturökonomik von Boris Groys essenziell zu einem kulturellen Archiv bei, in dem das alltägliche Neue in Interaktion mit dem Etablierten aufgenommen und aufgewertet wird. Moritz Baßler hat vor einiger Zeit diese literarische Archivierungsleistung, die das Profane, Banale und Abseitige mit den damit verbundenen Assoziationen im kulturell Valorisierten verankert, als Kennzeichen des Pop-Romans definiert (vgl. Baßler 2005, 135–136). Man könnte diese Literarisierung des Alltäglichen, die geläufige Werthierarchien unterwandert, jedoch nicht allein auf dieses Genre bzw. dieses Etikett beschränken, sondern es als symptomatisch für ein – ich nenne es – ‚archivarisches‘ Autorschaftskonzept

werten, dem sich unter den Bedingungen der digitalen Welt neue Perspektiven und Ausdrucksformen eröffneten.

Eine besondere Brisanz gewinnt dieses Konzept bei autofiktionalem Schreiben, also bei Texten, in denen Autobiografisches mit Fiktionalem zu einem Identitätsspiel verwoben wird, das die Grenzen zwischen Autorschaft und Erzählinstanz verschwimmen lässt (vgl. Wagner-Egelhaaf 2012; Krumrey 2015). Als selbstreferenzielles Zentrum des Textes literarisiert bzw. fingiert der konkrete Autor Ereignisse und Fakten seines Umfelds, deren Realitätsnähe und Unmittelbarkeit Glaubwürdigkeit suggerieren, doch unklar lassen, inwieweit wir es tatsächlich mit autobiografischem, quasi-faktuellem Erzählen oder doch mit Erfundenem zu tun haben. Worin das ‚Autorkonstrukt‘ als Resultat eines semiotischen Leseakts mit dem konkreten Autor als realhistorischer Persönlichkeit übereinstimmt, lässt sich nicht zweifelsfrei benennen. Der Versuch, das – vorgeblich – eigene Erleben und Denken in Form erzählender Texte zu archivieren, unterminiert somit auch die in germanistischen Seminaren so essenzielle und dementsprechend vehement eingeforderte Unterscheidung zwischen Autor/in, Erzählinstanz und Figur, weil sie die klare Trennung von deskriptivem, hermeneutischem und einordnend-wertendem Zugang, von Textanalyse, Textinterpretation und Literaturkritik erschwert, wenn nicht verunmöglicht.

2

Wie sich das narratologisch zu Buche schlägt, lässt sich besonders instruktiv am Erzählwerk des 1982 in Graz geborenen Autors Clemens J. Setz zeigen, der seit mehr als einem Jahrzehnt zu den Lieblingen der deutschsprachigen Literaturkritik zählt, von der Literaturwissenschaft allerdings erst allmählich als dankbares Untersuchungsobjekt entdeckt wird.² Die Verschränkung von Fund, Erfundenem und Befund, die die auktoriale Empirie zum Angelpunkt eines Kosmos der Bizarrieries werden lässt, gehört seit seinem Debüt zu den grundlegenden Schreibverfahren des entsprungenen Germanistikstudenten. Essenzieller Teil seiner Selbstinszenierung ist die zunehmende Verwischung von Autor- und Erzählinstanz, durch die das schreibende Ich stets gegenwärtig zu sein scheint, ohne sich dadurch greifbar, angreifbar zu machen. Wie sehr das Spiel mit der eigenen Identität Strategie seines Schreibens ist, lässt Setz des Öfteren in Interviews und poetologischen Reflexionen anklängen. Im Vorwort seines Pseudo-Interview-

² Für einen Überblick zur literaturkritischen und -wissenschaftlichen Sekundärliteratur bis April 2020 s. Reichmann 2020.

bands *Bot* konstatiert er etwa in Anspielung an Douglas Hofstadters *I Am a Strange Loop*, „dass man auch mich dereinst würde rekonstruieren können aus dem Material, das ich hinterlassen habe. So schwer kann das wirklich nicht sein“ (Setz 2018, 9). Die Selbstdarstellungsweisen der Autofiktion könnten also nach Setz als Basis einer zukünftigen Autorfiktion dienen, die den angeblich wahren Autor aus der Fiktionalität seines schreibenden Ich nachbildet. Zugegeben eine mutige Vorstellung für einen Literaten, der – glaubt man der Literaturkritik – in seinem Werk vor allem mit ‚Shock and Awe‘ zu punkten wisse, mit einer ‚Ästhetik der Drastik‘, die die Grenzen des guten Geschmacks hinsichtlich Sexualität, Gewalt und Ekel geflissentlich ignoriert (vgl. Oberreither 2020, 125–126).

Den Ausgangspunkt dieser literarischen Selbstarchivierung und in weiterer Folge Selbstmodellierung setzte Setz mit seinem Romanerstling *Söhne und Planeten*, dessen vier ineinander verwobene Erzählungen sich an verschiedenen Vater-Sohn-Beziehungen abarbeiten. Man könnte meinen: Keine allzu innovative Motivwahl für einen Jungautor, zumal auch die aufdringliche Kafka-Referenz zu Beginn, Unzulänglichkeitsgefühle in Körpertransformationen auszudrücken, etwas abgedroschen daherkommt. Der Schriftsteller René Templ neigt in der Eingangserzählung zu rätselhaften Schrumpfanfällen, die er mit der Lektüre von Daniel Defoes *Tagebuch des Pestjahrs* zu bekämpfen sucht, ein Buch von 1722, das einen auf Recherchen und Aufzeichnungen beruhenden Augenzeugenbericht des Seuchenjahrs 1665 gibt, der aufgrund seiner Eindringlichkeit lange für authentisch gehalten wurde. Das Changieren zwischen Authentizität und Erfundenem ist denn auch der eigentliche Reiz des Buchs, das aus wechselnden Erzählperspektiven und in verschiedenen, geschickt geschachtelten Konfliktkonstellationen Facetten des Literaturbetriebs reflektiert. In welchen der vielen schreibenden jungen und alten Protagonisten sich das Autor-Ich am deutlichsten verewigt, bleibt freilich unklar: Ist es der jüngere Templ der zweiten Erzählung, der nun autodiegetisch seine Schreibsozialisation mit Anmerkungen wie der folgenden beschreibt?

Wie alle Schriftsteller, die in der Gesellschaft von Frauen aufgezogen worden sind und die ihre Sexualität aus Lust und Notwendigkeit in ihr Werk integrieren, habe ich eine Art von selbstverständlicher Obsession für weibliche Verhaltensweisen, Körper, Beziehungen und Eigenschaften. (Setz 2007, 103)

Oder ist es der Schriftstellersohn Victor Senegger, der Ich-Erzähler der Schlusssequenz, der demnächst „eher längere Novellen, nicht mehr als drei oder vier, die miteinander zusammenhängen“ (Setz 2007, 203), veröffentlichen will und dessen erratische Texte der liebevolle Vater nach dem Selbstmord des Sohns – als kläglichem Versuch der Wiedergutmachung – herausgeben will? Oder sind es seine

Freunde, die wie „so viele andere junge Menschen in dieser harmlosen und phantasiehungrigen Stadt Schriftsteller“ (Setz 2007, 187) sind? Wichtiger als autofiktionale Vergegenwärtigung ist in diesem Debütroman noch die selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Schreib- und Veröffentlichungsprozess selbst, die Dekuvrierung des intertextuellen Anspielungsreichtums, der Umgang mit Leitbildern wie „Kafka oder ... Haushofer“ (Setz 2007, 199), die Berechenbarkeit der Literaturkritik und ähnliches mehr.

Wesentlich ausgeprägter sind selbstreferenzielles Schreiben und Autofiktion bereits in Setz' zweitem Roman *Frequenzen*, den er 2009 wieder im Residenz-Verlag vorlegte, und nicht erst bei den Schlusszenen des 700-Seiten-Wälzers, wo uns „Ein junger, ernster Mann mit Brille“ begegnet, der über „das uralte Elementarproblem von Vater und Sohn [...] so lange nachgedacht hatte, bis er schließlich einen quirlig-verzweifelden Roman darüber geschrieben hatte“ (Setz 2009, 695). Schon außerhalb des Buchblocks informiert uns ein auf den Vorsatzblättern quer gedruckter selbstironischer Paratext über den Autor und sein vorliegendes Werk. In einem Eintrag aus dem – selbstredend fingierten – *Konversationslexikon der Jenseitsmythen* wird „Setz, Clemens Johann“ als „Verfasser obskurer Novellen und Romane“ (Setz 2009, [715 und 716]) charakterisiert, eine onomastische Parallele zu Kafkas Werk gezogen und nach einer Kurzcharakterisierung der Protagonisten eine erste Rezension des Romans als augenzwinkerndes *Mise en abyme* mitgeliefert. Bemerkenswert ist dabei in unserem Zusammenhang der letzte Absatz auf dem hinteren Einbandspiegel:

An mehreren Stellen des Romans hat sich der Autor S. selbst verewigt. Was er damit ausdrücken wollte, ist nicht überliefert. Vielleicht nur, dass man ihn, wenn er nicht existieren würde, kurzerhand er- (Setz 2009)

Hier bricht der Artikel am Seitenende ab. Sollte bereits diese Leerstelle ein Hinweis auf die Erschließbarkeit des Autor-Ich aus seinem Werk sein, der sogenannte implizite Autor also den realen Autor ‚er-setz-en‘? Tatsache ist, dass auch in diesem für den Deutschen Buchpreis shortgelisteten Roman die zentralen, wieder ödipal belasteten Protagonisten Alexander und Walter Rückschlüsse auf den Urheber provozieren, da sie – wie immer in Setz' Texten – ähnliche Fähigkeiten, Faibles oder Fehlleistungen haben, wie man sie durch suggestive Fokalisierung und geschickt gestreute Eigenaussagen vom Autor Clemens Setz zu kennen glaubt. So ist der fantasiebegabte Ich-Erzähler Alexander Kehrfoch, ein verlassener Lehrersohn und Altenpfleger auf Sinnsuche, Ton-Farb-Synästhetiker, wie das auch Setz von sich behauptet. Seine akustische Wahrnehmung beeinflusst also visuelle Eindrücke, was zu hoch- (oder in den Augen gestrenger Kunstrichter

auch pseudo-)poetischen Formulierungen (vgl. Reichmann 2017, 148) führen kann wie ein Beispiel vom Anfang des Romans nachdrücklich belegt:

Der Dienstag ist ein alter Mann mit Blumen am Hut, sehr gelb im Gesicht, und seine Augen sind fast nur ein Zwinkern. Das Gelb erinnert an die Farbe von giftigem Weizen, eine alpträumhafte Schattierung von dunklem Gold. Der Mittwoch hat die seltsamste Farbe, wahrscheinlich, weil er als einziger Tag der Woche nicht auf die helle Silbe -tag endet. Er ist gesprenkelt ein wenig wie ein Wollknäuel aus verschiedenfarbigen Fäden. (Setz 2009, 18–19)

Synästhesie ist nur eines der vielen neurologischen oder psychologischen Phänomene, mit denen sich Setz inner- und außerhalb seines Schreibens auseinandersetzt (vgl. Oberreither 2019, 128). Sie geben ihm u. a. Gelegenheit, die subtilen, sprachgewaltig umgesetzten Alltagsbeobachtungen mit surreal-witzigen Parallelwelten zu kombinieren. So benötigen Setz' Romane bei aller Umfänglichkeit auch keine Vielfalt an Schauplätzen oder Personen. Seine Kunst liegt in der vielschichtigen Vernetzung unterschiedlichster Informationen zu einem komplexen Ganzen, das weitere Anknüpfungspunkte liefert, nach innen, aber auch nach außen. Wie stark dabei die Rolle des Autors als ästhetischer Katalysator seiner lebensweltlichen Erfahrung dient, macht der beige-packte ‚Warnhinweis‘ am Ende des Romans deutlich:

Alle realen Personen, die sich in den Figuren dieses Romans wiederfinden, werden durch den Akt der Identifikation zwangsläufig fiktiv und zu einem reinen Produkt meiner Fantasie. (Setz 2009, 714)

Selbst zum Produkt seiner Fantasie macht sich Setz in seiner Erzählung *Das Herzstück der Sammlung* aus dem mit dem Preis der Leipziger Buchmesse prämierten Prosaband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*, den er 2011 in seinem neuen Verlag Suhrkamp folgen ließ. Selbstreferenziell ist nicht nur der Titel dieses Texts, der inmitten zumeist verstörend abgründiger Geschichten über Grausamkeit, Krankheit und Perversion depravierter und depravierter Figuren steht. Auch der Autor selbst inszeniert sich als Herzstück einer Sammlung, die über und um ihn angelegt wurde, allerdings als altes Alter Ego. Wir sind Zeugen der letzten Führung in einem zukünftigen Clemens-Setz-Archiv, das demnächst einer privaten Sammlung einverleibt werden soll, wie der Archivar erläutert. Das Spätwerk, „ein langes Regal voll dunkler, teilweise zerfallener Bücher“, hat er als letztes Highlight seiner Führung der jungen Besucherin bereits präsentiert, den ganzen ‚späten Setz‘, den „Warteschlangen-Zyklus. Enkel und Asteroiden. Alles aus seiner Nach- Meer-Periode. Aus der Vor-Meer-Periode haben wir nur die Romane, die meisten anderen Texte von damals sind verloren“ (Setz 2011, 196). Dereinst verloren müsste damit wohl auch die vorliegende Geschichte sein, in der sich der Setz-Fan

nun Zutritt zum Metaobjekt der Sammlung verschafft: Verborgen in einem miefigen Nebenraum vegetiert der nur mehr zu Grunzlauten fähige Autor Setz als ‚verwitterter‘ Greis in einem gelben Gitterbett vor sich hin, ein kitschiger Zimmerbrunnen simuliert das für sein Werk angeblich so wesentliche Meer. Die autofiktionale Selbstarchivierung – hier in einer personifizierten Sciencefiction-Variante – setzt die autobiografischen Elemente nur mehr als Anspielungshorizont eines wenig verheißungsvollen zukünftigen Dichterkults, bei dem Autor und Werk nicht mehr zu sagen haben als ein langgezogenes „Maah“ (Setz 2011, 206).

Gleichsam kompensatorisch zum verlorenen Weltbezug versucht Setz' folgender Roman *Indigo* (2012) umso nachdrücklicher Authentizität zu suggerieren: durch einen autobiografistischen Ich-Erzähler, über Faktizität imitierende metafiktionale Texte oder auch über die fingierte Materialität angeblich existierender Dokumente, um mit diesen – altbekannten – narratologischen Kunstgriffen die Verschleifung von Autor- und Erzählinstanz zu intensivieren. Freilich ist es keine Wohlfühlwelt, in die sich der Autor Setz als Erzähler und Protagonist versetzt, sondern eine mit sozialvoyeuristischer Lust am Leid entfaltete Dystopie der verstörenden Dispositionen, bedrohlichen Psychosen und allgegenwärtigen Krankheiten. Schon im Vorfeld der Veröffentlichung begann der Autor seine autofiktionale Inszenierung in einem vom Verlag eingerichteten Blog (www.indigo.suhrkamp.de), der den Entstehungsprozess begleitete, um dann das Spiel mit der (Unzu-)Verlässlichkeit des Erzählens in den peritextuellen Interferenzen von Lappentext und Autorenkurzporträt weiterzuspinnen:

Im Norden der Steiermark liegt die Helianau, eine Internatsschule für Kinder, die an einer rätselhaften Störung leiden, dem Indigo-Syndrom. Jedem, der ihnen zu nahe kommt, befallen Übelkeit, Schwindel und heftige Kopfschmerzen. Der junge Mathematiklehrer Clemens Setz unterrichtet an dieser Schule und wird auf seltsame Vorgänge aufmerksam: Immer wieder werden Kinder in eigenartigen Maskierungen in einem Auto mit unbekanntem Ziel davongefahren. Setz beginnt, Nachforschungen anzustellen, doch er kommt nicht weit; er wird aus dem Schuldienst entlassen. Fünfzehn Jahre später berichten die Zeitungen von einem aufsehenerregenden Strafprozess: Ein ehemaliger Mathematiklehrer wird vom Vorwurf freigesprochen, einen Tierquälerei brutal ermordet zu haben.

So könnte die Zusammenfassung einer Handlung lauten, die sich jeder Zusammenfassung entzieht. Am besten, Sie blättern gleich um und lesen das Buch. Sie werden feststellen: Auch im neuen Roman von Clemens J. Setz geht das „radikale Gegenprogramm zur hübsch verkasteten Literaturwerkstättenliteratur“ (*Die Welt*) weiter. Rasend spannend und so erholend wie eine gute Massage. Hinterher spüren sie jeden Muskel.

Clemens J. Setz wurde 1982 in Graz geboren. Nach dem Studium der Mathematik und Germanistik in Graz arbeitete er als Mathematik-Tutor u. a. im Proximity Awareness & Learning Center Helianau und als Journalist. Seit 2008 treten bei ihm Spätfolgen der Indigo-Belastung auf. Heute lebt er als freier Schriftsteller zurückgezogen mit seiner Frau in der Nähe von Graz. (Setz 2012)

Als autotherapeutische „Ablenkungsgeschichte“ (Setz 2012, 293) der homodiegetischen Erzählinstanz Setz wird in Heterodiegese die in die Zukunft (2021) verlegte Geschichte des ehemaligen ‚Indigo-Kinds‘ Robert Tätzl vermittelt, der sich und seine Mitmenschen als Außenseiter durch den Alltag quält und schließlich auf seinen ehemaligen, des Mordes bezichtigten Lehrer Setz trifft. Die beiden mit einer Vielzahl an Textsorten angereicherten Erzählstränge generieren eine komplexe (auch typografisch vielseitige) Komposition, die nicht nur „die Grenzen zwischen Facts und Fakes in einer Art literarischem ‚Uncanny Valley‘“ (Reichmann 2017, 152) verschwimmen lässt, sondern eine „regelrecht aberwitzige autofiktionale Dopplung“ kreierte: „Der reale Setz schreibt mit *Indigo* einen Roman mit einer Hauptfigur Setz, die wiederum eine Geschichte schreibt, in der die Figur Setz auftaucht: eine Autofiktion *in* einer Autofiktion“ (Pottbeckers 2017, 192). Es ist kein schmeichelhaftes Selbstbild, das hier aus vielfachen Blickwinkeln erstellt wird, aber ein derart kurioses, ja zuweilen beinahe karikatureskes, dass man sich stets versucht fühlt, die geschickt ausgelegten Authentifizierungssignale auf ihre Gültigkeit zu überprüfen, um Übereinstimmungen bzw. Abweichungen von Autor, Ich-Erzähler und Setz-Figur auszuloten. Doch zu listig sind die Uneindeutigkeiten unter das Verifizier- und Falsifizierbare gemischt, als dass sich hier Klarheit schaffen ließe – zumal auch die zahlreichen archivierten Inhalte der verlagsinternen *Indigo*-Internetseite die autofiktionale Inszenierung weiterspinnen.

Noch weitaus stärker warf Suhrkamp die mediale Maschinerie zur Bewerbung des nächsten Romans *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* (2015) an. Über den ‚Blog für Betreutes Lesen‘ auf der kurzlebigen Social-Reading-Plattform ‚Sobooks‘ sollte der erwartungsgemäß mit Bizarrerien überbordende 1000-Seiten-Klotz von Online-MultiplikatorInnen besprochen, kommentiert und der ebenso anspielungsreiche wie auf Abwege führende Setz’sche Erzählkosmos dechiffriert werden (vgl. Reichmann 2017, 159). Der letztlich überschaubare Zuspruch mag auch dem partiellen Rückzug des Autors geschuldet sein, der sich in diesem Werk weniger outriert, sondern seine Gedankenwelt über die Reflektorfigur der Behindertenpädagogin Natalie Reinegger entfaltet, deren Klient Dorm von seinem ehemaligen Stalkingopfer Hollberg subtil gequält wird. Dass die hypersensible Neurotikerin und Synästhetikerin mit ihrem Faible für sinnverweigernde Nonseq-Gespräche, bulimischen Medienkonsum oder das Abdriften in virtuelle Ablenkungen wie ASMR-Videos oder Computerspiele mit zu entdeckenden Codefehlern unmissverständlich Neigungen und Faszinationen des Autors teilt, hatte dieser mit Essays zur *Poesie des ASMR* bzw. zur *Poesie der Glitches* schon vorab klargestellt. Doch vermag die heterodiegetische Vermittlung weniger die Begehrlichkeit des Lesenden zu wecken, ‚Autorsuggestionen‘ als semantische Schnittmengen von Autor-disposition und Figurencharakterisierung zu dekuvirieren, selbst wenn Natalie – so Setz – durchaus als symbiotische Projektion verstanden werden kann (vgl.

Leinen 2015). Soziopathien, Borderline-Symptome oder Perversionen wie die Blowjob- und Ejakulat-Manie der Protagonistin, die in der Autofiktion noch als selbstironisches Spiel mit Identitäten ausgelegt werden könnten, ließen sich hier auch als sexistische, gynäkophobe Auswüchse eines Erzählers auslegen, „der so unzweifelhaft ein Mann ist“ (vgl. Kastberger 2016, 22). Da hilft nur bedingt, dass sich Setz in diesem erzähltechnisch vergleichsweise traditionellen Roman mit Natalies Ex-Freund Markus C. Haase zumindest einen schrullig-unbeholfenen schriftstellernden Stellvertreter geschaffen hat, der als verletzlicher Chatpartner, poetologischer Stichwortgeber und leidenschaftlicher John Updike-Verehrer für seine Verhältnisse beinah irritierend normal wirkt. Updikes Tod hatte Markus zutiefst erschüttert, weil damit auch dessen literarische Selbstarchivierung ihr endgültiges Ende fand:

Für Markus waren seine Lieblingsautoren eine spezielle Untergattung der Menschheit, die sich so weit in das Mysterium des Lebens hineingewagt hatten, dass ihr Tod einen persönlich angriff und schmerzte, als verlöre man einen alten Freund. Diese Leute waren ganz allein mit ihren Gedanken über das Sonnensystem und die merkwürdige Einrichtung der Lebensphasen und mit ihrer Angst vor dem Tod spätnachts, aber man wusste das über sie, weil sie es aufschrieben und pausenlos weitererzählten, während man über die meisten anderen Menschen nur Vermutungen anstellen konnte. (Setz 2015, 454)

Auch wenn man Literatur – wie hier – als Festschreiben (und damit Archivierung) der jeweiligen Gedankenwelt versteht, die im cartesianischen Sinn ja Bedingung der eigenen Existenz ist, weist das aus der Lektüre gewonnene Autor-konstrukt stets eine prononcierte Fiktionalität auf, die den Abgleich mit der realen Autorbiografie durch Publikum, Kritik und Wissenschaft geradezu herausfordert.

Dass Setz allerdings kein großes Interesse daran hat, seine kunstvoll konstruierten Identitätssetzungen zu vereindeutigen, ist Angelpunkt seiner bereits angesprochenen Textsammlung *Bot*, ein *Gespräch ohne Autor* – wie es im Untertitel heißt –, das Angelika Klammer 2018 herausgab. Der bewerbende Klappentext umreißt die Ausgangskonstellation:

Nachrichten von der ausgelagerten Seele

Hier lesen Sie das Interview mit einem bekannten Schriftsteller – allerdings ohne den Schriftsteller selbst. Denn der war nicht imstande, auf die Fragen der Interviewerin zu antworten. Ihm fiel nichts ein. Zum Glück fand sich eine Alternative: der Clemens-Setz-Bot, eine Art künstliche Intelligenz, sein Millionen von Zeichen umfassendes Tagebuch. Es gibt in verblüffender Offenheit preis, was Sie schon immer über den Autor Clemens J. Setz und sein Werk wissen wollten. (Setz 2018)

Die vollmundige Ankündigung des Verlags hält freilich nur bedingt, was sie verspricht. Die Suggestion, dass ein Computerprogramm die interpersonelle Kommunikation oder die Repliken des Interviewten ersetzt und der Autor somit nur noch als intellektuelles Materiallager einer ausgelagerten Ordnungsmacht fungiert, ist ebenso irreführend wie das Versprechen, Klarheit über den Autor zu schaffen. Die Fragen orientieren sich vielmehr an den Gedankensplittern des Journals und werden von den handverlesenen oder auch per Suchbegriff zugeordneten Textstellen allenfalls assoziativ, zumeist aber gar nicht beantwortet. Natürlich ist der Urheber dem Gespräch nicht abhandengekommen, wie der Untertitel glauben machen will. Er ist mit seinen oft sehr persönlichen Notizen in der Interaktion mit dem Publikum vielleicht sogar präsenter als in den größeren Kompositionen und fügt dem schillernden Autorkonstrukt Facetten hinzu, die es weiter irrlichtern lassen.

Die im Vorwort zu *Bot* formulierte Vorstellung, dass sich eine Persönlichkeit aus der Gesamtheit des archivierten Materials rekonstruieren ließe, hebt nicht auf eine herkömmliche Urheber-Biografie ab, sondern versucht ambigen Lebensentwürfen in einer als kontingent erfahrenen digitalisierten Welt gerecht zu werden. Doch wie viel Setz steckt tatsächlich in den Entsetzlichkeiten seines Erzählkosmos? Auch in seinem Kurzgeschichtenband *Der Trost runder Dinge* (2019) erschließen exzentrische Surrogate der Dichteridentität wieder Bereiche des Ab- und Paranormalen, deren Verquertheit uns erschauern lassen mag, zugleich aber eine beruhigende Normalität der eigenen Lebenswelt suggeriert. Muss man sich deswegen Sorgen machen um den Autor, dass das autofiktionale Konstrukt der literarischen Selbstarchivierung mit seinem eigentlichen Ich besser übereinstimmt als zu wünschen wäre? Immerhin räsoniert Setz in seiner ‚Klagenfurter Rede zur Literatur 2019‘ *Kayfabe und Literatur* über nach Drehbuch inszenierte fiktionale Charaktere und Storylines der Wrestlingwelt, die Wrestler zuweilen so internalisieren, dass sie zur eigentlichen Identität werden, und ergänzt:

Die lächerliche Kayfabe der Dichteridentität habe ich selbst besonders hündisch befolgt in meinen jungen Jahren. Vielleicht neigt meine Seele ja allgemein dazu, immer wieder in derlei bereitstehende Hohlformen zu fallen, um sich dann, Jahre später, mühevoll daraus freiknabbern zu müssen. (Setz 2019, 27)

*

Man sieht: So einfach, wie Setz schelmisch insinuiert, wird seine Rekonstruktion aus dem vorliegenden Material ganz sicher nicht werden. Es scheint paradox, doch hat sich der Autor gerade durch die exzessive selbstreferenzielle Exponierung von autobiografischem und autofiktionalem Material inzwischen eine

gewisse Aura der Unnahbarkeit erarbeitet. Seine vielgerühmte Schreibweise, die sich die sukzessive Realitätsauflösung einer virtuell überformten digitalen Welt zunutze macht, lässt ein literarisches Setz-Archiv entstehen, das sich aus den unterschiedlichsten Quellen speist und so ein kaleidoskopisch ambivalentes, aus irrwitzigen Details zusammengesetztes Autorbild schafft, das sich zunehmend der Konkretisierung verweigert. Dieser mit jeder Seite erweiterte Setzkasten zusammengetragener und ausgestellter Objets trouvés aus dem eigenen Alltag und/oder den Weiten des Internets ist somit nicht bloß Ergebnis eines zeitgemäßen (selbst)archivarischen Autorschaftskonzepts, sondern wirkt auch erfolgreich als Immunisierungsstrategie gegen die Zumutungen eines gängigen Autorkults.

Literaturverzeichnis

- Arnold, Sonja, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel: Ludwig, 2018. 361–377.
- Bannert, Herbert, und Elisabeth Klecker (Hg.). *Autorschaft. Konzeptionen – Transformationen – Diskussionen*. Wien: Präzens, 2013.
- Detering, Heinrich (Hg.). *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: Metzler, 2002.
- Dinger, Christian. „Die Ausweitung der Fiktion. Autofiktionales Erzählen und (digitale) Paratexte bei Clemens J. Setz und Aléa Torik“. *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Hg. Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk und Martina Wagner-Egelhaaf. Kiel: Ludwig, 2018. 361–377.
- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. 2. Aufl. München: C. H. Beck, 2005.
- Biriotti, Maurice, und Nicola Miller (Hg.). *What is an Author?* Manchester: University Press, 1993.
- Burke, Séan. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: University Press, 1992.
- Kupczyńska, Kalina. „„Einfluss‘ und seine Frequenzen in der Postmoderne. Zur Prosa von Clemens J. Setz“. *Zwischen Einflussangst und Einflusslust. Zur Auseinandersetzung mit der Tradition in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Hg. Joanna Drynda, Alicja Krauze-Olejniczak und Sławomir Piontek. Wien: Praesens, 2017. 23–33.
- Jaklová, Helena. „Im Prosalabor von Clemens J. Setz“. *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*. Hg. Alexandra Millner, Dana Pfeiferová und Vincenza Scuderi. Pilsen: Westböhmische Universität Pilsen, 2019. 308–328.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matías Martínez und Simone Winko (Hg.). *Die Rückkehr des Autors*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Jaszi, Peter, und Martha Woodmansee (Hg.). *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham: Duke University Press, 1994.
- Kastberger, Klaus. „Being Clemens Setz. Laudatio“. *Clemens J. Setz trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis 2015*. Hg. Hubert Winkels. Göttingen: Wallstein 2016, 14–24.

- Krumrey, Birgitta. *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress, 2015.
- Künzel, Christine, und Jörg Schönerl (Hg.). *Autorinszenierungen: Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Leinen, Angela. „Lost in Natalie. Neuer Roman von Clemens J. Setz“. *taz.de* vom 6. September 2015, <https://taz.de/Neuer-Roman-von-Clemens-J-Setz/!5228449/> (15. Juli 2020).
- Oberreither, Bernhard. „Irritation – Struktur – Poesie. Zur Poesie erzählter Welten bei Clemens Setz“. *Dossier Graz 2000+. Neues aus der Hauptstadt der Literatur*. Hg. Gerhard Fuchs, Stefan Maurer und Christian Neuhuber. Graz 2019. 125–143, <https://unipub.uni-graz.at/dossier/periodical/titleinfo/4672618> (15. Juli 2020).
- Pottbeckers, Jörg. *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.
- Reichmann, Wolfgang. „Clemens J. Setz“. *Junge und jüngere Literatur aus Österreich*. Hg. Kalina Kupczyńska. München: edition text + kritik, 2017. 143–164.
- Reichmann, Wolfgang. „Clemens J. Setz“. *nachschlage.NET/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, <http://www.nachschlage.net/search/document?index=mol-16&id=16000000755&type=text/html&query=key=ut1YDmr9&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview=> (15. Juli 2020).
- Schaffrick, Matthias, und Marcus Willand (Hg.). *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015.
- Setz, Clemens J. *Söhne und Planeten*. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2007.
- Setz, Clemens J. *Die Frequenzen*. St. Pölten, Salzburg: Residenz, 2009.
- Setz, Clemens J. *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Setz, Clemens J. *Indigo*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Setz, Clemens J. *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Setz, Clemens J. *Bot. Gespräch ohne Autor*. Hg. Angelika Klammer. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Setz, Clemens J. *Der Trost runder Dinge*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
- Setz, Clemens J. *Kayfabe und Literatur. Klagenfurter Rede zur Literatur 2019*. Klagenfurt: Heyn, 2019.
- Städtke, Klaus, Ralph Kray und Ingo Berensmeyer (Hg.). *Spielräume des auktorialen Diskurses*. Berlin: Akademie Verl., 2003.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis, 2012.
- Woodmansee, Martha. *The Author, Art, and The Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Nick Büscher, Lehramtsstudium der Fächer Germanistik und Philosophie an der Leibniz Universität Hannover, Promotion 2013 (*Apokalypse als Utopie. Anthropofugalität in der österreichischen Nachkriegsliteratur*, 2014), 2013–2014 Studienreferendar für das Lehramt an Gymnasien am Studienseminar Stadthagen, dann Studienrat für die Fächer Deutsch und Philosophie am Gymnasium Bad Nenndorf. Forschungsschwerpunkte: Mythos und Postmoderne, Literatur und Raum, anthropofugale Gattungsentwicklung (mit den Schwerpunkten Utopie, Anti-Utopie, Science-Fiction und Apokalypse), Kulturökologie und Literaturdidaktik.

Petra-Maria Dallinger, Leiterin des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich/ StifterHaus. Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Wien. Arbeiten zu mediävistischen bzw. geschlechtsspezifischen Themen. Lehrtätigkeit an der Universität Wien und der Kunstuniversität Linz. 1992 Promotion und Tätigkeit in der Direktion Kultur des Landes Oberösterreich. Bandherausgeberin der *Historisch-Kritischen Gesamtausgabe der Werke und Briefe Adalbert Stifters*, Kuratorin von Ausstellungen.

Georg Hofer, Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien. Seit 2011 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich/StifterHaus. Dort Arbeit an Literatúrausstellungen, Symposien und Publikationen. Aktuelle Publikation: „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)* (hg. mit Helmut Neundlinger, 2020).

Klaus Kastberger, Professor für Neuere deutschsprachige Literatur am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Universität Graz und Leiter des Literaturhauses Graz. Von 1996 bis 2015 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und Privatdozent an der Universität Wien. Arbeit als Literaturkritiker u. a. für *Falter*, *Die Presse* und ORF. Juror beim Bachmannpreis seit 2015. Kuratierung von Ausstellungen und Veranstaltungsreihen, Leitung mehrerer FWF-Forschungsprojekte, darunter www.handkeonline.onb.ac.at. Zahlreiche Bücher, Aufsätze und Vorträge v. a. zur österreichischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Herausgeber der *Historisch-kritischen Ausgabe der Werke Ödön von Horváths* (ab 2009 bei de Gruyter, als Leseausgabe bei Reclam).

Manfred Mittermayer, Leiter des Literaturarchivs Salzburg. Studium der Germanistik und Anglistik in Salzburg, Lehrtätigkeit an der Universität Salzburg (seit 1984), seit 2013 Intendanz der Rauriser Literaturtage (mit Ines Schütz). Zahlreiche Publikationen zur Literatur des 20. Jahrhunderts, v. a. zu Thomas Bernhard (zuletzt: *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, 2015, *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. mit Martin Huber unter Mitarbeit von Bernhard Judex, 2018), zur Biografieforschung und zum Film. Ausstellungen zu Thomas Bernhard, Peter Handke und Frank Wedekind, Kuratierung von Filmreihen.

Christian Neuhuber, Assoziierter Professor für Neuere deutschsprachige Literatur am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Studium der Germanistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie Deutsch als Fremdsprache in Graz, Lektor an der Universität Olmütz, 2008 Habilitation zum Problem der Bildlichkeit in Büchners *Lenz*, Leitung mehrerer FWF-Projekte. Forschungsschwerpunkte: (v. a. österreichische) Literatur des Barock bis zur

Gegenwart, Editionsphilologie, Theaterwissenschaft und Dialektkultur. Aktuelle Publikation: *Bairisch-österreichische Dialektliteratur vor 1800* (mit S. Edler und E. Zehetner, 2019).

Helmut Neundlinger, Studium der Philosophie und Germanistik an der Uni Wien. Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften an der Donau Uni Krems, Fachbereich Literatur. Aktuelle Publikationen: *Die Kunst der Erschöpfung. Schreiben und Lesen mit Ernst Jandl & Co.* (2018); *Thanksgiving für ein Habitat. W. H. Auden in Kirchstetten* (Hg., 2018); *Ich möchte noch einmal irgendwo fremd sein. Ilse Helbich – Schreiben im Gegenwartszustand* (hg. mit Fermin Suter, 2019); „Vorwärts, Genossen, es geht überall zurück“. *Karl Wiesinger (1923–1991)* (hg. mit Georg Hofer, 2020).

Maria Piok, Senior Scientist am Forschungsinstitut Brenner-Archiv und Mitarbeiterin im Literaturhaus am Inn in Innsbruck. Studium der Germanistik und Anglistik-Amerikanistik an der Universität Innsbruck, 2016 Promotion mit einer Arbeit zur Sprachsatire in Nestroys Vaudeville-Bearbeitungen. Forschungsschwerpunkte u. a.: österreichisches Theater des 19. und 20. Jahrhunderts, intermedialer und transnationaler Transfer von Literatur sowie literarische Mehrsprachigkeit. Mitherausgeberin der *Werkausgabe Otto Grünmandl* (mit Ulrike Tanzer, 2019, 2020) sowie der frühen Lyrik Gerhard Koflers (*in fließenden Übergängen / in vasi comunicanti*, mit Christine Riccabona, 2019).

Steffen Schneider, Professor für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität in Graz. Studium der Germanistik und Romanistik in Köln und Genua, Stipendiat beim Graduiertenkolleg *Pragmatisierung/Entpragmatisierung* an der Universität Tübingen, 2003 Promotion mit *Archivpoetik*, 2004–2014 Wissenschaftlicher Assistent am Romanischen Seminar in Tübingen, dann Akademischer Rat. Von 2004–2008 Redakteur des Lexikons *Mythenrezeption*. 2009–2010 DFG-Forschungsstipendium am *Istituto Lessico Intellettuale Europeo* des Centro nazionale di ricerca in Rom. 2009–2012 Leiter des Wissenschaftlichen Netzwerks (DFG) *Asthetik der Geister*. Habilitation 2011 mit der Arbeit *Kosmos – Seele – Text*. 2014–2017 W3-Vertretungsprofessur an der Universität Trier.

Carmen Ulrich, Professorin für Neuere deutsche Literatur, Dozentin (LMU München) und Geschäftsführerin des Beratungsunternehmens *increase between* in Wuppertal. Studium der Germanistik, Philosophie und Ethnologie an der LMU München. Neben der Promotion und Habilitation lehrte sie an Universitäten in München, Daugavpils, Delhi und Wuppertal. Arbeitsgebiete: Buchmarktforschung, Reiseliteratur, Interkulturalität und Kommunikation in beruflichen Handlungsfeldern.

Burkhardt Wolf, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Wien, zuvor Heisenberg-Stipendiat der DFG, Max-Kade-Professur an der IU Bloomington und UC Santa Barbara, Gastprofessor an der LMU München und der HU Berlin. Arbeitsschwerpunkte zur Wissensgeschichte von Bürokratie und Ökonomie; Poetik des Affekts; Kulturgeschichte der Seefahrt. Aktuelle Publikationen: *Handbuch Literatur und Ökonomie* (hg. mit Joseph Vogl, 2019); *Untergang und neue Fahrt. Schiffbruch in der Neuzeit* (mit Andreas Bähr, Peter Burschel und Jörg Trempler, 2020).

Johanna Zeisberg, Studium der Germanistik, Philosophie und Mathematik an der Freien Universität Berlin, forscht und lehrt im Bereich der Neueren deutschen Literatur an der Karl-Franzens-Universität Graz, Studien- und Forschungsaufenthalte in Türkei und Südafrika. Ihr Forschungsinteresse zielt auf die Schnittpunkte zwischen Literatur, Kunst und Philosophie, auf Fragen des Identitätsbegriffs und der Ästhetik.

