

Herausgegeben
von Harald Jele und
Elmar Lenhart

Literatur Politik Kritik

Beiträge zur
Österreichischen Literatur
des 20. Jahrhunderts

Wallstein

Literatur – Politik – Kritik
Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts

Festschrift für Klaus Amann

Literatur – Politik – Kritik

*Beiträge zur Österreichischen Literatur
des 20. Jahrhunderts*

Herausgegeben von
Harald Jele und Elmar Lenhart



WALLSTEIN VERLAG

Veröffentlicht mit Unterstützung des Forschungsrates der Alpen-Adria-Universität
Klagenfurt aus den Fördermitteln der Stadt Klagenfurt



Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2014
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Arnhem
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards. © SG-Image
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN (Print) 978-3-8353-1564-8
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-2684-2

Inhalt

Vorwort	9
-------------------	---

I

Beiträge aus der Literaturwissenschaft

BERNARD BANOUN

Schmalspur-Bahn der Erinnerung: Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses in Werner Koflers <i>Tanzcafé Treblinka</i> und Maja Haderlaps <i>Engel des Vergessens</i>	17
---	----

ARNO DUSINI

Der »Roman« der »kleinen Form«. Zur Romangeschichte des 20. Jahrhunderts	25
---	----

HERWIG GOTTWALD

Botho Strauß und die Politik	37
--	----

FRANZ HAAS

Parallel zur Parallellaktion. Österreichs Mühe mit Ungarn in Robert Musils <i>Mann ohne Eigenschaften</i>	46
--	----

MURRAY G. HALL

Der Deutsche Verlag für Jugend und Volk 1938-1945	56
---	----

HANS HÖLLER

Wirtshäuser in der österreichischen Literatur nach 1945. Unsystematische Annäherungen an eine Raumpoetik des Klassischen	77
--	----

MARTIN KUBACZEK

Der Kamerablick. E. T. A. Hoffmanns <i>Des Vettters Eckfenster</i> und Josef Winklers <i>Natura morta</i>	90
--	----

WERNER MICHLER

Fliegende Berge, letzte Welten. Christoph Ransmayrs Arbeit am Epos	103
--	-----

GEORG PICHLER

»Nichts ist geschehen.« Der Februar 1934, die Literatur und Reinhard Federmann	118
---	-----

INHALT

KARL WAGNER Österreich und die Schweiz – zwei Kulturen? Ein Versuch	128
---	-----

NORBERT CHRISTIAN WOLF Pop, Ästhetik und Politik 1969 – und ihr Nachspiel: Handke gegen/mit Jelinek	141
--	-----

II

Beiträge aus den Archiven

SYLVIA ASMUS Exilliteratur ausstellen – online	155
--	-----

PETRA-MARIA DALLINGER Erna Blaas – Arthur Fischer-Colbrie. Eine Freundschaft?	164
---	-----

BERNHARD FETZ Schatzsuche im Archiv	179
---	-----

GERHARD FUCHS Das Literaturarchiv als »Friedhof der Namenlosen«. Eine Reflexion	190
---	-----

JOHANN HOLZNER Ein Autor auf der Suche nach Anerkennung. Bernhard Jülg im »Brenner«	198
--	-----

MANFRED MITTERMAYER »Die brennende hilfeschuchende Glut«. Thomas Bernhard als Literaturkritiker in den frühen 1950er Jahren	204
--	-----

JÜRGEN THALER Das Archiv als Gattung	214
--	-----

III

Beiträge der Literatinnen und Literaten

MICHAEL CERHA Orts-Streifeltat. (4 Anagramme)	227
---	-----

FRANZ JOSEF CZERNIN Fragmente zu Literatur, Politik und Gesellschaft. <i>Sätze für Klaus Amann</i>	228
--	-----

INHALT

LEOPOLD FEDERMAIR

Wer ist der Mann ohne Eigenschaften? 15 Thesen und kein Beleg 231

ANTONIO FIAN

Vor dem Ruhestand 243

INGMAR GRITZNER

drei mittelberger madrigale für klaus amann 244

BODO HELL

Licht und Feuer. für Klaus Amann 248

PETER HENISCH

Aus den Entwürfen zum »Jahrhundertroman« 253

GUSTAV JANUŠ

Wortenge. (für K. A.) 257

LYDIA MISCHKULNIG

Gepriesen. Wien 2014 259

ENGELBERT OBERNOSTERER

Drei Gedichte 261

EVELYN SCHLAG

musilhaus. *für k.* 263

FERDINAND SCHMATZ

für Klaus Amann 264

PETER TURRINI

Horváths Gebeine 267

ALEXANDER WIDNER

Kaiser Karl und die Schwester 271

Vorwort

Klaus Amann ist eine »Institution« im österreichischen Literaturgeschehen, als Wissenschaftler und Vermittler. Mit Ende September 2014 geht er als Leiter des Robert Musil-Instituts für Literaturforschung, als Leiter des Kärntner Literaturarchivs und als Professor am klagenfurter Institut für Germanistik in Pension. Ihm ist diese Festschrift gewidmet, in Anerkennung seiner Leistungen und seiner positiven Wirkung auf viele, die mit ihm in Berührung kamen.

Dieser Band ist nicht darauf ausgelegt, sein umfassendes Werk und Schaffen vollends zu würdigen, dies schiene uns vermessen. Vielmehr wollen wir einen der zentralen Aspekte seines Wirkens herausstellen, nämlich die Darstellung und Beschreibung der Zusammenhänge zwischen Politik, Kultur und Kritik. Daran richtet sich die Konzeption der hier versammelten Inhalte aus. Zudem soll diese Schrift anderen Raum bieten, ihm ihren Beitrag zu widmen und dabei Schlaglichter auf die Vielfältigkeit seiner Arbeit werfen.

Die Darstellung und Analyse der wechselseitigen Beeinflussung von Literatur und Politik nimmt im Werk von Klaus Amann einen inhaltlich wie umfänglich besonderen Platz ein. Die historischen Entwicklungen in Österreich nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges bilden dabei den Schwerpunkt.

Einen Hinweis darauf, warum ihn gerade dieses Thema für viele Jahre so intensiv beschäftigte, gibt er in einer bibliographischen Notiz:¹ Was dem jungen Amann zeit seines Studiums der Österreichischen Literatur vermittelt wurde, zeigt sich dem wissenschaftlich Interessierten später als der durchaus gängige Kanon an jenem germanistischen Wissen, der noch in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts von Leerstellen durchsetzt war. Leerstellen, die nicht bloß Ausgelassenes vermuten ließen, sondern ihm, wie er schreibt, den Eindruck vermittelten, dass die vorgetragene Literatur »von Geschichte seltsam unberührt« behandelt und die Essenz des »Österreichischen«, die es zu erläutern galt, immer schon als gegeben vorausgesetzt wurde.

Wir alle, oder doch die meisten von uns – diesseits und jenseits des Katheders – waren im Glauben daran geschult, einige vielleicht auch durch jene Geschichte, von der nicht die Rede war, eines Besseren belehrt.²

Wir lesen die »bibliographische Notiz« als eine biographische. Denn sie wirft ein wenig von jenem Licht auf das nachfolgende Interesse und den spezifischen Antrieb, die ihn letztlich mehr als ein Jahrzehnt nicht mehr losgelassen haben.

1 Klaus Amann: Die Dichter und die Politik. Essays zur österreichischen Literatur nach 1918, Wien 1992.

2 Ebd., S. 310.

Amann schreibt, dass der Versuch, eine Erklärung zu finden, was denn (nun) das wahrhaft Österreichische an der Österreichischen Literatur sein könne, in der Regel scheitern muss.

Wohl auf keinem anderen Feld literaturhistorischer Argumentation kommen willkürliche Kombinatorik, politische Voreingenommenheit, selektiver Blick, zufällige Lektürefrüchte, Stereotypenbildungen, Generalisierungen und Simplifizierungen jeder Art so zu ihrem zweifelhaften Recht, wie eben dort, wo es darum geht, das Spezifische an der österreichischen Literatur zu beschreiben: und zwar je nach Bedarf das spezifisch Deutsche oder das spezifisch Österreichische.³

Einen Ausweg aus der Gefahr, selbst keinem (weiteren) Mythos zur österreichischen Literatur zu verfallen, sieht Amann darin, die »Arbeit am Mythos des Österreichischen durch eine Analyse des Österreich-Mythos« zu ersetzen. Diesem Ansatz ist er in seiner Arbeit treu geblieben.

Konkret bedeutet dies, dass er die Situation einzelner österreichischer Schriftsteller im Kontext der historischen Entwicklungen möglichst umfassend recherchiert und beschreibt. Dabei werden sowohl jene berücksichtigt, die den Regimen des Austrofaschismus und des Nationalsozialismus treu ergeben waren, als auch jene, die dieser Politik kritisch gegenüberstanden und gar Widerstand leisteten, ins Exil flüchten mussten oder dies nicht mehr rechtzeitig konnten und von den Machthabern drangsaliert oder zu Tode gebracht wurden.

Die Materialfülle, die sich allein aus dieser Beschäftigung ergab, ist beachtlich.

Amann kommt in seiner Analyse der Beziehung der Schriftsteller zu den diktatorischen Regimen in Österreich zu dem Schluss, dass es der Literatur grundsätzlich nicht möglich war, ohne politische Wirkung zu bleiben. Für die österreichische literarische Landschaft gilt, dass sich speziell im Dritten Reich nur wenige derer, die im Land geblieben sind, dagegen wehren konnten, Teil eines politischen Prozesses zu werden. Unter der nationalsozialistischen Diktatur beispielsweise haben selbst vermeintlich politikferne Autoren »ihren Beitrag zum Funktionieren der Todesmaschinerie«⁴ geleistet.

Die Recherche in historischen Archiven nimmt im methodischen Vorgehen Klaus Amanns einen besonderen Platz ein. Demgegenüber hatte er wesentlichen Anteil an der Entwicklung des Kärntner Literaturarchivs, das in seiner Funktion eine vom historischen Archiv deutlich zu unterscheidende Einrichtung darstellt. Sammelt das historische Archiv charakteristischerweise Dokumente, die vorerst inhaltlich von noch unbestimmter Bedeutung sind, ist ein Literaturarchiv eher so angelegt,

3 Ebd., S. 7.

4 Klaus Amann: Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. 2., erweiterte Auflage, Bodenheim 1996, S. 216.

dass seinem Widmungszweck entsprechend Sammlungen nicht nur aufgenommen, sondern gezielt erworben werden müssen. Das im Gründungsvertrag des Kärntner Literaturarchivs festgelegte Ziel »des Erwerbs, der Verwahrung und der wissenschaftlichen Bearbeitung« verweist auf den damit angestrebten offenen, lebendigen Charakter. Das ist eine Besonderheit innerhalb des Archivwesens, denn Sammeln bedeutet hier dem Gegenstand Literatur mit einer aktiven Haltung zu begegnen. Für das Literaturarchiv gilt im verstärkten Maß, was Wolfgang Ernst über Archive im Allgemeinen behauptet: Gestalt und Aussehen des Archivs müssten erst gebildet werden. Hier werde die Tätigkeit des Archivars unversehens schöpferisch.⁵

Für historische Archive bestehen dem Archivar vorgegebene, das heißt zumeist gesetzliche Rahmenbedingungen, die den geregelten Betrieb garantieren. Für Literaturarchive bestehen diese im Gegensatz dazu nicht. Es bedarf vielmehr zuallererst der Schaffung von Möglichkeiten, Ankäufe durchzuführen. Für das Kärntner Literaturarchiv hat sich dieser Prozess stets als ein schwer planbarer dargestellt, zumal bislang auf keine festen Budgetmittel zurückgegriffen werden konnte, die ausschließlich dem Erwerb von Vor- oder Nachlässen gewidmet waren. Vielmehr mussten die bereitgestellten Mittel möglichst flexibel eingesetzt werden, um überhaupt Ankäufe durchführen zu können.

Zudem ist beim Ankauf ständig auf die Marktsituation Rücksicht zu nehmen, die in den letzten Jahren eine bemerkenswerte Preissteigerung, insbesondere von Vorlasserwerbungen, gezeigt hat. Das Literaturarchiv befindet sich somit in einer ganz besonderen Konkurrenzsituation, die davon geprägt ist, dass sich ein Markt mit seinen eigenen Bedingungen von den Inhalten, den Archivalien, die angeboten werden, loslöst. Diese Situation kennt ihre Kritiker und ihre Befürworter. Können die Kritiker eher als Förderer von Literatur gesehen werden, die mit ihren Ankäufen gezielt Schriftsteller unterstützen und ihnen dadurch das Schreiben (erst) ermöglichen, so sind Befürworter eher jene, die unterschiedlichen, auch finanziellen Nutzen aus dieser Situation ziehen können. Amann ist diesbezüglich wohl Ersteren zuzurechnen. Dies mag nicht ausschließlich aufgrund seiner kulturpolitischen Erfahrungen zutreffen, sondern auch seiner intimen Kenntnis der Bedingungen des literarischen Lebens geschuldet sein. Die hier angesprochene Nähe zum literarischen Leben wird vom persönlichen Kontakt, dem freundschaftlichen Verhältnis zu Kulturschaffenden und dem Gespür für die Produktionsbedingungen von Literatur wesentlich mitbestimmt. Für die erfolgreiche Gestaltung des Kärntner Literaturarchivs waren diese ausgeprägten Fähigkeiten ausschlaggebend.

Eine erfolgreiche Gestaltung eines Literaturarchivs geht Hand in Hand mit einer stärkeren Wahrnehmung durch die Öffentlichkeit, einer kontinuierlichen Präsenz in den Medien und einer aktiven Einbindung in den öffentlichen Diskurs zur Kulturpolitik eines Landes. Damit verlässt das Archiv deutlich seine Position als ein Ort

5 Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin 2002, S. 88.

des Schweigens und führt letztlich auch zu einer lebendigen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur. Zugleich rücken die Inhalte, die über die Archivalien vermittelt werden, wieder zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses. Die reine Verwaltung hingegen, die traditionell die zentrale Aufgabe von Archiven ist, tritt sinnvollerweise hinter die Beschäftigung mit den eigentlichen Themen zurück. Die zeitgemäße Wahrnehmung der Funktion eines Literaturarchivs ist damit auch wesentlich vom Gedanken geprägt, offen für die lebendige Dynamik des kulturellen Lebens, seine Beweglichkeit und die Eigentümlichkeiten seiner Entwicklung zu sein. Der Archivar ist Gestalter seiner Bestände und nicht Verwalter.

Eine lebendige Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Texten gehört zu den Grundvoraussetzungen der Vermittlung von Literatur. Diese bildet den dritten kulturpolitischen Aspekt, der damit im Zusammenhang steht.

Neben seinen zahllosen Fachpublikationen wirkt Klaus Amann als Vermittler literarischer Texte an ein interessiertes Publikum durch seine steten Bemühungen um den regen Betrieb des Literaturhauses, das im Robert Musil-Institut angesiedelt ist. In seiner Rolle als Herausgeber zahlreicher Bände zu zeitgenössischen, österreichischen Autoren führt er außerdem ein breites Publikum an die Texte von Autoren wie Gert Jonke, Werner Kofler, Florian Lipuš oder Gustav Januš, aber auch Karl Tschupplik und Michael Guttenbrenner heran.

Sehr früh in seiner wissenschaftlichen Karriere findet sich sogar ein Zeugnis für seine Nähe zum Thema der Literaturdidaktik. In einem Aufsatz, der als »Klagenfurter Universitätsrede« gedruckt wurde,⁶ kann man, von der Situation im dort angesprochenen Schulunterricht abstrahierend, deutlich jene Positionen erkennen, die ihm im Lauf der nachfolgenden Jahre wichtig und wesentlich waren. So bemängelt er, dass die spezifische Form und konkrete Ausgestaltung der Literaturvermittlung häufig die eigentliche Beschäftigung mit der Literatur selbst überdecken. Wohingegen die Beschäftigung mit ihr zeige, dass Literatur dazu in der Lage sei, das »zeitliche Kontinuum des Alltags« zu durchbrechen und zur Herausbildung gerade jener kritischen Distanz »zu den Dingen und zu sich selber« beizutragen, die »die Voraussetzung aller persönlichen Identität« ist.⁷

»Betroffensein und Distanz« sind dabei die beiden Pole, zwischen denen sich die konkrete Beschäftigung mit literarischen Texten bewegt. Diese beiden von Amann in diesem Zusammenhang genannten Faktoren zählen auch zu den Verlässlichsten unter den Anwesenden, wenn im Literaturhaus bekannte wie unbekannte Literaten zu Gast sind und es gilt, deren Texte einem Publikum adäquat zu vermitteln. Das eine, nämlich die Betroffenheit, gilt es ebenso herzustellen wie das andere, die kritische Distanz.

6 Klaus Amann: Literaturunterricht oder soll man Schüler eigentlich ernst nehmen? (= Klagenfurter Universitätsreden, Heft 13), Klagenfurt 1980.

7 Vgl. ebd. S. 19.



© Elisabeth Peutz

Literaturvermittlung, wie sie hier beschrieben wird, ist in einem Bereich angesiedelt, in dem Literatur nicht bloß als Teil eines Bildungskanons verstanden wird, sondern zu einer Auseinandersetzung mit Inhalten führt und die Betroffenheit auf unterschiedlichen Ebenen herstellt.

Als Leiter des Literaturhauses wurde er einer breit gefächerten Zuhörerschaft an Literaturinteressierten bekannt. Daneben sind seine Bemühungen um die Literatur zu nennen, die anderswo im Land stattfinden, also nicht im Robert Musil-Institut, und die mit wenigen Aufzählungen gar nicht wiederzugeben sind.

Hier ist kein Beitrag enthalten, der sich des Themas der Literaturvermittlung annimmt. Wir haben jedoch, stellvertretend für die Seite der zu Vermittelnden, einige jener Autorinnen und Autoren eingeladen, die dem Robert Musil-Institut und damit Klaus Amann verbunden sind, ihm einen Beitrag zu widmen.

Die Gliederung der Festschrift orientiert sich an den drei hier genannten thematischen Schwerpunkten: Aufsätzen zur österreichischen Literatur nach 1914 folgen Beiträge zur Institution des Literaturarchivs; literarische Texte zeitgenössischer österreichischer Schriftsteller schließen die Trias ab.

Den Schluss überlassen wir Klaus Amann selbst:

Wenn ich zurückblicke, so sind es letztlich genau diese Zusammenhänge, die mich zunehmend an der Literatur fasziniert haben: die historischen, die biografischen und die politisch-institutionellen Kontexte, mit anderen Worten, das literarische Leben. Dazugekommen ist nach und nach die Intention, dem zu

öffentlicher Wirkung zu verhelfen, was man selber für gut, für wichtig und für richtig hält. Durch Schreiben und öffentliches Reden, aber eben auch durch die Gründung des Musil-Instituts in Klagenfurt, das als Literaturhaus, Literaturarchiv und Forschungsinstitut meinem Selbstverständnis nach die Literaturkritik praktisch, man könnte auch sagen, gesellschaftlich und politisch wirksam werden lässt.⁸

Harald Jele & Elmar Lenhart

8 Klaus Amann: Ein Päckchen aus Radebeul. Jedes Lesen ist Flucht – und folgt der Hoffnung, dass sich etwas anderes, Neues, Unbekanntes, Unerhörtes auftue. – Wie ich, das Arbeiterkind, zum Lesen kam. (= Rede anlässlich der Verleihung des Österreichischen Staatspreises für Literaturkritik). In: Die Presse. 29. 5. 2010, S. III.

I

Beiträge aus der Literaturwissenschaft

Schmalspur-Bahn der Erinnerung

*Aspekte des kommunikativen Gedächtnisses
in Werner Koflers Tanzcafé Treblinka
und Maja Haderlaps Engel des Vergessens*

»Damals leider nicht da gewesen, bin woanders, bin damals immer woanders gewesen, nur wo, das entzieht sich meiner Erinnerung ...«, sagt die Figur A in Werner Koflers Theatertext *Tanzcafé Treblinka*.¹ Das Auftragswerk schrieb der aus Villach stammende Wiener Autor für die Stadt Klagenfurt, wo es im Jahr 2001 parallel zu einem Symposium zu Kärnten und Nationalsozialismus zur Aufführung kam. In Maja Haderlaps Roman *Engel des Vergessens* liest man: »Dabei habe Österreich nichts mit den Nazis zu tun, es sei selber Opfer, es verstehe nicht, es war nicht dabei, nicht da gewesen in schwerer Zeit.«² Vor allem das Ende dieses Satzes lässt Koflers Sprachduktus anklingen, erklingen. Die Verbindungen zwischen den beiden Autoren sind zahlreich: Einige sind biographischer Art, da Maja Haderlap etwa als Dramaturgin am Stadttheater Klagenfurt zuständig war für die Aufführung von *Tanzcafé Treblinka*. Im Literarischen vor allem zeigt sich die Verbindung zwischen dem Theatertext und dem Roman im gemeinsamen Hineintauchen in die Geschichte und in der Infragestellung der offiziellen, ideologisch verwerteten Geschichtsschreibung.

Jenseits ihrer gattungsspezifischen Merkmale sind die beiden Texte sowohl Texte über ein besonderes, jeweils eigenes Thema, wie sie auch beide eine verbale Entdeckungsfahrt sind in die Gefilde des Gedächtnisses, Gedächtnis als individuelle und als kollektive Leistung erkundend. Historische Fakten werden zur Sprache beziehungsweise an den Tag gebracht, zum Teil die eher versteckten, die unbekannt oder allzu wenig thematisierten. Bei Kofler geht es um die Beteiligung Kärntner Nationalsozialisten an der Vernichtungspolitik an der Ostfront. Bei Haderlap geht es hauptsächlich um die Leiden der Kärntner Slowenen als Partisanen und in der Deportation, während des Kriegs und dann auch nach dem Krieg.

Von Maurice Halbwachs bis Aleida Assmann hat sich in der Forschung um Gedächtnis unter dem Oberbegriff des kulturellen Gedächtnisses die Unterscheidung herausgebildet zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis. Während

1 Werner Kofler: *Tanzcafé Treblinka*. Geschlossene Vorstellung. Wien 2001, S. 9. Im Folgenden wird die Quelle mit Seitenzahl im Haupttext mit der Abkürzung TT angegeben. Siehe auch ebd. S. 20: »Nicht da gewesen, damals ... – woanders gewesen ... Nur wo, wo? (mit großer Geste) – Wo, ach wenn ich's wüßst zu sagen ...«

2 Maja Haderlap: *Engel des Vergessens*. Göttingen 2011, S. 248. Im Folgenden wird die Quelle mit Seitenzahl im Haupttext mit der Abkürzung EV angegeben.

das kulturelle Gedächtnis weit in die Vergangenheit zurückgeht und vor allem auf schriftlicher Überlieferung und anderen »Speichermedien« basiert,³ bildet sich das kommunikative Gedächtnis in einer kürzeren Zeitspanne und vor allem durch mündliche und direkte Überlieferung: Es geht hier um ein Gedächtnis, das sich durch den persönlichen Umgang mit einem oder mehreren direkten Zeitzeugen bildet oder mit jemandem, der selber noch Kontakt mit diesen Zeugen hatte. Die Zeitspanne, in der diese Form des Gedächtnisses bestehen kann, also gleichsam als lebendiges Gedächtnis besteht, beträgt drei Generationen, ungefähr achtzig Jahre. So geht es auch in Werner Koflers Theatertext und in Maja Haderlaps Roman um jüngere historische Ereignisse, um Überlieferung von Erfahrungen. Umgesetzt wird dies in zwei unterschiedlichen literarischen Formen und in spezifischen Konstellationen, die gleichsam entgegengesetzte dynamische Prozesse des Erinnerns protokollieren.

Koflers abstrahierendes Stück über Gedächtnis und Gedächtnisschwund

Aus einem der Einträge aus Werner Koflers »Notizblock« lässt sich ablesen, wie nahe die Arbeit an *Tanzcafé Treblinka* dem Autor ging. Das Stück wird als »eine sehr ungesunde Arbeit« bezeichnet: »nachts, bis zum frühen Morgen, das INNE-WERDEN verschiedener EINZELHEITEN, die VORSTELLUNG des UNVORSTELLBAREN, samt der banalen Betriebs- und Nebengeräusche, etwa eines – angeblich weithin hörbaren – 250 PS-DIESELMOTORS für die Gaskammer; [...] und wenn die Arbeiter sich unten in einer mir fremden Sprache so laut, wie es der Lärm erfordert, also sehr laut durch Zurufe verständigen, höre ich im Schlaf die TRAWNIKI-Männer mit, die ›fremdvölkischen‹ SS-Wachmannschaften, wie sie an einem heißen Sommertag den Vormittagsbetrieb in Treblinka aufrechterhalten haben mögen ...«⁴ Bei einem Künstler wie Kofler, der nach Gehör schreibt, rufen akustische Wahrnehmungen direkt und mit erschütternder Nähe Vorstellungen von erlebten Szenen in Konzentrations- und Vernichtungslagern hervor, die natürlich nicht auf eigenen Erlebnissen basieren, sondern über Erziehung und über Medien in sein Gedächtnis gefunden haben. Die Rolle, die Akustisches und Medien im Stück spielen, kommt schon in den Bühnenanweisungen zum Ausdruck, die eingangs äußerst präzise Angaben enthalten: »Bühne: Verschiedene (Schreib-)Tische mit Papieren, schriftlichen Unterlagen, Büchern und dgl.; [...] Dia-Projektor [...]; eine Tonanlage (ein ›Turm‹ etwa – Radio, Plattenspieler, CD-Player)« (TT 6). Aber diese

3 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 19.

4 Werner Kofler: Notizblock. In: W. K.: In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Hg. v. Klaus Amann. Wien 2007, S. 251.

ganze Anordnung wird, im Sinne der extremen Artifizialität des Stückes, in keiner Weise mimetisch verwendet, sondern sie wird zugunsten distanzierender Effekte und in einer antinaturalistischen Absicht eingesetzt: »Kunstfiguren, Gedächtnis, Geschichte referierend« (TT 5). Deshalb hat das Stück keine Handlung im eigentlichen Sinne, sondern besteht aus reiner Verbalität. Und wenn auch, zum Beispiel, Figur B auf Figur A durch ein lautes Nein reagiert, so besteht hier das Stück dennoch aus zwei aufeinanderfolgenden Monologen, wobei der zweite Monolog den längeren ersten kondensiert wiederholt. So unverkörperlich sind die zwei Figuren auch, sie sprechen jedenfalls im Heute, sprechen von einer vergangenen Zeit und unterscheiden sich voneinander durch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen: A ist »ein älterer«, B »ein jüngerer Darsteller« (TT 5). Die in den Bühnenanweisungen ausdrücklich erklärte Ablehnung jeglicher psychologischer Konturen sollte verhindern, dass A als »alter Nazi« (TT 5) erscheint. Nichtsdestotrotz ist die Stimme von A definiert als die von jemandem, der den Anschluss Österreichs an das Dritte Reich, den Krieg und den »Osteinsatz« (TT 21) erlebt hat, während B sich als einer erweist, der nichts hören und nichts wissen will. Von der Rollen- oder eher der Stimmenverteilung her thematisiert das Stück also durch das Generationenschema Vermittlung von Erfahrung und Überlieferung. Aber es verdeutlicht eben dabei das Ausbleiben, das Fehlen eines durch Kommunikation entstandenen Gedächtnisses. Der Autor kommentiert von vornherein den formalen und diskursiven Bruch, der dem Stück zugrunde liegt: »Nicht dialogisch (kommunikativ, dramaturgisch) aufeinander bezogen: sondern verschoben, »zeitversetzt« (TT 5). Insofern ist Werner Koflers Theaterstück ein unerbittlich skeptisches Protokoll der prekären, schlecht geleisteten, wenn überhaupt versuchten Vergangenheitsbewältigung in Kärnten. Das Wissen über die Shoah gründet hier auf präzisen Recherchen und auf klaren, blanken Forschungsergebnissen: Zahlen, Ortsnamen, Personennamen; darunter sind einige sehr bekannte, fast schon zu Sinnbildern gewordene, manchmal klar über wissenschaftliche Grenzen hinausgehende (so die Anspielung auf Luchino Visconti oder Helmut Berger, TT 12). Dieses Wissen erweist sich aber als unnützlich, es bleibt folgenlos; für B sind die Daten »abgelaufen« (TT 46). Die Kenntnis der Naziverbrechen führt zur entsetzten Ablehnung nicht so sehr der Fakten als deren Versprachlichung und zum Scheitern jedweden kommunikativen Gedächtnisses als einer auf erzählende Menschen angewiesenen Form des Gedächtnisses. Das Wissen um die Dinge führt nicht zwangsläufig zur Entstehung einer Gemeinschaft, die sich dadurch politisch und moralisch verbessern würde, sondern eher zu einer, die sich durch einen Konsens im Schweigen konstituiert: »selbst wenn / davon wissend, dann davon / nichts wissen wollen, davon schon gar nicht!« (TT 56) Um einer Ablehnung des kollektiven Gedächtnisses der Shoah, einem Zuviel an Informationen, einem »Übergedächtnis«, einer Verflachung und Bagatellisierung entgegenzuwirken, um einfach konsumierbare Bilder und Diskurse zu untergraben, entwickelte Kofler nicht nur in *Tanzcafé Treblinka* konsequent Strategien und Umwege: Erzählstra-

tegien wie in *Im Museum* (dem Schlussteil von *Am Schreibtisch*) oder, in seinem gleichnamigen Experimentalfilm, die verfremdende Juxtaposition von Bild und Stimme.⁵

Kommunikatives Gedächtnis in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*

In Maja Haderlaps 2011 erschienenem Roman *Engel des Vergessens* geht es auch um kommunikatives Gedächtnis, in ganz anderer Form, selbstverständlich auch aus einer ganz anderen Situation heraus als bei Werner Kofler. Gegenüber der angeblich überdokumentierten Zeit des »Dritten Reiches« und der Shoah und dem globalisierten Wissen darum handelt es sich in Haderlaps Roman um die lokale, kaum mediatisierte Geschichte der Kärntner Slowenen und der ehemaligen Partisanen und ihrer Familien.

»Wir erinnern uns an vieles, in dem Maße, wie wir Anlässe finden, davon zu erzählen«, schreibt Aleida Assmann in *Der lange Schatten der Vergangenheit*,⁶ und es scheint, dass es noch nicht genug »Anlässe« gegeben habe, obwohl das Erzählen dieser Zeit und der Geschichte der Kärntner Slowenen längst fällig war. Insofern gibt es in diesem Fall noch kaum ein konstituiertes kollektives Gedächtnis im Sinne einer möglichen Vermittlung. Hier tauchen »Fasterzähler« (EV 236) auf, und diese Wortschöpfung ist sowohl für die nicht entstandene Herausbildung eines kollektiven und weitergereichten Gedächtnisses wie auch für die der Erzählerin zufallende Aufgabe bezeichnend.

Der soziopolitische Kontext machte es dem Kampf gegen das Vergessen nicht leicht: »Ich lernte im selbstvergessenen Kärnten nicht vergessen zu können.« (EV 275) Im Titel schon erscheint das Vergessen, und der am Ende des Textes erwähnte Benjamin'sche Engel legt ein äußerst widersprüchliches Verhalten an den Tag, und gegen alle Gesetze und alle Logik unterlässt er die Beseitigung der Spuren: »Der Engel des Vergessens dürfte vergessen haben, die Spuren der Vergangenheit aus meinem Gedächtnis zu tilgen.« (EV 286) Es ist mehr als ein Unterlassen, in einem gewaltsamen Akt zerstört der Engel den schönen Schein der Kindheit der Erzählerin. »Er hat die Engelbildchen über meinem Kinderbett endgültig entfernt.« (EV 287) Ihr eigenes Verschwinden wird zur Voraussetzung für die Entstehung des Buchs. Aus dieser doppelten Negierung heraus erst kommt der Anstoß zum Schreiben, aus ihr erst entsteht Literatur. Maja Haderlap ist selbstverständlich nicht die Erste, die über die Kärntner Partisanen schreibt, und ihr Roman ist auch

5 Vgl. Thomas Ballhausen: Unter dem gewachsenen Gras. Miszellen zu Werner Koflers Film *IM MUSEUM* (1993). In: *Kolik* 55 (2012), S. 48-49.

6 Aleida Assmann: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München 2006, S. 12.

nicht der erste Bericht zu diesem Thema, er bekräftigt jedoch aufs Neue, wie wenig bekannt die Fakten und Hintergründe noch sind und wie sehr jede Aussage dazu zwingend mit persönlichem, schmerzlichem Eintauchen in die Erinnerung verbunden ist. (Die Position des Schriftstellers ist insofern eine ähnliche bei Kofler wie bei Haderlap, die ursächliche affektive Einbindung springt ins Auge, wobei die Distanz, die jede schriftstellerische wie überhaupt jede künstlerische Arbeit erfordert, nicht im Widerspruch steht zur außerordentlichen, permanenten und leidenschaftlichen Nähe zum Gegenstand.)

Die kommunikative Dimension des Gedächtnisses ist vorherrschend, und sie findet ihren Ursprung in der Person der Großmutter, die bereits im ersten Satz des Romans und auch noch ganz am Ende des Buches (EV 287) Aufmerksamkeit einfordert durch »ein Zeichen mit der Hand« (EV 5). Die Enkelin begleitet ihre Großmutter auf Ausflügen in die nähere und weitere Umgebung, bis hin nach Slowenien, wo die alte Frau ihr immer und überall mit Ausdauer und Nachdruck aus früheren Zeiten erzählt, bevor die Großmutter selber dann eine Gedenkreise nach Ravensbrück unternimmt (und ihre Enkelin noch Jahre später das Lager alleine besichtigt). Das eigentliche Zentrum der Weitergabe von Erinnerungen und der Vermittlung des kommunikativen Gedächtnisses befindet sich jedoch im Inneren des Hauses, dort, wo das alte Schreibheft auf dem Bett liegt: »Großmutterns Schlafzimmer ist ein Gedächtnisort« (EV 117). Der Körper der alten Frau wird zeitweise zum Medium der Erzählungen, wie in dem Moment, wo die Großmutter von ihrer Schwägerin Katra spricht: »Hinter dem Rücken meiner Großmutter liegend, auf den erzählten Rücken von Katra starrend, schwebte ich in der Vergangenheit wie in einem Zeittropfen, der in meinem Kopf kreist.« (EV 126)

Der autobiographische Roman beinhaltet Lebensgeschichten diverser Personen, die er aufbaut, ausbaut, zueinander ins Verhältnis setzt und so nicht nur gegen das Vergessen ankämpft, sondern auch gegen die Verbiegungen und Verzerrungen, die in verschiedenen Darstellungen und Personen zu Tage treten, allen voran in der Person des Vaters, aber auch in der der Erzählerin selber, verursacht durch in der Familie weitergegebene traumatische Erfahrungen. Die Erzählerin stößt auf scheinbar Unzusammenhängendes, Lückenhaftes, da der Einzelne seine Erinnerungen nicht im sozialen Rahmen eines kollektiven Gedächtnisses überprüfen kann: »Ich wundere mich, wenn ich von den sprunghaften Erzählweisen überfordert werde, warum die Geschichten im Bewusstsein der Erzähler in Stücke zerfallen und keine Anbindung an einen größeren Zusammenhang finden, als ob jeder mit seinem Krieg allein gelassen worden wäre, als ob die Vereinsamung der Zeugen Teil einer Strategie des Vergessens gewesen ist. Ich fange an nachzufragen und Verknüpfungen zu suchen.« (EV 237)

Die Diskrepanz zwischen den persönlichen Erfahrungen der Opfer und der offiziellen Geschichtsschreibung erschwert jede Orientierung: »Zwischen der behaupteten und der tatsächlichen Geschichte Österreichs erstreckt sich ein Niemandsland, in dem man verloren gehen kann.« (EV 185) Das löst Erstaunen aus,

dann Nachdenken und Weitersuchen. »In den Büchern, die ich lese, bleiben die Körper der Menschen unversehrt, fahren mit seligem Ausdruck in den Himmel oder werden im Sturz aufgefangen. Im Gegensatz dazu werden, wie mir schlagartig bewusst wird, in unseren Gräben die Körper von jeher vernichtet, zerstört als Mahnung für diejenigen, die übrig bleiben.« (EV 110) Nach der vii. der geschichtsphilosophischen Thesen von Benjamin steht Haderlap nicht auf der Seite der Herrschenden und statt einer »Einfühlung in den Sieger«⁷ praktiziert sie das Gegenteil. Die geographischen Orte, die »Gräben« aus denen die wiedergegebenen Erzählungen aufsteigen, remotivieren die Metapher in dem von Brecht in der *Dreigroschenoper* paraphrasierten Psalm, den Benjamin als Epigraph verwendete: »Bedenkt das Dunkel und die große Kälte / In diesem Tale, das von Jammer schallt.« So zieht sich ein Netz von Begriffen durch den gesamten Roman, den verbogenen Körper und das verirrte Wort verbindend, »ungelenk« (EV 175), »etwas tragisch Verzerrtes« (EV 223), »Versprengtes und Verstreutes« (EV 246), »verschüttet wie ein Glas Wasser, das nicht mehr zurückgeführt werden kann ins Gefäß, das sich an den Schüttstellen verändert und verdunstet« (EV 72). Die Berichterstattung scheint endlos, es öffnen sich immer wieder neue Leerstellen, das Nichtgesagte, das Unsagbare drängt an die Oberfläche, durchlöchert die kaum entstandenen, formgewordenen Erzählungen. Der Roman schreitet als Protokoll einer Spurensuche fort, Ungehörtes, Unerhörtes muss in Form gebracht werden. Die Erzählung bewegt sich hauptsächlich väterlicherseits (Vater, Mutter des Vaters), doch dann wird plötzlich im letzten Viertel des Buches die Geschichte der Familie mütterlicherseits gestreift: »Ich blickte ihn überrascht an, weil ich ihn noch nie so reden gehört habe und weil ich erstaunt bin, das erste Mal zu hören, dass drei Onkel meiner Mutter bei den Partisanen gefallen sind. Drei Holzfäller, die sich entschieden haben, aus der Wehrmacht zu desertieren, und niemand aus unserer Familie hat es je für wert gefunden, sie in die Familienerzählung aufzunehmen, geradeso, als ob sich die Großonkel mütterlicherseits nach ihrem Tod in Luft aufgelöst hätten, sich in Nebel gehüllt hätten, um endlich unerkannt und unverdächtig zu werden, um aus der Geschichte zu verschwinden.« (EV 218) Hier tauchen sie nun wieder auf, als Sinnbild der immer weitergehenden Recherchen, der weitersuchenden Erzählung.

Eine andere Eigenart dieser Erzählung liegt in der Art der Verwendung der direkten und der indirekten Rede. So wie der Roman, wie schon erwähnt, mit einem Handzeichen beginnt und mit einem anderen endet, sich somit aus der nichtsprachlichen Kommunikation erhebt und zu ihr zurückkehrt, so muss man auch feststellen, dass die Erzählerin in dem Roman keinesfalls »das Sagen hat«. Hier kann nur auf ein paar Beispiele eingegangen werden. Die Worte einer Person werden selten wiedergegeben, ohne dass der Sprechende als solcher erwähnt wird: »sagt Großmutter«, »sagt Vater«, »sagt Mutter« findet sich immer wieder und wird in

7 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, VII. In *Gesammelte Schriften* I,2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 696.

der Form selten variiert. Auffällig ist der Gebrauch wechselnder Personalpronomen wie auch der Wechsel von Indikativ und Konjunktiv innerhalb ein und desselben Satzes. »Sie sagt, sie habe auch Essen gestohlen für sich und die anderen, sie habe nach jeder Kartoffelschale gesucht, nach allem, was essbar schien, damals, als sie die Kessel gewaschen hat, das war noch ein Glück, sagt sie, dass sie dahin gekommen sei, in die Küche, im Lager, ich weiß.« (EV 6-7) Hier geht man vom Konjunktiv (»sie habe«) zum Indikativ im Nebensatz (»gewaschen hat«), zu einem Indikativ der direkten Rede (»das war noch ein Glück«) und zurück zum Konjunktiv (»sei«), während das »ich weiß« sich auf die Erzählerin bezieht. Ähnliches in folgendem Satz: »Man müsse mit dem Brot auch die Tiere bedenken, sagt Großmutter, denn das Brot, das du verteilst, kommt wieder zurück.« (EV 10) Auf den Konjunktiv folgt hier der Indikativ der zweiten Person (statt »das man verteile, komme wieder zurück«). Oder diese Passage aus dem Mund von Tonči, einer der wichtigen Erzählfiguren im Roman: »Eine Gefahr für die Partisanen hätten vielmehr die unsicheren jungen Menschen bedeutet, nicht die gläubigen, sagt Tonči. [...] Ein guter Partisan war ein Partisan aus Not, sagt Tonči, jemand, der keinen Ausweg wusste, als in den Wald zu gehen« (EV 226). Auch hier geht man von der indirekten Rede im Konjunktiv zum Indikativ. Es ließen sich noch unzählige Beispiele finden. Dieser Moduswechsel und Pronomenwechsel erfolgt wohl vorerst aus Gründen des Sprachrhythmus. Dann zeugt aber der Wechsel von direkter und indirekter Rede auch vom Wechsel von Nähe und Abstand seitens der Erzählerin. Manchmal werden Worte unmittelbar erinnert, manchmal tut sich eine noch so kleine Distanz auf. Wir haben es eben nie mit einem festkonstituierten Gedächtnis zu tun, was die Position der Erzählerin ihren Gesprächspartnern gegenüber instabil bleiben lässt.

Sowohl auf der Ebene der Mikrostruktur als auch auf der der Makrostruktur wäre eine nähere Untersuchung von Maja Haderlaps Roman wünschenswert. In der Gegenüberstellung mit Werner Koflers Stück zeigen sich nicht nur thematische Gemeinsamkeiten und formale Unterschiede: Die Frage nach den Bedingungen von Geschichtsschreibung und nach dem Umgang mit Gedächtnis ließe sich zum Beispiel auch in Genderkategorien erörtern, wobei nicht nur die Notwendigkeit einer weiblichen Sicht auf die Geschichte klar hervortreten würde, sondern sich auch Hierarchien innerhalb der Männergruppen aufschlüsseln müssten, Hierarchien zwischen Tätern und Opfern, und dies sowohl in Konfliktzeiten wie eben, genauso schwer zu entlarven, in den Zeiten danach. Bedenkt man schließlich, dass und wie der Historiker Martin Pollack in einem kürzlich erschienenen Buch »kontaminierte Landschaften« erkundet, so liegt die Aktualität solch unvergangener Vergangenheit auf der Hand. Zum Schluss sei noch die Aussage eines Autors angeführt, der auf der anderen, italienischen Seite der Berge Ähnliches erlebte und reflektierte, Pier Paolo Pasolini, dessen Bruder Guido im Februar 1945 als kommunistischer Partisan starb: »Dass sein Tod so geschah, in einer komplexen und anscheinend schwierig zu beurteilenden Situation, hält mich nicht zurück. Vielmehr bestärkt es mich in der

Überzeugung, dass nichts einfach ist, dass nichts ohne Verwicklungen und Leiden geschieht: und was mehr als alles zählt, ist jene kritische Hellsichtigkeit, die Wörter und Konventionen zerstört und auf den Grund der Dinge geht, bis hinein in ihre geheime und unveräußerbare Wahrheit.«⁸

8 Pier Paolo Pasolini: »Mio fratello«. In: *Vite nuove* 1961 XVI, 28, 15. Juli 1961: »Che la sua morte sia avvenuta così, in una situazione complessa e apparentemente difficile da giudicare, non mi dà nessuna esitazione. Mi conferma soltanto nella convinzione che nulla è semplice, nulla avviene senza complicazioni e sofferenze: e quello che conta soprattutto è la lucidità critica che distrugge le parole e le convenzioni, e va a fondo nelle cose, dentro la loro segreta e inalienabile verità.« (Deutsche Übersetzung vom Verfasser des Aufsatzes).

ARNO DUSINI

Der »Roman« der »kleinen Form«

Zur Romangeschichte des 20. Jahrhunderts

Als Italo Calvino 1984 von der Harvard University eingeladen wurde, die dem berühmten Dante-Forscher Charles Eliot Norton gewidmeten »Poetry Lectures« zu übernehmen, machte er sich unter dem Titel »SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM« an die Ausarbeitung einer Reihe von »Vorlesungen«, zu deren Abhaltung es allerdings nie kommen sollte, Calvino starb kurz vor seiner Abreise nach Amerika. Doch nicht deshalb ist hier von diesen Vorlesungen die Rede. Im Manuskript des italienischen Schriftstellers findet sich bemerkenswerterweise kein Äquivalent des genannten Titels: Calvino hatte seine Überlegungen von Anfang an unter das Vorzeichen des englischen Titels gestellt. Seine Arbeit an den »Lectures« ist grundlegend motiviert vom Klang (an?) der fremden Sprache, der einen, englischen, wie der vielen anderen, die er in seinen »Vorlesungen« von Lucretius über Lawrence Sterne bis zu Marcel Proust oder Robert Musil und Georges Perec heraufzitiert. Diese Produktivität des Fremdsprachlichen wird in den Titeln der verschiedensprachigen Ausgaben ebenso häufig unterschlagen wie der englischsprachige, seinerseits aus dem Lateinischen abgeleitete Titelbegriff des »Memos«. »SIX MEMOS FOR THE NEXT MILLENNIUM«: Im Italienischen wie im Französischen werden die »Memos« zu »Lezioni«, »Leçons«, zu »Vorlesungen« also, als die sie tatsächlich nie realisiert wurden; wohingegen im Deutschen die »Proposte«, d. h. »Vorschläge«, aus dem italienischen Untertitel in den Haupttitel aufrücken; zudem werden aus den italienischen und französischen »amerikanischen Vorlesungen« im deutschen Untertitel »Harvard-Vorlesungen«.¹

»Memo«, abgekürzt für »Memorandum«, bezeichnet laut Wörterbuchauskunft »Vermerk«, »Notiz«, »Aktennotiz«, »Nota«, »(kurze) Aufzeichnung«, auch »Merkblatt«; in Verbindung mit »book« auch »Notizbuch« oder »Kladde«. Die vom Wörterbuch veranstaltete Begriffsreihe lässt Entscheidendes außer Acht: das »Memo« ist keine nur auf den Augenblick und die unmittelbare Gegenwart konzentrierte Form. Etymologisch steht »Memo« im Kraftfeld des *Memoria*-Begriffs, verhandelt

1 Italo Calvino: *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano 1988. Italo Calvino: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München 1991; Italo Calvino: *Six Memos for the next millennium*. Charles Eliot Norton Lectures 1985-86. Translated by Patrick Craig. Cambridge/London 1988. Italo Calvino: *Leçons américaines*. Trad. d'Yves Hersant. Paris 1988. Die spanische Übersetzung lässt den Hinweis auf »Vorlesungen« überhaupt weg: Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid 1998.

also Fragen des Andenkens, des Gedächtnisses und des Erinnerens. Zugleich – und Calvino forciert diesen Zug mit dem Hinweis auf das »nächste Jahrtausend« – zeigt die Grammatik des Wortes »Memorandum« (also des »Zu-Erinnernden«) an, dass wir es nicht nur mit Vergangenheit, sondern in ein und demselben Moment mit der Frage nach Zukünftigem zu tun haben. »Memo« impliziert mithin eine paradox anmutende Temporalisierung der »Notiz«, des »Notats« oder der »Notation«; meint eine memoriale Technik der Schrift, die nicht erst die Gegenwart, sondern schon die Zukunft der Erinnerung öffnet, die die Zukunft mit Gedächtnis ausstattet, ihr die Erinnerung zumutet an etwas, das in einer aus der Zukunft her begründeten Vergänglichkeit wahrzunehmen ist. Das »Memo« skizziert eine labile Vorzukunft, ein fragliches *futurum exactum*. Und wenn Zukunft dergestalt in einer ungesicherten Konfiguration zur Vergangenheit erscheint, heißt das auch, dass die Zukunft Gedächtnis haben wird, eben in »Notizen«, in Vorläufigem, Dahingeworfenem und Unvollständigem. Im »Memo«, so ließe sich Calvinos auffällige englische Titelwahl auslegen, liegt Gedächtnis der Zukunft. So lässt sich »Vorlesung« im Deutschen ja auch überraschend verstehen: etwas im Vorhinein lesen; eine Praxis, die sich entscheidend vom Im-Nachhinein-Lesen unterscheidet.

Calvinos Definition seiner »Vorlesungen« als »Memos« und die entsprechende Nachlässigkeit der übersetzerischen Titulierungen ist nicht allein eine Frage der Gattungsklassifizierung. In der Konstellierung von »Notiz« und »Temporalisierung«, von vorläufigem »Memo« und »nächstem Jahrtausend« wird augenscheinlich, dass memoriale Form und Gegenstand der Aufzeichnungen interagieren. Thema der Vorlesungen ist schlicht die »Zukunft der Literatur«. Auf sie, so Calvino gleich eingangs in einem kurzen Vorspann, »vertraue« er aufgrund des »Wissens«, »daß es Dinge gibt, die einzig die Literatur mit ihren spezifischen Mitteln zu geben vermag«. ² So sind denn Gegenstand der Überlegungen Modalitäten des Literarischen, denen Calvino nicht nur je ein »Memo« widmet, sondern die er zugleich auf wunderbare Weise vorführt. Hier Calvinos Schema (Reproduktion nach der deutschen Ausgabe S. 5):

1. Memo: Lightness / leggerezza / Leichtigkeit
2. Memo: Quickness / rapidità / Schnelligkeit
3. Memo: Exactitude / esattezza / Exaktheit
4. Memo: Visibility / visibilità / Sichtbarkeit (Kroeber: »Anschaulichkeit«)
5. Memo: Multiplicity / molteplicità / Vielschichtigkeit
6. Memo: Consistency / consistenza / Konsistenz

Als Calvino am 19. September 1985 kurz vor seiner Abreise in die Vereinigten Staaten verstarb, waren die ersten fünf »Memos« ausgearbeitet; das sechste, so hatte er es sich zumindest vorgenommen, wollte Calvino in Harvard schreiben; für ein weiteres unter dem Titel »Sul cominciare e finire (del romanzo)«, also »Über

2 Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend (Anm. 1), S. 11.

das *Anfangen und Enden* (des Romans)«, finden sich rudimentäre Stichworte im Konvolut des »Vorlesungsmanuskripts«. ³ Was heute nach beinahe 30 Jahren und zu einem Zeitpunkt, der damals noch das nächste Jahrtausend war, vorliegt, ist eine unvollendete Reihe handschriftlicher Aufzeichnungen, die insgesamt im Schatten des vom »Roman« her angerissenen Problems nach »Anfangen und Enden« stehen.

Weshalb ich an Calvino erinnere, hat seinen Grund allerdings nicht allein in den anmutigen, von stupender Lesefähigkeit zeugenden Blättern der »SIX ME-MOS FOR THE NEXT MILLENNIUM«. Ich denke vielmehr, dass die von Calvino 1985 ausgearbeiteten »Werte oder Qualitäten oder Spezifika der Literatur« in einer überraschenden Nähe zu jenen »Werten oder Qualitäten oder Spezifika« stehen, die man – seit dem 20. Jahrhundert – mit der Rede von den »kleinen Formen« und der zugrundeliegenden Idee der »kleinen Form« verbindet. »Leichtigkeit«, »Schnelligkeit«, »Exaktheit«, »Sichtbarkeit«, »Vielschichtigkeit«, »Konsistenz«, das sind Eigenschaften, die in der Rede über die »kleine Form« – charakteristischerweise in Gestalt der Litotes – auftauchen: das Leichte als das Nicht-Schwere, das Geschwinde als das Nicht-Verweilende, das Exakte als das Nicht-Metaphorische, das Sichtbare als das Nicht-Unsichtbare, das Vielschichtige als das Nicht-Lineare, das Konsistente als das Nicht-Essentielle. Allein das Sich-Aufdrängen doppelter Negationen zeugt von den Schwierigkeiten, die philologisch mit der Idee der »kleinen Form« aufgeworfen sind. Der Aphorismus, der Brief, das Epigramm, die Fabel, das Feuilleton, die Glosse, die Gnome, die Idylle, das Interview, das Journal intime, die Kolumne, die Kurzgeschichte, die Legende, das Märchen, die Maxime, das Memo, die Novelle, die Parabel, die Parodie, das Rätsel, die Rezension, der Sketch, das Sprichwort, das Vorwort, der Witz – das sind nur einige Namen, die unter dem Begriff der »kleinen Form« aufgerufen werden und sich von daher fragen lassen müssen, was sie denn gemeinsam haben in ihrer Disparatheit und historischen Varianz. Wobei man im Vorhinein wird sagen müssen, dass das Problem der »kleinen Form«, wiewohl konstant in »Textsorten«, »Gattungen« oder »Genres« bemüht, sich nicht auf der Ebene einer ausdifferenzierten Gattungspoetik erledigen lässt. Wenn etwa eine herausgeberlose Anthologie »Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen« (fern allen Versuchs, sich durch einen übergreifenden Definitionsversuch der »kleinen Form« zu legitimieren), eine lose Versammlung von der Anekdote über das Bispel und Emblem bis hin zum Witz quer durch die Literaturgeschichte präsentiert, findet sich die Frage nach der »kleinen Form« ohne jeden Mehrwert an die einzelnen Gattungen zurückverwiesen. ⁴

Das Problem der »kleinen Form« aber ist nicht durch Kumulation von »Textsorten«, »Gattungen« oder »Genres«, sondern sinnvoll nur durch Projektion in einen diskursiven Raum zu entfalten, in dem Poetologie als über Gattungen laufende literarische Soziologie kenntlich wird. Alfred Polgar, dem man die Prägung des

3 Vgl. das Vorwort von Esther Calvino in: Calvino: *Lezioni americane* (Anm. 1).

4 *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen* (o. Hg.). Stuttgart 2002.

zur Debatte stehenden Begriffs zuschreibt (und »klein« steht hier in schwieriger Kongruenz zu »kurz«, zur »forma brevis«, der »forme breve« bzw. der »forma breve«), hat den Begriff der »kleinen Form« jedenfalls nicht auf Konkurrenzen der »kleinen Formen« hin fokussiert.⁵ Im Gegenteil. Wenn er hinsichtlich seiner auch »kurzen« Texte von »kleinen Erzählungen und Studien« spricht (und andere Benennungen ließen sich ohne weiteres und sonder Zahl anführen), scheint es eben gerade nicht um die Differenzen dieser Gattungen untereinander zu gehen. Die »Kleine Form« ist auf anderes gerichtet.

Als Polgar 1926, noch vor dem Essay über »Die kleine Form« und zum ersten Mal bei Rowohlt, einen Band von kurzen Prosastücken veröffentlicht – die meisten nicht oder kaum länger als zwei, drei oder vier schmale Druckseiten –, ist der Angriff gegen die geläufige Architektur des literarischen Formenkanons schon offensichtlich; dieser Angriff erfolgt aber paradoxerweise nicht von den Rändern her, sondern besetzt – zumindest von Seiten der Schreibinstanz – einen zentralen Platz: Polgar benennt seinen Band programmatisch mit »An den Rand geschrieben«. Tatsächlich wurde diese Spannung denn auch wahrgenommen.

Noch im selben Jahr, wiederum bei Rowohlt, veröffentlicht Polgar die ironisch auf den ersten Band antwortende Textsammlung »Orchester von oben«. Und diese Texte, die das Orchester die Bühne besetzen lassen und den Dirigenten im Orchestergraben vergessen, werden nun durch jenes erklärende Stück eröffnet, das eben als »Die kleine Form« berühmt wurde. »Die kleine Form (quasi ein Vorwort)« ist der Text überschrieben und lenkt gleich eingangs unsere Aufmerksamkeit darauf, dass das Buch auch wie ein »Nachwort« auf das unmittelbar vorausgehende gelesen werden kann. Polgar arbeitet mit der Pointe einer beiläufigen Rezension der Rezensionen des vorhergehenden Bandes, die fraglos den Rezensionen des aktuellen vorgeht. Das sei etwas ausführlicher zitiert:

Mein Buch: »An den Rand geschrieben«, kleine Erzählungen und Studien, hat sehr nachsichtige Beurteiler gefunden. Doch war der Titel nicht glücklich gewählt. Er regte manche an, aus der Bescheidenheit des Namens, den das Buch führt, auf Bescheidenheit des Inhalts zu schließen, andere wieder brachte er auf den zierlichen Einfall, daß meine Literatur, schriebe ich sie an den Rand, eben dort stünde, wo sie hingehört [...]. Auch kamen, von der Wendung »an den Rand geschrieben« herbeigelockt, viele kränkende Assoziationen zugelaufen, wie: unscheinbar, nebensächlich, fern vom Kern, Notizen, Notizchen, Brosamen (süddeutsch: Brösel), Randleisten, Randschnörkel.⁶

Die Rede von den Gattungen wird in inflationäre Ungewissheit gedrängt, um Raum zu schaffen für eine Diskussion dessen, was Calvino als literarische Modalitäten diskutieren wird. Polgar: »Verderblicher« als der Titel »wurde den unter ihm zu-

5 Vgl. Alfred Polgar: Die kleine Form (quasi ein Vorwort). In: A. P.: Kleine Schriften 3. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Berlin 1984, S. 369-373.

6 Ebd., S. 370.

sammengelegten Arbeiten« nur »die kleine Form, in der sie gefaßt sind [...]. Mühelos sprang in den Wertungen meines Buchs sein Leichtgewicht aus dem Materiellen ins Geistige, aus dem Unmetaphorischen ins Metaphorische über, und Lektüre, zu der man fünf Minuten braucht, legte den kritischen (wenn man so sagen darf) Gedanken nahe: Lektüre, wenn man was für fünf Minuten braucht«. Und dann geht Polgar daran, eine eigene Kritik der »kleinen Form« zu skizzieren:

Ich bin mir überdies wohl bewußt, daß auch in einer Geschichte von geringem Umfang gar nichts stehen und daß die kleine Form ganz gut ein Not-Effekt des kurzen Atems sein kann. Aber ich möchte für diese kleine Form, hätte ich nur hierzu das nötige Pathos, mit sehr großen Worten eintreten: denn ich glaube, daß sie der Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß ist, gemäß jeder-falls, als, wie eine flache Analogie vermuten mag, geschriebene Wolkenkratzer es sind. Ich halte episodische Kürze für durchaus angemessen der Rolle, die heute der Schriftstellerei zukommt. Außer Debatte bleibt ja das Wunder des großen Werks, bleibt die Berechtigung der tausend Druckseiten für eine Vision, deren ideelles Riesenmaß in geringerem Raum nicht Erscheinung werden könnte. Aber wie wenige sind unter den Schreibenden, die eine solche Genie-Portion an Raum beanspruchen dürften. Wer von Erzählern und Betrachtern hat so Großes zu sagen, daß er sich unmöglich kürzer fassen könnte, als er es tut? Wo ist der Geist, dem gemeine Welt, sich ihm verbindend, so Wichtig-Neues von ihrem Chemismus offenbarte, daß solche Offenbarung zu fixieren die knappste Form und Formel nicht genügte? Ich meine, es müssen schon säkulare Gedanken, Welt-Gesichte von besonderer Klarheit und Tiefe, eine mehr als großartige Phantasie sein, für deren Unterkunft die Architektur etwa des Romans bemüht werden dürfte. Geringeres in dieser hohen Form scheint so lächerlich wie trautes Heim im Monumentalbau.⁷

In Polgars weit ausgreifender Argumentation werden Unterscheidungen wirksam, die literaturgeschichtlich für das 20. Jahrhundert von größtem Interesse sind, nicht zuletzt deshalb, weil Polgar den durch hohe theoretische Anstrengungen privilegierten »Roman« nicht als die Gattung, sondern (»die Architektur etwa des Romans«) als eine Gattung unter anderen begriff. Dabei kann sich seine schwer zu überlesende Invektive gegen den »Roman« paradoxerweise gerade auf eine sehr lange, seit Hegels »Ästhetik« mit geschichtsphilosophischer Dignität ausgestattete Tradition der Erneuerung bzw. Modernisierung des »Romans« berufen. Diese Tradition (und es wäre zu fragen, ob sie nicht schon an und für sich ein gattungskonstitutives Merkmal des »Romans« darstellt) insistiert auf dem »Wirklichen« einer Wirklichkeit, die gegen den »Roman« – und möglicherweise so eben nur gegen den »Roman« – gewendet wird: vorgebliche, unrealisierte Qualitäten der Gattung werden gegen deren zeitgenössische Realisierungen aufgebracht, kurz und

7 Ebd., S. 372.

um doch noch das Hegel'sche Wort aufzunehmen: das »Romanhafte« wird gegen den »Roman« in Stellung gebracht. So auch Polgar: Sein Text, der behauptet, von »kleiner Form« zu sprechen, verhandelt doch eine »Größe«, die zuletzt am Roman bemessen wird. »Das Leben«, so Polgar, »ist zu kurz für lange Literatur, zu flüchtig für verweilendes Schildern und Betrachten, zu psychopathisch für Psychologie, zu romanhaft für Romane, zu rasch verfallen der Gärung und Zersetzung, als daß es sich in langen und breiten Büchern lang und breit bewahren ließe.«

Das von Polgar über die Sentenz von der langen Kunst und dem kurzen Leben angestrengte Gerichtsverfahren, das hier von einem Literaten der Literatur gemacht wird, verdankt seine permanente Wiederaufnehmbarkeit einer gattungsaffinen Totalisierungsphantasie, die allerdings gerade von den heute kanonisch gewordenen romantheoretischen Entwürfen immer wieder, wenn zuweilen auch epochal verspätet, zurückgewiesen wurde. So lässt Georg Lukács den großen Wurf seiner 1914/15 entstandenen, als Buch zuerst 1920, also sechs Jahre vor Polgars Text erschienenen Romantheorie anlässlich der Neuauflage von 1962 nur mehr als Objekt historischer Analyse gelten: »Wenn also heute jemand die Theorie des Romans liest, um die Vorgeschichte der wichtigen Ideologien in den zwanziger und dreißiger Jahren intimer kennen zu lernen, vermag er aus einer solchen kritischen Lektüre Nutzen zu ziehen. Nimmt er aber das Buch in die Hand, um sich zu orientieren, so kann es nur zu einer Steigerung seiner Desorientiertheit führen. Arnold Zweig las als junger Schriftsteller *Die Theorie des Romans* zur Orientierung; sein gesunder Instinkt führte ihn richtigerweise zur schroffsten Ablehnung.«⁸ Die Analogie liegt nahe: So wie der leitende Sternenhimmel des alten »Epos« sich in Lukács' Buch zur »transzendentalen Obdachlosigkeit« des modernen »Romans« wandelt, so steht, zumindest 1962, der Autor (in diesem Fall der in der »kleinen Form« ohnehin längst erprobte Arnold Zweig) zur »Theorie des Romans« – orientierungslos; der Autor selbst wird zum ungeschriebenen »Roman« einer »Romantheorie«, die nahezu ohne Roman auskommt, aber das »Epos« der Vergangenheit feiert. Und wenn – um noch ein zeitgenössisches, wenngleich ganz anderes Beispiel zu geben – Viktor Šklovskij 1921, gerade einmal ein Jahr nach der Buchausgabe von Lukács' »Theorie des Romans«, ausgerechnet den »Tristram Shandy« Laurence Sterne's, von dem »gewöhnlich« behauptet werde, er sei »kein Roman«, zum »typischsten Roman der Weltliteratur« statuiert, so darf auch in diesem Fall nicht vergessen werden, dass Šklovskij keine geschlossene Analyse des Buches im Auge hat, sondern an Sterne's Text eine souveräne Poetik der Digressionen, Unterbrechungen und Zerfahrenheiten freischaltet, die mit den Zumutungen nicht der Theoretiker, sondern insonderheit der Autoren an den »Roman« des 20. Jahrhunderts in mitunter eklatantem Widerspruch steht.⁹

8 Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied 1971, S. 16 f.

9 Viktor Šklovskij: *Der parodistische Roman. Sterne's Tristram Shandy (1921)*. In: Karl Wagner

Zu unterstreichen ist also der Anteil, den – bei aller Distanzierung und Ablehnung der Romantheorie – gerade die Autoren an der selbstreflexiven Überspanntheit des »Romans« haben. In Auseinandersetzung mit der Vorstellung dessen, was ein »Roman« sein könne, etablierten sie eine Idee des »Romans«, der unser Bild von der Literatur des 20. Jahrhunderts eminent herausfordert, fasziniert, aber auch in Verlegenheit bringt. Es ist, in der Logik des Gegenstandes gegründet, ein Szenario des »name dropping«, das sich hier auftut, maßgeblich forciert im Dialog der Autoren untereinander: Marcel Prousts »À la recherche du temps perdu« (1913 ff.) ruft über sieben Bände hinweg das Fassungsvermögen eines in seinen Vorformen aktualisierten Vergangenen ab; James Joyce' »Finnegans Wake« (1923-39) treibt die ohnehin schon grandiose sprachliche Polyphonie des »Ulysses« in einen babylonischen »Wolkenkratzer« von Interlingualität; Thomas Manns »Zauberberg« (1924), in den »Memos« von Calvino charakterisiert als »die kompletteste Einführung in die Kultur unseres Jahrhunderts«, ist der »geschlossenen Welt« eines Sanatoriums fernab von urbanen Schauplätzen der Epoche abgewonnen (dt. S. 156); Italo Svevos, von Italo Calvino in seinen »Memos« merkwürdigerweise nicht berührter Roman »La coscienza di Zeno« (1928), gewinnt seine Fassung der ironischen Wendung psychoanalytischer Narrative ab, die mit einem durch das »Unbewußte« aufgefrischten Signum von Authentizität aufgetreten waren; in »Der Mann ohne Eigenschaften« (1930 ff.) von Robert Musil ist der »Roman« in eine sorgsame Konjunktivierung des Gedankens und Philosophierens gesetzt: für Musil, so wiederum Calvino in seinen »Memos«, sei

Erkenntnis das Bewußtsein der Unvereinbarkeit zweier entgegengesetzter Pole: den einen davon nennt er bald Exaktheit, bald Mathematik, bald reinen Geist, bald auch militärische Denkungsart, den anderen bald Seele, bald Irrationalität, bald Menschlichkeit und bald Chaos. Alles, was er weiß oder denkt, legt er in einem enzyklopädischen Buch nieder, das er in der Form des Romans zu halten sucht, das aber ständig seine Struktur verändert und ihm zwischen den Händen zerfällt, sodaß er nicht nur nicht imstande ist, den Roman zu beenden, sondern nicht einmal seine Grundzüge festzulegen, um die enorme Materialmenge in präzise Grenzen zu fassen (dt. S. 149).

Carlo Emilio Gaddas »Quer pasticciaccio brutto de via Merulana« (1957) ist einer nahezu 15-jährigen Exploration soziolektaler Schichten des Italienischen zu verdanken und stellt – mühsam gebändigt durch einen unentwirrbaren Krimiplot – im Grunde eine italienische Linguistik in Romanform dar, wobei auch dieser »Roman« Fragment blieb: das unvollendete Manuskript für dessen Fortführung, die »Aufklärung« über das Verschwinden der Figuren versprach, ist verschollen. Arno Schmidts 1300 Seiten umfassendes Opus magnum »Zettels Traum« (1970) sieht sich einem

(Hg.): Moderne Erzähltheorie. Grundlagentexte von Henry James bis zur Gegenwart. Wien 2002, S. 61-87, hier S. 87.

neurotischen Regime von unendlich erweiterbaren Zettelkästen ausgesetzt; und Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt wird schon in den Träumen von »Malina« (1971) von der Ausgeliefertheit an einen abgründigen patriarchalen Schriftsinn paralytisiert. Man wird von daher nicht ohne Berechtigung vermuten dürfen, dass fast all die genannten Romane und Romanprojekte nicht nur Ausdruck häufig physischer, viel häufiger aber poetologischer Überanstrengung sind, einer Überanstrengung, die einer so wirkungsmächtigen wie fatalen Komplizenschaft des »Romans« mit dem »Buch« entspringt und das »Buch« selbst fortreißt.

Der »Roman« nämlich versteht sich im 21. Jahrhundert vor allem als »Buch par excellence«, als Gefäß, das »das gesamte menschliche Bewußtsein« zum Gegenstand hat, wie ein anderer Großer, Henry James, in »Die Zukunft des Romans« 1899 im Übergang zwar nicht zu einem neuen Jahrtausend, aber zum neuen Jahrhundert formuliert.¹⁰ James, Verfasser von »Romanen«, von denen man wird sagen können, dass sie stärker die Leser und Leserinnen als die Romanform selbst überanstrengen: »Und wenn wir einen Schritt weiter zurückgedrängt werden und gefragt werden, warum die Widerspiegelung begehrt werde, da das widergespiegelte Objekt selbst meistens so leicht zugänglich sei, scheint die Antwort darauf zu sein, daß der Mensch seinen ewigen Wunsch nach mehr Erfahrung mit einer grenzenlosen Verschlagenheit kombiniert, um seine Erfahrungen so billig wie möglich zu bekommen. Er wird sie stehlen, wann immer er kann. Er liebt es, das Leben anderer zu leben, ist jedoch an jenen Stellen sehr auf der Hut, die seinem eigenen in unerträglicher Weise ähnlich sein können«.¹¹ 28 Jahre nach James wird, unter anderem auf ihn Bezug nehmend, E. M. Forster in »Aspects of the novel« (hervorgegangen übrigens aus den im selben Jahr 1927 am Trinity College zu Cambridge gehaltenen »Clarke Lectures«) den »Roman« imaginieren als einen »kreisrunden Raum«, eine »Art Lesesaal im Britischen Museum«, in dem die Schriftsteller »alle zusammen« sitzen und »gleichzeitig an ihren Romanen schreiben«.¹² Und wie James nimmt Forster die Metapher des Spiegels auf, wenn er an merkwürdiger Stelle dekretiert, dass ein Roman nur »dadurch klarer« werde, dass er »eine neue Quecksilberschicht bekommt – mit anderen Worten, wenn seine Empfindlichkeit erneuert wird«.¹³ Die Empfindlichkeit freilich ist in solcher »Erneuerung« überlebensgroß, das deutet Forster im »Schluß«-Abschnitt seiner Vorlesungen an – von der unrechtmäßigen »Versuchung« sprechend, »Spekulationen über die Zukunft des Romans anzustellen«, stellt er doch eine an, und keine kleine: »Wäre es uns gegeben oder erlaubt, un-

10 Henry James: Die Zukunft des Romans. In: H. J.: Die Kunst des Romans. Ausgewählte Essays zur Literatur. Übertragung aus dem Amerikanischen von Helga Eberhardt. Leipzig/Weimar 1984, S. 34-48, hier S. 38 und 37.

11 Ebd., S. 37 f.

12 E. M. Forster: Ansichten des Romans. Übersetzt von Walter Schürenberg. Frankfurt a. M. 1962, S. 16 f.

13 Ebd., S. 29.

seren Gesichtskreis zu erweitern und das gesamte menschliche und vormenschliche Streben zu überschauen«, würde der »Roman« zu etwas »ganz Wesentlichem; denn er begriffe in sich die Entwicklung der Menschheit«. ¹⁴ In der Form des »Romans« solche »Wirklichkeitstotalität« ¹⁵ zu denken, das ist offenbar weniger ein Problem der »Romantheorie« als eine Obsession jener Romanciers, die Romantheorie lesen und nicht nur lesen, sondern auch aktiv an ihr mitschreiben, eine Obsession, von der man sich fragen könnte, wie sie vom »Buch der Bücher« über die »Enzyklopädie« in den »Roman« einwandern konnte, um sich dort als Distinktionsmerkmal in den Konkurrenzen des literarischen Feldes zu etablieren.

Nun: Gerade an den genannten »großen« Romanen des 20. Jahrhunderts lässt sich beobachten, dass sie sich entweder gar nicht mehr oder eben gerade noch ins »Buch« zu schlagen vermögen. In ihren ihrerseits ausufernden Großprojekten hebt die Editions-geschichte der letzten 50 Jahre ans Tageslicht, was tatsächlich an »Romanhaftem« geopfert werden musste, um der Vorstellung vom »Buch par excellence« gerecht zu werden. Was heute zugänglich ist, beispielsweise in den entsprechenden Editionen Franz Kafkas, Robert Musils oder auch der Bachmann'schen »Todesarten«, faksimiliert, gedruckt, digital, in Kombination oder im Nebeneinander verschiedener Medien, sprengt in seinen Dimensionen notwendig alle »Buch«-Form und hat den überraschenden Effekt, dass die »Romane« nun ihrerseits wiederum in Etappen, in Varianten und Episoden lesbar werden. »Penelope«, das letzte Kapitel des »Ulysses«, lässt sich – zumindest im Deutschen – ebenso wie das Kapitel »Anna Livia Plurabelle« aus »Finnegans Wake« im Echoraum verschiedener deutscher Übersetzungen als eigenständiges Buch lesen; die von Kafka in losen Konvoluten hinterlassenen Kapitel des »Process«-Romans, von Max Brod zum »Roman« gemacht, sind in der lang noch nicht abgeschlossenen Historisch-Kritischen Kafka-Ausgabe durch Roland Reuß und Peter Staengle als »Hefte« zu lesen; und aus Bachmanns »Todesarten« herausgebrochene Erzählkomplexe werden nach wie vor als eigenständige Publikationen vertrieben. Edition und Verlagswesen machen damit aufwändig sichtbar, was die genannten »Romanprojekte« bereits strukturell vorbereiteten: Musils »Mann ohne Eigenschaften« war von vornherein auf eine Kapitel-Lektüre angelegt; Gaddas »Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana« setzt sich aus einzelnen Erzählungen zusammen, die 1946 eigenständig in einer Zeitschrift erschienen, später überarbeitet und erst nach Jahren zum »Roman« ausgestaltet wurden; Arno Schmidts *Opus magnum* folgt programmatisch dem Prinzip der Verzettlung etc.

Was als »Roman« vorgelegt oder vorzulegen versucht wurde, als auf Schließung angelegte Abbriviatu-r von weit über das »Buch« und den »Roman« hinausfüh-

14 Ebd., S. 176 f.

15 Hermann Broch: James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyces 50. Geburtstag. In: H. B.: Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne. Hg. und mit einem Nachwort von Paul Michael Lützeler. Frankfurt a. M. 1997, S. 66-93, hier S. 67.

den Schreibprojekten, zeugt von einem Tun, das lange Zeit, wenn überhaupt, nur unter der Voraussetzung wahrgenommen werden konnte, dass man es mit dem Gattungsetikett »Tagebücher« versah. Musils »Tagebücher«, Kafkas »Tagebücher«, Virginia Woolfs »Tagebücher«: das sind keine »Tagebücher« im strengen Sinn, wie sie Arthur Schnitzler, Thomas Mann oder Victor Klemperer vorgelegt haben, das sind Laboratorien eines Schreibens, das seine Kraft aus dem Umstand bezieht, dass es sich im Rhythmus des Alltags (der dem »Roman« übergroß als »Weltalltag der Epoche« aufgegeben ist) immer wieder von vorn »anfangen« lässt, mit jenem Versprechen, das aller Anfang auf sein Ende hin glücklich in sich trägt.

Über das merkwürdige Faktum hinaus, dass man solche Schreibprojekte unter dem Titel »Tagebuch« oder »Tagebücher« zu »Steinbrüchen« des »Romans« degradiert (einzig Uwe Johnson ließe sich mit seinem Roman »Jahrestage« als formidables Gegenprojekt nennen), sei indes noch kursorisch an einige Projekte erinnert, die mit dem »Roman« des 20. Jahrhunderts nicht über die Gattungsform, sondern über das Schreiben engste unterirdische Beziehungen unterhalten: Etwa jene 261 »Cahiers«, zumeist »Schulhefte«, die Paul Valéry von 1894 bis 1945 führte, in der Auswahl-Ausgabe der Pléiade-Ausgabe an die 4.000 Seiten umfassend und damit insgesamt gerade einmal ein Elftel der gesamten Textmasse darstellend, die seit 1957 auch in 26-bändiger Faksimilierung vorliegt. Auch die »Cahiers« also wie die folgenden eines jener »Bücher, die täuschen: nur zum Schein sind sie technisch reproduzierte, handhabbare physische Objekte: Nur zum Schein ist ihr Umfang klar bemessen: hier öffnet sich der Deckel wie eine Falltür, stürzt der Leser am Frontispiz vorbei hinab in eine andere Welt – aus der er als ein anderer zurückkehren wird«:¹⁶ gemeint ist hier Sigmund Freuds »Traumdeutung«, erschienen zuerst 1899, dann immer und immer wieder, bis 1929, überarbeitet; oder, in nächster topographischer Nähe, »Die Fackel«, herausgegeben zwischen 1899 und 1936, ab 1912 allein verfasst von ihrem Herausgeber, Karl Kraus: 922 Nummern und 415 Hefte, insgesamt 22.586 Seiten, ein Unternehmen, das als Analyse auch des ideologisch-politischen Vermögens verschiedenster »Kleiner Formen« von der Annonce bis zur 10-zeiligen Zeitungsmeldung über die in den Konzentrationslagern geschehenen Gräueltaten von höchstem Interesse wäre. Ferner von Wien entstand das zu Lebzeiten nicht erschienene, planlos in einer Truhe hinterlassene und seit 1982 allein in der Originalsprache in vier unterschiedlichen Ausgaben vorliegende Werk des Fremdsprachenkorrespondenten Fernando Pessoa, »O Livro do Desassossego«, geschrieben zwischen 1913 und 1934. Oder des souveränen Roman-Schreibers Robert Walser inzwischen seltsam prominent gewordenen »Mikrogramme«, eine Schuhschachtel von 526 Blättern und Zetteln, zwischen 1924 und 1932/33 in winziger Bleistiftschrift beschrieben, aus dem Nachlass entziffert, gedruckt an die 6000 Seiten. Von 1927 bis

16 Christiane Zintzen: Sigmund Freud: Die Traumdeutung. In: Cornelia Niedermeier und Karl Wagner (Hg.): Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen. Wien/Weimar 2001, S. 71-78, hier S. 71.

ins Todesjahr 1940 arbeitete Walter Benjamin am sogenannten »Passagenwerk«, auch dies ein herausragendes Beispiel für Bücher, die ein »Schicksal haben, noch bevor sie als Bücher überhaupt existieren«, wie der Herausgeber Rolf Tiedemann formuliert.¹⁷ Erinnert sei auch an die zeitgleich, zwischen 1929 und 1935 in faschistischer Haft entstandenen, insgesamt 33 Hefte umfassenden »Quaderni del Carcere« des Sarden Antonio Gramsci, die ein ähnliches Schicksal thematischer Ordnung in »Büchern« erfahren haben wie Valéry's nach Themen geordnete »Cahiers«. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die fünfbandige, auf einer drei Jahrzehnte intensiver Auseinandersetzung mit dem Autor beruhende, zwischen 1968 und 1971 geschriebene, mehrere tausend Seiten umfassende Flaubert-Studie »L'Idiot de la famille. Gustav Flaubert de 1821 à 1857« (1971-72) entstanden; sie ist hier nicht nur zu erwähnen, weil Sartre gefordert hat, dass sie »zugleich als philosophische Studie und als großer Roman«¹⁸ zu lesen sei, sondern weil Sartre das Konzept der »Totalisierung« selbst zu einem methodisch-reflektierten Instrument seiner Studie gemacht hat; wie sehr, Fragment geblieben, die Studie freilich ihrerseits im Sog dieses Begriffs steht, mag man an dem vergleichsweise kleinen Roman »Flaubert's Parrot« (1984) von Julian Barnes ablesen. Ein Letztes noch: Alexander Kluge, der auf die Sartre'sche Stilisierung und Monumentalisierung der Autoren-Biographie zum phänomenologischen Jahrhundert-Panorama mit einem Erzählprojekt antwortet, das, 60 Jahre umgreifend, eine konsequente narrative Vergeschichtlichung und Pluralisierung der Biographie unternimmt – »Chronik der Gefühle. Basisgeschichten / Lebensläufe« (2000); »Die Lücke, die der Teufel läßt. Im Umfeld des neuen Jahrhunderts« (2005); »Tür an Tür mit einem anderen Leben. 350 neue Geschichten« (2006) und »Das fünfte Buch – Neue Lebensläufe. 402 Geschichten« (2012). Das »Romanhafte« dieser Schreibprojekte, so wird deutlich, ist das in die serielle Reproduktion getriebene Schreiben, das *Plurale tantum*, die Staffellung und Facettierung in den Rhythmus der »kleinen Form«.

Das Verhältnis von »Roman« und »kleiner Form« lässt sich nach alledem nicht in Gestalt einer einfachen Antithese denken. Solche Vereinfachung würde aus den Augen verlieren, dass die Antithese zwischen »Roman« und »kleiner Form« sich im modernen »Roman« selbst als Konflikt austrägt. Die Gefräßigkeit des »Romans« macht vor »kleinen Formen« nicht halt; er verhandelt nicht nur die Konkurrenz zur »Kleinen Form«, sondern bedient sich ihrer Qualitäten, um die mit diesen »Formen« verhandelten Wirklichkeitskonzepte und Konfigurationstechniken dramaturgisch vereinnahmen zu können. Umgekehrt ist – in ihrem Reflex auf den »Roman« – auch die »kleine Form« immer schon von dessen Strahlkraft erfasst;

17 Rolf Tiedemann: Einleitung. In: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1983, S. 11.

18 Vgl. Manfred Frank: Das Individuum in der Rolle des Idioten. Die hermeneutische Konzeption des Flaubert. In: Traugott König (Hg.): Sartres Flaubert lesen. Essays zu Der Idiot der Familie. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 84-108, hier S. 84.

man muss nicht erst wieder in Gattungen denken, etwa an die Rezension, die ihrerseits sich mit leichter Hand über den »Roman« hermacht, das »Tagebuch«, das immer wieder in den Roman hineinschreibt, oder das »Gedankenbuch«, das den »Roman« überhaupt erst erfindet. Franz Kafka hat in seinem Erzählband »Der Landarzt« (1918) eine (und es ist die einzige) Passage aus seinem »Process«-Projekt veröffentlicht: »Vor dem Gesetz«, ein Stück, das Kafka selbst »Legende« nennt, auch »Text«, »Geschichte«, »Erzählung«. Die Literaturwissenschaft hat mit diesem Stück als »Parabel« ihre unaufhörlichen Schwierigkeiten: von nicht »klassischer« Parabel ist die Rede, von »offener« Parabel, von »gleitendem Paradox«. ¹⁹ Ein Mann vom Lande kommt vor das Gesetz, der vor dem Gesetz postierte Türhüter verweigert ihm den Zutritt, der Mann wartet sein ganzes Leben auf den Eintritt, er verliert sich in Kleinigkeiten, Einzelheiten, er verwairst und erblindet, ehe ihm zuletzt der Türhüter zu verstehen gibt, dass der Eingang nur für ihn bestimmt gewesen sei und er, der Türhüter, ihn jetzt schließe. Aus. Oder eben nicht. Im »Process«-Roman unterhält diese Geschichte so lebhaft Beziehungen zu ihrem Kontext, dass man sie als »Urszene« des Romans insgesamt, als einen Roman *en miniature* zu deuten unternommen hat, als scharfe und konzise Spiegelung dessen, was um sie herum vorgeht. Doch davor warnt schon der »Roman«. In einer langatmigen »Exegese der Legende« gibt der Gefängniskaplan, der »im Dom« die Geschichte erzählt hat, Josef K. nachträglich den aphoristischen Satz auf: »Richtiges Auffassen einer Sache und Mißverstehen der gleichen Sache schließen einander nicht aus.« ²⁰ Können wir von unserer Seite her die Laufrichtung der Frage ändern? Wenn wir den »Process« nicht in der Logik seiner dargestellten Ereignisse, sondern als einen großen Schauplatz des »Romanhaften« denken, so lässt sich seine Spannung aus der unauflösbaren Konkurrenz von »Roman« und »Kleiner Form« begründen. Was zur Verhandlung steht, wäre dann nicht Max Brods zum Buch gemachter »Process«, sondern Kafkas immer wieder ansetzendes Schreiben, die lebenslängliche, tägliche Arbeit, die Beharrlichkeit gegen die Verführung durch den vielversprechenden »Glanz« der »offenstehenden« und doch »schließenden« Form. Die »kleine Form« wäre von daher, gegen den »Roman«, aber ausgestattet mit dessen Wissen, eine Erinnerung an das »Werk«, nicht an das einzelne, nicht an das »Wunder des großen Werks«, wie Polgar formulierte, sondern an das Schriftwerk eines Lebens. So paradox es scheinen mag: Nicht der fiktive große »Roman«, sondern die »kleine Form«, leicht, schnell, exakt, sichtbar, vielschichtig und konsistent, ist zuversichtliche Erinnerung an etwas, das heute selbst nicht mehr hoch im Kurs steht: an Arbeit, eben an das »Œuvre«.

19 Vgl. Gerhard Neumann: Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas »gleitendes Paradox«. DVjs 42 (1968), S. 702-744.

20 Zitiert nach dem Konvolut »Im Dom«. In: Franz Kafka: Der Process. Faksimile-Edition. Hg. v. Roland Reuß in Zusammenarbeit mit Peter Staengle. 16 einzeln geheftete Entwurfskapitel im Schubert. Frankfurt a. M. 1997.

Botho Strauß und die Politik

1. Der politische Sündenfall

Seltsam, wie man sich ›links‹ nennen kann, da links von alters her als Synonym für das Fehlgehende gilt. Man heftet sich also ein Zeichen des Verhexten und Verkehrten an, weil man, voller Aufklärungshochmut, seine Politik auf den Beweis der Machtlosigkeit von magischen Ordnungsvorstellungen begründet.¹

Behauptungen wie diese in seinem berühmt-berüchtigten *Anschwellenden Bocksgesang*, veröffentlicht in einem Massenmedium und »in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu einer ganzen Serie von neonazistischen Gewalttaten, von Ausländerjagden und Brandschlägen auf Asylantenheime«,² haben eine weitgehend unvorbereitete Öffentlichkeit schockiert, ein »in der Nachkriegsgeschichte deutscher Literatur beispielloses Medienecho«³ ausgelöst und einen weiteren ›deutschen Literaturstreit‹ nach dem Streit um Christa Wolf entfacht. Höhepunkt der zunehmend härter geführten Debatte, die bis zum ›Faschismus‹-Vorwurf reichte,⁴ war die Auseinandersetzung Strauß' mit Ignatz Bubis, dem Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, und der Zeitschrift *Theater heute* 1994.⁵ Hier brachte der Dichter einige seiner politischen Anliegen noch einmal deutlich zum Ausdruck und versuchte sich zugleich von jenen politischen Strömungen abzugrenzen, die ihn zugleich zu vereinnahmen suchten: »Mit diesem Text ist Botho Strauß einer von uns.«⁶

- 1 Botho Strauß: *Anschwellender Bocksgesang*. In: *Der Spiegel* 6 (1993), S. 202-207, hier S. 203 f. Veröffentlicht zuerst in der Zeitschrift: *Der Pfahl VII* (1993); danach im Sammelband: *Die selbstbewußte Nation*, hg. v. Heimo Schwilk und Ulrich Schacht. Frankfurt a. M./Berlin 1994, S. 19-40.
- 2 Stefan Willer: *Botho Strauß zur Einführung*. Hamburg 2000, S. 7.
- 3 Wolfram Buddecke: *Herrschaftsfreie Kommunikation? Der Fall Botho Strauß und das Elend unserer Streitkultur*. In: Ingo Warnke und Britta Hufeisen (Hg.): *Usus linguae. Der Text im Fokus sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*. Festschrift für Hans Otto Spillmann. Hildesheim u. a. 1999, S. 9-38, hier S. 9.
- 4 Vgl. die repräsentativen Texte in: *Deutsche Literatur 1992*, hg. v. Franz Josef Görtz u. a. Stuttgart 1994, S. 269-314; vgl. auch den Folgeband dieser Reihe, S. 259-334.
- 5 Vgl. die Rekonstruktion der Debatte bei Robert Weniger: *Streitbare Literaten. Kontroversen und Ekklats in der deutschen Literatur von Adorno bis Walser*. München 2004, S. 149-164; vgl. Willer 2000, S. 7-14; Buddecke 2004, S. 12-24.
- 6 So Jürgen Hatzenbichler in der rechtsgerichteten österreichischen Zeitschrift »Die Aula«, Nr. 4 (1993), S. 32. Er versteht Strauß' Essay als »Aufruf an eine Neue Rechte, den Kulturkrieg gegen das linke und liberale Establishment zu eröffnen«. Wie verkürzend und entstellend diese Vereinnahmung tatsächlich ist, zeigen die Kommentare des Aula-Autors zu dem ihm bis dato unbekanntem Botho Strauß im Detail: *Der Titel Anschwellender Bocks-*

Wer den Autor jenes Beitrags [...] auch nur in entfernte Verbindung zu Antisemitismus und neonazistischen Schandtaten bringt, ist jemand, der keine Differenz mehr erträgt. Folglich ist er entweder ein Idiot oder ein Barbar oder ein politischer Denunziant. Oder eben jemand, der beinahe willenlos öffentliches Gerede durch den eigenen Mund rauschen lässt, ganz so wie es in jenem inkriminierten Artikel als eine der gespenstischen Entwicklungen einer aufgeklärten Gesellschaft benannt wurde.⁷

Unter »rechts« versteht Strauß in einer polemischen Neudefinition dieses Schlagwortes die Kritik an modernen Lebensformen, die zum Verlust der Erinnerung an das kulturelle Erbe,⁸ zur Destabilisierung der Kultur und Gesellschaft insgesamt führen: »Jenes Rechte [...] ist [...] zuerst das Rechte des gegenrevolutionären Typus von Novalis bis Rudolf Bochardt.«⁹ Der »Rechte« gilt ihm als Außenseiter der Kultur, als Kämpfer für eine elitäre und in vielen Bereichen konservative Antwort auf den »kulturellen Mainstream« der »Linken«, von dem her »keinerlei geistige Anregung mehr« drohe.¹⁰ Später wird Strauß die Etikettierung »konservativ« ablehnen, da aus der Gegenwart nichts »als besonders erhaltenswert« anzusehen und der Begriff »als ein politisch vollkommen platter Begriff verhunzt« sei.¹¹

Als er 1993 »ziemlich alle Tabus der linksliberalen Intelligenz verletzte«,¹² indem er deren politische, gesellschafts- und kulturtheoretische Deutungshoheit prinzipiell in Frage stellte, zum längst etablierten Polit-Diskurs der Generation von »1968« einen Gegendiskurs aufzubauen versuchte, geriet Strauß, der angebliche ehemalige »Linke«, der sich kontinuierlich zu Benjamin, Bloch und Adorno bekannte,¹³

gesang sei »wenig sagend«, der Dichter habe sich »von seiner ehemaligen Polit-Gesinnung vertschüßt« und »plötzlich« die Fronten gewechselt.

7 Botho Strauß: Der eigentliche Skandal. In: *Der Spiegel* 16 (1994), S. 168 f.

8 »Die Überlieferung verendet vor den Schranken einer hybriden Überschätzung von Zeitgenossenschaft, verendet vor der politisierten Unwissenheit jener für ein bis zwei Generationen zugestopfter Erziehungs- und Bildungsstätten, Horste der finstersten Aufklärung, die sich in einem ewig ambivalenten Lock- und Abwehrkampf gegen die Gespenster einer Geschichtswiederholung befinden: ›Wehret den Anfängen!‹ ... Ach! Setzt selber einen brauchbaren!« Strauß, *Bocksgesang* 1993, S. 207.

9 Strauß 1994, S. 169.

10 Ebd. »Der Kulturpessimist hält Zerstörung für unvermeidlich. Der Rechte hofft hingegen auf einen tiefgreifenden, unter den Gefahren geborenen Wechsel der Mentalität, auf die endgültige Verabschiedung eines nun hundertjährigen ›devotionsfeindlichen Kulturbegriffs‹ (Hugo Ball), der im Gefolge Nietzsches unseren geistigen Lebensraum mit unzähligen Spöttern, Atheisten und frivolen Insurgenten übervölkert und eine eigene bigotte Frömmigkeit des Politischen, des Kritischen und All-Bestreitbaren geschaffen hat.« Botho Strauß: *Bocksgesang* 1993, S. 205.

11 Ulrich Greiner: Am Rand. Wo sonst. Ein ZEIT-Gespräch mit Botho Strauß. In: *Die Zeit* 6 (2003).

12 Weninger 2004, S. 154.

13 Spuren dieser ihn prägenden Autoren sind von seinen Anfängen, von *Paare, Passanten* (1981), bis in die jüngste Zeit, bis zu *Vom Aufenthalt* (2009) und zu *Lichter des Toren* (2013),

schlagartig ins Abseits nicht nur des Feuilleton- bzw. Medienbetriebs, sondern auch der Literaturwissenschaft. Obwohl es inzwischen mehrere kritisch-ausgewogene Darstellungen und Analysen des Streits um Strauß gibt,¹⁴ ist er bis heute nicht mehr im Hauptfokus der Germanistik und auch hier längst »vom Berühmten zum Berichtigten« geworden.¹⁵

2. Kontexte: 1968-1989

Man hat inzwischen – aus dem immer größer werdenden Abstand zur *Bocksgesang*-Debatte – mehrere Kontexte ausmachen können, die das Verständnis des damaligen ›Skandals‹ erleichtern: einerseits die politischen, gesellschafts- und kulturkritischen Kontinuitäten im Werk Strauß' selbst, von seinen Anfängen als Theater-Autor in den frühen siebziger Jahren bis zu den letzten Prosabänden, andererseits die langsame und für viele schmerzhaft ablösende Utopien und Gesellschaftsmodelle von ›1968‹ im Gefolge der Wende. 2013 hat Strauß im Gespräch mit Volker Hage den *Anschwellenden Bocksgesang* sogar als »eine intellektuelle Affekthandlung aufgrund der deutschen Wiedervereinigung« bezeichnet.¹⁶ Die Krise der gesellschaftspolitischen Theorien und Utopien der sechziger und siebziger Jahre wurde in der Tat nach 1989 auf vielen Gebieten immer deutlicher, von der Politik über die Philosophie und die Wissenschaft bis zur Kunst, zur Literatur: Strauß' politische Essayistik gehört in den größeren Kontext der »Abrechnungen« mit der Vergangenheit, der Enttäuschungen über ehemals hochgespannte Erwartungen, des »Endes des Nachkriegs«.¹⁷ In diesen Zusammenhang einer Abwendung von einem bis dahin dominanten politischen Diskurs innerhalb der (westdeutschen) Literatur und des Kultur-Feuilletons gehören auch vergleichbare Äußerungen Martin

nachweisbar; vgl. zu Adorno: Filippo Smerilli: Botho Strauß' Anschwellender Bocksgesang. Politik, Ästhetik und Theodor W. Adorno – eine Spurensuche. In: *Wirkendes Wort* 53 (2003), S. 85-114. Smerilli arbeitet sowohl die Parallelen als auch die Unterschiede des berichtigten Essays zu Adornos Kulturkritik heraus.

14 Vgl. vor allem die in den *Weimarer Beiträgen* 2 (1994) versammelten Arbeiten (u. a. von den Strauß-Forscherinnen Sigrid Berka und Henriette Herwig) sowie Buddecke 1999.

15 Volker Hage in: *Der Spiegel* 1997, H. 16, S. 192.

16 Volker Hage: *Der Idiot der Liebe*. In: *Der Spiegel* 9 (1993), S. 128-131, hier S. 129: »Da war der Kommunismus in die Knie gegangen, da gab es einen geschichtlich einzigartigen Vorgang am Ende eines an Katastrophen reichen Jahrhunderts – und es sollte alles bei den linken Konventionen bleiben?«

17 Thomas Oberender: *Die Wiedererrichtung des Himmels. Die ›Wende‹ in den Texten von Botho Strauß*. In: *Text + Kritik* VI (1998), S. 76-99, hier S. 86. »Abrechnen und Rechthaben« heißt der Epilog der großen *Gesamtdarstellung der Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, hg. v. Wilfried Barner u. a., München 1994, S. 923. Das bezieht sich noch nicht auf die Strauß-Debatte, sondern auf den deutsch-deutschen Literaturstreit, beschreibt aber treffend die Atmosphäre in den literarischen Diskursen im wiedervereinigten Deutschland der frühen neunziger Jahre.

Walters, Hans Magnus Enzensbergers, Peter Schneiders¹⁸ oder Bodo Kirchhoffs.¹⁹ Diese Namensliste könnte erweitert werden: Rüdiger Safranski, Karl Heinz Bohrer, Hartmut Lange oder auch Heiner Müller.²⁰ Gemeinsam ist ihnen allen die Skepsis, der öffentliche Widerstand gegenüber dem »Tugendterror der political correctness, der freie Rede zum halsbrecherischen Risiko macht.«²¹

Peter Glotz etwa, Vertreter der damaligen »Führungsschicht der linken Intelligenz«,²² ortet bei Strauß eine Gefahr für die Demokratie (die auch von Handke, Syberberg und ihren Jüngern ausgehe).²³ Kurz vor der Wende hat er vor den politischen Folgen einer »Deonstruktion der Moderne« durch jene subjektkritische Philosophie (von Nietzsche bis Lacan und Foucault) gewarnt, die zu einer philosophischen Desorientierung der Linken geführt habe: »Der Humanismus der Aufklärung ist konstruiert um ein Subjekt, das man sich als autonom vorstellte. Wer diese Vorstellung einfach preisgibt [...], der zieht der Linken den Boden weg, auf dem sie steht.«²⁴ Die nach der Wende »heimatlose Linke«²⁵ tendierte zumindest teilweise zum Anschluss an die internationale Postmoderne: »So konnte man noch immer an der Spitze des intellektuellen Fortschritts marschieren und die Mainstream-Historie als kapitalistisch-bürgerlich und scheinliberal anklagen.«²⁶ Diese offenkundige Krise eines in den sechziger und frühen siebziger Jahren (trotz aller internen Differenzen seiner Vertreter) noch relativ stabilen politischen Denkens ist eine der tieferen Ursachen für die Heftigkeit der Diskussion um Botho Strauß. Das Beispiel Peter Glotz, der sich (vor 1989!) offensichtlich in der Nähe von zentralen Anliegen Strauß' positioniert,²⁷ zeigt auch die Schwierigkeiten eindeutiger, auch zeitlich stabiler politischer Zuordnungen in jenen Jahren, das Verschwimmen klarer politisch-ideologischer Grenzen, die oft kurzfristig erfolgenden Destabilisierungen kultureller Paradigmen. Das Bekenntnis zu Botho Strauß verbindet Autoren, Wissenschaftler und Künstler wie Bruno Ganz, Matthias Hart-

18 Vgl. Buddecke 1999, S. 24-30.

19 Bodo Kirchhoff: Die Mandarine werden nervös. In: Deutsche Literatur 1993, S. 276-278.

20 Heiner Müller bekannte sich z. B. wiederholt zum in der Bundesrepublik lange verfeimten Ernst Jünger – wie auch Martin Walser, Rolf Hochhuth und eben Botho Strauß.

21 Martin Walser: Über freie und unfreie Rede (1994). Wiederabgedruckt in: Deutsche Sorgen. Frankfurt a. M. 1997, S. 468-586, hier S. 473 f.

22 Weninger 2004, S. 150, 154, 155 f.

23 Peter Glotz: Freunde, es wird ernst. In: Wochenpost, 25. 2. 1993; vgl. dazu Weninger 2004, S. 155 ff., sowie die grundlegende Analyse der Auseinandersetzung von Sigrid Berka: Botho Strauß und die Debatte um den *Bocksgesang*. In: Weimarer Beiträge 2 (1994), S. 165-178.

24 Peter Glotz: Politik und Aufklärung. In: Ders., Jörn Rüsen und Eberhard Lämmert (Hg.): Die Zukunft der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1988, S. 29-32, hier S. 31.

25 Ernst Hanisch: Der Einbruch der Literatur in die Geschichtswissenschaften. Der Streit um die postmoderne Subjektivität. In: Eduard Beutner und Ulrike Tanzer (Hg.): Literatur als Geschichte des Ich. Würzburg 2000, S. 314-323, hier S. 316.

26 Ebd.

27 Vgl. dazu Herwig Gottwald: Mythos und Mythisches in der Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1996, S. 142 ff.

mann, Jochen Hörisch, Thomas Hürlimann, Hartmut Lange, Martin Mosebach oder Jutta Lampe.²⁸ Zugleich wird an all diesen Gruppenbildungen ebenso die Auflösung überkommener ideologischer Lager nach der Wende wie die dadurch erfolgte Erosion älterer politischer Zuordnungsmuster deutlich, damit aber auch deren abnehmende Erklärungskraft. Die Kämpfe um die Deutungshoheit in Bezug auf die jüngere und die inzwischen bereits ältere deutsche Vergangenheit (mit den ›Wegmarken‹ 1945 – 1968 – 1989) sind längst in die Segmente der ›Hochkultur‹ eingedrungen: Zu den Kontexten der Strauß-Debatte in den 1990er Jahren gehören daher auch öffentlich inszenierte Abschiede wie derjenige von der ›Postmoderne‹,²⁹ das zunehmende Unbehagen gegenüber ›postmodernen‹ kulturwissenschaftlichen Theorien,³⁰ auch die Atmosphäre des Epochenenschnitts, der Verbrauchtheit traditioneller ideologischer Kategorien, der Abgenutzttheit zeitgenössischer politischer Frontstellungen. Die nach 1989 aufkeimende Diskussion über den »deutschen Selbsthass«,³¹ die übrigens auch in Österreich zumindest kurz aufflackerte,³² gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Sowohl die *Bocksgesang*-Debatte als auch die hier nur angedeuteten Auseinandersetzungen sind Bestandteile von ›Diskursen‹ und deren ›Gegen-Diskursen‹, die – noch weitgehend unbegriffen – dennoch die zumeist opaken, oft schwer zugänglichen Texte Botho Strauß' prägen.

28 Sie alle sind Beiträger bzw. Beiträgerinnen zu einer ›Festschrift‹ anlässlich seines 60. Geburtstages. Thomas Oberender (Hg.): Unüberwindliche Nähe. Texte über Botho Strauß. O. O. 2004 (Theater der Zeit).

29 Vgl. die Beiträge in Merkur 1998, Heft 9/10, unter dem Titel: Postmoderne. Eine Bilanz (etwa von Mariam Lau, Jörg Lau, Hans-Peter Müller, Heinrich Detering).

30 Vgl. die Einleitung zu diesem Band von Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel; sowie die sog. ›Sokal-Affäre‹: Alan Sokal u. Jean Bricmont: Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaft mißbrauchen. München 1999 (Fashionable Nonsense. Postmodern Intellectuals' Abuse of Science. Picador, New York NY 1998).

31 Mariam Lau: Selbsthass in der postnationalen Nation. In: Ressentiment! Zur Kritik der Kultur. Sonderheft Merkur 2004, Heft 9/10, S. 944-953. Der Ausdruck wird auch von Botho Strauß gebraucht: »Zuweilen sollte man prüfen, was an der eigenen Toleranz echt und selbständig ist und was sich davon dem verklemmten deutschen Selbsthass verdankt, der die Fremden willkommen heißt, damit hier, in seinem verhassten Vaterland, sich die Verhältnisse endlich zu jener berühmten (›faschistoiden‹) Kennlichkeit entpuppen, wie es einst (und heimlich wohl bleibend) in der Verbrecher-Dialektik des linken Terrors hiefs.« Strauß, *Bocksgesang* 1993, S. 203.

32 Ernst Hanisch: ›Selbsthass‹ als Teil der österreichischen Identität. In: Zeitgeschichte 23 (1996), H. 5/6, S. 136-145. Nicht zufällig bezieht sich Hanisch in diesem brillanten Aufsatz vor allem auf den literarischen Diskurs, auf Autoren wie Turrini, Roth, Menasse und Josef Haslinger.

3. Hauptanliegen – Modi der Präsentation

Botho Strauß kann weder auf einen oberflächlichen »Trittbrettfahrer des Zeitgeists«³³ noch auf einen Vertreter der »Neuen Rechten« reduziert werden. Er konzentriert sich – an Adorno anknüpfend – auf Kulturkritik, auf den Zustand des modernen Individuums in einer beschädigten Welt.³⁴ Sein Kampf gilt den »Weltbildstürzen«³⁵ der Gegenwart, der weitgehenden Zerstörung von Tabus und »großen« Gefühlen, damit dem Zustand von Liebe und Erotik sowie der Paar-Beziehungen in der modernen Gesellschaft, dem Atheismus und der Blasphemie, den Massenmedien, der bedeutungsebnenden Egalität der Massengesellschaft sowie deren inneren Zerrüttungen und Verwahrlosungen, der Zerstörung von Individualität sowie bestimmten Formen radikaler Aufklärung und totalitärer Wissenskultur. Im Gegensatz zu Adorno äußert sich Strauß allerdings ausdrücklich als Dichter und nützt die dadurch gegebenen Chancen des Changierens zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Textsorten, zwischen Essay, Aphorismus, Tagebuch, Kürzestgeschichte, autobiographischer Notiz, deren Neben- und Ineinander gerade die »Reflexionsprosa« prägt.³⁶ Zugleich sind manche der einschlägigen Texte Strauß' als autobiographische sowie als nicht-fiktionale markiert. Er selbst taucht aber immer wieder als Autor hinter seinem fiktionalen Erzähler-Ich auf und erzeugt dadurch Irritationen, vom *Anschwellenden Bocksgesang* bis zu den Essays der jüngsten Zeit, der Lessingpreis-Rede (2001) oder dem *Plurimi-Faktor* (2013). Die »Nicht-Abbildbarkeit des Kunstwerks im Sozialen« wirft »ein Kernproblem Straußscher Ästhetik auf«, wie Sigrid Berka treffend formuliert:

Eine Kunst, die in talmudischer Tradition immer einen Rest einklagt, der in Erklärungen nicht aufgeht, die die nie endende Interpretation, den Dialog mit dem unergründlichen Text, geradezu inszeniert, kann die vollständige Übertragung in den sekundären Diskurs nicht wollen. [...] Strauß' Versuch, sich dem Sekundären hinzugeben, indem er es zugleich unterließ und so der Allgemeinheit entzog, mußte doppelt provokativ wirken.³⁷

33 Caroline Neubaur: Das neue Heilige und sein Subjekt. In: Merkur 1987, H. 455-466, S. 104-120, hier S. 111.

34 Strauß' Aufklärungskritik knüpft zwar an die *Dialektik der Aufklärung* an, geht in vielem aber weit über Adorno hinaus. Dessen »Thesen über den Okkultismus« sind mit Strauß' Eintreten für Neo-Gnosis, »spirituelle Brüche«, für »Eingeweihte des verborgenen Wissens« (Niemand Anderes. München, Wien 1987, S. 147) unvereinbar; vgl. dazu Herwig Gottwald: Aufklärung, Aufklärungskritik und Gegenklärung bei Botho Strauß. In: Klaus Müller-Salget und Sigurd Paul Scheichl (Hg.): Nachklänge der Aufklärung im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift Werner M. Bauer. Innsbruck 2008, S. 315-328.

35 Botho Strauß: Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. München/Wien 1992, S. 13.

36 Willer 2000, S. 102.

37 Berka 1994, S. 167. Sie bezieht sich dabei vor allem auf seinen mehrdeutigen Umgang mit den Begriffen »rechts« und »links«.

Was Strauß in Essays formuliert, die in Medien wie dem *Spiegel* erscheinen, hat einen anderen Status als seine Dramen oder Erzählungen, in denen auf ästhetisch avancierte Weise, durch gegensätzliche Figurenreden, Verfremdungen, Ironisierungen, komplexe intertextuelle Anspielungen keine stringente politische bzw. philosophische ›Theorie‹, nicht einmal eine kohärente Argumentationslinie rekonstruiert werden kann – der poetische ›Mehrwert‹, die prinzipielle Mehrdeutigkeit der poetischen Rede machen dies von vornherein unmöglich. Darin liegt aber auch der Erfolg des Theaterdichters Botho Strauß begründet: In der Hamburger Zeit wird er zehn Jahre nach dem *Bocksgesang* als »einer der brilliantesten Intellektuellen und Schriftsteller dieses Landes« gefeiert.³⁸

Seit Jahrzehnten tritt Strauß immer wieder programmatisch für eine Poetik des ›Unscharfen‹ ein, für das »Undeutliche«, »Unklare«, »Diffuse«, den »Fleck« als Metapher mystisch-esoterischer Erkenntnismodi: »Reflexionen über Fleck und Linie« lautet der dafür typische Untertitel von *Beginnlosigkeit*. »Fleck« ist eine Metapher für diese Weise des Erkennens, die gegen die »Klarsicht« gerichtet ist: »Das Ungefähre, das Ähnliche, das Halbe, das Momentanprofil sind die eigentlichen Bewegkräfte unseres Denkens.«³⁹ Diese sich u. a. aus romantischen Traditionen speisende Poetik steht in Zusammenhang mit Strauß' Ablehnung der »furchtbaren Allbekanntheit«,⁴⁰ der »dummen Intelligenz« der »Wissenschaftsgläubigen«, mit seiner Kritik an den »patenten Entschlüsslern«, den »Kennern der Wissenschaftssprachen«,⁴¹ den »aufgeklärten Kopfnickern«, die nur noch Desinteresse, Langeweile, Überdruß erzeugten, weil sie längst »alles« zu wissen glauben.⁴² »Das Genaue ist das Falsche. Das Genaue ist halsabschneidend. Es läßt den Hof, den Nimbus nicht zu. Unsere Lebenssphäre ist das Vage und das Ungefähre.«⁴³ Diese Konstante der (auf weiten Strecken klar genaueklärerischen) Ästhetik Strauß' ist, neben seiner Neigung, politische Kommentare in Massenmedien zu veröffentlichen, eine der Hauptursachen für anhaltende Irritationen über den texttheoretischen Status seiner politischen Äußerungen: »Aber Poesie und Reflexion hat er [Valéry, H. G.] nicht vereinen können? Das gelingt nirgends. Das Gedicht überwindet jeden Scharfsinn und läßt Denken aus sich heraufkommen. Dies aufkommende Denken aber kann man nicht fassen wie einen Gedanken.«⁴⁴ Daher sind aber auch Strauß' politische Invektiven und manifestartigen Kommentare häufig nicht nur »unscharf« oder »vage«, sondern stehen im Widerspruch zu seinem Anspruch auf gerechte Beurteilungen, Verständnis und Gültigkeit gerade politischer ›Analysen‹, wie nicht wenige seiner eigenen Reaktionen auf die *Bocksgesang*-Debatte zeigen. Die kurze Bemerkung,

38 Ulrich Greiner 2003 (Einleitung zu: *Am Rand. Wo sonst*).

39 Botho Strauß: *Der Untenstehende auf Zehenspitzen*. München/Wien 2004, S. 34.

40 Strauß 1992, S. 19.

41 Strauß 1987, S. 149 f.

42 Strauß 1992, S. 21. Vgl. dazu auch Gottwald 1996, S. 130-131, 140-148; sowie Gottwald 2008.

43 Strauß 2013, S. 21.

44 Ebd., S. 40.

»Jeder Satz versichert sich seiner Abstammung aus deutschen Sätzen von Hamann bis Musil«,⁴⁵ markiert die widersprüchliche Spannbreite seiner ästhetischen Orientierung und die Grundproblematik einer Poetik, die einerseits im Gefolge eben Hamanns oder Friedrich Schlegels das ›Undeutliche‹, »Unschärfe« präferiert, aber andererseits für Präzision und Wissenschaft eintritt. Begriffe wie ›konservativ‹ oder ›reaktionär‹ werden wiederholt einer Neudefinition unterzogen, die im Rahmen einer solchen Poetik notwendig ›vage‹ bleiben und Missverständnisse nach sich ziehen müssen: »Der Reaktionär läßt, was niemals war, geschehen sein. Er verklärt als der echte Epiker des Gewesene, um es jederzeitlich zu machen. [...] Der Reaktionär ist Phantast, Erfinder (der Konservative dagegen eher ein Krämer des angeblich Bewährten).«⁴⁶ Das ist keine politische Analyse, sondern ein poetisches Programm mit einem vertrackten politischen Subtext, der wiederum Ausdruck der seismographischen Qualität gerade dieses Werks ist. All das aber bedarf der genauen (!) Rekonstruktion und Kontextualisierung durch die Wissenschaften. Weder »eine kontextferne, denunziatorische Zitiertechnik, mit besonderer Vorliebe für negativ besetzte Reizwörter«,⁴⁷ noch eine apologetische Verehrungshaltung (wie wir sie weniger in Bezug auf diesen Autor, wohl aber hinsichtlich anderer, vor allem aus der Gegenwart, kennen) sind dafür die geeigneten Instrumente.

4. Der »Dichter nach der Schlacht«⁴⁸

Man schreibt aus Reue über das, was man schon geschrieben hat. Im Perfekt steckt die ganze Schande. Etwas ist fertig, und das lässt sich nicht wiedergutmachen.⁴⁹

Nach dem Skandal und den dadurch erlittenen Verletzungen zog sich Botho Strauß in die Einsamkeit der Uckermark zurück, in eine ländliche Welt der Schafe, Heiden und Wälder: »Ich sah den hellen Sprüngen der Lämmer zu. Der Bocksgesang, den ich einmal unvorsichtig berief, war vorgerückt bis an mein Haus. Ein heiteres Mecker-Konzert mit obstinaten Bässen.«⁵⁰ 2003 äußerte er sich über eine der Ursachen für die ihm entgegenbrandende Ablehnung, den Zorn, den er immer noch erregte: »Alles, was heute ans Transzendente und Theologische rührt, verabscheut unsere kritische Spaßintelligenz.«⁵¹ Auch dieser Zusammenhang, wie-

45 Ebd., S. 69.

46 Ebd., S. 42 f.

47 Buddecke 1999, S. 23.

48 Volker Hage: Der Dichter nach der Schlacht. Eine Begegnung mit Botho Strauß im Sommer 1993. In: Weimarer Beiträge 2 (1994), S. 179-189.

49 Strauß 2004, S. 124.

50 Botho Strauß: Die Fehler des Kopisten. München/Wien 1997, S. 36.

51 Gespräch mit Ulrich Greiner 2003. In: Die Zeit, 6. 2. 2003.

wohl nicht der einzige, sollte berücksichtigt werden, will man die Debatte über Botho Strauß einordnen: Ein scheinbar völlig aufgeklärtes Publikum darf seine Rest-Religiosität und damit zusammenhängende Bedürfnisse nach überindividuell verbürgtem Sinn, nach Ganzheit, nirgends mehr glaubhaft äußern. Es reagiert abwehrend gegenüber einer Literatur, die auf der Suche nach ›Gott‹ eine weitverbreitete intellektuelle Erwartungshaltung enttäuscht. Wo prinzipiell Gesten der Überlegenheit, der Aufgeklärtheit, der Skepsis und angestrebten Ironisierung im Gefolge totalisierender Enttabuisierung aller Lebensbereiche kulturell dominant sind, wird Religiöses nur innerhalb bestimmter Grenzen akzeptiert, in ironisierter, demontierter, fragmentarisierter, parodierter und damit entschärfter Form.

Auch nach seinem (äußeren) Rückzug äußert sich Strauß über politische Fragen, vorsichtiger, aber beharrlich seine Hauptthemen und Anliegen weiterentwickelnd: von der Kritik an den Wissenskulturen der Gegenwart, an den Prinzipien traditioneller Aufklärung, am Fortschrittsglauben, an der Medienkultur, bis zur Klage über den Verlust an Geschichtsbewusstsein.

Strauß' über tagespolitischen Streit oder literarische Fehden hinausgehende Bedeutung liegt in der Mehrdimensionalität und komplexen inneren Widersprüchlichkeit seines Werks begründet, die mit einfachen Etikettierungen wie ›rechts‹ oder ›nationalistisch‹ oder ›reaktionär‹ nicht angemessen zu erfassen sind. In der Vielzahl seiner Texte finden sich auch solche, die das aufklärerische und humanistische Grundanliegen seines Denkens veranschaulichen und zu vielen seiner eigenen Positionen Antithesen darstellen, z. B. über Konsequenzen der Aufklärung: »Es gibt zum Wissen [...] keine Alternative. [...] Es hat uns ethisch, philosophisch, poetisch in der Hand.«⁵² Zugleich ist seit ca. 10 Jahren, bis zu den jüngsten Büchern,⁵³ eine Tendenz des Loslassens, des Entsagens, der Melancholie und Trauer auch in seinen politischen und kulturkritischen Ambitionen festzustellen. Strauß, zuletzt immer deutlicher um geschichtsphilosophische Akzentuierungen der eigenen Epoche und seiner Stellung darin bemüht, gerät zuweilen in die Nähe der Weisheitslehrer der Kulturgeschichte, ohne auf »Gesinnungsvergütung«⁵⁴ hoffen zu dürfen: »Statt zu sagen: es läuft auf nichts hinaus ... kann man auch sagen: es verläuft sich. Es glüht aus wie das Universum, kehrt nicht an den Anfang zurück, die Zeit hat alles zur Strecke gebracht, am Ende sich selbst.«⁵⁵

52 Strauß 1987, S. 151.

53 Vgl. besonders: Vom Aufenthalt. München 2009; sowie: Lichter des Toren. München 2013.

54 Strauß 2004, S. 157.

55 Ebd. S. 12 f.

FRANZ HAAS

Parallel zur Parallelaktion

Österreichs Mühe mit Ungarn in Robert Musils Mann ohne Eigenschaften

In der Fiktion war es vor etwa hundert Jahren, dass eine Romanfigur sich Sorgen machte um die politischen Sonderwege der Ungarn. Es ist der etwas altbackene Realpolitiker Graf Leinsdorf, der in Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* sich bekümmert über die ungarische Renitenz gegenüber dem habsburgischen Österreich. Der Autor erklärt die Bedenken des Grafen Leinsdorf als durchaus berechtigt, denn »mit den Ungarn war politisch nicht zu spaßen«,¹ so Musil in seinen Notizen. In der Realität gilt dieser Satz – heute, hundert Jahre später – immer noch, oder besser gesagt, schon wieder. Heerscharen von europäischen Kommentatoren und ungarischen Dissidenten beklagen seit einigen Jahren, dass mit dem offiziellen Ungarn politisch nicht gut Kirschenessen ist, dass Antisemitismus und ein strammer magyarischer Nationalismus schon wieder zum Alltag gehören. Die »Demokratie in Ungarn«,² die der forsche Politiker Viktor Orbán eingeführt hat, macht nun der Europäischen Union einiges Kopfzerbrechen, mehr noch als es im Jahr 2000 Österreich tat. Der Ernst der Lage in Orbáns Ungarn ist freilich nicht zu vergleichen mit dem in Österreich, als Wolfgang Schüssel und Jörg Haider die europäische Öffentlichkeit erregten und nutzlose Sanktionen provozierten.

Um jenes Europa vor hundert Jahren stand es auch nicht zum Besten, auch nicht um Österreich-Ungarn, das »Kakanien« in Musils Hauptwerk. An dessen Beginn steht zwar »ein schöner Augusttag des Jahres 1913«,³ doch der unvollendete Roman sollte bekanntlich mit dem katastrophalen Sommer 1914 abschließen. Sehr gut nachvollziehbar ist also der Gram des Grafen Leinsdorf über die renitenten Völker, das »Nationalitätenproblem« und über die Ungarn, mit denen nicht zu spaßen sei, auf deren Territorium womöglich sogar »der Herd des Weltkriegs« (1436) liegt. Doch da der Graf ein Politiker alter Schule und zudem der Erfinder der nebulösen »Parallelaktion« ist, lässt der Autor ihn das nicht so unumwunden sagen, wie er

1 Robert Musil: Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hg. v. Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt, Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt, Version DVD 2014, VII/3/87.

2 Vgl. András Bruck: Buslinie Sehnsucht: Die Demokratie in Ungarn. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 11 (2013), S. 97-108.

3 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. v. Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 9. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert – Seitenangabe im Fließtext in Klammern.

selbst es denkt. Das kaustische Urteil über die Magyaren legt Robert Musil seiner Romanfigur im Form von verschiedenen Metaphern in den Mund, in schrägen Bildern oder zweideutig paternalistischen Vergleichen, die Österreichs Mühen mit Ungarn illustrieren, die sich parallel zur Parallelektion durch einen Teil des Romans winden.

Graf Leinsdorf spricht stets milde, auch wenn er in den geheimen Winkeln seiner Seele noch so grollt und sein Kopf sogar zu grimmig ironischen Gedanken fähig wäre. Denn der Generalbass der Ironie, mit dem der Autor den ganzen Roman unterlegt, bringt sogar noch die langweiligsten Gemüter zum Schwingen, und sei es die trockene Seele eines altväterischen Aristokraten. Doch im Unterschied zum Grafen Leinsdorf hatte Robert Musil den Vorteil, dass er den Ausgang jenes Teils der Weltgeschichte schon kannte, als er gute zwei Jahrzehnte lang, bis zu seinem Tod im Genfer Exil 1942, endlos an seinem Roman werkelt. Der Autor hatte also leicht lächeln, als er schon im ersten Kapitel einen Verkehrsunfall arrangierte; »dieser kleine Unglücksfall« (11) verweist wie ein Menetekel auf das Massenglück des Ersten Weltkriegs. Diese fast harmlos erscheinende Szene wird »von der Atmosphäre her aufgebaut«,⁴ und schließlich lauert motivisch hinter ihr eine planetarische Havarie, gegen die das Gezänk zwischen Österreich und Ungarn nur lächerlich scheint.

Musils ironisches Lächeln ist letztlich souverän, doch anfangs mag es beim Schreiben ein wenig verkniffen ausgesehen haben, denn er hatte sich 1914 vehement für den Krieg ausgesprochen, in dem Aufsatz »Europäertum, Krieg, Deutschtum«,⁵ für den er sich später und bis ans Ende seiner Tage schämen sollte. »Der Aufsatz«, schreibt Klaus Amann, »der den Ausbruch des Krieges als irrationales Erlebnis feiert, lässt jede kritische oder ironische Distanzierung, gemeinhin das Kennzeichen Musil'scher Texte, vermissen«. ⁶ Das In-den-Bart-Lächeln des ehemals kriegerischen und nun geläuterten Autors hat also auch etwas vom Schrecken des Davongekommenen, der sich nun, Jahre nach der Katastrophe, mit spitzer Eleganz über die Reibereien im Vielvölkerstaat äußert, über das Gerangel zwischen Österreichern und Ungarn im letzten Jahr ihrer langen, zwistreichen Bruderschaft.

Schon der Name der altherwürdigen Habsburgermonarchie erleidet bei Musil eine lächerliche Verstümmelung: »Kakanien«, dieses Spottwort, das sich aus dem Wesen der Doppelmonarchie herleitet, bringt den Krampf zwischen dem kaiserlichen Österreich und dem königlichen Ungarn zum Klingen. Die Kakophonie ist schon bei der Benennung alles Öffentlichen hörbar, als »kaiserlich-königlich« oder »kaiserlich und königlichen«, verstärkt noch in ihrer ulkigen Abkürzung »k. k.« und

4 Inka Mülder-Bach: Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman. München 2013, S. 58.

5 Robert Musil: Gesammelte Werke in neun Bänden. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 8. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1020-1022.

6 Klaus Amann: Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 146 f.

»k. u. k.«. Dass mit so einem Namen kein rechter Staat zu machen ist, gehört zur ominösen Symbolik des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, doch der Wurm in diesem Gebilde arbeitet nicht nur an der hör- und sichtbaren Oberfläche:

Es nannte sich schriftlich Österreichisch-Ungarische Monarchie und ließ sich mündlich Österreich rufen; mit einem Namen also, den es mit feierlichem Staatsschwur abgelegt hatte, aber in allen Gefühlsangelegenheiten beibehielt, zum Zeichen, daß Gefühle ebenso wichtig sind wie Staatsrecht und Vorschriften nicht den wirklichen Lebensernst bedeuten. (33)

Mit dem »feierlichen Staatsschwur« ist der österreichisch-ungarische Ausgleich von 1867 gemeint, ein Vertrag, der die Gleichheit zwischen den beiden Hauptvölkern der Monarchie regeln sollte, bei dem »Österreich« diesen seinen Namen offiziell »abgelegt hatte«. Aber Vorschriften und Staatsrecht richten wenig aus gegen Gewohnheiten und Gefühle, so dass der Geist des Ausgleichs nicht immer aufs Wort befolgt wurde, oft zum Unmut der Ungarn. Trotzdem lebte es sich insgesamt nicht so schlecht in der österreichisch-ungarischen Monarchie, ebenso wie in Kakanien:

Es war nach seiner Verfassung liberal, aber es wurde klerikal regiert. Es wurde klerikal regiert, aber man lebte freisinnig. Vor dem Gesetz waren alle Bürger gleich, aber nicht alle waren eben Bürger. Man hatte ein Parlament, welches so gewaltigen Gebrauch von seiner Freiheit machte, daß man es gewöhnlich geschlossen hielt [...]. Solcher Geschehnisse gab es viele in diesem Staat, und zu ihnen gehörten auch jene nationalen Kämpfe, die mit Recht die Neugierde Europas auf sich zogen und heute ganz falsch dargestellt werden. (33 f.)

Aus dem Wörtchen »heute« lugt mit dem ironischen Erzähler auch der ermüdete Autor hervor, Robert Musil, der aus der historischen Distanz von mehreren Jahren zurückblickt auf den nationalen Hader im ehemaligen Vielvölkerstaat. Heute, ein Jahrhundert nach dem Beginn des Zerfalls der Donaumonarchie, widerfährt der Europäischen Union ein ähnlich vielstimmiges Gezänk, und es wäre ganz interessant zu wissen, was Musil dazu zu sagen hätte – auch zu den aktuellen ungarischen Eigenwilligkeiten und zur nicht ganz beruhigenden Tatsache, dass sich die »nationalen Kämpfe« weiter nach Osten an die Grenze zwischen Ukraine und Russland verschoben haben. Kakanien jedenfalls, so versichert Musils Erzähler, habe mit seinen Stammesfehden bloß die »Neugierde Europas« erregt, nicht aber dessen Schrecken. Außerdem war in Kakanien die Verwechslung von Lämmel und Genie noch nicht so weit fortgeschritten, »wie es anderswo vorkam«. (33)

Wo Musils skeptischer Erzähler mit seinem ironischen Dauerfeuer politisch und national genau steht, ist nicht so einfach zu eruieren, auch wenn er irgendwie mit dem Autor und mit der Hauptfigur unter einer Decke steckt. Ähnlich wie Robert Musil ist auch der Romanheld Ulrich ein Kakanier deutscher Sprache, der aus einer gemischtsprachigen Provinzstadt nach Wien gekommen ist. Aber dieser 32-jährige

stellenlose und begüterte Mathematiker, der von einem Freund und Liebesrivalen als »Mann ohne Eigenschaften« diffamiert wird, dieser erschreckend kluge Mann ist auf dem Gebiet der Nationalitätenfrage ohnehin nicht das Sprachrohr des Erzählers. Diese Rolle kommt dem Grafen Leinsdorf zu, der zwar durchaus gewillt ist, den »unerlösten« kleineren »Stämmen« der Monarchie eine längere Leine zu gewähren, der aber gegen den Hauptrivalen Ungarn in bittere innere Monologe verfällt.

An den typisch österreichischen Adligen Leinsdorf gerät der Romanheld Ulrich auf einem Umweg und in seiner Eigenschaft als Vatersöhnchen. Der »alte Herr« schreibt seinem müßiggängerischen Sohn einen Mahnbrief, aus dem Ulrich (und der Leser) erstmals von der »Parallelaktion« erfährt, bei der sich der junge Mann als Sekretär nützlich machen soll. Ulrich erfährt aus diesem phrasenschwangeren Schreiben in reinstem Kanzleistil,⁷ »daß in Wien eine Aktion im Gange ist«, dass bereits jetzt Vorbereitungen getroffen werden, um »das ganze Jahr 1918 zu einem Jubiläumsjahr unseres Friedenskaisers auszugestalten«, gemeinsam mit dem deutschen Brudervolk. Deutschland werde in jenem Jahr das 30-jährige Jubiläum seines Kaisers feiern, aber parallel dazu solle Österreich auch hier seine Überlegenheit durch »das volle Gewicht eines 70jährigen, segens- und sorgenreichen Jubiläums« (79) zeigen. So kommt die »Parallelaktion« zu ihrem Namen, Ulrich zu seiner ungeliebten Stellung als deren »Ehrenssekretär« und als rechte Hand des Grafen Leinsdorf, der nach dem Zusammenhalt der Monarchie trachtet und nach möglichst schmerzlosen Zugeständnissen und Lösungen sucht, um die »unerlösten Völker« bei der Stange zu halten.

Robert Musils Ironie steht nicht zurück hinter jener der Weltgeschichte: Nach fünf langen Jahren der fruchtlosen Vorbereitungen in den bizarren Versammlungen der »Parallelaktion« hätte es im Jahr 1918 nichts zu feiern gegeben. Die patriotischen Sitzungen finden meist im Haus des Sektionschefs Hans Tuzzi statt, oder eigentlich im Salon von dessen Gattin Hermine, die sich aber lieber Ermelinda nennen lässt, weil das angeblich so fein italienisch klingt. Sie, die »Inhaberin eines geistigen Schönheitssalons« (1032), ist die Seele dieser vaterländischen Aktion, deren Kopf der bieder-vernünftige Graf Leinsdorf ist, was aber nicht verhindert, dass es dort oft recht kopflos zugeht. »Se. Erlaucht«, der Graf, gehört zwar zur deutschsprachigen Volksgruppe, meint aber weitsichtig genug zu sein, um eine echte Realpolitik zu betreiben, »die bekannte Nationalitätenpolitik Kakanians« (515), die imstande ist, alle Völker zusammenzuhalten. Als besonders raffiniert betrachtet der Graf seinen Schachzug, mit dem er den polnischen Baron Wisniewicz an »die Spitze des Propagandakomitees« gesetzt hat, also einen Nichtdeutschen, »um die Parallelaktion volkstümlich zu machen« (516). Graf Leinsdorf hat es gut gemeint, da seiner Meinung nach Wisniewicz ein »Pole von Geburt, aber Kakanier von Gesinnung war« (517). Doch der Winkelzug erweist sich als kontraproduktiv,

7 Inka Mülder-Bach liest diesen Brief »als ein ironisches Zitat Heideggers«, namentlich von dessen Hauptwerk *Sein und Zeit*. Mülder-Bach (Anm. 4), S. 168.

denn er missfällt vielen kakanischen Deutschen und noch mehr den argwöhnischen Ungarn.

In dem Kapitel »Die große Sitzung« hält Graf Leinsdorf eine seiner Reden, die aufs schönste zugleich konzilient und redundant sein konnten, mit denen er den völkerverbindenden Charakter der Parallelaktion unterstreicht. Seine patriotische Ansprache geht gerade auf ihren Höhepunkt zu; er wünscht sich nämlich für das Krönungsjubiläum eine Beteiligung aller kakanischen Völker, »eine machtvolle, aus der Mitte des Volkes aufsteigende Kundgebung«. In seinem rhetorischen Furor malt er sich aus, wie »dieses Fest von den dankbaren Völkern Österreichs« begangen werden wird, und »dass die österreichisch-ungarische Monarchie fest wie ein Felsen um ihren Herrscher geschart steht«. (169) Da schwant jedoch dem Redner, dass etwas nicht stimmt oder jedenfalls falsch verstanden werden könnte, besonders bei der Metapher von dem »einen Felsen«, um den das Volk der Doppelmonarchie geschart sei:

Hier schwankte Graf Leinsdorf, ob er etwas von den Zerfallserscheinungen erwähnen sollte, denen dieser Fels selbst bei einer gemeinsamen Feier des Kaisers und Königs ausgesetzt war; denn man mußte mit dem Widerstande Ungarns rechnen, das nur einen König anerkannte. Se. Erlaucht hatte darum ursprünglich von zwei Felsen sprechen wollen, die fest geschart standen. Aber auch das drückte sein österreichisch-ungarisches Staatsgefühl noch nicht richtig aus.

Dieses österreichisch-ungarische Staatsgefühl war ein so sonderbar gebautes Wesen, daß es fast vergeblich erscheinen muß, es einem zu erklären, der es nicht selbst erlebt hat. (169 f.)

Der geübte Rhetoriker Leinsdorf setzt sein patriotisches Gerede fort, aber das erfährt der Leser nicht im Detail, denn hier greift der Erzähler ein – und mit ihm der Autor Robert Musil. Er erläutert den Argwohn des österreichischen Grafen gegenüber »dem Widerstande Ungarns«, und er schildert ausführlich in einem inneren Monolog die patriotischen Gedanken und Verwirrungen des alten Politikers, das gewundene Staatsgefühl eines österreichisch-ungarischen Adligen:

Es bestand nicht etwa aus einem österreichischen und einem ungarischen Teil, die sich, wie man dann glauben könnte, ergänzen, sondern es bestand aus einem Ganzen und einem Teil, nämlich aus einem ungarischen und einem österreichisch-ungarischen Staatsgefühl, und dieses zweite war in Österreich zu Hause, wodurch das österreichische Staatsgefühl eigentlich vaterlandslos war. Der Österreicher kam nur in Ungarn vor, und dort als Abneigung; [...] er [der Österreicher] konnte die Ungarn ebensowenig leiden wie die Ungarn ihn, wodurch der Zusammenhang noch verwickelter wurde. (170)

So hadert Graf Leinsdorf in seinem Innersten mit diesem Zwiespalt, während er seine patriotische Rede bei der Parallelaktion diplomatisch zu Ende bringt, wobei er nicht sagen darf, was er eigentlich auf dem Herzen hat. Zudem sind »die

Geheimnisse des Dualismus (so lautete der Fachausdruck)« (170) mindestens so schwer zu erklären wie die Heilige Dreifaltigkeit. Aber es gibt noch einen anderen Grund, warum der österreichische Graf sein Herz nicht ganz ausschütten kann: Bei der »großen Sitzung« ist auch der deutsche Industrielle Paul Arnheim anwesend – und den Deutschen kann bekanntlich ein echter Österreicher noch weniger trauen als den Ungarn.

Da Graf Leinsdorf während seiner Rede in große rhetorische und dialektische Not gerät, hilft ihm die Hausherrin aus der Patsche. Hermine Tuzzi, von ihrem entfernten Verwandten Ulrich wird sie Diotima genannt, »nach jener berühmten Dozentin der Liebe« (92), diese griechisch-altösterreichische Dame fordert die Gäste zur Diskussion auf. Doch die Gäste sitzen zunächst schweigend da wie »Vögel von verschiedener Herkunft und Sprache«, die »in einen gemeinsamen Käfig« (172) gesperrt sind. Dann machen sie die unsinnigsten Vorschläge, wie den zur Errichtung einer »Groß-Österreichischen-Franz-Josephs-Suppenanstalt« (173), bis die Hausfrau alle erlöst und Erfrischungen auftragen lässt. Die Metapher vom »Käfig« der Völker und von den »Vögeln von verschiedener Herkunft und Sprache« wird Musil später im Roman wiederaufnehmen.

Der Zwist zwischen Österreich und Ungarn steht auch im Zentrum des Kapitels »Aus einem Staat, der an einem Sprachfehler zugrunde gegangen ist«, in dem eine Gruppe von Personen eine Polizeiausstellung besucht. Neben dem Polizeipräsidenten ist auch Graf Leinsdorf anwesend, ebenso Ulrich, der »Mann ohne Eigenschaften« und nunmehrige »Ehresekretär der Parallelaktion«, sowie Diotima, ihr Gatte Hans Tuzzi und viele andere feine Wiener Gesellschaft. In diesem Kapitel ist jedoch nicht immer klar, ob es sich hier um die Gedanken der Figuren oder um die des Erzählers handelt, denn Musil ist ein Meister des Verwischens von Stimmen und Meinungen. Letztlich dominiert aber doch der innere Monolog des Grafen Leinsdorf, der über die »ungeklärten Erscheinungen in Kakanien« sinniert, über das leidige Problem der »nicht erlösten Nationen«. Und er muss sich im Stillen wirklich ärgern, denn »man tut heute so, als ob der Nationalismus lediglich eine Erfindung der Armeelieferanten wäre«. (450) Er sieht das »Nationalitätenproblem« überall, und es unterminiert das österreichisch-ungarische Vaterland!

An diesem Punkt kennt die finstere Gedankenlawine des Grafen keinen Halt mehr. Seine Sorgen kreisen um den schizophrenen Charakter der Doppelmonarchie, um die Schwierigkeiten der Bürger, denn diese »hatten sich als kaiserlich und königlich österreichisch-ungarische Patrioten zu fühlen, zugleich aber auch als königlich ungarische oder kaiserlich königlich österreichische«. (450) Das Motto dieses Staates, so denkt Leinsdorf misstrauisch, sei zwar »viribus unitis«, doch irgend etwas stimmte nicht bei der Verteilung der »vereinten Kräfte« unter den Patrioten:

Die Österreicher brauchten aber dazu weit größere Kräfte als die Ungarn. Denn die Ungarn waren zuerst und zuletzt nur Ungarn, und bloß nebenbei galten

sie bei andern Leuten, die ihre Sprache nicht verstanden, auch für Österreich-Ungarn; die Österreicher dagegen waren zuerst und ursprünglich nichts und sollten sich nach Ansicht ihrer Oberen gleich als Österreich-Ungarn oder Österreicher-Ungarn fühlen, – es gab nicht einmal ein richtiges Wort dafür. Es gab auch Österreich nicht. (450 f.)

Aus den quälenden Gedanken des Grafen Leinsdorf wird klar, dass für ihn sein »Stamm«, die Österreicher deutscher Sprache, eindeutig benachteiligt ist. Musil macht auch hier und im Folgenden noch einmal eine Anspielung auf den österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867, seit dem der Name Österreich offiziell abgeschafft war, der erst 1917 durch Kaiser Karl wieder für den westlichen Teil der Monarchie eingeführt werden sollte. Aber hier, im *Mann ohne Eigenschaften*, grübelt Graf Leinsdorf über die unnatürliche Doppelnatur der Monarchie von 1913/14. Dabei lässt Robert Musil »Se. Erlaucht« ein sehr prosaisches Sinnbild durch den Kopf gehen, das von der Jacke und der Hose in den Farben der jeweiligen Nationalflaggen, die so gar nicht zueinanderpassen:

Die beiden Teile Ungarn und Österreich paßten zu einander wie eine rot-weiß-grüne Jacke zu einer schwarz-gelben Hose; die Jacke war ein Stück für sich, die Hose aber war der Rest eines nicht mehr bestehenden schwarz-gelben Anzugs, der im Jahre achtzehnhundertsiebenundsechzig zertrennt worden war. Die Hose Österreich hieß seither in der amtlichen Sprache »Die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder«, was natürlich gar nichts bedeutete und ein Name aus Namen war [...]. (451)

Für den alten Grafen Leinsdorf war der von vielen gerühmte Ausgleich von 1867 also ein Verderben, an dem es nichts zu beschönigen gibt: Die »Hose Österreich« und die »Jacke Ungarn« wollen gar nicht zueinanderpassen; sie sind das Ergebnis des »sogenannten Nationalismus«. Nach dieser bitteren Feststellung über das Nationalitätenproblem in der Doppelmonarchie wagt sich der Graf auch noch an philosophisch-linguistische Erörterungen:

Seit Bestehen der Erde ist noch kein Wesen an einem Sprachfehler gestorben, aber man muß wohl hinzufügen, der österreichischen und ungarischen österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie widerfuhr es trotzdem, daß sie an ihrer Unaussprechlichkeit zugrunde gegangen ist. (451)

Graf Leinsdorf ist der typische Vertreter des konservativen Österreich, der den Status quo mit gutmütig-listiger Diplomatie aufrecht erhalten will. Doch »ein gewiegter und hochstehender Kakanier« (451) wie er ist auch zu bissigeren Betrachtungen fähig. Nach den linguistischen Überlegungen zu Kakanien schweifen seine Gedanken zu den Ungarn, diesem undankbaren Stamm in der Habsburger Völkerfamilie. Doch nun handelt es sich nicht mehr um einen inneren Monolog des empörten Grafen, sondern um die Stimme des ebenso aufgebrachten Erzählers:

Er [Graf Leinsdorf] trennte zunächst sorgfältig Ungarn ab, von dem er als weiser Diplomat niemals sprach, so wie man von einem Sohn, der sich gegen den Willen der Eltern selbständig gemacht hat, niemals spricht, wenn man auch hofft, daß es ihm noch einmal schlecht gehen werde; das Übrigbleibende aber bezeichnete er als die Nationalitäten oder auch als die österreichischen Stämme. (451)

Die grollenden Worte des alten Grafen wollen genau gehört werden: Er betrachtet Ungarn als einen »Sohn, der sich gegen den Willen der Eltern selbständig gemacht hat«, dem er wünscht, »daß es ihm noch einmal schlecht gehen werde«. In dieser Passage schwingt ein ähnliches Misstrauen mit, wie es Robert Musil haben mochte, als er die bereits erwähnte Aufzeichnung über die Ungarn machte, mit denen »politisch nicht zu spaßen« sei, ein Gedanke, der ursprünglich durch den Kopf des Grafen geistern sollte, der in der Endfassung aber gestrichen wurde.⁸ In der *Klagenfurter Ausgabe* von Musils Werken trägt diese Passage die Datierung »Mitte 1927 – Mitte 1928«, und es ist nicht auszuschließen, dass der Autor hier auch einen versteckten politischen Seitenhieb anbringen wollte, nämlich auf das zur Zeit der Niederschrift aktuelle Ungarn des rechtsradikalen Reichsverwesers Miklós Horthy.

Raffiniert ist auch die Konstruktion dieser Textstelle, in der der innere Monolog des Grafen unmerklich zur Stimme des Erzählers wird – und man kann annehmen, dass die Position von »Se. Erlaucht« nicht allzu fern ist von der des Autors. Gleich anschließend überträgt Musil eine weitere subtile Betrachtung in den Kopf seiner Romanfigur Leinsdorf, nämlich dessen Überzeugung, »daß ein Volk nur dann Anspruch habe, für eine Nation zu gelten, wenn es eine eigene Staatsform besitze, und daraus folgte für ihn, daß die kakanischen Nationen eben höchstens Nationalitäten seien«. (451 f.)

Rhetorische Feinheiten dieser nebeligen Art gehören zur listigen Verkleidung des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, aber Robert Musil war auch in der Lage, Klartext zu sprechen: In einem Aufsatz vom März 1919 in der »Neuen Rundschau« definiert er zunächst die Doppelmonarchie nach dem Ausgleich als „ein biologisch unmögliches Gebilde und fährt dann mit einer Invektive gegen die Ungarn fort:

Die nichtdeutschen Völker haben Österreich-Ungarn ihr Gefängnis genannt. Das ist sehr merkwürdig, wenn man weiß, daß dies bis zuletzt auch die Madjaren getan haben, obgleich sie längst die herrschende Nation der Monarchie gewesen sind.⁹

8 Wörtlich schreibt Musil in einer Vorstufe des Romans: »Er trennte zunächst sorgfältig in seinem wachenden Geist Ungarn \ von dem übrigen / ab, von dem er als weiser Diplomat niemals sprach, so wie man von einem Sohn, der sich gegen den Willen der Eltern selbständig gemacht hat, niemals spricht, wenn man auch hofft, daß es ihm noch einmal schlecht gehen werde \ denn mit den Ungarn war polit. nicht zu spaßen ; / (/ *und*\) / das übrige *aber*/ bezeichnete er als die Nationalitäten oder auch als die österreichischen Stämme.« (Wie Anm. 1)

9 Robert Musil: Der Anschluß an Deutschland (Anm. 5), Bd. 2, S. 1038.

Dies sind die klaren und strengen Worte des politischen Essayisten Robert Musil. Im Roman hingegen sind die krausen Gedanken des Grafen Leinsdorf zu lesen, der zudem überzeugt ist von der »Notwendigkeit, den Nationalitäten und Stämmen einen Staat überzuordnen«, eine Überzeugung, die in einer »von Gott eingesetzte[n] Idee der Majestät« gipfelt und mit der Feststellung schließt, »daß es einen kakanischen Staat nun einmal gab, wenn auch ohne richtigen Namen und dass ein kakanisches Staatsvolk dazu erfunden werden mußte«. (452)

Graf Leinsdorf ist ein gutmütiger Mann, zeigt aber zumindest in Gedanken auch gerne eine eiserne Faust, vor allem wenn er an jene Völker der Doppelmonarchie denkt, die »das Reich ganz öffentlich ein Gefängnis« nannten, »aus dem sie erlöst sein wollten«. (452) Der Graf ist an dieser Stelle des Romans immer noch auf seinem Rundgang durch die Polizeiausstellung und erinnert sich mit Gram an solche Verleumdungen, die mit Worten wie »Käfig« und »Gefängnis« die Wirklichkeit verzerren. Er erinnert sich verärgert auch daran, wie die Vertreter der verschiedenen Völker auf die Parallelaktion, des Grafen patriotische Erfindung, reagiert hatten, die »von den Nationalitäten sofort als ein geheimnisvoller pangermanischer Anschlag« (450) diffamiert wurde. Danach schwindet der Ärger des Grafen für eine Weile, aber einige Kapitel später muss er wieder an jene undankbaren Nationalitäten denken, die sich erfreuen, »sein Unternehmen für pangermanisch zu halten« (515) – und so die von ihm erfundene Parallelaktion verächtlich machen.

Auch im Kapitel »Graf Leinsdorf erzielt einen unerwarteten politischen Erfolg« ziehen sich im Kopf von »Se. Erlaucht« noch einmal Wolken von düsterer Wut zusammen, besonders wenn er an »jene bekannte Nationalitätenpolitik Kakaniens« (515) denkt. Dem Grafen zufolge müsste sich gerade die »deutsche Nationalität« Kakaniens benachteiligt fühlen, denn, so konstatiert er mit Bitternis, für Vertreter anderer Nationalitäten war es möglich, »daß man in Kakanien als Hochverräter anfangen und als Minister enden, aber auch umgekehrt seine Ministerlaufbahn wieder als Hochverräter fortsetzen könne«. (515) Dieser ironisch gewundene und mysteriöse Satz ist sehr wahrscheinlich ebenfalls ein Seitenhieb auf Ungarn, eine Anspielung auf den ungarischen Grafen Gyula Andrassy.¹⁰ Der ungarische Politiker hatte 1848 am Aufstand gegen die Habsburger teilgenommen, wurde wegen Hochverrats in Abwesenheit zum Tod verurteilt, dann aber 1871, in Folge des Ausgleichs, Außenminister der Doppelmonarchie. An diese beinahe romanhafte Karriere scheint in Musils Roman der alte Graf Leinsdorf zu denken, der das Bestreben der »unerlösten« Völker nicht verstehen kann.

Auch im darauf folgenden Kapitel, »Die unerlösten Nationen und General Stumms Gedanken über die Wortgruppe Erlösen«, reflektiert Musils Erzähler noch einmal über dieses Thema, ohne sich jedoch explizit auf die Ungarn zu beziehen (mit denen politisch am wenigsten zu spaßen sei). Die Reibereien zwischen den

¹⁰ Vgl. Norbert Christian Wolf: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien 2012, S. 296.

verschiedenen Nationalitäten sind jedenfalls ein häufig wiederkehrendes Thema im *Mann ohne Eigenschaften*, vor allem im Zusammenhang mit der Parallelektion. Diese »patriotische Aktion«, wie sie Leinsdorf gerne nennt, wird jedoch auch eine politische Zielscheibe für die Hitzköpfe einer anderen Fraktion, nämlich die der deutschen Nationalisten. Eine ihrer herausragenden Figuren ist in Musils Roman der lächerliche, unsympathische und letztlich tragisch endende Rechtsradikale Hans Sepp.

Dieser junge Wiener ist ein glühender Nationalist deutscher Sprache, Sohn armer Leute und aufgewachsen mit schlecht verdaulichem Nietzsche, ein Antisemit und Vorläufer der Nationalsozialisten, der sich an einer Demonstration gegen die Parallelektion beteiligt und deshalb den Grafen Leinsdorf verärgert. Während seines Militärdienstes erreicht ihn der lange Arm des Grafen in Form von Schikanen. Er hält der unmenschlichen Militärmaschinerie nicht stand und nimmt sich das Leben. Die minutiöse Beschreibung des Selbstmordes des jungen Mannes findet sich im unvollendeten Teil des Romans, und Musil beweist hier noch einmal seine literarische Bravour zwischen Ironie und Tragik. Der junge Antisemit ist am Ende ein Opfer, gerade er, der eine der widerwärtigsten Romanfiguren ist: Hans Sepp und seine »Kameraden«, die nationalistischen Deutschen, die zukünftigen Nazis, mit ihnen war wirklich nicht zu spaßen – im Unterschied zu den vergleichsweise harmlosen Ungarn.

Der Deutsche Verlag für Jugend und Volk 1938-1945

Im Fall des neben dem »Österreichischen Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst« (Bezeichnung ab 1925!) wichtigsten österreichischen Schulbuch- und Jugendschriftenverlags in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, des »Deutschen Verlags für Jugend und Volk« (DVJV), könnte man davon ausgehen, dass dessen Geschichte längst ausführlich und umfassend dokumentiert worden ist. Trotz deren öffentlicher Sichtbarkeit und historischer Bedeutung trifft aber in beiden Fällen das Gegenteil zu¹ – ausgerechnet bei jenem »Verlag der sozialdemokratischen Schulreform«, den Friedrich C. Heller in seinem monumentalen

- 1 Über den Bundesverlag (und dessen Geschichte im 20. Jh.) gibt es praktisch nur das Auftragswerk von Hanns Leo Mikoletzky: 200 Jahre Österreichischer Bundesverlag. Wien 1972 sowie einen kurzen historischen Überblick von Friedrich C. Heller: Der Österreichische Bundesverlag in der Zeit 1918-1938. In: libri liberorum. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Jg. 4, Heft 14, Dezember 2003, S. 10-14. Wie wir sehen werden, ereilte den Bundesverlag nach dem »Anschluss« letztlich ein anderes Schicksal als den DVJV. Der Bundesverlag wurde schon im März 1938 vom NS-Regime übernommen und zunächst in »Österreichischer Landesverlag« umbenannt. Der Buchillustrator und Zeichner Pg. Karl Alexander Wilke (1879-1954), der für den Verlag seit 1923 gearbeitet hatte, wurde mit dem 22. März zum kommissarischen Verwalter ernannt. (Siehe Börsenblatt des Deutschen Buchhandels, 26.3.1938, S. 1691.) Es wurde natürlich ein Großteil der Bücherbestände makuliert, andere mussten wohl umgeschrieben werden. Aus der soeben erwähnten Anzeige geht unmissverständlich hervor, in welche Richtung der Verlag in Hinkunft geführt werden sollte: »Der »Oesterreichische Landesverlag« und die ihm angeschlossene Sortimentsbuchhandlung stehen auf dem glücklich eroberten Boden des Nationalsozialismus und werden nationalsozialistisches Gedanken- und Bildungsgut, namentlich auf dem Gebiete der Pädagogik und des Jugendschrifttums, pflegen und durchsetzen.« Präsident des Landesverlags wurde Dr. Anton Haasbauer (1889-1956), der uns auch als Geschäftsführer des DVJV begegnen wird. Ab dem 15. September 1941 hieß der Verlag »Ostmärkischer Landesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst«. »Inhaber« war nun, wie das *Adreßbuch des Deutschen Buchhandels* vermerkt: »Das Deutsche Reich«. Knapp neun Monate später wurde er von dem im Dunstkreis des NSDAP-Parteiverlages (Eher) stehenden »Deutschen Schulverlag« in Berlin einverleibt und nannte sich »Deutscher Landesverlag, Wien«, um ab 1943 »Deutscher Schulverlag, Wien« zu heißen. Die Reichsschrifttumskammer (RSK) in Berlin hegte den Plan, den DVJV ebenfalls dem Deutschen Schulverlag in Berlin einzuverleiben, nicht zuletzt weil jener – gegen die RSK-Bestimmungen – noch in öffentlicher Hand war. Ein dritter Schulbuchverlag, der 1798 in Prag gegründete Schulwissenschaftliche Verlag A. Haase, der auch eine Filiale in Wien hatte und 1929 vom DVJV übernommen wurde, würde ebenfalls eine nähere Untersuchung verdienen. Dazu Friedrich C. Heller: Die bunte Welt. Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien 1890-1938. Wien 2008, S. 408.

Werk über das Kinderbuch 1890-1938 ein »Denkmal der Wiener Kulturgeschichte« nennt.² Beim DVJV ist der Zeitraum ab der Gründung 1921 und allenfalls bis zur ersten wesentlichen Zäsur 1934 nach dem Verbot der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei zwar behandelt worden, aber die Jahre 1934 bis 1938 und erst recht 1938 bis 1945 werden ausgespart, als ob der Verlag nicht weiterhin existiert hätte.³ Aus diesem Grund sollen hier die Firmengeschichte und die Verlagsproduktion ab Beginn der NS-Herrschaft in Österreich im Mittelpunkt stehen.

Doch zunächst einmal die Frage, wie und warum der Verlag entstanden ist. In vielen Darstellungen wird wiederholt, dass die Firma »mit dem Ziel gegründet« worden sei, um »die Schulreformen Otto Glöckels [1874-1935] mit zeitgemäßen Lehr- und Schulbüchern zu unterstützen«. ⁴ Obwohl im Laufe der 1920er Jahre die

2 Heller, S. 51 bzw. S. 52.

3 In dem von der nunmehrigen Jugend und Volk Verlagsgesellschaft 1971 herausgegebenen Band *Profile und Blickpunkte* (= »Sonderausgabe aus Anlass des fünfzigjährigen Bestehens 1921-1971«) schreibt etwa Richard Bamberger (1911-2007) über »Die Jugendproduktion bei Jugend und Volk im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung« (S. 53-64). Doch die »geschichtliche Entwicklung« wird, gelinde gesagt, lückenhaft dargestellt: Bamberger erwähnt (S. 59), dass der Verlag »seit 1923« (recte: 1924!) das Jugend-Jahrbuch *Frohes Schaffen* herausgab, nicht aber, was aus diesem Reihenwerk ab 1938 wurde, d. h., dass es zu einem NS-Propagandawerk verkam. Die restlichen 22 Jahre in der Verlagsentwicklung werden von Bamberger vollkommen ausgespart. In seinem Beitrag »Jugend und Volk – 50 Jahre jung« (S. 5-7) beschränkt Kurt Biak (1927-2008) seinen historischen Überblick diesbezüglich auf die »leidvollen Jahre des Faschismus und des Krieges«. Als der Verlag Jugend und Volk im Jahr 2011 sein 90-jähriges Bestehen feierte, war das auch kein Anlass, sich mit der eigenen Geschichte näher auseinanderzusetzen. Auf der Website findet sich zwar eine Jahreschronik (1921-2012), aber was dem Verlag im Jahre 1934 widerfuhr, erfährt man nicht, auch nicht, dass der Verlag bis 1945 weitergeführt wurde, denn es gibt eine klaffende Lücke bis »ab 1945«. Auf einer verwandten Website (www.dasrotewien.at) ist es das gleiche Bild: eine Lücke »Bis 1934« und »Nach 1945«. Neben der Diplomarbeit von Bernadette Natter (*Der Deutsche Verlag für Jugend & Volk im Zeichen der österreichischen Schulreform. Zur Buchproduktion während der ersten großen Schaffensperiode von 1918-1938. Diplomarbeit Univ. Wien 2004*), die vorwiegend die Jahre bis 1934 behandelt, gibt es das informative Porträt von Friedrich C. Heller und einen Aufsatz von Reinhard Buchberger (*Das österreichische Schullesebuch »Kinderleben im Jahresweben« und seine »Gleichschaltung« nach 1938. In: Lesespuren – Spurenlesen oder Wie kommt die Handschrift ins Buch: Von sprechenden und stummen Annotationen. Hg. v. Marcel Atze und Volker Kaukoreit. Wien 2011, S. 150-159*), der auf die NS-Redaktion eines Lesebuches aus dem Ständestaat fokussiert. Dass es noch keine umfassende Darstellung des Verlags gibt, ist im Wesentlichen auf die triste Quellenlage zurückzuführen, denn das Geschäfts- bzw. Firmenarchiv wurde 1993 anlässlich der Verschmelzung mit der Wiener Holding entsorgt (nur die hauseigene Sammlung der Verlagsproduktion wurde gerettet) und zum Zweiten sind die Geschäftsakten des für den Verlag zuständigen damaligen »Kulturamts« der Stadt Wien, konkret der Geschäftsabteilung »D1« der Hauptabteilung für die kulturellen Angelegenheiten, im Wiener Stadt- und Landesarchiv nicht überliefert. Für seine wertvolle Hilfe möchte ich Reinhard Buchberger an dieser Stelle danken.

4 So auf der Website www.dasrotewien.at, fast wortidentisch auf der Website des heutigen Jugend und Volk Verlags sowie bei Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Band 3, S. 397 f.; hier

pädagogischen Schriften, die der Verlag herausgab, sehr wohl diesem Ziel dienten und der DVJV zum Medium der sozialdemokratischen Schulreform wurde, taucht dieser Aspekt in den Sitzungsprotokollen interessanterweise nicht auf. Schon im April 1919 wurde im Wiener Gemeinderat darüber diskutiert, allen Schülern der Volks- und Bürgerschulen in Wien, Lernmittel (Schulbücher wie Schreibrequisiten) unentgeltlich beizustellen. Die Initialzündung für den späteren DVJV kam aber bei einer Sitzung des Gemeinderats am 19. September 1919.⁵ In der Debatte über unentgeltliche Lernmittel, die dem Bericht von Stadtrat Paul Speiser (1877-1947) folgte, begrüßte der sozialdemokratische Gemeinderat Julius Grünwald (1869-1945) den Schritt, meinte aber, dass man es nicht dabei belassen sollte:

Ich fühle mich bemüßigt, die Aufmerksamkeit der geehrten Damen und Herren darauf zu lenken, ob es nicht zweckmäßig wäre, noch einen Schritt weiter in der Frage zu tun, und zwar nach der Richtung hin, daß nicht bloß die Verteilung der Lernmittel von der Kommune aus einheitlich erfolgen, sondern, daß auch die Erzeugung der Lernmittel von der Kommune in die Hand genommen werden soll.

Seiner Meinung nach wäre »eine einheitliche Herstellung der Lernmittel sicherlich durchaus rationell und im Interesse des gesamten Schulbetriebes gelegen«. Er stellte den Antrag, »der Stadtrat möge in Erwägung ziehen, in wieweit eine einheitliche Herstellung der Lernmittel im kommunalen Betriebe erfolgen kann«. In seinem Schlusswort ging Speiser auf Grünwalds Anregung – »Eigenregie auf dem Gebiete der Schulbücher und Lernmittelerzeugung« – ein und meinte, der Gemeinderat würde »sicher zustimmen«. ⁶ Der Antrag wurde einstimmig angenommen.

Es folgten lange Verhandlungen hinter den Kulissen mit der Firma Gerlach & Wiedling, die im Laufe der Jahre eine Reihe von Büchern für die Gemeinde betreut und verlegt hatte und seit 1904 deren Kommissionsverlag war. Endlich in der öffentlichen Sitzung des Gemeinderates vom 21. April 1921 wurde der Entwurf eines Vertrages zwischen der Gemeinde Wien und der Firma Gerlach & Wiedling, Buch- und Kunstverlag, von Stadtrat Hugo Breitner vorgestellt und zur Abstimmung gebracht.⁷ Auffallend ist die Tatsache, dass hier *nicht* vom »Deutschen Verlag für Jugend und Volk«, sondern von der Firma »Deutscher Jugendschriftenverlag,

S. 397. Czeike fügt richtigerweise hinzu: »u. insbes. für W. (das bereits damals den Schülern die Unterrichtsmittel kostenlos zur Verfügung stellte) Schulbücher nach modernen pädagog. Gesichtspunkten zu produzieren«.

5 In allen verfügbaren Darstellungen heißt es, der entscheidende Beschluss wäre in einer Gemeinderatssitzung am 19. Oktober 1919 erfolgt. Eine Durchsicht des *Amtsblatts*, das alle Protokolle sämtlicher Sitzungen publiziert hat, hat ergeben, dass es an diesem Tag keine Sitzung gab. Der Beschluss fiel vielmehr in der Sitzung am 19. September, deren Protokoll am 27. September veröffentlicht wurde.

6 *Amtsblatt der Stadt Wien*, 28. Jg., Nr. 78, 27. September 1919, Gemeinderat-Sitzung vom 19. September 1919; hier S. 2334.

7 *Amtsblatt der Stadt Wien*, 30. Jg., Nr. 34, 27. April 1921, Gemeinderat-Sitzung vom 21. April 1921, S. 521.

Ges. m. b. H.« die Rede ist. Das Geschäftskapital betrug 8.000.000 Kronen, woran die Gemeinde mit einer Stammeinlage von 4.800.000 Kronen (in Barem) und die Firma Gerlach & Wiedling,⁸ vertreten durch Walther Wiedling, mit einer Sacheinlage (d. h. Buchbestände) von 3.200.000 Kronen beteiligt war.⁹ Einige Zeitungen brachten sogar Meldungen im Rahmen eines Berichtes über die Sitzung. So meinte die *Arbeiter-Zeitung* zum Deutschen Jugendschriftenverlag: »Durch die unentgeltliche Beistellung der Lernmittel für die Volks- und Bürgerschulen sind der Pflichtenkreis der Gemeinde erweitert und ihre Ausgaben vervielfacht worden. Gründe der Sparsamkeit schreiben es vor, die Lernmittel möglichst billig zu verschaffen. [...] Durch die Beteiligung erhält die Gemeinde Wien das Büchermaterial für die Schulen in guter Qualität und zu billigen Preisen.«¹⁰ Die *Neue Freie Presse*, unter der Überschrift »Deutscher Jugendschriftenverlag G. m. b. H.«, informierte ihre Leser über den Betriebsgegenstand:

Gegenstand des Unternehmens ist der Betrieb eines buchgewerblichen Unternehmens in allen seinen Zweigen, insbesondere Verlag, Herstellung und Vertrieb von Druckschriften und Büchern aller Art, die Neueinrichtung, Erwerbung und der Betrieb von Unternehmungen, welche der Förderung des früher erwähnten Betriebszweiges dienen, so insbesondere Papierfabrikation, Buch- und Kunstdruckerei, Lithographie, Buchbinderei usw., und die Beteiligung an solchen Unternehmungen.¹¹

Die Zeitung erklärt auch den Anlass für die Vereinbarung: »Die Vorlage hat ihre Ursachen in dem Gemeinderatsbeschlusse über die unentgeltliche Beistellung der Lernmittel für die Volks- und Bürgerschulen, die dadurch möglichst billig beschafft werden sollen.« Spätestens drei Monate später, im Protokoll einer Ausschusssitzung, ist nun vom »Deutschen Verlag für Jugend und Volk« die Rede.¹² Man kann lediglich darüber spekulieren, warum es zur Umbenennung gekommen ist, aber es bestand wohl die Gefahr einer Verwechslung mit anderen bestehenden »Jugendschriftenverlagen« (wie etwa Konegens Jugendschriftenverlag). Wie auch

8 Kurz zur Firmengeschichte in Murray G. Hall: *Österreichische Verlagsgeschichte 1918-1938*. Band I: Geschichte des österreichischen Verlagswesens. Wien 1985, S. 72-74, sowie – vor allem was Kinder- und Schulbücher betrifft – bei Friedrich C. Heller.

9 Die Sacheinlage bestand aus Büchern aus dem Gerlach & Wiedling Verlag, wie etwa »Gerlachs Jugendbücherei« und »Volksschatz«. Ein Verzeichnis aller Titel samt Anzahl der Exemplare auf Lager findet sich im Gesellschaftsvertrag im Registerakt des Handelsgerichts Wien. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLa), Handelsgericht, A49/1 – FB-Akten 39069 f. sowie C 57, 172.

10 Billige Bücher für die Jugend. In: *Arbeiter-Zeitung*, 22. April 1921, S. 6.

11 Deutscher Jugendschriftenverlag G. m. b. H. In: *Neue Freie Presse*, Nr. 20347, Fr., 22. April 1921, S. 7.

12 Im Protokoll einer Ausschusssitzung des Gemeinderates ist von der Genehmigung des Ankaufs von Klassenlektüre beim Deutschen Verlag für Jugend und Volk die Rede. Amtsblatt der Stadt Wien, Nr. 60, 27. Juli 1921, S. 940.

immer: Der Gesellschaftsvertrag wurde am 28. Juli 1921 abgeschlossen, und die Firma DVJV wurde am 20. September 1921 unter Reg. C 57, 172 ins Handelsregister Wien eingetragen. Von Seiten der Gemeinde Wien wurde der Gesellschaftsvertrag vom Vizebürgermeister Georg Emmerling (1870-1948), Stadtrat Hugo Breitner (1873-1946) und Stadtrat Karl Richter (1875-1935) ausverhandelt. Die Verlagsgründung ist aber jenseits der »Gratisschulbuchaktion« in einem weiteren – innenpolitischen – Kontext zu sehen. Der Sozialdemokrat und Wortführer der Schulreform, Otto Glöckel, übernahm am 15. März 1919 die Leitung der obersten Schulbehörde der jungen Republik, doch als bei der Wahl im Oktober 1920 die Christlichsozialen als stärkste Fraktion im Nationalrat hervorgingen – und sie brauchten die Deutschnationalen als Koalitionspartner –, war die Schulreform hauptsächlich auf Wien beschränkt. Als Wien Anfang 1922 ein eigenes Bundesland wurde und eine eigene Schulbehörde hatte, waren Reibereien mit dem Unterrichtsministerium vorprogrammiert. Daher war es im Interesse der Schulreform, dass das »rote Wien« kurz davor einen eigenen Schulbuchverlag gegründet hatte.¹³ Zum Geschäftsführer bestellt wurde der 1882 in Wien als Sohn des Verlegers Albert Wiedling geborene Walther Wiedling.

Die politische Rochade 1934: »Fort mit dem Schulmarxismus«¹⁴

Nach einem kurzen Bürgerkrieg wurde der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs durch die Verordnung der Bundesregierung vom 12. Februar 1934 (Nr. 78/1934) jede Betätigung in Österreich verboten. Mit einer atemberaubenden Geschwindigkeit, die an die Ereignisse in Wien im März 1938 mahnt, kam es blitzartig zu zahlreichen Schließungen (Arbeiterbank), Amts- und Dienstenthebungen in der Verwaltung der Gemeinde Wien, zu Verhaftungen der politischen (= sozialdemokratischen) Führung, zu personalen Säuberungen in der Führungsetage kommunaler und der Sozialdemokratie nahestehender Betriebe (Zentralsparkasse, städtische Versicherungsanstalt, »Vorwärts« A. G. etc.) sowie zu Entlassungen im Wiener Stadtschulrat und an vielen Schulen. Zwei der Opfer waren Otto Glöckel (2. Präsident des Stadtschulrates) und Victor Fadrus (seit 1921 wissenschaftlicher Leiter des DVJV sowie seit 1923 Direktor des Pädagogischen Instituts der Stadt Wien).¹⁵ Der neue starke Mann und neben Walther Wiedling Geschäftsführer des DVJV war der nochmalige Minister, seit dem 12. Februar 1934 amtierender Bun-

13 Näheres dazu im Abschnitt »Schulreform« bei Heller, S. 50-55.

14 So die Überschrift eines Leitartikels auf Seite 1 der *Reichspost* am 19. Februar 1934.

15 Ausführliches zur Tätigkeit von Victor Fadrus siehe: V. Fadrus jun. – M. Martischinig (Hg.): Victor Fadrus – Vater und Sohn – im Dienste der österreichischen Reformpädagogik im 20. Jahrhundert. Graz 2003. Aus unerklärlichen Gründen verzichtet der Band auf die korrekte Bezeichnung *Deutscher Verlag für Jugend und Volk*.

deskommissär für Wien,¹⁶ sowie letzte Wiener Bürgermeister vor dem Anschluss, Richard Schmitz (1885-1954). Der alte Aufsichtsrat wurde ausgewechselt, und neben Schmitz kamen Magistratsdirektor Dr. Rudolf Hießmaseder, der Pädagoge und Vize-Präsident des Stadtschulrats für Wien Professor Robert Krasser (1882-1958) und der Direktor des Pädagogischen Instituts der Stadt Wien, Hofrat Dr. Alois Brommer (1878-1968), hinzu.

Der Kehraus im Jahre 1938

Mit dem Anschluss im März 1938 kam es beim DVJV zum nächsten Ideologiewechsel. Bereits am 23. März teilte der mit »Heil Hitler!« grüßende Geschäftsführer Walther Wiedling dem Handelsgericht mit, dass die Funktionen der vier soeben genannten Aufsichtsräte aus der »Systemzeit« erloschen seien. Zum Kommissarischen Verwalter des Verlags wurde der Angestellte Otto Hinrichs bestellt. Wenige Tage später, am 6. April, konnte Wiedling das Handelsgericht davon in Kenntnis setzen, dass »nachstehende Personen in den Aufsichtsrat unserer Firma gewählt« worden waren: Präsident des Verlags wurde Ing. Hanns Blaschke (1896-1971), seines Zeichens Vizebürgermeister von Wien, ab 31. Dezember 1943 Bürgermeister, hochrangiger NS-Mann, Prof. Max Fritz (1887-1956), 2. Präsident des Stadtschulrates für Wien,¹⁷ Hermann Stuppäck (1903-1988), Schriftsteller und Leiter des Landeskulturamts der NSDAP in Österreich, später in der Gauhauptstelle Kultur der NSDAP für »Schrifttum« zuständig, sowie der Buchdruckereibesitzer Alfred Leithe-Jasper. Der Verlag, der eine Schlüsselposition im Bereich des Schulbuchs

16 Siehe: Verordnung der Bundesregierung vom 12. Februar 1934, über die Bestellung eines Bundeskommissärs für die Bundeshauptstadt Wien und dessen Aufgaben.

17 Fritz, der eine ansehnliche Parteikarriere hinter sich hatte, wurde Mitte November 1946 wegen Verdachts auf Hochverrat (§ 10 und 11 Verbotsgesetz) verhaftet. Laut Bericht der Wiener Zeitung (8. 12. 1946, S. 6) war Fritz »Mitglied der NSDAP seit 1932 [Nr. 899.981] und Gauwalter des NS-Lehrerbundes. Als Professor der Bundeserziehungsanstalt Breitensee wurde er im Jahre 1934 wegen seiner illegalen Tätigkeit und wegen eines nationalsozialistischen Pressedeliktes in das Anhaltelager Kaisersteinbruch eingeliefert. Nach der Okkupation Österreichs übernahm er die Geschäfte des Stadtschulrates Wien und wurde vom damaligen Reichskommissar Bürckel zum Gesamtleiter für Erzieher ernannt. 1939 wurde er ehrenamtlich zum SS-Hauptsturmführer und 1940 zum SS-Sturmbannführer befördert. Außerdem wurde Dr. Fritz zum HJ-Oberbannführer ernannt. Er war Träger der Ostmarkmedaille, der 10jährigen und 25jährigen Dienstauszeichnung der NSDAP.« Bei der Hauptverhandlung am 27. September 1948 (wie zuvor bei seiner Einvernahme) war Fritz in allen Punkten voll geständig, was bei solchen Verfahren eine große Ausnahme war. Er wurde zu zwei Jahren schweren Kerkers verurteilt, wobei »das reumütige und rückhaltlose Geständnis« als mildernder Umstand bewertet wurde. Die Strafe war durch die Untersuchungshaft verbüßt, und Fritz konnte freigehen. Im Akt des Volksgerichts findet sich keinerlei Hinweis auf den DVJV. Siehe WStLa Vg 11d Vr 8287/46 HV 522/48. (Volksgerichtshof, Strafakten 1945-1955, Fritz, Dr. Max).

hatte, war nun fest im Machtbereich der NSDAP. Die Sachlichkeit der Mitteilungen an das Handelsgericht steht im Gegensatz zum »Putsch-Ton« der Darstellung Wiedlings nach dem Krieg:

Als der Umsturz im Jahre 1938 kam, erschien sofort ein fünfgliedriger Ausschuss, besser gesagt, eine fünfköpfige Patrouille, die mir ein Dekret vorwies, wonach der bisherige Kassier Otto Hinrichs als kommissarischer Verwalter eingesetzt worden wäre. Von diesem Tag an hatte ich in der Firma nichts mehr zu reden. Nach etwa zwei Jahren wurde Hinrichs von einem gewissen Dr. [Anton] Haasbauer abgelöst, der von der Gemeinde Wien¹⁸ mir als zweiter Geschäftsführer aufkrotroyiert wurde. Dr. Haasbauer riss die ganze Geschäftsgebarung an sich und entschied nicht nur darüber, welche Werke für den Verlag angenommen würden, sondern mengte sich auch in die kommerziellen Fragen ein.¹⁹

Mit Entschließung des Reichsstatthalters vom 15. April 1940 wurde in der Tat Anton Haasbauer – seit 1930 NSDAP-Mitglied – zum Geschäftsführer des DVJV bestellt, während Wiedling auf seinem Posten blieb. Wie er in seiner Vernehmung nach dem Krieg zu Protokoll gibt, hätte er offensichtlich von Haasbauer und Konsorten aus dem Verlag hinausgedrängt werden sollen, entschied aber den Machtkampf für sich. Es war dies wohl ein erster Versuch, den Wiener Verlag in die Berliner Einflussphäre hineinzuziehen. Wie auch immer: Kurz danach wurde Haasbauer auch zum Leiter des Österreichischen Landesverlags ernannt. Im August 1940 wurde der Aufsichtsrat des Verlags um einen gewichtigen NS-Multifunktionär reicher. Nach dem (freiwilligen?) Ausscheiden von Leithe-Jasper wurde der »Stadtbeigeordnete« der Stadt Wien, Dr. Thomas Kozich (1901-1983), neuer Aufsichtsrat. Nebenbei war er auch Gausportführer. Laut *Compass. Finanzielles Jahrbuch 1944* hatte Kozich (der nach dem Krieg wegen Kriegsverbrechen verurteilt wurde) nicht weniger als zwölf Aufsichtsratsposten inne und saß auch im Aufsichtsrat von Wiedlings Schulwissenschaftlichem Verlag Haase.²⁰ Im März 1941 wurde Hermann Stuppäck abberufen, an seine Stelle trat Stadtoberinspektor Hans Waldenburg. Im April 1943

18 Hier konkret: Gemeindeverwaltung des Reichsgaues Wien. Hauptabteilung für die kulturellen Angelegenheiten, Geschäftsabteilung D1. Die Akten dieser Abteilung im Zeitraum 1938-1945 wurden offensichtlich skartiert. Die Qualifikation »einem gewissen« verblüfft, denn Haasbauer war vor und nach 1938 nicht bloß irgendjemand in der NS-Bewegung in Österreich. Nach dem Anschluss wurde er u. a. mit der Liquidierung des BM für Unterricht betraut. Zu seinen vielfältigen Tätigkeiten siehe Klaus Amann: *Zahltag. Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. 2., erw. Auflage.* Bodenheim 1996.

19 Protokoll der Einvernahme von Walther Wiedling durch die Staatsanwaltschaft Wien am 20. September 1947. WStLa, Vg 6c Vr 4498/47 (Volksgerichtshof, Strafakten 1945-1955, Wiedling Walther).

20 Für diesen Hinweis möchte ich Frau Dr. Katharina Bergmann-Pfleger herzlich danken. Kozich musste sich nach dem Krieg beim Volksgerichtshof nach dem KVG verantworten. Im März 1947 wurde er zu zehn Jahren schweren Kerkers und Vermögensverfall verurteilt. Er wurde 1951 begnadigt. Siehe *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 53, 4. März 1947, S. 3.

schied Blaschke aus dem Aufsichtsrat der Firma aus, und Stadtsyndikus Dr. Franz Leppa²¹ wurde neu in den Aufsichtsrat berufen. Die letzte Änderung im Aufsichtsrat erfolgte im Juni 1944. Durch den Tod Waldenburgs wurde ein Posten frei, und an seiner Stelle wurde Karl Palme, Direktor des Rechnungsprüfungsamtes der Stadt Wien, neu in den Aufsichtsrat berufen. Haasbauer wurde unmittelbar nach Ende der Kampfhandlungen in Wien entlassen und sein Name am 27. Juni 1945 aus dem Handelsregister gelöscht.

Die vorangehende Aufstellung der Aufsichtsräte des DVJV dient nicht dazu, möglichst viele Namen zu nennen. Die genannten Personen waren auch die Gewähr dafür, dass der Verlag fest in den Händen von Partei und Gemeindeverwaltung blieb. Die Gemeinde durfte ja drei der fünf Aufsichtsräte ernennen, und der Aufsichtsrat hatte das Machtwort im Verlag, wie aus § 10 des Gesellschaftsvertrags hervorgeht: »Er ist jedoch nicht nur überwachendes Organ, vielmehr gehört ihm die oberste Leitung aller Geschäfte. Er ist befugt, den Geschäftsführern bindende Anordnungen zu erteilen.«

Bevor wir auf die Verlagsproduktion der Jahre 1938 bis 1945 »im nationalsozialistischen Sinn«²² zu sprechen kommen, ist es erforderlich, den Kontext für die vorhin zitierte Aussage Walther Wiedlings über die Ereignisse im Verlag ab März 1938 nachzureichen. Wiedling war ja in der Ersten Republik, im Ständestaat, in der NS-Zeit und in der Zweiten Republik Geschäftsführer gewesen und hat sämtliche Umbrüche unbeschadet überstanden. Im Juli 1946 wurde jedoch bei der Staatsanwaltschaft Wien gegen ihn Strafanzeige erstattet, und zwar nach § 2 (Kriegshetze) und § 6 (Missbräuchliche Bereicherung) des Kriegsverbrechergesetzes (KVG). Die Anhaltspunkte dafür, dass es sich hier (was in dieser Zeit nicht so selten war) um den Versuch handelte, alte Rechnungen zu begleichen, liefert der 1892 in Wien geborene Buchhändler und Antiquar Arthur Pribyslavsky höchstpersönlich. Er war seit dem 8. Mai 1933 Mitglied der NSDAP (Nr. 1.621.613) und galt nach dem Anschluss als »Alter Kämpfer«. Aber zuerst die Vorwürfe Pribyslavskys gegen Wiedling. Erstens hätte er (neben Emmerich Morawa, Wilhelm Frick und Lambert Peters, d. h. dem Vorstand der Zwangsgilde der Wiener Buch-, Kunst- und Musikalienhändler) ein im *Börsenblatt* vom 15. März 1938 veröffentlichtes Telegramm an den Leiter des deutschen Buchhandels mit »Sieg Heil dem großdeutschen Buchhandel!« unterzeichnet. (In seiner Anzeige schreibt Pribyslavsky sogar den Text ab!) Weiters wirft Pribyslavsky Wiedling vor, die Umstellung des Verlagsprogramms in Richtung Förderung der NS-Weltanschauung persönlich verantwortet zu haben:

21 Leppa starb 1976 in Wien im 85. Lebensjahr.

22 In einer langen Rede im Herbst 1943 hat Blaschke über die NS-Kulturarbeit Bilanz gezogen und Haasbauer (und somit den DVJV) ausdrücklich gelobt: der Verlag habe »durch seine Bücher der Ostmarkreihe namentlich das Gebiet des Jugendschrifttums im nationalsozialistischen Sinne unter Leitung von Prof. Haasbauer vorbildlich betreut«. Fünf Jahre Kulturamt der Stadt Wien. Ansprache des Leiters SS-Oberführer Dipl.-Ing. Hanns Blaschke im Festsaal des Rathauses. Umschlag von Elfriede Kern. Wien 1943, S. 26.

Von dem Tage an war Wiedling bestrebt, so viel nat. soz. Schrifttum, als nur irgend möglich, für das von ihm geführte Verlagsunternehmen zu erwerben, selbst in Auftrag zu geben, erscheinen zu lassen und zu verbreiten. Die ganze Verlagsrichtung wurde sofort auf den Nationalsozialismus eingestellt, was umso gefährlicher war, als die ganzen Wiener und viele Provinzschulen von vorne herein auf die Belieferung durch die Firma »Deutscher Verlag für Jugend und Volk« angewiesen waren. [...] Es fällt nahezu die gesamte Verlagsproduktion [...] unter den Begriff des KrVG § 2 »Kriegshetzei«, [...]. (Siehe Anm. 18)

Das letzte Argument hat etwas für sich, aber Pribyslavskys Behauptung, Wiedling wäre gleich nach dem Anschluss bestrebt, NS-Schrifttum zu forcieren, ist schlicht ebenso unglaubwürdig wie falsch. Die Produktion 1938 bestand aus ca. 12 Titeln, von denen 10 Schulbücher (wahrscheinlich Neuauflagen) waren. Wiedling hätte sich ferner »der Herstellung, der Herausgabe und dem Vertrieb dieser Art von Büchern und Schriften nicht widersetzt«, sondern versucht, so viel Geld wie möglich für sich persönlich aus dem Betrieb zu holen. Das würde, so Pribyslavsky, den Tatbestand der »missbräuchlichen Bereicherung« erfüllen. Er legte der Staatsanwaltschaft nahe, eine Aufstellung der Verlagsproduktion 1938-1945 vom Verlag einzuholen – was auch geschah.

Die Staatspolizei begann ihre Erhebungen und fanden bald heraus (4. 10. 1946), dass Wiedling »in keiner Weise politisch belastet« sei und dass ihm von keiner Seite eine nationalsozialistische Einstellung nachgesagt werden könne. Der Leiter des Kulturamts der Stadt Wien, Dr. Robert Kraus, ein Zeitzeuge, konnte die Vorwürfe in einem Schreiben vom 19. November 1946 glaubwürdig entkräften, obwohl seine Beteuerung, »daß sich der Verlag durchaus nicht vorzüglich mit nationalsozialistischen Druckwerken beschäftigt hat«, zu relativieren ist. »Für die Annahme von Verlagswerken war übrigens in der nationalsozialistischen Zeit der Geschäftsführer Dr. Anton Haasbauer verantwortlich, während Kommerzialrat Wiedling nur den kommerziellen Geschäftsbetrieb zu leiten hatte. Die Ansicht, daß Kommerzialrat Wiedling durch Ausscheiden aus dem Verlage für Jugend und Volk die Annahme von nationalsozialistischen Werken hätte verhindern können, erscheint irrig.« Und das war es wohl auch, aber Pribyslavsky ging alles zu langsam, sodass er Anfang Dezember 1946 eine Schaufel nachlegte und der Staatsanwaltschaft angebliche Belastungszeugen präsentierte. Wie zu dieser Zeit bei »Persilscheinen« für Personen, denen ein Verfahren vor dem Volksgericht wegen Kriegsverbrechen bevorstand, war es mit den hier aufgebotenen Zeugen auch ähnlich gelagert. Es waren ausgerechnet Personen, die allesamt wegen ihrer NS-Tätigkeit in Haft waren und alle Hände voll zu tun hatten, den eigenen Kopf aus der Schlinge zu holen. Das traf auf alle drei Namen zu, die Pribyslavsky anzubieten hatte: Hans Knoll (Landesobmann der RSK), Anton Haasbauer und der Präsident des Aufsichtsrates, Dr. Max Fritz. Haasbauer würde, so der etwas naive Pribyslavsky, »gerne bestätigen, daß die kriegshetzerische Verlagstätigkeit Walter Wiedlings eine durchaus freiwillige

und eigener Initiative entspringende war«. Also: ausgerechnet Haasbauer, einer der mächtigsten NS-Kulturfunktionäre im Lande, der an einigen »kriegshetzischen« Publikationen ja nachweislich beteiligt war, sollte sich selbst inkriminieren. Oder wie? Damit nicht genug: Später schickte Pribyslavsky der Staatsanwaltschaft einige »schlimme« Bücher des DVJV aus eigenem Besitz als Anschauungsmaterial (»als Muster der Verlagstätigkeit dieser Firma«). Wie schon erwähnt, beteuerte Wiedling, mit der Verlagsproduktion nicht befasst gewesen zu sein. Kurzum: die Staatsanwaltschaft stellte das Verfahren im Oktober 1947 nach § 90 STPO ein, weil kein Grund zur weiteren Verfolgung vorhanden war.

Um die Ironie hinter dieser Strafanzeige zu beleuchten, ein paar Worte zum Lebenslauf Pribyslavskys. Er war seit 1920 Geschäftsführer und Teilhaber des Schulwissenschaftlichen Verlages A. Haase in Wien. Die Wiener Zweigstelle wurde 1929 von Wiedling aufgekauft, Pribyslavsky wurde drei Jahre später wegen angeblich schlechten Geschäftsgangs abgebaut. Das hat er ihm nicht verziehen. Wiedling wollte ihn »loswerden«, wie er bei seiner Vernehmung in der Strafsache gegen Wiedling behauptete (6. 10. 1947). Ausgerechnet Pribyslavsky, dessen Name in Zusammenhang mit einer ganzen Reihe von »Arisierungen« genannt wurde (Moritz Perles, Mejstrik, Leihbücherei »Buch ins Heim« etc.), der bei der NS-Registrierung unwahre Angaben machte (er wäre »formal«, aber nicht »materiell« Parteimitglied gewesen) und gegen den seit 1945 ein Volksgerichtsverfahren u. a. wegen § 6 KVG (Missbräuchliche Bereicherung) anhängig war,²³ ist gegen Wiedling auf diese Weise aufgetreten. Der Hintergrund: Heinrich Weißhappel hielt ihm vor, bei einer Umfrage der Korporation falsche Angaben gemacht zu haben, und erreichte, dass seine Firma – sehr zum Ärger Pribyslavskys – unter öffentliche Verwaltung gestellt wurde.²⁴ Weil er sich Weißhappel nicht vorknüpfen konnte, erstattete er Anzeige gegen Walther Wiedling. Das Verfahren gegen Pribyslavsky wurde gem. § 109 STPO eingestellt. Es gab offenbar keinen Grund zu einer weiteren gerichtlichen Verfolgung. Pribyslavsky starb am 26. Februar 1957.

Die Verlagsproduktion 1938-1945: »Kriegshetzerei«?

Die Tage und Wochen nach dem Anschluss waren die Zeit des Aufräumens mit dem »vaterländischen Geist«, und das bedeutete, dass manche Schulbücher aus

23 WStLa, Vg Vr 12d 3798/1945, Verfahren wegen § 6 KVG, § 7, 8, 10 VG 1947. (Volksgerichtshof, Straftaten 1945-1955, Arthur Pribyslavsky).

24 In seiner Berufung gegen die Bestellung eines öffentlichen Verwalters reagierte Pribyslavsky wie folgt: »Nach dem ganzen Verfahren handelt es sich um eine Aktion der Korporation der Buchhändler, die aus einem mir nicht erfindlichen Grund gegen mich eingestellt ist und daher auch nicht davor zurückschreckt, Behauptungen aufzustellen, deren Unwahrheit zutage liegt.«

dem Verkehr gezogen bzw. redigiert werden mussten.²⁵ In den Worten Wiedlings bei seiner Einvernahme 1947: »So wurde seinerzeit fast der größte Teil des vorhandenen Buchbestandes als Makulatur erklärt.« Die Produktion bestand aus folgenden Schwerpunkten: Jugendschriften (Kinder- und Jugendliteratur), Schulbücher, Berufsschulbücher, Diverse Bücher, Jahrbücher der Stadt Wien, Wohnwirtschaft, Wohnwirtschaftliche Schriften und Drucksorten sowie Zeitschriften.

Jugendschriften

Die mit Abstand erfolgreichste Verlags- bzw. Kinderbuchautorin 1938-1945 war Annelies Umlauf-Lamatsch (1895-1962).²⁶ Einige der insgesamt elf Verlagstitel waren zwar vor dem Anschluss im Deutschen Verlag für Jugend und Volk erschienen, sie genossen aber noch mehr Popularität während des Krieges. Der Verlag legte ab 1938 insgesamt 326.180 Exemplare (!) ihrer Werke auf, und zwischen 1939 und 1944 wurde ihr Buch *Die Schneemänner* (zuerst erschienen 1930) alljährlich neu aufgelegt – insgesamt waren es 83.010 Exemplare. Das 1943 erschienene Werk *Pampf der Kartoffelkäfer* hatte immerhin eine Startauflage von 44.500 Exemplaren. Die Werke von Umlauf-Lamatsch machten fast die Hälfte der Titelproduktion in diesem Zeitraum aus. Zu den Jugendschriften zählten auch die Reihe »Fremdvölkische Märchen« (6 Ausgaben, von denen einige nicht vor Kriegsende erscheinen konnten), *Boga, das Kameruner Elefantenkind. Ein Tierbuch für Kinder von 8-80 Jahren* von Käthe Olshausen-Schönberger, *Bolke der Bär* (1940) von A. D. Hildebrand, die *Murli Brumm-Bände*, *Wochenende im Walde* sowie *Eine Fahrt ins Blaue* von Adolf Holst, und Inga Hansens *Es war einmal. Kleine Märchen für kleine Leute* (1943). Weitere »Jugendschriften« hatten, wie wir gleich sehen werden, mit dem traditionellen Begriff der Kinder- und Jugendliteratur nichts zu tun, und das mag eine Erklärung dafür sein, dass diese Phase der Verlagsgeschichte ausgeblendet wird.

»Im nationalsozialistischen Sinn«

Wie erwähnt, wurde Walther Wiedling direkte Einflussnahme auf das Verlagsprogramm im Geist des Nationalsozialismus, konkret »Kriegshetzerei«, vorgeworfen, obwohl ganz andere Herrschaften dieses Programm gestalteten und zu verantworten hatten. Und dieses Programm hätte fast als Modell für die Formulierung von § 2, Abs. 1 des Kriegsverbrechergesetzes 1945 (»Kriegshetzerei«) dienen können.

25 Reinhard Buchberger erläutert ein solches Beispiel. Siehe Anm. 3.

26 Siehe Susanne Blumesberger: Annelies Umlauf-Lamatsch: Märchenmutter oder Propagandaautorin? In: *biblos. Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift*, 50, 2 (2001), S. 211-225 sowie dies.: Wissensvermittlung auf Abwegen. Kinder- und Schulbücher der NS-Zeit. In: *libri liberorum*, Oktober 2006 (Sonderheft zur Ausstellung), S. 36-52.

(1) Als Kriegshetzer ist anzusehen, wer durch Mittel der Propaganda insbesondere in Druckwerken, verbreiteten Schriften, bildlichen Darstellungen oder durch Rundfunk zum Kriege aufgereizt, bewußt auf die Verlängerung des Krieges hingearbeitet, den Krieg als dem Staats- oder Volkswohl förderlich dargestellt oder im Volk die Überzeugung hervorzurufen gesucht hat, daß seine Interessen gegenüber anderen Völkern nur durch kriegerische Handlungen gewahrt werden könnten.²⁷

Der DVJV gab eine ganze Reihe von einschlägigen Büchern heraus, die dem Prädikat »NS-Literatur« genügen würden, darunter

Josef Prüger: *Heim ins Reich! Kampf und Sieg der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung in der Ostmark*. 1941. Auflage 14.170.

Alles für Deutschland. Schilderungen aus dem Weltkriege von Mitkämpfern und Dichtern. Hg. im Auftrag des Nationalsozialistischen Lehrerbundes von Josef Rappold. 1940. Auflage 17.800.

Vroni Rothmayer: *Moni geht zum Arbeitsdienst*. 1941, 2. Auflage 1943. Gesamt: 25.800.

Franz J. Scheidl: *Deutschlands Kampf um seine Kolonien. Eine gemeinverständliche, urkundliche Darstellung*. 1939, 2. Aufl. 1941. Gesamt: 16.500.

Josef Strzygowski: *Das indogermanische Ahnenerbe des deutschen Volkes und die Kunstgeschichte der Zukunft: Die Forschung über bildende Kunst als Erzieher. Eine Kampfschrift*. 1941. 2. Aufl. 1942. Gesamt: 4.000.

Gruppe: *Krieg von unten*. Hg. v. Edgar Traugott. 1.-4. Band, 1940 ff. Auflage je 5.000 Exemplare.

Deutschland über alles. Losungsbuch der deutschen Jugend. Hg. v. Karl Wedepohl. 1940. Auflage: 2.200.

Erich Zschocher: *Markolf reitet für sein Volk*. Bilder und Umschlag von K. A. Wilke. 1942. Auflage 7.000. 2. Aufl. 1943, Auflage 5.100.

Frohes Schaffen: »Es ist nationalsozialistisch in allem, das es behandelt!«²⁸

Das Jugend-Jahrbuch *Frohes Schaffen* erschien ab 1924 im Deutschen Verlag für Jugend und Volk mit dem Untertitel: »Das Buch für jung und alt«, und Schriftleiter bis zum 14. Jahr, 1937, war Prof. Dr. Ernst Baum. Natter charakterisiert das Jahrbuch wie folgt: »Technische Errungenschaften, wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhänge, körperliche Bildung, usw. sollten den jungen Lesern auf span-

²⁷ Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, Jg. 1945, Nr. 32. Ausgegeben 28. Juni 1945.

²⁸ Werbespruch in einer Anzeige für das 16. Jahr, 1939, von *Frohes Schaffen* in *Das junge Reich* (Wien), Jg. 1939, Dezember, S. 31.



nende Weise nahegebracht werden. Das reich bebilderte Buch beinhaltete daher sachliche und gut lesbare Beiträge über Wissenswertes aus Naturwissenschaft und Geschichte, Kunst und Kultur, Forschungs- und Reiseberichte, Wirtschaft, Technik und Sport sowie literarische Beiträge namhafter Autoren.²⁹

Obwohl dieses Konzept nicht gänzlich verworfen wurde, gab es bei Band 15 (Auflage 6.500) spür- wie sichtbare Änderungen, allen voran die erste von vielen Änderungen des Untertitels und der Herausgeber. 1938 nannte sich das Jahrbuch, in Anerkennung des Anschlusses, »Das Jahrbuch der deutschen Jugend der Ostmark«. Die Schriftleitung hat-

ten inzwischen Karl Springenschmid (1897-1981) und Ernst Schögl übernommen. Mit Beiträgen wie »Hitlerjugend. Träger der Revolution«, »Unser Drittes Reich. Dargestellt für junge Deutsche«, »Unsere Heimkehr ins Reich«, »Sippenforschung« und Beiträgern wie Bruno Brehm, Karl Hans Strobl, Friedrich Sacher und Karl Springenschmid, war klar, in welches ideologische Fahrwasser das Jahrbuch geführt werden sollte. Stichwort: Mobilisierung für den Krieg.³⁰ Es richtete sich an junge Burschen, d. h. an die Hitlerjugend, und nicht an Mädchen. Das 16. Jahr, 1939, trug nun den Untertitel »Das Jahrbuch der deutschen Jugend der Ostmark« und wurde nunmehr von Karl Springenschmid und Dr. Anton Hadwiger (der uns später begegnen wird) herausgegeben. Den klaren Richtungswechsel findet man in einer Anzeige: »Frohes Schaffen« stellt uns in die Gemeinschaft der Hitler-Jugend, zeigt uns Bilder aus dem Leben und der Gesinnung des Arbeitsdienstes, enthält Beiträge aus dem einfachen und harten Dienst des Soldaten und bringt Einzeler-

29 Bernadette Natter: Der Deutsche Verlag für Jugend & Volk im Zeichen der österreichischen Schulreform. Zur Buchproduktion während der ersten großen Schaffensperiode von 1918-1938. Diplomarbeit Univ. Wien 2004, S. 59.

30 Dazu die Kurzvorstellung in: Das junge Reich, Jg. 1938, November-Dezember, S. 17: »Dieser Titel erweckt hochgespannte Erwartungen, die der Inhalt des Werkes aufs beste erfüllt. Nicht nur, daß die herrlichen Ereignisse des letzten Jahres, die Heimkehr der Ostmark und des Sudetengaus, im Inhalt des offenbar erst im Herbst in Angriff genommenen Werkes schon ihre allseitige Berücksichtigung und Behandlung gefunden haben, sondern vor allem nimmt gefangen, wie dieses Buch von der ersten bis zur letzten Seite erfüllt ist vom Schwung und Geist der neuen Zeit, wie es wirklich in der Weltanschauung des neuen Deutschland wurzelt und diesen roten Faden durch alle Beiträge, auch die technischen und erzählenden, festhält, so daß es wie aus einem Guß dasteht.«

lebnisse aus dem polnischen Feldzug.« Fazit ebendort: »Es ist nationalsozialistisch in allem, das es behandelt!« Also inhaltlich-thematisch verfolgte das Jahrbuch (Gesamtauflage 11.400) einen Kollisionskurs gegen die ebenfalls im DVJV erscheinende Zeitschrift für die Hitlerjugend, *Das junge Reich*, von der gleich die Rede sein wird. In diesem zweiten Jahrbuch der NS-Zeit geht es um die Glorifizierung der Hitlerjugend und deren »Heldentaten« in der illegalen Zeit, um Erfahrungen von Jugendlichen im Krieg (Polenfeldzug), um eine »Leistungsschau« deutscher bzw. nat. soz. Errungenschaften: Autobahnen, Monumentalbauten, Schiffe, Kampfflugzeuge, Rüstungsindustrie etc. Das Jahrbuch 17. Band, 1940, (Gesamtauflage 17.000) erschien mit gleichem Impressum wie 1939. Auch hier wurden alte Geschichten aus der »heroenhaften« illegalen Zeit neuerlich aufgewärmt und literarische Beiträge u. a. von Georg Rendl, Alma Holgersen, Erich Kernmayr, Hans Leifhelm, Ernst Scheibelreiter, Ilse Ringler-Kellner, Ingeborg Teuffenbach u. a. veröffentlicht. Mit Band 18, 1941, steigerte man die Gesamtauflage des Jahrbuches, das sich nunmehr »Jahrbuch der Ostmark-Jugend« im Untertitel nannte und von Dr. Anton Hadwiger allein herausgegeben wurde, auf 20.150 Exemplare, was bei einem Umfang von über 400 Seiten einen enormen Papierbedarf bedeutet haben muss. Aus unbekanntem Gründen erschien 1942 kein *Frohes Schaffen*. Im 19. Jahr (1943) – die einmalige Auflage betrug 16.550 Exemplare – änderte man den Untertitel erneut, diesmal in »Ein Hausbuch deutscher Jugend«. Auch hier stand der Krieg (und implizit, das Gefühl, im Krieg müsste man – als junger Mann – sein!) im Mittelpunkt. Ein Blick auf die Themenschwerpunkte in den Jahrgängen 1939 und 1943 zeigt, inwiefern das Jahrbuch der Erziehung zum Krieg diente. Im Jahr 1939 sind das etwa: »Die Jugend des Führers«, »Dienst mit dem Spaten«, »Die Wehrmacht Adolf Hitlers« und »Der Kampf um das größere Reich«. Die Abschnitte »Das Gesicht des Krieges«, »Der Ablauf der politischen und militärischen Entscheidungen«, »Das Tor zum Osten« sowie »Neuordnung im Osten« verraten die typischen Inhalte im Jahr 1943. Das Ende der Reihe kam mit Band 20 im Jahr 1944 (Auflagenzahl nicht überliefert). In dieser Ausgabe ist zu erkennen, dass die Kriegseuphorie verflogen ist. Ob die offensichtliche Strategie, mit einem zum NS-Kriegspropagandawerk mutierten Jahrbuch jungen Menschen ebenden Krieg und das wahre Deutschland schmackhaft zu machen, aufgegangen ist, sei dahingestellt.

Das junge Reich

Ein Ruhmesblatt in der Produktion des DVJV war *Frohes Schaffen* ab 1938 ebenso wenig wie die ab dem Doppelheft November-Dezember 1938 im Verlag erscheinende HJ-Zeitschrift *Das junge Reich*.³¹ Die in Wien erscheinende Monatsschrift

31 Die Auflage ist nicht bekannt, weil die Zeitschrift auf der mehrmals zitierten Liste der Verlagsproduktion 1938-1945 nicht aufscheint. Die Publikation verdient eine eigene Untersuchung vor allem in Hinblick auf die Mobilisierung Jugendlicher im Zweiten Weltkrieg.

ging aus der vom Wiener Volksbildungswerk seit 1935 herausgegebenen Zeitschrift *Das Jugendblatt* (ab der Sonderfolge September 1938 schlicht *Jugendblatt*) hervor, deren Hauptschriftleiter und verantwortlicher Redakteur Dr. Robert Gruen (1909-1975) war. Eine Ausgabe für März 1938 konnte nicht erscheinen, dafür glänzte *Das Jugendblatt* im April mit einer künstlerisch gestalteten Hakenkreuzfahne auf der Titelseite. Das Wiener Volksbildungswerk blieb dem Namen nach Herausgeber, aber die Schriftleitung hatten Pg. Otto Stangeler und Oskar Ruth zu verantworten. Bei den Adressaten gibt es eine merkbare Änderung: »Kameraden! Hitlerjungen, deutsche Mädels!«, das dazugehörige Motto: »Für Blut und Ehre und für ein deutsches Österreich!« Im Oktober 1938 wurde der Eigentümer- und Herausgeberwechsel von der »Schriftleitung« angekündigt:

An unsere Leserschaft!

Mit dem vorliegenden Heft will sich das »Jugendblatt« in seiner bisherigen Form von seiner Leserschaft verabschieden. Das »Jugendblatt«, das in den Monaten seit der Machtübernahme durch die Bewegung Adolf Hitlers nationalsozialistische Gesinnung in klarer, kompromißloser Form ausgedrückt hat, war in den letzten Tagen des vergangenen Systems vielfachen Schwierigkeiten ausgesetzt. Es mußte manches verschweigen, was es gerne im Kampf der Meinungen als eine Stimme der deutschen Einheit ausgesprochen hätte.

Nun ist dieser unerträgliche Zustand beseitigt und für das deutsche Wort ist die Freiheit gesichert. Es ist so unsere Absicht, das nicht nur in der inhaltlichen Gestaltung, sondern auch in der äußeren Form des Blattes auszudrücken.

Das Kulturamt der Stadt Wien, unter Führung des Vizebürgermeisters Oberbannführer Ing. **Hans** (sic!) **Blaschke**, plant nun, das bisherige »**Jugendblatt**« als die Zeitschrift

»Das junge Reich«

in engster Zusammenarbeit mit der **Hitler-Jugend** herauszugeben.³²

Eigentümer und Verleger war nunmehr der Deutsche Verlag für Jugend und Volk. Eine Durchsicht der ersten Jahrgänge zeigt, dass hier dieselben Themen (samt Fotos) behandelt wurden wie bei *Frohes Schaffen*: Erinnerungen an die Zeit der Illegalität, Fotos von Jugendlagern wie auch von Adolf Hitler, massenhafte Führerbekennnisse und der Krieg. Anfang 1939 war Josef Laschober Schriftleiter und für den Inhalt verantwortlich, Bannführer Dr. Anton Hadwiger folgte ihm ab Februar 1939 nach. Ab Juli 1940 war Hadwiger bei der Wehrmacht und wurde von Felizie Pupp vertreten. Der Umfang der Zeitschrift schwankte vor allem in den Jahren 1939/1940 sehr stark, was nicht am Umfang des Lesestoffes lag, sondern mit dem *Anzeigenaufkommen* zusammenhing. Der gewöhnliche Umfang war 32 Seiten, an-

Siehe Johanna Gehmacher: »Deutsche Mädels, euer Volk ruft euch!«. Zur Mobilisierung weiblicher Jugendlicher im Zweiten Weltkrieg. In: *Frauen im Krieg und im Faschismus von 1939 bis 1945*. Wien 1989, S. 13-16.

³² *Jugendblatt*, Oktober 1938, S. 53.

dere Ausgaben hatten 40, 70, 98 oder gar 128 Seiten (April 1939). Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass *Das junge Reich* einen mehr als tüchtigen Inseratenkeiler hatte, denn die meisten Anzeigen konnten kaum Jugendliche als Adressaten gehabt haben (Opel, Wüstenrot, Andritz Maschinenwerk, Voith-Maschinenfabriken etc.). Ausnahmen wären die regelmäßigen Einschaltungen für »Knorr Erbswurst« oder »Ein neuer Pudding für die Ostmark. Dr. Oetker Griess Pudding«. Die Inserenten werden die sanften Aufforderungen, im *Jungen Reich* zu annoncieren, wohlweislich nicht abgelehnt haben. Neben (Gratis-) Buchwerbung etwa für die verlagseigene »Die junge Ostmarkreihe« hat es auch eine regelmäßige Bücherrubrik gegeben sowie eine Seite oder mehrere Seiten mit Inseraten à la: »Die HJ. kauft ihre Bücher bei:«. Angesichts der überreichen Werbeeinschaltungen kann man davon ausgehen, dass das Periodikum sich selbst finanziert hat. Eingestellt wurde die Zeitschrift im März 1943.

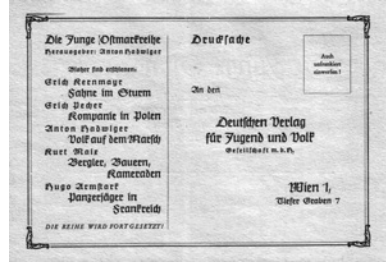
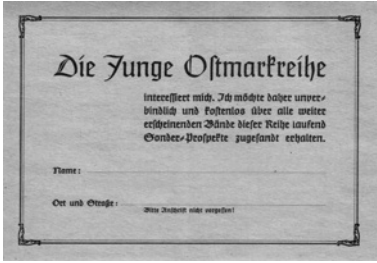


Die junge Ostmarkreihe: »Bücher, aus unserem Geist geschrieben«

Bücher über Kriegserlebnisse – ob Belletristik oder Sachbuch – hatten erst recht nach dem Überfall auf Polen eine Hochkonjunktur im deutschen Buchhandel, und zahlreiche Verlage brachten passende Kriegsreihen (besonders für Jugendliche) heraus. Auf diesem Gebiet wäre noch viel zu erforschen. Der DVJV trat 1940 mit der »Jungen Ostmarkreihe« auf dem heißumkämpften Markt auf und war damit höchst erfolgreich. In der Reihe erschienen elf reguläre Bände sowie zwei Sonderbände, sie alle in einer Gesamtauflage von 423.800 Exemplaren. Mehrere Bände erlebten bis zu fünf Auflagen.

Herausgeber (und Mit-Autor) der Reihe war der mehrmals genannte, 1912 in Niederösterreich geborene Anton Hadwiger. Neben Anton Haasbauer war er für das nationalsozialistische Programm des DVJV maßgeblich verantwortlich.³³ In

33 Verf. dankt Dr. Karin Gradwohl-Schlacher von der Forschungsstelle Österreichische Literatur im Nationalsozialismus an der Universität Graz für ausführliche biographische Informationen zu Hadwiger und anderen wenig bekannten Autoren. Zu Hadwiger siehe auch Kurt Bauer: Sozialgeschichtliche Aspekte des nationalsozialistischen Juliputsches 1934. Diss. Univ. Wien 2001 (Anton Hadwiger: »... das Traumbild eines werdenden Reiches



seiner 1993 im Selbstverlag erschienenen »je ne regrette rien«-Lebensgeschichte erklärt das illegale Parteimitglied (Nr. 6.202,904), Blutordenträger, Träger des Goldenen Ehrenzeichens der HJ, Dr. jur. und Oberbannführer, wie er zum Verlag kam:

Ich übernahm – ohne jede Parteihilfe – das dort erscheinende Jahrbuch »Frohes Schaffen« als Herausgeber und Gestalter, gründete eine Jugendzeitschrift »Das junge Reich«, die monatlich erschien, und eine Buchreihe, »Die junge Ostmark-Reihe«. Diese griff die uns brennend scheinenden Fragen der Zeit auf, dargestellt von damals hervorragenden Schriftstellern und Journalisten, Fachleuten und Forschern. Dem Verlag war meine Aktivität sehr lieb, weil ich [...] bald die Drähte zu den Reichsstellen gefunden hatte, die Papier zuteilten. Ohne Papier kein Verlag! Je mehr das von mir forcierte Schrifttum im Sinne des Dritten Reiches »unbedenklich« war, desto mehr Papier, desto höhere Auflagen gab es.³⁴

Die Reihe wurde von den »Illegalen der Verbotszeit« getragen. »Der Kampf selbst wurde trotz allem um Wert und Leistung geführt. Das soll auch diese »Junge Ostmark-Reihe« beweisen, die eben mit ihrem ersten Band ihr Wirken eröffnet hat. »Fahne im Sturm«, Geschichten und Erlebnisse aus dem illegalen Kampf von Erich Kernmayer (sic!). Dieser erste Band ist ein Bekenntnis zu dem Geist, der damals kämpfte, wie er heute kämpft, auch wenn es damals Zerstörung und heute Aufbau heißt.«³⁵ Für Kernmayer (1906-1991) war dieser Erzählungsband sein erfolgreichstes Werk: Bis zur 4. Auflage 1942 erreichte die Gesamtauflage 41.200 Exemplare.

Der 1940 in einer Erstauflage von 4.500 Exemplaren gedruckte zweite Band der Reihe, *Kompanie in Polen*, stammt vom 1913 in Wien geborenen Autor Erich Karl Pecher.³⁶ Pecher, der in der ersten Hälfte der 1930er Jahre in Wien Germanistik und

der Jugend«, S. 210-214), sowie Johanna Gehmacher: *Jugend ohne Zukunft: Hitler-Jugend und Bund Deutscher Mädels in Österreich vor 1938*. Wien 1994, S. 432-437.

34 Anton Hadwiger: *Was von der Liebe bleibt*. Wien 1993, S. 270. Nach dem Krieg tauchte Hadwiger zunächst unter, wurde aber dann 1948 verhaftet und angeklagt. Über den Ausgang des Verfahrens ist nichts bekannt. Hadwiger war in den 1960er Jahren Vertriebsleiter und von 1962 bis 1968 Kollektivprokurist bei *Jugend und Volk*. Er starb 1994.

35 Reihe der jungen Ostmark. Bücher, aus unserem Geist geschrieben. In: *Das junge Reich*, Jg. 1940, Mai, S. 29.

36 Pecher schrieb auch für *Die Pause* und für *Frohes Schaffen*; Er war 1940 in der Pressestaffel in Frankreich tätig und ab Juni 1941 in Russland. Er dürfte im Krieg gefallen sein, denn er

Geschichte studierte, war seit 1932 sowohl NSDAP-Mitglied als auch SA-Mitglied und nahm 1939 am Feldzug gegen Polen teil. Seine dortigen Erlebnisse als Soldat verarbeitete er in seiner stark autobiographischen Geschichte über den aus Wien stammenden »deutschen Soldaten« bzw. Schützen Gerhart Hellmer, der achtzehn Tage lang in einer Kompagnie durch Polen unterwegs ist und die Polen als primitives, unkultiviertes, den Deutschen unterlegenes Volk erlebt, das unterdrückte Volksdeutsche vertreibt bzw. erschießt. »Aber das ist das wahre Gesicht Polens. Ein stumpfer Haufen erbärmlicher Feiglinge.« (60) Nicht nur die Polen, sondern auch die Juden sind Feinde, ja die Juden, die nach dem Ersten Weltkrieg nach Wien gekommen sind, »sind noch unappetitlicher als der polnische Bauer«. (59) Typisch für diese NS-Propagandaschrift, die für den starken Korpsgeist junger Männer im Krieg plädiert, ist folgende Passage: »Wir haben um unser Deutschtum gekämpft, auch als der Tod drohte. So erhält das Sterben Glanz durch die sinnvolle Tat.« (70) 1941 folgte eine Auflage von 25.000 Exemplaren, während die dritte und letzte Auflage von 10.000 Exemplaren 1942 erschien. Die Gesamtauflage betrug somit 39.000 Exemplare, und man kann davon ausgehen, dass viele Exemplare in Frontbuchhandlungen landeten. Band 3, die 1940 erschienene »Anthologie« *Volk auf dem Marsch*, wurde von Hadwiger »bearbeitet« bzw. herausgegeben. Mit der 5., erweiterten Auflage 1942 erreichte das Werk einen Stand von 40.600 Exemplaren. In seiner Textauswahl möchte Hadwiger zeigen, wie das vergangene »Unrecht« gegen Deutschland durch Krieg und Führer korrigiert wurde. Abschnitte tragen Überschriften wie »Heimkehr der Ostmark«, »Sudetenland – frei!«, »Das Memelunrecht wird getilgt« und »Schluß mit der polnischen Willkür!«

Band 4 vom Berg- und Skiführer Kurt Maix (1907-1968), *Bergler, Bauern, Kameraden* (1940), präsentierte laut Verlagswerbung »Packende Erzählungen aus dem kämpferischen Erleben der alpinen Bergwelt«. ³⁷ Der Band erreichte bis 1943 fünf Auflagen mit einer Gesamtauflage von 42.000. Etwas erfolgreicher war Band 5 der Reihe von Hugo Armstark (Daten nicht bekannt), der in einer persönlichen Nacherzählung die frühen Erfolge der deutschen Truppen im Werk *Panzerjäger in Frankreich* zelebrierte. »So atemberaubend, wie der Vormarsch unserer Truppen in Frankreich war, ist der Rhythmus dieser lebendig geschriebenen, unmittelbaren Tagebuchaufzeichnungen«, befand der Werbetexter im Verlag. Der Band erlebte drei Auflagen (bis 1942) und wurde 50.000 Mal gedruckt. Auffallend ist, dass solche Bände nach 1942 nicht neu aufgelegt wurden. Josef Laschober (Daten unbekannt) war Verfasser von Band 6, *Mit Ju 88 gegen England* (erschieden 1942, 2. Auflage 1943, insgesamt 20.000 Exemplare).

Der mit Abstand auflagenstärkste Band der Reihe – Band 7 – wurde von Anton Haasbauer herausgegeben. Es handelt sich um die Anthologie *Der Ruf der Hei-*

hat, laut Todeserklärung, den 8. Mai 1945 nicht überlebt. Seine Bücher kamen 1946 auf die *Liste der gesperrten Autoren und Bücher* des Unterrichtsministeriums.

³⁷ Verlagsanzeige in Börsenblatt, Nr. 33, 8. 2. 1941, Titelblatt. Maix trat der NSDAP im Oktober 1932 bei (Nr. 1.306,363).

mat, die offensichtlich als eine Art Trostbuch für die ostmärkischen Soldaten im Feld dienen sollte.³⁸ Haasbauer in seinem Vorwort: »Und nun laßt uns Dichter der Ostmark von ihr [der Heimat] berichten und erzählen, was die Männer in Polen zwar mit untauglichem Wort, doch nicht mit geringerer Liebe versucht hatten!« Aufgeboten wurden K. H. Waggener, Georg Rendl, Maria Grengg, Gertrud Fussenegger, Ernst Scheibelreiter, Josef Weinheber, Ingeborg Teuffenbach u. v. a. In vier Auflagen bis 1942 erreichte der Band einen Gesamtstand von 79.500!

Der »Abenteuerroman aus Patagonien« vom gebürtigen Wiener Frank Braun (1909-1971), *Der Kampf ums leere Land*, kam 1941 als Band 8 heraus.³⁹ Mit Bildern von Hans Hofmann erreichte er eine Gesamtauflage von 30.000. In diesem Werk führt uns der Autor »an die Südspitze Amerikas, nach Patagonien. Aus eigenem Erleben schildert Frank Braun uns in einem starken, mitreißenden Tatsachenbericht das Schicksal eines deutschen Lehrers, der mit einer Kolonne deutscher Bauern hieher vorstößt und mit Wagemut allen Schwierigkeiten trotzt.«⁴⁰

Die letzten drei Bände der Reihe erschienen 1942. Dazu zählten Franz Glaser (Daten unbekannt): *Arbeitsmänner vom Trupp 5* (Gesamtauflage: 20.000), Kurt Eggers (1905-1943): *Der Krieg des Kriegers. Gedanken im Felde* (Auflage 17.550) sowie Erwin Mayer-Loewenschwerdt: *Benedek und Moltke* (Auflage 10.300).

Der Verlag entschied sich aus nicht bekannten Gründen, 1941 zwei Sonderbände herauszubringen. Der eine stammte von Edgar Traugott (1912-1998)⁴¹ und hieß *Berge der Freiheit* (mit der 2. Auflage 1943, Gesamtstand 16.250). Der zweite Sonderband stammte vom bereits erwähnten Erich Pecher. *Ein Reiter reitet nach Belgrad* wurde ein letztes Mal 1943 aufgelegt und erreichte einen Stand von 17.400.

Die drohende Schließung

Die *Junge Ostmarkreihe* war, wenn man die Absatzzahlen als Gradmesser nimmt, ein großer finanzieller Erfolg für den DVJV, doch im Jahr 1943 stand das Schicksal des Verlags in der Schwebe, und die Reihe stellte sich als Ass im Ärmel der Verlagsleitung in Wien heraus. Achtzehn Tage nach der Kapitulation der 6. deutschen

38 Haasbauer war an zwei weiteren Verlagswerken direkt beteiligt: »im Auftrage des Kulturamtes der Stadt Wien« gab er 1942 den Band *Wien: Geschichte, Kunst, Leben* heraus. Die Auflage war 5.000 Exemplare. 1944 gab er »in Zusammenarbeit mit dem Wehrkreiskommando XVII« den Band *Stimmen aus Wien. Eine Sammlung von Erzählungen und Gedichten Wiener Dichter* in einer einmaligen Auflage von 78.000 Exemplaren heraus.

39 Das ist Franz Genser, seit Mai 1929 und wiederum seit Mai 1938 Mitglied der NSDAP (Nr. 6.124.800) sowie SA-, DAF- und NSV-Mitglied.

40 Das junge Reich, Jg. 1940, Dezember, S. 43.

41 Traugott, der 1939 an der Universität Wien im Fach Germanistik promovierte, war bereits seit 1932 NSDAP-Mitglied gewesen (Nr. 1.303.859), Obersturmbannführer bei der SA, später Geschäftsführer der RSK Wien, sowie persönlicher Referent von Gauleiter Josef Bürckel.

Armee in Stalingrad – am 18. Februar 1943 – verkündete Propagandaminister Joseph Goebbels den »totalen Krieg«. Es sollten Arbeitskräfte und Maschinenkapazitäten für die Rüstungsindustrie gewonnen werden. Die Erklärung führte auch zu Überlegungen, welche Verlage im Dritten Reich »kriegswichtig« waren und welche nicht, d. h., welche geschlossen werden sollten. Ja, bis Ende September 1944 wurden im gesamten Reich 1902 Verlage zugesperrt.⁴² Kurz nach der Goebbels-Erklärung kursierten Gerüchte, dass die Schrifttumsabteilung des Propagandaministeriums die Absicht hatte, den mehrheitlich in städtischem Besitz befindlichen DVJV stillzulegen. Angesichts der drohenden Schließung galt es – wie in zahlreichen anderen Fällen –, sich dagegen zu wehren. Problematisch war in diesem Fall, dass der DVJV nach wie vor im Besitz der öffentlichen Hand war (was gegen die Bestimmungen der RSK verstieß) und dass Verkaufsverhandlungen mit dem großen Schulbuchverlag, dem Gauverlag Bayerische Ostmark,⁴³ im Gange waren. Hanns Blaschke, als oberster Chef des DVJV, wandte sich daher am 15. April 1943 an Reichsleiter und Reichsstatthalter Baldur von Schirach mit der Bitte mitzuhelfen, die Stilllegung zu verhindern. Blaschke griff zu einer bewährten Strategie in der NS-Zeit, nämlich zwei Stellen gegeneinander auszuspielen, hier konkret die Abteilung »Weltanschauliche Information« des Reichsleiters Alfred Rosenberg gegen die Abteilung Schrifttum im Propagandaministerium. Rosenbergs Abteilung hatte nämlich zwölf Verlage ausgewählt, »die in den Bestrebungen des genannten Amtes verlässlich einsetzbar sind; darunter ist ohne Zutun unseres Verlages dieser in die Liste aufgenommen worden«. Blaschkes Fazit: »Die Sperrung würde daher der Kulturpolitik des Reichsleiters Rosenberg zuwiderlaufen.«⁴⁴ Blaschke bot ein zweites wichtiges Argument zur Belassung des Verlags:

Der Verlag ist in seiner Hauptausrichtung auf das Jugendschrifttum namentlich in letzter Zeit besonders zur Belieferung der Volksdeutschen des Generalgouvernements tätig gewesen, wodurch er auch kriegswichtige Aufgaben erfüllt, die nicht ohne weiteres von einem anderen Verlag übernommen werden können. (Ebd.)

42 Jan-Pieter Barbian: Der Börsenverein in den Jahren 1933 bis 1945. In: Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels 1825-2000. Ein geschichtlicher Aufriss. Herausgegeben im Auftrag der Historischen Kommission von Stephan Füssel, Georg Jäger und Hermann Staub in Verbindung mit Monika Estermann. Frankfurt a. M. 2000, S. 91-117, hier S. 115.

43 Zu diesem Verlag, der den Deutschen Schulverlag in Berlin verwaltete, gibt es nur spärliche Hinweise, wie etwa bei Karl Klaus Walther: Verlage und Buchhandlungen in Bamberg 1918 bis 1950. Wiesbaden 2007. Dieser Verlag war einer von bloß zwei Verlagen im Gau, der von der Stilllegungsaktion des Jahres 1944 nicht betroffen war. Der Verlag wurde mit Kriegsende aufgelöst. Bei Barbian (Literaturpolitik im NS-Staat. Von der Gleichschaltung bis zum Ruin. Frankfurt a. M. 2010, S. 431) heißt es lediglich, dass der Verlag »einer der Nutznießer der Aufträge von der Zentrale der Frontbuchhandlungen« war.

44 Österreichisches Staatsarchiv, Reichsstatthaltereie, Baldur von Schirach, Karton 24, »Deutscher Verlag für Jugend und Volk«. Schreiben Blaschkes an Schirach, 15. April 1943.

Blaschkes drittes Argument war die erfolgreiche Buchserie *Die junge Ostmarkreihe*:

Der Verlag hat mit seiner Buchreihe »Die junge Ostmarkreihe« einen Buchtypus geschaffen, der erfahrungsgemäß ganz besonders als Soldatenbuch Verwendung findet und daher aus diesem Grunde kriegswichtig ist. Einzelne dieser Bände werden von der Zentrale der Frontbuchhandlungen in Berlin bei der Wehrmachtbetreuung eingesetzt. (Ebd.)

Reichsleiter Schirach sollte diese Argumente bei der Schrifttumsabteilung (Leiter Dr. Erckmann) vorbringen. Inwiefern er beim Ministerium interveniert hat, ist nicht dokumentiert, aber dass die Gegenwehr aus Wien erfolgreich war, zeigt die Tatsache, dass der Verlag bis Kriegsende existierte.⁴⁵

Dass der Deutsche Verlag für Jugend und Volk nach der NS-Machtübernahme sich zu einem solchen Instrument der NS-Propaganda, vor allem für Jugendliche, entwickeln konnte, ist darauf zurückzuführen, dass er zu 60 % im Besitz der Gemeinde war und vom Kulturredirektorat verwaltet wurde. Das Verlagsprofil 1938-1945 war gewiss nicht ausschließlich von der Kriegsmobilisierung durch NS-Jugendzeitschriften und Werke geprägt, die sehr nahe an »Kriegshetzerei« herankamen, Kinder- und Jugendbücher wurden mit sowie ohne Ideologisierung weiterhin verlegt. Unter den gegebenen Umständen war der Verlag erfolgreich und konnte den Zweiten Weltkrieg überleben – wobei er sich Jahrzehnte danach immer noch nicht seiner Geschichte gestellt hat.

45 Dr. Robert Kraus, der während des Krieges und nach dem Krieg im Kulturredirektorat tätig war, meinte Walther Wiedling käme das Verdienst zu, den Verlag hinübergerettet zu haben, indem er sich dem Druck der Nazi-Funktionäre nicht beugte und als Gesellschafter nicht ausschied. »Damit wäre die Handhabe geboten gewesen, daß reichsdeutsche Verleger sich dieses Wiener Verlages bemächtigt hätten – derartige konkrete Kaufabsichten lagen übrigens vor – [...]« Schreiben vom 19. 11. 1946 an die Staatspolizeigruppe beim Landes- und Volksgericht. Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Vg 6c Vr 4498/47 (Volksgerichtshof, Strafakten 1945-1955, Wiedling Walther).

HANS HÖLLER

Wirtshäuser in der österreichischen Literatur nach 1945

*Unsystematische Annäherungen an eine
Raumpoetik des Klassischen*

Die Kellnerin stand dunkel, und der Glasaschenbecher
an ihrer Hüfte gleißte. *Peter Handke*

Das Wirtshaus ist das einzige Krankenhaus, das ich
immer gesund verlasse. *Herbert Achternbusch*

1.

Das Wirtshaus ist in der Literatur wie im Leben ein jahrtausendalter sozialer Raum. Im Exil und nach 1945 erfuhr er eine ungewöhnliche literarische Aufwertung. Diese neue ästhetische ›Bedeutsamkeit‹ lässt sich als humaner sozialer Mythos beschreiben, der auf die physische Vernichtung oder Vertreibung von Millionen von Menschen im »Jahrhundert der Extreme« (Eric Hobsbawm) reagiert.

Darum wird es nicht um die Geschichte des Wirtshauses in der jahrtausendealten Komödientradition gehen, wo es als Ort der Händel, Intrigen und Zusammenkünfte der verschiedenen gesellschaftlichen Stände und sozialen Schichten fungierte, es geht hier aber auch nicht um die Wirtshausstube als Raum des politischen Geredes, der Phrase, Aufschneiderei und Intoleranz und auch nicht um die dumpfe Atmosphäre von Gewalt und Krieg in den Kriegszeiten und danach – und bisher gab es vor allem solche Zeiten in der Geschichte. Den in dieser Hinsicht paradigmatischen Text nach 1945, die scharfsichtigste Analyse des Männergeredes im Wirtshaus, hat eine Frau geschrieben: Ingeborg Bachmann. Ihr Wirtshaus-Text heißt »Unter Mördern und Irren«, er ist 1961 im ersten Erzählungsband, »Das dreißigste Jahr«, erschienen. Der Raum, wo die Mörder und Irren der damals noch »jüngsten Vergangenheit« zehn Jahre nach dem Krieg zusammenkommen, wird »Kronenkeller« genannt, er liegt als erzählerischer Chronotopos in Wien, »in der Inneren Stadt«, wo uns die Psychopathologie der Männerbünde, der neuen alten Bündnisse und der alten neuen Ausgeschlossenen nach dem nationalsozialistischen Vernichtungskrieg vorgeführt wird: »Wir sind in Wien, mehr als zehn Jahre nach dem Krieg. ›Nach dem Krieg‹ – dies ist die Zeitrechnung.«¹

1 Ingeborg Bachmann: Unter Mördern und Irren. In: I. B.: Werke. hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 2. München/Zürich 1978, S. 159-187, hier S. 159.

Auch die abgelegenen sinistren Gasthäuser der Provinz im Werk Thomas Bernhards sind nicht der Gegenstand meiner skizzenhaften Ausführungen. Sie stellen eher den dunklen Fonds der lichten gastlichen Räume jenes humanen Mythos dar, um den es mir geht. Die Wirtinnen und Wirte bei Bernhard sind so verkommen gezeichnet wie die Gasthäuser, sie stehen für ein provinzielles Österreich, das nicht aus dem Schatten der Gewalt der NS-Vergangenheit herauszutreten vermag: »Die Wände könnten erzählen«, sagt der Maler Strauch im Roman »Frost« (1963) vom Gasthaus in Weng: »Jedes Zimmer hat seinen eigenen unerhörten Vorfall. Auch in dieses Haus war der Krieg eingedrungen. [...] Niemals sei er hier im Gasthaus auf einen sogenannten erhebenden Gedanken gekommen«, und das »Leben im Gasthaus liege ›auf der Linie aller großen Mißhandlungen‹.«² Im Wirtshaussaal des Schwarzen Hirschen in Utzbach hängt in Bernhards Schauspiel »Der Theatermacher« (1984) noch immer das Hitler-Bild, als wär' kein Tag vergangen.

Aber es gibt auch in Bernhards Büchern andere Gasthäuser, und einmal wird jenes andere, utopische Gasthaus zur anschaulichen Idee eines glückenden Lebens. Dieses Gasthaus ist ein öffentlicher, sozialer Raum, die WÖK, die Wiener öffentliche Küche in der Döblinger Hauptstraße. Dort verkehrt ein gewisser Koller, ein typischer Bernhard'scher Geistesmensch, der an einer Studie über »Physiognomie« arbeitet und seine vier Tischnachbarn in der WÖK – sie waren es, die ihn in ihre Gesellschaft aufgenommen hatten – in seine Studie einbeziehen möchte. In seiner Skizze ihrer vier verschiedenen Lebensmöglichkeiten, in der der Glücksanspruch jedes einzelnen dieser »Billigesser« gewürdigt wird, bekommt das, was einen aus der Verzweiflung retten hilft, einen besonderen Stellenwert. Es gibt wenige Stellen bei Bernhard, wo den bunten, verworren vielfältigen, nicht auf einen Nenner zu bringenden Möglichkeiten, sich auf der Welt halbwegs glücklich durchzuschlagen, so großzügig das Wort geredet wird wie in dieser Vorstudie zu seiner großen physiognomischen Studie. Koller trägt sie in einem anderen Gasthaus, im »Auge Gottes«, mündlich vor. Aber auf einmal erscheint ihm der geschlossene Raum dort nicht mehr als der richtige Ort, er möchte den Vortrag in den Wertheimsteinpark verlagern, wo sich die Idee des Gasthauses zur Idee der Welt als Gasthaus erweitern kann. Der Wertheimsteinpark wird in seiner Vorstellung zum Topos der Philosophie der Welt als Garten, zu einem »Geistespark«, »in welchem alles auf seiner Seite sei, die ganze Natur, die ganze Geschichte«.³

2 Thomas Bernhard: Frost. Roman. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a. M. 2003 (= T. B.: Werke. Hg. v. Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler, Bd. 1), S. 29.

3 Thomas Bernhard: Die Billigesser. In: T. B.: Erzählungen III, hg. v. Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt a. M. 2008, S. 111-206, hier S. 205.

2.

Neben den Wirtshäusern, in denen nach dem Zweiten Weltkrieg jahrzehntlang der Krieg weiterging, gibt es in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 aber den neuen Mythos einer ganz anderen, menschenfreundlichen und sozialen Gastwirtschaft, in der eine andere Politik zur Anschauung kommt. In Wolfgang Koeppens »Tauben im Gras« (1951) manifestiert sich dieser freundliche Mythos zum ersten Mal im Traum des schwarzen amerikanischen Besatzungssoldaten »Washington«. Er »träumt, und im Traum besitzt er ein kleines Hotel, eine nette gemütliche Bar, und NIEMAND IST UNERWÜNSCHT steht in einem Kranz von immer brennenden Glühbirnen an der Tür geschrieben – das wäre Washington's Inn«. ⁴

Um diese politische Idee von einem nicht großsprecherischen Kosmopolitismus und einem nicht großsprecherischen Frieden und von der bescheidenen Schönheit und dem beständigem Licht soll es hier gehen, denn diese nach 1945 dringend wie nie davor erkannte Notwendigkeit könnte man als die Grundidee einer heute aktuellen Klassik verstehen. Theodor W. Adorno hat in der *Negativen Dialektik* mit einem Rekurs auf den Kantischen Imperativ nach Auschwitz von einem »leibhaft« »Hinzutretenden am Sittlichen« gesprochen: »Nur im ungeschminkt materialistischen Motiv überlebt Moral.« ⁵ Diese leibhafte Sittlichkeit als materialistisches Motiv und Anspruch des irdischen Glücklichs liegt einer wahrscheinlich noch im Konzentrationslager Buchenwald begonnenen, im Juni 1945 abgeschlossenen Schrift zugrunde, die Jean Améry, damals noch Hanns Mayer, verfasst hat. Sie trägt den Titel »Zur Psychologie des deutschen Volkes«. In ihr stellte sich der Verfasser in der Zeit der Befreiung von der NS-Herrschaft die Frage, wie es zu der ungeheuren Kälte in Deutschland hatte kommen können, die die Menschen dazu brachte, die millionenfache physische Vernichtung teilnamslos hinzunehmen. Nach Krieg und Vernichtung sah er das Rettende in der Anteilnahme am Schicksal der anderen Menschen und in der Fähigkeit zum Glücklichssein. Diese Fähigkeit hätte einen anderen Begriff der Arbeit zur Voraussetzung, denn im Finster-Verbissenen der deutschen Arbeitsmentalität sah er einen der sozialpsychologischen Gründe, dass sich so viele Menschen in den NS-Staat als gesellschaftliche Zwanganstalt und Zuchthaus fügten. Der deutschen Arbeitskultur habe »alles Leichte, Spielerische, das wundervolle ›Laissez faire‹ der romanischen Völker, alles Elegante, Luxuriöse« gefehlt, ⁶ und diese »inner[e] Freudlosigkeit« und »Unfähigkeit zur Freude«

4 Wolfgang Koeppen: Tauben im Gras. Roman. Frankfurt a. M. 2006, S. 63 (= Werke, Bd. 4).

5 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1966 (= Gesammelte Schriften, Bd. 6), S. 358, zit. n. Oskar Negt: Arbeit und menschliche Würde, S. 478 [Kap. IV/6: »Die Wunde Auschwitz«].

6 Hanns Mayer [Jean Améry]: Zur Psychologie des deutschen Volkes (1945). In: J. A.: Werke, Bd. 2: Jenseits von Schuld und Sühne. Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten, hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart 2002 (= Werke, hg. v. Irene Heidelberger Leonard, Bd. 2), S. 500-534, hier S. 516.

seien das »Resultat des Fehlens eines vernünftigen, diesseitigen Lebenssinnes« gewesen.⁷

3.

In einer theoretischen Reflexion zur »Wirtshauskultur« und zum »Bier« schreibt der Filmemacher und Schriftsteller Herbert Achternbusch in einem Band, der seine Bilder-Zyklen »Ein Bier« und »Bedienungen im Weißen Bräuhaus« enthält, unter dem Datum vom 10. Mai 2005:

Das Bier ist das eine, das gehört einem, öffentlich sind die Bedienungen, immer schön anzuschauen, ausgeprägte Häßlichkeit hat keine, denn diese, wenn auch harte Öffentlichkeit formt sie zu etwas mehr Anschaulichem als der nackte Privatstand zuhause allein oder auch im Büro oder den öffentlichen Verkehrsmitteln. [...] So wie die Männer in öffentlichen Ämtern aufgeblasen werden, werden die Bedienungen im Dienst schöner, gefaßt von ihrer Uniform in Schwarz und Weiß – stolze Krähen und schäkernde Elstern, und wenden sich im Brei der Gäste.⁸

Mit einer an Robert Walser erinnernden Anmut spricht der Künstler über das »Bier« und die »Bedienungen«, über jenen Zwischenraum von öffentlich und privat, den das Wirtshaus darstellt. Es steckt in diesen wenigen Sätzen die Idee einer Politik der Schönheit, die aus dem »öffentlichen Dienst« resultiert. Dieser ist nicht mehr ein Amt, von dem aus über andere verfügt wird, sondern Dienst an und in der Öffentlichkeit. Das Schwarz und Weiß des Kellnerinnenkostüms gibt den »Bedienungen« eine gefasste Würde, ihr Auftreten weiß Selbstbewusstsein und erotisches Spiel zu verbinden – »stolze Krähen und schäkernde Elstern« –, mit anderen Worten, sie repräsentieren die klassische Utopie von »Anmut und Würde«, die Friedrich Schiller als die verkörperte Bewegung der Freiheit ansah.

Das klingt philosophisch, und es soll so klingen, weil die großen Dichter und Maler auf das Philosophische Wert legen. Einige Bilder von Achternbuschs Bier-Zyklen haben philosophische Titel wie »Ein Filosof setzt sich vor das Bier, das ruft: Sauf!« oder »Das Bier will sich entzweien«, was ein Hegelianer oder Fichteaneer als identitätsphilosophische Ansicht verstehen würde. Bei Achternbusch aber hat das Philosophische nichts Spekulatives und es ist nichts Abgehobenes und Abstraktes. Bei ihm ist das Wirtshaus ein der Philosophie würdiger Gegenstand, der *alle* angeht. Das Bild mit dem Titel »Späte Stunde«, aus dem Zyklus »Bedienungen im Weißen Bräuhaus«, ist ein künstlerischer Beitrag zur Grundfrage der Philosophie: Wie man leben soll und worin das höchste Gut besteht. Die Art und Weise, wie die Frage

7 Ebd., S. 518.

8 Herbert Achternbusch: Bier. Ein Bier geht um die Welt. Weitra o. J., S. 71.

auf diesem Gemälde und in den hier noch darzustellenden Gasthaustexten gelöst wird, nenne ich »klassisch«. Gegen den elitären und verdächtigen Klassik-Begriff geht es hier um eine Klassik der »Bedienten«, die uns alle angeht, insofern wir uns als »bedient« vorkommen in den Verhältnissen, wie sie sind und aus denen wir nur episodisch ausbrechen können, wenn wir feiern und berauscht beisammensitzen und reden und nachdenken, in welchem Gasthaus auch immer. Das Klassische ist hier ein Sollensbegriff, der eine befreiende Kultur im Auge hat.

»Das Pathos meiner Herkunft bewahrt mich vor dem Klassizistischen (das Zeichen des Bürgerlichen ist) und verlangt von mir das Klassische (das nicht nur mich adelt)«, notiert 1982 ein Kärntner Kleinhäuslersohn aus einer gedrückten – »bedienten« – deutsch-slowenischen Familie in seinem Arbeitsjournal »Die Geschichte des Bleistifts«. ⁹ Die unmittelbar darauf folgende Eintragung lautet, als hätte sie mit der vorangehenden zu tun und als wäre sie zur »Späten Stunde« in einem Wirtshaus geschrieben worden: »Nach Mitternacht sagt ein Betrunkener das Gedicht seines Lebens auf: er weiß es auf einmal (und nur einmal)«. ¹⁰

Im altgriechischen Wort »Pathos« wird man an jenes antike Element erinnert, das auf Achternbuschs Bildern, anders als in seinen klaren, scharfen Formulierungen über die »Bedienungen« im »Weißen Bräuhaus«, zum Ausdruck kommt. ¹¹ Auf dem Bild mit dem Titel »Späte Stunde«, der die Zeit bezeichnet, in der die Kellnerinnen am Ende des Arbeitstags sich zusammenfinden, erscheint die Idee des platonischen Symposions, aber ins Weibliche gewendet und erfüllt vom Pathos der beinah kreatürlichen Zuneigung der erschöpften Frauen. Wir sehen die »Bedienungen« im Schwarz und Weiß der Kellnerinnenkleider beisammensitzen, miteinander vereint in Gesten der trunkenen Zuwendung, mit zueinander hin ausgestreckten Armen und offenen Händen, mit einander zugewandten Gesichtern, redend, zuhörend, einander anblickend. Und eine der Kellnerinnen steht am rechten Bildrand in der tragischen Pose einer antiken Figur, und zu ihr strecken sich »Guernica«-Frauen-Arme hin, als sollte die Unglückliche gerettet werden.

Ein anderes Bild im Zyklus »Bedienungen im Weißen Bräuhaus« heißt »Xenophanes und Parmenides im Bier«. Mit der Bildunterschrift wird auf die Grundfrage der abendländischen Philosophie zugesteuert: auf die Frage von Sein und Schein

⁹ Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt a. M. 1985, S. 30.

¹⁰ Ebd.

¹¹ In den Bildern, besonders in »Späte Stunde«, wird das Pathos-Verbot, das sich Achternbusch in den sprachlichen Formulierungen auferlegt – »Sorgfältig erarbeitete, auffällige Sätze« nennt sie Peter Handke in seinem Achternbusch-Essay –, radikal durchbrochen, und hier, im pathetischen bildnerischen Ausdruck, findet er tatsächlich zu den »unerhört alltägliche[n] Situationen«, die Handke in den Texten Achternbuschs vermisst: »ja kein Pathos über ein paar Sätze hinaus«, weil »der stolze Achternbusch es als Zeichen der Ergebung« ansehen und »sich vielleicht so lächerlich machen könnte«; damit aber vergebe er sich die Chance, dass in den »Sätzen der Kunst [...] eine Lebensmöglichkeit erscheinen kann«. (Peter Handke: Zu Herbert Achternbusch. In: P. H.: Meine Ortstafeln. Meine Zeitstafeln. 1967-2007. Frankfurt a. M. 2007, S. 212-215, hier S. 212 f.)

bzw. auf die Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Trügerischen, die sich bei Achternbusch so liest: »Xenophanes und Parmenides im Bier / Xenophanes und Parmenides diskutieren über Bierschaum und Bier / XENOPHANES Das ist mehr Schaum als Bier / PARMENIDES Das ist mehr Bier als Schaum« (Xenophanes und Parmenides 149/274, 8. 11. 2003).¹²

4.

Die Klassik hat auf einen Mangel reagiert, die Weimarer Klassik um 1800 auf die ausgebliebene Revolution in Deutschland und auf die in England heraufkommende industrielle Welt mit Arbeitsteilung und neuen Formen der Trennung der Menschen voneinander und einer vorher so nie dagewesenen Entfremdung. Dass »der Genuß [...] von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden« wird und der Mensch, wie Friedrich Schiller es im 6. der Briefe »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« formuliert, zu »einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft« geworden ist, zu einem »Bruchstück« des mechanischen Lebens, das sahen die Klassiker Ende des 18. Jahrhunderts als die Herausforderung ihres Schreibens.¹³ Es gibt seither keine aktuellere Herausforderung für die Kunst, weil die Frage von Krieg und Frieden mit der Frage zu tun hat, ob es gelingt, die herrschende instrumentelle Vernunft zu überschreiten und das menschliche Vorstellungsvermögen zu erweitern sowohl für die Schrecken von Krieg und Armut, aber auch für eine noch nie dagewesene Erfüllung ihres Verlangens nach Freiheit und Glück.

5.

Die Wirtshausgespräche nach 1945 hatten mit dem Krieg zu tun. Die aus dem Krieg heimgekehrten Soldaten, die um ihre Jugend betrogen worden waren, redeten vom Krieg, meinten den Sinn oder Unsinn des Kriegs in der Erforschung der Ursachen der Niederlage zu finden, bei den strategischen Entscheidungen der Generäle oder der Repräsentanten des NS-Staats – statt endlich von sich selber zu reden, von dem Gesehenen und Erlebten, von der Ungeheuerlichkeit des ihnen und ihresgleichen hüben und drüben Widerfahrenen. Ich habe als Kind in den fünfziger Jahren dieses Wirtshausgerede verabscheuen gelernt, weil ich den mir nächsten Menschen, den ich hätte nach Hause holen sollen, in dieses Kriegsgerede verstrickt sah, aus

¹² Achternbusch (Anm. 11), S. 92 f.

¹³ Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. In: F. S.: Theoretische Schriften, hg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans Richard Brittnacher, Gerd Kleiner und Fabian Stöner. Frankfurt a. M. 1992 (= F. S.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8), S. 556-676, hier S. 572 f. .

dem er nicht loskam. Als ich Herberts Achternbuschs Film »Heilt Hitler!« sah, verstand ich in diesem surrealistischen Film die wirklichere Wirklichkeit dieser Kriegsbeschädigten und im Krieg Gefangenen, die nie aus dem Krieg heimkehren konnten. Und vielleicht ist meine persönliche Erfahrung eines nach dem Krieg Geborenen der Grund, dass ich über jenes andere – klassische – Gasthaus rede, das ich in der Literatur zu finden meine. Achternbusch lässt seinen traumatisierten Wehrmachtssoldaten in »Heilt Hitler!« aus einem Mausoleum für den Unbekannten Soldaten in die Gegenwart hereinsteigen, aus Stalingrad direkt in die hellen Fußgängerzonen des modernen München, durch die der Kriegsheimkehrer in der alten Wehrmachtuniform wie verloren dahiniert.

6.

Das schönste Gedicht, jedenfalls für mich, der älteren Wirtshaus-Literatur entstand 1800/1801 in einer Zeit des erhofften Friedens im Deutschland der Napoleonischen Kriege. Es ist Friedrich Hölderlins Fragment gebliebene Elegie »Der Gang aufs Land«, die sich auf die gleichenfeier eines Wirtshauses auf den Hügeln um Stuttgart bezieht. Es dürfte bis dahin nie ein so philosophisches, im hohen Stil des elegischen Distichons geschriebenes Gasthaus-Gedicht gegeben haben, und nie dürfte die Rettung aus der »bleiernen Zeit« mit der Errichtung eines Wirtshauses in Verbindung gebracht worden sein. Die Elegie steht werkgeschichtlich am Übergang zu Hölderlins großen Hymnen, der »Friedensfeier« zum Beispiel, in der sich die Welt wie ein riesiges festliches Gasthaus ausnimmt.

»Der Gang aufs Land« beginnt mit den Versen:

Komm! ins Offene, Freund! zwar glänzt ein wenig heute
 Nur herunter und eng schließet der Himmel uns ein.
 Weder die Berge sind noch aufgegangen des Waldes
 Gipfel nach Wunsch und leer ruht von Gesange die Luft.
 Trüb ist's heut, es schlummern die Gäng' und die Gassen und fast will
 Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit.¹⁴

Der Widerspruch gegen die feindliche Zeit, das ist vom ersten Wort an die Aufforderung, mitzukommen ins Offene, den Schritt hinaus aus der Enge einer Welt zu tun, die wie ein depressiver Zustand auf den Menschen lastet. Selbst der Himmel – sonst Hölderlins schöner »Äther« – setzt einen hier gefangen. Der Gang aufs Land hinauf zum Wirtshaus, das errichtet wird und wo der Wirt ein Fest gibt, wird im Gedicht nur in Gedanken vorweggenommen, aber die gedankliche Antizipation einer anderen, helleren und festlichen Wirklichkeit erhält eine solch evokative

¹⁴ Friedrich Hölderlin: Der Gang aufs Land. An Landauer. In: F.H.: Werke, Bd. I, hg. v. Günther Mieth. München/Wien 1970, S. 296 f.

Anschaulichkeit, dass die Grenzen zwischen dem Gehofften und dem Erlebten durchlässig werden und die Beschreibung des gewünschte Fests beim bald fertiggestellten Gasthaus die Erfüllung vorwegnimmt. Diese liegt in der Befreiung aus Einsamkeit und Stummheit, im Miteinanderreden und gemeinsamen Gehen und Trinken, um in jenen Zustand zu gelangen, wo von der trunkenen Stirn »höher Besinnen« entspringt. In der gedanklichen Vorwegnahme des Fests heißt es sogar, es könnte mit unserer Blüte zugleich »des Himmels Blüte beginnen«:

Darum hoff ich sogar, es werde, wenn das Gewünschte
Wir beginnen und erst unsere Zunge gelöst,
Und gefunden das Wort, und aufgegangen das Herz ist,
Und von trunkener Stirn höher Besinnen entspringt,
Mit der unsern zugleich des Himmels Blüte beginnen,
Und dem offenen Blick offen der Leuchtende sein.

Es wird an den Tanz gedacht, an Mann und Frau, die festlich zusammenkommen, an das Essen und Trinken – »zu kosten und schau das Schönste, die Fülle des Landes, / Daß, wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß / Mahl und Tanz und Gesang und Stuttgarts Freude gekrönt sei«. Der sonst von der Natur getrennte Mensch weiß sich im Sehen und Hören und Essen und Trinken mit der Natur verbunden, er versteht das Sinnliche und Materielle als »dem Geiste gemäß«, und im weiten festlichen Naturraum findet er vergegenwärtigt, was er sonst im Alltag vergessen hat und was sonst getrennt ist. Dieses »Alles« weiß sich selber als das Eins in Allem, man könnte es festlichen Pantheismus nennen, »dem Geiste« eines Baruch de Spinoza gemäß. »Der Pantheismus ist die verborgene Religion Deutschlands«,¹⁵ schreibt Heine, der selber ein Spinoza-Verehrer war wie vor ihm Goethe und nach ihm Ernst Bloch oder Peter Handke.

In einem skizzenhaften Entwurf der vierten Strophe von »Der Gang aufs Land« – die Elegie ist ja Fragment geblieben – spekulierte Hölderlin, der griechischste aller deutschen Dichter, protestantischer Theologe und begeistert von der Französischen Revolution, mit dem wahnwitzigen Einfall, es würden die Götter der Antike unter den Feiernden einkehren, als kämen die antiken Götter ins Wirtshaus wie Christus zu den Jüngern von Emmaus. »Wahnwitziger Einfall«? Die erfahrenen Wirtshausgeher wissen, dass es das Normalste der Welt ist, dass zu »später Stunde« im Wirtshaus die Götter und Göttinnen sich unter die Trinker mischen.

15 Heinrich Heine: Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland. In: H. H.: Sämtliche Schriften, hg. v. Klaus Briegleb, Bd. 3. München 1997, S. 505-642, hier S. 571.

Franz Kains »Lob des Wirtshauses« reiht sich schon mit dem Titel in die alte literarische Tradition der Enkomastik ein, der Lobrede, ein Genre, das weit in die Antike zurückreicht und Philosophie und Rhetorik zu verbinden weiß. »Das Lob der Torheit« des Erasmus von Rotterdam ist der berühmteste neuzeitliche Text der dialektischen Spielart dieses Genres. Das Lob einer Sache bedingt zugleich deren Verteidigung gegenüber den sonst üblichen, politisch korrekten Abwertungen, und in der Verteidigung setzt sich zugleich eine andere, freiere, sozialere und humanere Anschauung durch. Franz Kains »Lob des Wirtshauses« ist ein solches dialektisches Lob, ein Satz wie »Viele Wirtshäuser sperren zu, aber die Irrenhäuser werden zu klein« ist das Pendant zu Achternbuschs aphoristischem Lob vom Wirtshaus als dem »einzige[n] Krankenhaus«, das er »immer gesund verlasse«.

»Es ist schon was eigenes daran«, heißt es bei Franz Kain, »daß man sich an einen Tisch setzt und das Glas hebt, in dem sich das spärliche Licht des Raums bricht«, und man »dann plötzlich viel mehr Zeit« hat, »als man haben sollte«:

Die Geräusche sind weit behutsamer als sonst, und man liest in den Gesichtern und Gebärden der Menschen wie in einem aufgeschlagenen Buch. Und es ist gut, die Wirkung der einzelnen Getränke gegeneinander abzuwägen [...]. Alles natürlich mit Maß: sich gerade noch auffangen vor dem Fall hinunter ins Ausgelöschte und mißtrauisch sein gegen den grell aufzuckenden Blitz, der ins Gehirn fährt als eine gefährliche und trügerische Helligkeit.¹⁶

Unspektakulär und wie selbstverständlich ist von einer anderen Zeiterfahrung die Rede, im Wirtshaus wird »man« frei vom Druck der Verpflichtungen, und ein Raum vielfältiger Beziehungen tut sich auf. Man sieht, dass sich das Licht im Glas bricht, hört die Geräusche »behutsamer als sonst«, nimmt die Gesichter und Gebärden der Anwesenden wahr, und die Welt liegt vor einem wie ein aufgeschlagenes Buch. Die ästhetische Erziehung im Wirtshaus macht aufmerksam für das dem Raum immanente Licht und seine Spiegelungen; der Sinn für Balance und Maß wird geweckt und genauso das Bewusstsein der Gefahr, die das Extreme mit sich bringt, weil Klassik auf ein Gesetz für alle hinauswill, das Dauer und Bestand haben sollte.

Franz Kains »Lob des Wirtshauses« verteidigt gegen den Konsumismus der blitzenden Fast-Food-Läden und der Espressos das alte Wirtshaus und verklärt es zu einem Raum der nicht vermarkteten und verwalteten Zeit, in der die Idee des Friedens sinnlich erfahrbar wird: »Und mit einem Male ist ein klein wenig Friedenszeit in der Luft.«

»Das Wirtshaus kommt von weit her und hat tiefe Wurzeln«, heißt es am Ende von Kains »Lob des Wirtshauses«:

16 Franz Kain: Lob des Gasthauses. In: F. K.: Im Brennesseldickicht. Die Leiden des alten Grammatikers, hg. v. Richard Pils. Weitra: Bibliothek der Provinz o.J., S. 9-17, hier S. 15.

Man kann es in eine blitzende Greißlerei verwandeln, aber das Leben, wenn es am vollsten ist, kann man in eine Greißlerei nicht treiben. Bei einer Geburt, die es zu begehen gilt, bei einer Hochzeit, die gefeiert werden will, bei einem Todesfall, bei dem der Verstorbene gerühmt werden soll über das Grab hinaus, [...] da braucht man einen Tisch, um die Füße darunter und die Ellbogen daraufsetzen zu können. Wie soll denn ein Kind gedeihen, wenn man nicht lange und frohgemut über seine Zukunft spricht, und was für eine hohe Zeit soll eine Hochzeit sein, wenn das Brautpaar keine Zeit hat, sich niederzusetzen? Und wieviel Schuß Pulver wäre denn eine Zeit noch wert, die keine Zeit mehr hätte, ihre Toten zu rühmen?¹⁷

Schön ist in diesem »Lob« auch die literarische Balance, die es findet zwischen dem bewahrenden Erzählen und der Kritik an einer Welt, die sich der schnellen Verwertung und dem Marktgesetz ausliefert, und schön ist ein Gespräch, das sich erweitert im Eingedenken der Toten und im fröhlichen Gespräch über die Zukunft der Kinder, so dass das Wirtshaus zum Topos eines Erzählens wird, das es gut meint mit den Menschen und sie und ihr Tun und Lassen und die Dinge der Welt, wie Klaus Amann schreibt, »mit der gleichen liebevollen Genauigkeit, mit dem gleichen wachen Sinn für Zusammenhänge betrachtet«.¹⁸

8.

Bei Franz Kain kommen die leibseelische und die soziale Dimension der menschlichen Existenz zu ihrem Recht. Nicht nur in seinem stärker politischen Gasthaus-Roman »Das Ende der Ewigen Ruh«, sondern auch in dem nur wenige Seiten umfassenden »Lob des Wirtshauses« lenkt der Erzähler die Aufmerksamkeit auf die demokratiepolitische Seite der Gespräche¹⁹ und auf die verdrängte Geschichte des Widerstands und der sozialen Erhebungen, in denen die Wirtshäuser, von den Bauernkriegen bis zur Geschichte der Arbeiterbewegung, eine nicht unwichtige Rolle spielten.

Erwähnt werden soll bei der sozialpolitischen Würdigung des Wirtshauses in der Literatur wenigstens die humorvolle, sprach- und bildkräftige Variante eines

17 Ebd., S. 17.

18 Ich beziehe mich auf das schöne literaturwissenschaftliche Franz-Kain-Porträt von Klaus Amann, in: Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte, hg. v. Stifterhaus Linz, Redaktion und Konzeption Petra-Maria Dallinger, Martin Huber, Bernhard Judex, Klaus Kastberger, Manfred Kern, Manfred Mittermayer und Daniela Strigl. Online: http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=98 (zuletzt eingesehen am 30.4.2014).

19 »Das sitzt gewiß an einem Tisch eine Runde beisammen, die über Dinge redet, welche die Stadt betreffen, sei es ein Amt, eine Persönlichkeit, ein Unglücksfall oder auch ein Verbrechen. [...] Im Wirtshaus erfährt man, was die Menschen arbeiten und in welchen Familienverhältnissen sie leben.« (Kain [Anm. 16], S. 11)

stärker kulturgeschichtlichen Wirtshausromans, wie ihn Alois Brandstetters »Hier kocht der Wirt« (1995) repräsentiert, und nicht unerwähnt bleiben soll die soziologische Vermessung des Wirtshauses zum Beispiel in Dröges und Träger-Badonis *Soziologie der Kneipe* als einer »Kulturform«.²⁰ Eine solche bestechend genaue empirische Untersuchung kann den Blick schärfen für das aufmerksame, den Details zugewandte Erzählen. In ihm ist die Soziologie der Kneipe im erzählerischen Bild aufgehoben, in der Poetik des Raums, ob es die bei Dröge und Träger-Badoni registrierte Sitzordnung ist, die jeweils charakteristische Anordnung der Tische und Sessel und der Schank, die Gruppierung der Gäste, der Platz der Männer und der Frauen am Tisch und der Platz, den sie in den Tischgesprächen einnehmen, aber auch die Bewegungen der Kellnerinnen und Kellner (arbeitsstatistisch genau nach den täglich oder abendlich zurückgelegten Kilometern berechnet). Sogar das schöne »Sich-Wenden« »der Bedienung«, von dem Achternbusch schreibt, wird zum Gegenstand der wissenschaftlichen Bestandsaufnahme, wenn der Schwung bemessen wird, mit dem die Gläser auf den Tisch gestellt werden, oder die Trinkrhythmen der Gäste erfasst werden, die zeitliche Gliederung der Schlucke, deren Quantität – alles nach Sekunden und Minuten berechnet, auch in der jeweiligen Relation des Verhaltens der einzelnen Trinkenden zu den Zeitrhythmen der Gruppe und deren je eigene Zyklizität.

9.

Der große Dichter des Wirtshauses und seiner vielen Typen und Formen ist Theodor Kramer (1897-1958), der vor allem über die Wirtshäuser der Armen, der Arbeitslosen, der Ausgesteuerten geschrieben hat. In nicht wenigen seiner Gedichte hat er in der Nazizeit aus Österreich geflüchtete Dichter utopische Gedächtnisräume konzipiert, in denen er das Vorscheinen einer den Menschen besser entsprechenden Welt aufleuchten lässt. Sie sind Entwurf – Antizipation – einer besseren Zukunft, eines geträumten anderen Österreich, wo jeder sein und bleiben kann, niemand vertrieben oder ausgeschlossen wird.

Eines dieser Wirtshaus-Gedichte heißt zum Beispiel »Ich möchte eine kleine Wirtschaft führen«. Die »Wirtschaft«, das wäre ein Gasthaus am »Rand der Stadt«, wo alle willkommen sind, wenigstens für ein paar Stunden geschützt und umsorgt in einem gastlichen Raum. Man könnte direkt von der Arbeit oder aus dem Büro dorthin gehen, es »würde mittags kleine Braten geben / Auf Wunsch und alles ganz bescheiden sein; / Am Abend aber müßte immer Leben / In meiner Stube und im Garten sein.« Es wäre eine Gastwirtschaft der sogenannten kleinen Leute, sie »würden auf die Tischtuchfalten« achten, wie sie ihrerseits durch das saubere

²⁰ Vgl. Franz Dröge und Thomas Träger-Badoni: *Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform.* Frankfurt a. M. 1987.

gebügelte Tischtuch geachtet werden und »im bunten Schein / Der Tischlampen« sich unterhalten und »mit dem Ganzen recht zufrieden sein« könnten.²¹

So selbstverständlich dieser Wunschraum im Gedicht klingt, eine Wirtschaft, die so geführt wird, dass sie für alle da ist, ist bis heute immer noch nicht realisiert, obwohl sie die wichtigste Frage jeder Politik zu sein hätte. Die Wirtschaft, die der Wirtshausdichter sich wünscht, repräsentiert eine Ökonomie der Bescheidenheit, Achtsamkeit auf die Dinge und Aufmerksamkeit für die Menschen, eine »klassische« Wirtschaft in dem Sinn, dass der »bunte Schein« zum Leben gehört und es, genauso wie der Gesang, leichter macht: »Denn nichts Mächtiges ists, zum Leben aber gehört es, / Was wir wollen, und scheint schicklich und freudig zugleich«, heißt es in Hölderlins Gedicht »Der Gang aufs Land«.

Aus den Gedichten Theodor Kramers kann man eine Enzyklopädie des Wirtshaus und seiner vielen sozialen und topographischen Formen zusammenstellen, die bereits in den Titeln zu erkennen sind: »Das billige Gasthaus«, »Der Schank am Strom«, »Vorstadtcafé«, »Das Kaffeehaus«, »Die Stehweinhalle«, »Moststube in der Josefstadt«, »Im Stadtkeller«, »Marktcafé«, »Die Kellerschenke«, »Die Kantine«, der »Branntweiner«. Alle diese Gasthäuser sind auch im Sinne Achternbuschs oder Kains »Krankenhäuser«, zuständig jeweils für die verschiedenen Fälle und für die Schwere des Falls, der »Branntweiner« für die schwersten Fälle.

10.

Eine ähnliche – erzählerische – Enzyklopädie von Wirtshäusern, mit denen die Idee vom »richtigen Leben« sich verbindet, oder wenigstens die Idee von einem geglückten Tag oder Abend, enthält das Werk von Peter Handke. Allein die verschiedenen Gasthäuser aufzuzählen und deren Räume zu beschreiben, die Schwellen-Orte für ein neues In-der-Welt-Sein sind, würde eine eigene Studie notwendig machen. Zu denken wäre, um nur ein Beispiel zu nennen, an den erzählerischen »Versuch über die Jukebox« (1990), wo die Jukebox als Teil der Eigenart einer Gaststube, eines Espressos, eines Stüberls beschrieben wird und zugleich einen »Chronotopos« der eigenen Biographie des Autors und der Geschichte einer ganzen Generationen-geschichte darstellt. Handkes Erzählen, das auf Orte und Räume bezogen ist, auf Ortszeiten und Ortsräume, will die Zeit im Raum darstellbar machen, als Raum-Zeit oder eben »Chronotopos«, ein Begriff, den der sowjetische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin geprägt hat. Auch bei Handke, bei ihm geradezu provokativ als Anspruch einer wiederzuerringenden Klassik formuliert, kann das Wirtshaus in seinen verschiedenen Spielarten zu ebenso vielen raumzeitlichen Orten des Glücks und eines erfüllten Lebens werden. In einem Café »am Rand des Stadtparks« in

21 Theodor Kramer: Ich möchte eine kleine Wirtschaft führen. In: Th. K.: Gesammelte Gedichte 1, hg. v. Erwin Chvojka. Wien/München/Zürich 1984, S. 199.

Graz habe der angehende Schriftsteller zum ersten Mal die Musik der Beatles gehört. Das Ereignis wird im »Versuch über die Jukebox« als der geschichtliche Augenblick der Kunst beschrieben, in welchem oben und unten, high and low, die alte, klassische und die neue Popliteratur zusammenfanden, als wäre die Erde zum Himmel geworden und würde das Dasein leicht und anmutig:

Und heute noch dachte er, das Anfänger-Schallen der Beatles im Ohr, aus jener von Bäumen umstandenen Wurlitzer: Wann würde je wieder solch eine Anmut in die Welt treten?²²

Die Literatur verbündet sich mit ihrem Gegenstand, dem Gasthaus, in der Idee der Rettung, und sei es nur, das Leben, das schwer genug ist, wenigstens episodisch zu erleichtern. Die besten Wirtshausgedichte oder Wirtshauserszählungen aber sind diejenigen, die das episodische Glück im Wirtshaus philosophisch erforschen und in den Alltag hinüberretten, die, wie es in Handkes »Versuch über den geglückten Tag« heißt, »mit dem Erforschen der Elemente des einen Zeitraums auch ein Muster für einen größeren, den größtmöglichen« zu Tage fördern.²³

22 Peter Handke: Versuch über die Jukebox (1990). In: P. H.: Die drei Versuche. Frankfurt a. M. 2001, S. 59-138, hier S. 108 f.

23 Peter Handke: Versuch über den geglückten Tag. In: P. H.: Die drei Versuche. Frankfurt a. M. 2001, S. 139-195, hier S. 149.

MARTIN KUBACZEK

Der Kamerablick

*E. T. A. Hoffmanns Des Vetters Eckfenster
und Josef Winklers Natura morta*

1. Die Kopfkamera

»Bilderfluten«, »jeder Satz ein eigenes Standbild«, »Bildprosa« »Rhythmus der Satz-bilder«, so beschrieb Friedhelm Rathjen die Textgestaltung von Winklers *Natura morta*¹ als »nicht linear, sondern additiv: Dutzende von Einzelsnapshots ergeben eine vielfältige Summe sehr plastischer Eindrücke, aber keinerlei kontinuierliches Geschehen«. Diese Standbilder würden dann im Kopf des Erzählers, »der seine Eindrücke sortiert, kommentiert [...] in Fließtext verwandelt«.² Winkler präzierte dazu: Er hätte ursprünglich aus seinen Notizbüchern thematische »Haufen von Bildern« zu den Eindrücken von römischen Märkten zusammengestellt mit dem Ziel, sie gewissermaßen zu Stillleben anzuordnen (daher der Titel *Natura morta*); während der Sichtung dieser Textskizzen erst sei mit dem Piccoletto eine Figur hervorgetreten, um die sich die Bilder unerwartet »bündelten«.³

Entlang dieser Bezugsfigur werden nun die Bilder montiert und reihen sich Szenen, die in Kapiteln geordnet werden und hin zum Unfalltod führen. Die Beschreibung richtet sich auf die üppige, laute, farbenprächtige und sinnliche Atmosphäre des Marktreibens, die Früchte- und Fleischbeschau, lässt aber den Betrachter passiv außerhalb. Rathjen spricht von einem »sich tot stellenden Erzähler-Subjekt«, sieht »die Starre des subjektiven Blickes und die Beweglichkeit der gesehenen und evozierten Bilder«, verweist auf die Dichotomien von »Tod und Leben, Starre und Bewegung, Distanz und Nähe«. Winkler »zoomt« hier gewissermaßen in die beweglichen Bilder, folgt mit Nahbildern dem linearen Aufbau der Erzählung. Wie schon in *Domra. Am Ufer des Ganges* insistiert Winkler auf eine »reine« Erfassbarkeit, die sich eng ans Positive, unmittelbar Sichtbare hält; nur einmal kommt es zu einem Überlappen von Schreibwirklichkeit und Beobachterdasein, als ein Domra-Junge »näher an mich herangerückt war, auf mein Notizbuch schaute und mir die Füll-

1 Josef Winkler: *Natura morta*. Eine römische Novelle. Frankfurt a. M. 2001; Seitenangaben im Folgenden mit der Sigle NM.

2 Klaus Kastberger und Kurt Neumann (Hg.): *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*. Zweite Lieferung. Wien 2013; Friedhelm Rathjen über Josef Winklers »Natura morta« S. 281-287; Gespräch mit Josef Winkler und Friedhelm Rathjen S. 288-291; Winkler berichtet hier, sein Schreiben wäre »bei Fleisch und Blut am inspiriertesten« gewesen, doch: »Beim Salat ist überhaupt nichts gekommen.« S. 289.

3 Ebd., Josef Winkler im anschließenden Gespräch mit Rathjen, S. 289.

feder – es begann ein Gerangel zwischen uns – aus der Hand reißen wollte«. Der Autor wehrt sich gegen den Übergriff und das Eindringen physischer Realität, der ästhetische Transfer von Wahrnehmung in Text bleibt souverän, und der Domra-Junge geht ab, »ohne sich noch einmal umzudrehen«.⁴

Die beiden in ihrem Marktplatz-Szenario, in ihrer Beobachterposition und ihrem imaginativen Verfahren vergleichbaren Texte sollen nun näher untersucht werden, wie weit sich filmtechnisches Vokabular auf die Texte anwenden lässt und wie weit sich daraus ein neuer Einblick in die Erzählstruktur ergibt, wenn sich die Beobachter- und Beschreibungsperspektive jeweils mit einer Kameraperspektive vergleichen lässt. Hoffmanns Erzählung, ein mediengeschichtlicher Schlüsseltext, nimmt den Kamerablick vorweg, der das Treiben auf einem Marktplatz (dem Gendarmenmarkt in Berlin) durch ein Fernglas beschreibt,⁵ *Natura morta* wiederum stammt von einem Autor, der schon früh von seinem »Filmkamerakopf« sprach,⁶ Winklers »kameragenaue« Erzähltechnik (Cristiano Civitillo) führte wiederum zu Verfilmungsversuchen, die allerdings durchwegs scheiterten.⁷

2. Vanitasbilder

»Auch die Toten sollen leben!« – So betritt eines Morgens E. T. A. Hoffmann das Zimmer eines Freundes im Bamberger Gasthof »Zur Rose«, in der Linken ein Glas Cognac, mit der Rechten fächelt er mit einem Blatt Papier, und er begrüßt den Freund mit den Worten: »Guten Morgen, Gespensterseher, wie geht's!«, um auf dessen Gegenfrage zu antworten: »O, flott, obenauf; aber sterben müssen wir alle.« Mit diesen Worten hält er dem Freund in den Polstern das Blatt unter die

4 Josef Winkler: *Domra*. Am Ufer des Ganges. Frankfurt a. M. 1996, S. 118.

5 E. T. A. Hoffmann: *Des Veters Eckfenster*. In: E. T. A. H.: *Sämtliche Werke*, Bd. 4. München 1965, S. 381-406; Seitenangaben im Folgenden unter der Sigle VE.

6 Josef Winkler: *Der Leibeigene*. Frankfurt a. M. 1987, S. 212.

7 www.naturamorta.de, abgerufen 3.11.2004; Kopie in Besitz des Verfassers; nicht mehr online, beschreibt einen fünfzehnminütigen Kurzfilm mit dem Titel »Natura morta«, entstanden als Diplomarbeit an der Kunsthochschule für Medien in Köln 2003/2004. Regie: Cristiano Civitillo. Nach Textinformationen, Set- und Filmbildern der Homepage zu schließen, ersetzt Civitillo die Todes- und Fleischschau und das homoerotische Motiv bei Winkler durch Frucht- und Obstbilder und führt eine Liebesgeschichte zwischen Piccoletto und einem blonden deutschen Urlauber-Mädchen ein. Eine Fernseh-Verfilmung von Winklers Novelle war laut www.graffilm.com in Planung (abgerufen am 3.11.2004; Regie Michael Pfeifenberger, Drehbuch Ute Liepold und Bernd Liepold-Mosser, Drehort Sizilien), wurde aber nicht realisiert; die Information ist auf der Homepage der auf TV-Melodramen spezialisierten Graf Film mit Sitz in Klagenfurt und München nicht mehr auffindbar. »Natura morta« wurde auch Vorlage für eine Produktion der Kammeroper Wien zu den Wiener Festwochen 2006 unter der Regie von Alexander Kubelka, der wie Civitillos Kurzfilm eine Liebeshandlung zwischen einem Mädchen und dem Piccoletto einführte. Siehe: <http://neueoperwien.at> (abgerufen am 3.4.2014).

Nase, eine Zeichnung, und zeigt auf das Papier: »Dieser Mann da ist ein schöner Engel geworden! [...] kaum waren Sie zur Thür hinaus, so forderte X [...] die Braut zum Tanze auf, dreht sich ein paar Mal mit ihr herum, stülpt um ist mausetodt!«⁸ Überliefert wird die Szene durch den Freund Kunz; der habe zwar viel gelogen, doch entspräche Hoffmanns Reaktion auf den plötzlichen Tod »seinem intimen Charakter; durch künstlichen Zynismus wird die Emotion überspielt und [...] ironisiert« und etwas stünde fest: »die trotzige, kindliche, mutige Haltung des Dichters, wenn er mit dem Tod konfrontiert wird.«⁹

So unterschiedlich die Erzählhaltungen sein mögen in ihrem diskursiven Erzählen zwischen Wehmut und Ironie bei Hoffmann und in ihrer flimmernden Intensität des sprachlichen Erfassens bei Winkler, so sind die imaginativen Verfahren und die Dominanz des Visuellen in den Wahrnehmungen der beiden Texte vergleichbar; auch findet sich im Zentrum beider der Vanitas-Gedanke, das führt quasi zur Umkehrung der Perspektive: mitten im Tod das pralle Leben. Oder, wie es Beckett einmal abkürzte: Rittlings über dem Grab werden wir geboren, und träumerisch legt der Totengräber die Geburtszange an.¹⁰ Noch kürzer kann es nur Winkler: »Der Tod strampelt wie die Geburt«, sagt die sterbende Großmutter in *Friedhof der bitteren Orangen*.¹¹

Der Germanist Franz Haas, der Winkler auf Rom-Spaziergängen vielfach begleitete, berichtet, wie Winkler überall auch wiederum die Kärntner Heimat findet mit ihren kirchlichen und bäuerlichen Ritualen, insbesondere auf dem (damals) berühmtesten Markt der Stadt: »Dort erinnert ihn das frische Leben und der junge Tod am deutlichsten an die Tiergeburten und Schlachtungen auf dem heimatlichen Bauernhof.«¹² Winklers Text steht dabei selbst für Vergänglichkeit: Haas eröffnet seinen Bericht mit dem Hinweis, den Schauplatz von *Natura morta*, der Markt auf der Piazza Vittorio, »diesen farbenprächtigen Bauch von Rom gibt es nicht mehr. Er wurde in eine ehemalige Kaserne verlegt, wo er hygienisch kontrolliert ein neues Dasein fristet.«¹³ Haas datiert das in *Natura morta* beschriebene Rom gegenüber dem Erscheinungsdatum 2001 um fast ein Jahrzehnt vor; Indiz dafür sind ihm die immer wieder erwähnten kleinen, bunten Plastikschnuller, die als Maskottchen bei den Jugendlichen 1992 groß in Mode gewesen seien.¹⁴

8 Gabrielle Wittkop-Ménardeau: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt a. M. 1968, S. 401 f.

9 Ebd., S. 402.

10 Samuel Beckett: Warten auf Godot. Frankfurt a. M. 1971, S. 221.

11 Josef Winkler: Friedhof der bitteren Orangen. Zit. n. Hannes Würtz [Rez.]: Der große Durchbruch scheint ihm gelungen. Berliner Zeitung, 26. 4. 1991.

12 Franz Haas: Auch er war in Arkadien. Josef Winklers Streifzüge durch Italien. In: Manuskripte 164 (2004); S. 102-106; S. 102; Siehe z. B. NM S. 25: »[...] am Mopedschlüssel hing ein kleiner, gelber Kunststoffschnuller«, etc.

13 Ebd., S. 102.

14 Ebd., S. 106.

Willkommen ist Winkler da (am Marktplatz) wie dort (daheim im Dorf) nicht, der alles notierende, aber nicht interagierende Schriftsteller löst Irritation und Ärger aus, wird wütend zurückgestoßen oder verachtet: »Die Verkäufer und Marktschreier kannten den seltsamen Typen mit den gierigen Augen, der offenbar nichts kaufen, nichts stehlen oder erbetteln wollte. Sein Herumstreunen mit Notizheft und Füllfeder sahen sie nicht gern. ›Jetzt kommt der Schreibteufel schon wieder‹ [...], schienen sie zu denken, der Fleischhauer, der Melonenverkäufer, die Fischhändlerin und der Mann mit dem Wildbret«, erzählt Franz Haas, und er erinnert daran, dass der Wildbretverkäufer auch schon in *Friedhof der bitteren Orangen* vorkommt als der »Cacciagione, der mich zutiefst verachtet«, wie es dort heißt.¹⁵

Ein Detail-Beispiel für Winklers Umsetzungs- oder Montageverfahren vorhandener Materialien im Schreibprozess führt Haas an, wenn er in *Natura morta* einer Person wiederbegegnet, auf die Winkler ihn schon auf dem Markt hingewiesen hatte: »Ein bulliger Melonenverkäufer mit schütterten Haaren trägt um den Hals ein goldenes Medaillon mit dem Bild eines jungen Manns. Winkler fragt ihn, wer der Abgebildete sei, und der Mann verjagt ihn mit schlimmen Flüchen. »Nun, in ›Natura morta‹ ist aus ihm ein ›Ananasverkäufer‹ (NM 60) geworden – die indiskrete Frage stellt jetzt der Piccoletto, der rüde abgewiesen wird – und das Geheimnis um das Bild im Medaillon wird erst gelüftet beim Begräbnis von Piccoletto [...]«¹⁶ Dort befindet sich dann unter den Marktleuten auch »der Ananasverkäufer mit dem verhärteten Gesicht, der ein Vexierbild an einer Kette um seinen Hals trug, auf dem man das vergoldete Antlitz seines ebenfalls tödlich verunglückten Sohnes sehen konnte, einmal mit geschlossenen, einmal mit geöffneten Augen«. (NM 94 f.)

Nicht nur das Augenmotiv bei Hoffmann wäre hier ein Anknüpfungspunkt: Da wie dort wird die Sprache der Erzählung zur Schnittstelle, es ist eine Art Engführung die Todesnähe, die ihre Intensität im Blick auf das Leben lenkt. Auch Winklers forderndes Diktum »Die Lebenden sollen endlich von den Toten auferstehen«¹⁷ hat ihr Äquivalent bei Hoffmann: »Ihr sollt«, schrieb Hoffmann 1820 in der Erzählung *Briefe aus den Bergen*, »niemals aufhören zu leben, ehe Ihr gestorben, welches manchem passiert und ein gar ärgerliches Ding ist.«¹⁸ Bereits gelähmt, diktiert Hoffmann die autobiographischen Erzählungen *Des Veters Eckfenster* und *Die Genesung*. »Die zuletzt verfasste Anekdote *Naivetät* erzählt vom Triumph über den kleinen Bruder des Todes, den Schlaf.«¹⁹

15 Ebd., S. 105 (Zitat aus: Josef Winkler: *Friedhof der bitteren Orangen*, S. 337).

16 Ebd., S. 105; die erwähnte Szene findet sich allerdings nicht beim Begräbnis, sondern im Kapitel zuvor bei der Totenmesse in der Kirche.

17 Josef Winkler: *Der Ackermann aus Kärnten*. Frankfurt a. M. 1980, S. 38.

18 Zit. n. Rüdiger Safranski: E. T. A. Hoffmann. *Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München/Wien 1984, S. 484.

19 Safranski (Anm. 18), S. 485.

3. Der Marktplatz und die Kunst des Sehens

»Vetter, mit mir ist es aus!« (VE 381), ruft der alte Schriftsteller dem jungen Ich-Erzähler entgegen, der ihn besuchen kommt und dem Leser am Hinweg Lage und Ort des schriftstellerischen Logis mit Blick auf einen großen Marktplatz skizziert, der von Prachtgebäuden umschlossen ist. »Es ist ein Eckhaus, was mein Vetter bewohnt, und aus dem Fenster eines kleinen Kabinetts übersieht er mit einem Blick das ganze Panorama des grandiosen Platzes.« (VE 382)

Der junge Ich-Erzähler findet den kranken Vetter zwar im Rollstuhl, aber guter Dinge, was dieser mit dem neuentdeckten Blick auf den Marktplatz begründet, auf den er von seinem Eckfenster Aussicht hat. Das Fenster ist ihm Trost, »hier ist mir das bunte Leben aufs neue aufgegangen, und ich fühle mich befreundet mit seinem niemals rastenden Treiben. Komm, Vetter, schau hinaus!« (VE 383) Die Aussicht hatte er schon immer, nicht aber den bewussten Blick und das damit verbundene Vorstellungsspiel, sich hypothetische Schicksale zu den Personen auszudenken, und in dieses schult der Ältere nun den jungen Ich-Erzähler ein: »Auf, Vetter! ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann« (VE 384), drängt er ihn zum ersten Schritt: »Gut, Vetter, das Fixieren des Blicks erzeugt das deutliche Schauen« (VE 384), regt ihn didaktisch an: »Schau' einmal, lieber Vetter, eine Zeitlang hin und sag' mir, was du gewahrst.« (VE 399) Oder er lobt ihn: »Bravo, bravo, Vetter! dein Blick schärft sich, wie ich merke.« (VE 390) Dazu verhilft ihm von Anfang an auch die Optik: »Nimm mein Glas, nimm mein Glas, Vetter!«, und einsichtig folgt der Ich-Erzähler seinem autoritären Gegenüber: »Wahrhaftig, lieber Vetter, du hat mich jetzt schon besser schauen gelehrt.« (VE 387)

In der Folge stellen die beiden Beobachter abwechselnd Hypothesen auf zu einzelnen Figuren. In einer Art Teichoskopie, der »Mauerschau« von Szenen, in denen ein Akteur dem Publikum ein auf der Bühne selbst nicht darstellbares dramatisches Geschehen beschreibt, wird dem Leser der Blick durch das Fernglas erläutert als »ein lebhaftes Bild der Misère im Hafen des Volkes«. (VE 397) Dessen Verstrickungen und Bedürfnisse werden sowohl karikierend wie mit Wehmut und der Sehnsucht nach einem Leben beschrieben, von dem der Vetter Abschied nimmt. Da findet sich »die schönste Ware appetitlich aufgetürmt«, frisches Obst putzig und säuberlich in »zierlichen Körbchen« dargeboten, ein Käufer wird beobachtet, wie er sich zwei Enten in die weiten Rocktaschen steckt, und dann heißt es: »Himmel! es folgt noch eine Gans« und schließlich eine Kalbskeule. (VE 395) Nicht das Kreatürliche und damit Sterbliche wird betont, sondern die Dinge bleiben Requisiten, Sinneswahrnehmungen wie Geruch, Hören, Geschmacks- und Tastempfindungen sind vom Erkerfenster aus nicht möglich. Der Fensterausschnitt rahmt das Bild im perspektivischen Guckkasten, in den sich der Ich-Erzähler einen Sessel neben den Rollstuhl seines Veters rückt.

Hoffmanns didaktisch-ästhetische Studie entwickelt einen für ihn ungewöhn-

lichen Ansatz realistischer Beschreibung, er nimmt Kameraperspektive und filmisches Sehen vorweg, gibt aber auch ein Beispiel biedermeierlicher Fensterschau auf die »niedereren Stände«: Der Marktplatz ist Bühne, Figuren treten auf und wieder ab, sie kommen zum prüfenden Auswählen, sie kaufen ein oder verkaufen, betteln oder stehlen. Sie nehmen Rollen und Funktionen ein, sind ziel- und zweckorientiert. Da finden sich Prototypen der Begierde, der Anmut oder der Missbildung, Bürstenbinder, Stiefelknechte, »die mehlbestaubten Mühlknappen und Müller Mädchen mit rosenroten Wangen« (VE 400), der »seltsam verwachsene Kerl«, ein buckliger Kretin mit Riesenkräften hüpf über den Platz (VE 401), es gibt feilschende Alte und »die dicke gemütliche Frau« (VE 387), derbe Fleischerknechte, eine Köhlerfamilie und Obstfrauen, einen blinden Bettler und ein Blumenmädchen, Fuhrleute, Tuch- und Strumpfhändlerinnen, »die rabiante Hausfrau«, die kokette Schauspielschülerin und den errötenden Jungen, der vor dem Theaterausgang herumlungert wie später die Jugendlichen auf dem Petersplatz: Der U-Bahn-Aufgang bei Winkler entspricht dem Theaterausgang bei Hoffmann als Ort der informellen Kontaktaufnahme, als Auftritts- wie Abgangsort, da wie dort lehnen Bettler und schauen in die vorbeiziehende Menge. Umgekehrt finden sich auch bei Hoffmann Straßensjungen, sogenannte »Zigarrenjungen« (VE 404), die mit ihren Tricks Ortsfremde betrügen, und es gibt den großen Spitz (VE 402) bei Hoffmann, wo bei Winkler ein Husky mit blauen Augen mit einem Knochen herumtollt. (NM 78)

Ebenfalls ins szenische Repertoire gehört der Streit: Bei Hoffmann kommt es zu einer Rauferei, die von den Marktfrauen geschlichtet wird, bei Winkler geraten vor dem toten Piccoletto zwei Fleischer aneinander, und hier ist es »eine Passantin, die sich als Krankenschwester ausweisen und die beiden Streithähne, kurz bevor sie handgreiflich wurden, beruhigen konnte«. (NM 83 f.) Sogar eine Parallele zum Unfall Piccolettos wird bei Hoffmann vorgezeichnet, wenn da ein Junge gezielt zwischen den vom Markt abfahrenden Fuhrwerke hindurchläuft und es heißt: »diese Ordnung wäre auch nicht gestört wenn es nicht hin und wieder einem schismatischen Bauerjungen eingefallen wäre, quer über den Platz, seine eigne neue Beringsstraße zu entdecken, zu verfolgen und seinen kühnen Lauf mitten durch die Obstbuden, geradezu nach der Türe der deutschen Kirche zu richten. Das gab denn viel Geschrei und viel Ungemach des zu genialen Wagenlenkers.« (VE 405)

Der pulsierende Ort des Konsums ist zugleich Schauplatz der Vergänglichkeit. »Dieser Markt«, heißt es in Hoffmanns Text, »ist auch jetzt ein treues Abbild des ewig wechselnden Lebens.« Umso beunruhigender empfunden wird der tägliche Abbruch und Abbau der Stände: »Rege Tätigkeit, das Bedürfnis des Augenblicks trieb die Menschenmasse zusammen; in wenigen Augenblicken ist alles verödet, die Stimmen, welche im wirren Getöse durcheinanderströmten, sind verklungen, und jede verlassene Stelle spricht das schauerliche: »Es war!« nur zu lebhaft aus.« (VE 406) So endet der Text mit dem Hinweis: Dieses Dasein hat, als Bühne, als Marktplatz, ein grundlegendes Problem: den Abgang, den Tod. Und sowohl bei

Hoffmann wie auch bei Winkler, mittags nach dem tödlichen Unfall Piccolettos, werden die Buden geschlossen, die Händler räumen den Fischstand und den Fleischerstand im Regen auf. »Am nächsten Tag war der Marktstand *Pescheria Damino* geschlossen, rote und weiße zusammengebündelte Gladiolensträuße lagen auf dem Boden«. (NM 87)

4. Kameraperspektive

Eröffneten Fotografie und Film die Wahrnehmung und Erkenntnis des »optisch Unbewußten«, wie Walter Benjamin emphatisch formulierte,²⁰ so soll im Folgenden versucht werden, die Texte mittels filmtheoretischer Terminologie im Blick- und Perspektivenwechsel mit dem gedanklichen Instrumentarium der Filmsprache zu verstehen. Ich habe vor allem zwei Standardwerke herangezogen, die in ihrem Vokabular das Narrative des Films betonen, von Bildsprache und Grammatik sprechen: Steven D. Katz: *Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*²¹ geht aus von der szenischen Inszenierung von Dialogen, von Figuren-Bewegung, Bild-Tiefe, Kadrierung, Erzählperspektive, Blickwechsel der Kamera; Daniel Arijon: *Grammatik der Filmsprache*²² behandelt vor allem die technischen Möglichkeiten der Montage und des Schnitts, von Kameraanordnungen und Bewegungen, von Bild-Zonen, Schwenk, Kran, Fahrt.

Filmisch gesehen entspräche dem statischen Bildaufbau bei Hoffmann demnach eine einzige Kameraeinstellung, ein »Mastershot«, der beibehalten wird, sobald die Erzählsituation eingenommen ist; nur im Vorlauf findet sich ein Shot vom heraneilenden Ich-Erzähler auf die Lokalisierung der künftigen Erzähl- und Kamera-Perspektive, wenn er zum Erker hinaufblickt und dort im Fenster die Zipfelmütze des Onkels sieht. Danach findet sich nur noch die Einstellung auf den Platz hinaus und Gegenschots zwischen den Sprechenden und Schauenden, dem Ich-Erzähler und dem Vetter, deren Dialog in erster Linie didaktisches und deiktisches Instrument ist, also den Blick lenkt. Im Imaginationsspiel beim Blick durch das Fernglas ergeben sich dann filmische Zwischenschüsse, Schnitte und Close-ups, die in den Mastershot einmontiert werden; sie unterbrechen die Blickachse und dramatisieren sie, wobei der Text ohne diese Schnitte und die radikalen Zooms keine Spannung entwickeln könnte.

Immer wieder finden sich Beschreibungen, die vom Fenster aus nicht möglich wären: Figuren werden en face beschrieben, während sie sich seitlich oder

20 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: W. B.: Gesammelte Schriften. Bd. II/1 Frankfurt a. M. 1977, S. 368-385, hier S. 383. Siehe auch Jochen Hörisch: Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet. Frankfurt a. M. 2004, S. 254.

21 Steven D. Katz: *Die richtige Einstellung. Zur Bildsprache des Films*. Frankfurt a. M. 1998.

22 Daniel Arijon: *Grammatik der Filmsprache*. Frankfurt a. M. 2000 (Grammar of the Film Language, Winter Park/FL 1976), im Text zitiert mit der Sigle A.

in die Tiefe des Raums aus dem Bild bewegen. Ähnlich akzeptiert man im Film Gegenshots im Abgang eines Akteurs; dabei verkehrt sich die Bewegungsrichtung der Figuren, ohne dass deswegen Verwirrung beim Zuseher entstände. (A 267)

Oder es erfolgen Beschreibungen aus einer Nahperspektive, die im Gedränge des Marktplatzes aus der Distanz nicht auszumachen wären, sondern nur von einem Beobachter direkt vor Ort, gewissermaßen von einem Kameramann mit mobiler Schulterkamera. Da heißt es einmal in der Überschau: »Der ganze Markt schien eine einzige dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen« (VE 383), um zwei Seiten später hingebungsvoll Rocksäum, Knöchel, Strümpfe und Schnürstiefel einer Dame zu beschreiben. Ebenso wird der Inhalt eines nicht einsehbaren Einkaufskorbes detailliert aufgelistet: »Ein Kohlkopf – viele Kartoffeln – einige Äpfel – ein kleines Brot – einige Heringe in Papier gewickelt – ein Schafkäse, nicht von der appetitlichsten Farbe – eine Hammelleber – ein kleiner Rosenstock – ein Paar Pantoffeln – ein Stiefelknecht« (VE 397), und Hoffmann läßt seinen Erzähler agieren, als würden seine Figuren aus dem plötzlich angehaltenen Film des Marktgedränges herausgehoben und inspiziert, um dann wieder zurückgesetzt zu werden ins weiterlaufende Geschehen.

Auch die Raumaufteilung des Marktes in Zonen der Erzählung entspricht der filmischen Theorie: »Der von einer stationären Kamera erfasste Szenenraum läßt sich in drei in die Tiefe gestaffelte Zonen unterteilen.« (A 570) Mittels ähnlich organisierter Raumaufteilung orientiert sich der Ich-Erzähler bei Hoffmann: »Indem ich den ganzen Markt überschaue, bemerke ich, dass die Mehlwagen dort, über die Tücher wie Zelte aufgespannt sind, deshalb einen malerischen Anblick gewähren, weil sie dem Auge ein Stützpunkt sind, um den sich die bunte Masse zu deutlichen Gruppen bildet.« (VE 400) Die selektiven und herauslösenden Blicke mittels Fernglas finden dann weniger als Zoom statt denn als Kamerafahrten: Bei diesen folgt die Kamera mit gleichem Bildausschnitt dem Akteur in die Tiefe (A 578), beim Zoom aber verändert sich der Bildausschnitt graduell (oder manchmal auch sprunghaft) von der Totale bis zur Groß- oder Nahaufnahme – ein Effekt, wie er sich einstellt, wenn der Vetter den Ich-Erzähler auf bestimmte Personen im Marktgetümmel aufmerksam macht oder den Blick beschreibend auf Gruppen hinlenkt, um dann die gemeinte Person herauszugreifen und in einer Art »Freeze-Frame« (A 697) isoliert zu betrachten.

Bei Winkler haben wir es vor allem mit zwei Szenarios zu tun; neben dem Piazza Vittorio Emanuele ist das der Petersplatz in Rom, dort dann auch das Innere des Doms bis hin zu den Beichtstühlen und Abgängen zur Gruft. Das Innere des Doms bildet eine Gegenwelt zum Marktplatz draußen, eine gedämpfte Parallelstruktur zur unbekümmerten Vielfalt im Freien. Während die Jungen am Petersplatz in Unterhosen herumlaufen (sie vermieten ihre langen Hosen an Touristen), geht man innen züchtig bekleidet, das Kircheninnere wird Negativ zum Positiv draußen in der Sonne. Im Patchwork der Szenen wird die ganze Palette technischer Filmmög-

lichkeiten visuell und erzählerisch ausgebreitet: Kamerafahrten, Schwenks in die Totale, Halbtotale, Close-ups, Überblendungen.

5. Tempuswechsel

Auch zu Hoffmanns phantasievoller Ausgestaltung der Figuren, ihrer Charaktere und Schicksale, gibt es Entsprechungen bei Winkler, dessen Erzähler Dinge beschreibt, die er im Detail nicht wahrgenommen haben kann; so folgt der Blick einmal aus der Distanz, einer Art Totale bis Halbtotale, einigen Jugendlichen, die ihren Schritt verlangsamten und sich nach einem kleinen, buckeligen Mann umschaufen, der »schwarzgestocktes Blut in sein weißes Taschentuch schneuzte, wobei ihm ein paar nachfolgende, helle Blutstropfen auf seinen rechten Unterarm fielen«. (NM 47) So detailliert kann wohl nur aus unmittelbarer Nähe gesehen werden, also mit dem Close-up einer Wahrnehmungs-Wiedergabe der beobachtenden Jugendlichen, kaum aber aus der Erzähl- und Beobachterposition vom Rand eines Marktes her.

Ein Spezifikum in Winklers Beschreibungsverfahren wird so deutlich, wenn hier der Wechsel aus der quasi fotografischen Nah-Perspektive paralleler Bilder in eine Großaufnahme einmontiert wird, wie sich im Dimensionen-Sprung von der Marktplatz-Totale auf die fleckige Haut am Oberarm zeigt, die als »mit schwarzen Flecken übersäte Haut« gesehen wird, oder in der Beschreibung der »schwarze Knorpel« am Rosenkranz, den eine Nonne küsst; auch das Attribut, ein fast homerisches *Epitheton ornans*, mit dem Piccoletto ausgestattet ist, der »Sohn der Feigenverkäuferin mit den langen, schwarzen Augenwimpern« (NM 47), zeigt ein ständiges Isolieren von Details innerhalb der Totale, mit dem der Erzähler den Blick des Lesers leitet. Hoffmann führt hier einen vermittelnden Ich-Erzähler ein, der sich das Schauen vorführen lässt; Franz Haas berichtet von einer ähnlichen Wahrnehmungsschule auf seinen Streifzügen mit Winkler: »Schau«, war sein häufigstes Wort, »schau dir das an«, als ich mit ihm durch den Markt ging«, hätte Winkler ihn ständig auf Dinge hingewiesen, die Haas, der doch seit Jahren dort lebte, zuvor selbst nie wahrgenommen hatte.²³

Bild- und Erzählsprünge werden filmisch gerne mit Soft- oder Wischblenden vollzogen, womit im Film häufig auch ein Zeiteinsatz signalisiert wird. Vielleicht lässt sich damit der Tempus-Wechsel der folgenden Passage erzähltechnisch ver-

23 »Einige Monate nach dem Erscheinen des ›Leibeigenen‹ habe ich Josef Winkler in Rom kennengelernt und hatte in den darauffolgenden Jahren ein paar Mal das Glück, ihn auf seinen Streifzügen begleiten zu können. So habe ich sein Italien, sein Rom gesehen, das mir ohne seine Kommentare unsichtbar geblieben wäre«, berichtet Haas und führt unter anderem den Friedhof an, den er, obwohl in Neapel fünf Jahre wohnhaft, nicht gekannt hätte. (Haas [Anm. 12], S. 104f.)

stehen: hier wechselt der Konjunktiv des indirekt erzählten Berichts unvermittelt in den Indikativ Präteritum und setzt so »Bildsprünge für Zeitsprünge« ein (A 675):

Piccoletto erzählte in römischem Dialekt, daß er an seinem gestrigen freien Tag mit seiner Vespa ans Meer nach Lapislazoli gefahren sei und eine schwarzgekleidete Nonne am Meeresufer gesehen habe, die nackte mongoloide Kinder betreute. Ein mongoloides Kind faßte eine Barbiepuppe am blonden Schopf und ging damit in die Fluten hinein. Eine gehbehinderte Frau, die ganz dünne Beine, aber einen mächtigen Oberkörper hatte, kroch auf Knien aus dem Meer heraus, auf ihr am heißen Strand ausgebreitetes Badetuch zu. (NM 19 f.)²⁴

Erzählgrammatisch gesehen findet sich hier ein Wechsel aus der auktorialen in eine personale Perspektive, der verdeutlicht, wodurch Winklers Beschreiben dynamisch wird: Es ist die Bewegung in diesen Bildern, ein ständiges Schwenken des Blicks, ein dort Mitlaufen und da Mitgehen entlang einer linearen zeit-/raum-bezogenen Erzählachse, wenn die Novelle einsetzt mit Beschreibungen während der U-Bahnfahrt von der Stazione Termini zum Piazza Vittorio Emanuele und die Schauplätze Marktplatz – Petersplatz mit einer Straßenbahnfahrt verbindet, aber innerhalb dieser Haupteinstellung gibt es eine Methode der ständigen Unterbrechung im Einmontieren von Nah- und Großaufnahmen, von Halbtotalen und Zwischenschüssen bis hin zur Passage mit den Behinderten am Meer, wo kurzfristig Erzähler- und Figurenperspektive ineinanderfallen, was filmisch als »subjektive Kamera« bezeichnet würde. Der dynamische Blick- und Tempuswechsel wird zum Kohärenz erzeugenden Verfahren, wenn die Erzählung dem Jungen der Feigenverkäuferin durch die folgenden szenischen Haupt-Einstellungen folgt:

- 1) In der U-Bahn zum Markt
- 2) Markt Piazza Vittorio Emanuele
- 3) Petersplatz
- 4) Petersdom innen ohne Piccoletto
- 5) Petersplatz
- 6) Abfahrt mit der Straßenbahn Richtung Villa Borghese (auf Seite 52 wird die Straßenbahn von außen beschrieben, ansonsten mitfahrende Perspektive)
- 7) Vor den Markttoiletten im Park der Piazza Vittorio Emanuele (NM 54 f.)
- 8) Marktstände am Piazza Vittorio Emanuele; Kulminationspunkt der Novelle in der zehnsseitigen Bildfolge nach dem Unfall und im Lauf Frocius (NM 75-86)

²⁴ Was erzählerisch ein Bruch ist, lässt sich im Narrativ des Films fließend verstehen: Der Wechsel aus dem Konjunktiv der wiedergegebenen Rede, mit dem ein Cut eingeleitet wird, geht mit einer Softblende über in den Indikativ der Figurenperspektive. Ein anderes Beispiel dafür findet sich etwa auf S. 69. Wieder setzt Winkler mit indirekter Rede ein, um dann in den Indikativ überzugehen und auktorial an den Schauplatz des indirekten Erzählens zu wechseln; Piccoletto beobachtet ein telefonierendes »Mädchen im hautengen Anzug in einer offenen Telefonzelle, die immer wieder ihre an der engen Hose sich abzeichnenden Geschlechtsteile streichelte«. (NM 69 f.)

- 9) Krankenhaus (NM 91) und Verabschiedungshalle
- 10) In der Kirche »keine fünfzig Meter vom Krankenhaus entfernt« (NM 94)
- 11) Am Friedhof Campo Verano (NM 101 f.)

Die Wahrnehmung findet entlang einer Bewegungsachse statt, und die Erzählung begründet sich aus der Anwesenheit oder aus der Darstellung des Lebensraums des Jungen mit den langen schwarzen Wimpern; bis auf die Szenen im Dom, die vom Jungen gesehen vorstellbar sind; wobei sich die Erzählerposition dann mit der Figurenperspektive des Piccoletto identifiziert.

6. Ikonisches Bild

Die Kulmination des Geschehens findet sich in jener Passage, wo Frocio, der Fischhändler, den toten Piccoletto auf den Armen, zwischen den Marktbuden läuft, eine Szene, die ihre Intensität aus dem Staccato der Bilder erfährt. »Kamerafahrten, die die Akteure in der Totale zeigen, wirken eindrucksvoller, wenn zwischen Kamera und Akteuren statische Objekte platziert werden« (A 475), heißt es bei Arijon, und dementsprechend läuft Frocio bei paralleler Kamerafahrt zwischen Buden und Menschen verdeckt und wieder sichtbar. Winkler zeigt das Drama im Schnittwechsel aus Lauf und eingeblendeter statischer Großaufnahme in einer textlichen Collage, wobei die »Standbilder« mit den Verkaufsständen und ihren Waren die Wiedergabe des Laufbildes immer wieder optisch/erzählerisch unterbrechen. Dabei findet eine mehrfache Kodierung dieses Laufs in mythisch-religiösen Bildern statt; zitiert werden David und Goliath, der heilige Sebastian, das alttestamentarische Sohnesopfer, ein Straßenmalerbild mit dem Motiv der Flucht nach Ägypten, in dem Maria dem Jesuskind eine Feige reicht, womit die Beziehung zu Piccoletto, dem Sohn der Feigenverkäuferin, hergestellt ist; dominant aber ist eine männliche Pietà – »mon figlio«, schreit Frocio verzweifelt, den Verunglückten auf den Armen, und detailliert wird Christi Dornenkrone evoziert im Anblick der Stirn des toten Jungen, was zwei Mal motivisch vorbereitet wird: »Die igelstachelartigen, aus dem Stirnfleisch ragenden schwarzen Chirurgenfäden an der Wunde, die er sich beim kreisenden Ventilator am Fischstand zugezogen und die eine Ärztin im Krankenhaus versorgt hatte, waren deutlich zu sehen, das breite Hansaplast war abgerissen.« (NM 82 f.)

Der Lauf Frocios wird zu einer Passion: Frocio stürzt zwei Mal, bevor er zusammenbricht und Piccoletto auf Sägespänen bettet. Die Kamerafahrt endet mit einem Schwenk, und war der Markt bisher ein amorphes Durcheinander von statischen und beweglichen Elementen, gruppieren sich die Protagonisten allmählich kreisförmig um den toten Piccoletto, formen ein ikonisches Bild. Um den Verunglückten versammeln sich die Lebenden, halten inne: der marokkanische Strichjunge, der am Anfang des Buches durch den U-Bahn-Schacht auf den Markt kommt, die Zigeunerin und die Bettlerin, der Pferdefleischverkäufer und die Eingeweideverkäuferin, der Straßenmaler und der Messerschleifer, sie alle finden sich in diesem

Kreis, und erstmals erhält das vielfache Parallelgeschehen vor den Marktständen ein Raum- und Handlungs-Zentrum. (NM 80)

Hoffmanns Erzählung kennt diesen zentralen Moment nicht, hier geht es um den Abschied des Veters selbst, sein Ruf ist »mit herzzerschneidender Wehmut« erfüllt: »Et si male nunc, non olim sic erit!« (»Wenn es jetzt auch schlecht geht, so wird es doch einst besser sein.«) Der Hoffnungssatz verstärkt nur noch den Eindruck der Aussichtslosigkeit, wie auch bei Winkler der Text in einer beklemmenden Szene Frocio zeigt, der »miauend« und »murmelnd« im Hintergrund des Friedhofs zwischen Prunksärgen und Engelsstatuen herumirrt, unerreichbar in der Raumentiefe.

7. Überblick und Unterperspektive

Nicht die Phantasie oder das Ausmalen, sondern die erzählerische Überblicksposition vom Fenster herab, der privilegierte Blick ist es, was Hoffmanns Einstellung von jener Winklers unterscheidet. »Ha, im Vorbeihuschen hat sie schnell, daß es gewiß niemand als ich, der ich sie auf dem Kern meines Glases habe, bemerkte, dem Blinden ein Stück Geld in die Hand gesteckt«. (VE 399) Der Übersicht und eingezirkelten Überschau bei Hoffmann steht die Bodenperspektive bei Winkler gegenüber, der seine Blickpunkte mittels Epitheta, Wiederholungen und Rhythmisierungen »in einem faszinierenden Gegen- und Ineinander von offener und geschlossener Form« organisiere, so Arno Rußegger.²⁵ Tatsächlich schreibt Winkler aus einer Position »unter« den Menschen aus dem Sitzen heraus, während die Kameraeinstellung bei Hoffmann aus dem strategischen Überblick erfolgt. Filmsprachlich gesagt: Hoffmann blickt aus der Überschau auf das Getümmel, den Markplatz des Lebens, Winkler aus Unterperspektive.²⁶

Hoffmann diktierte seine Erzählung: mit schweren Lähmungserscheinungen war er an die Wohnung (Taubenstraße 31/Ecke Charlottenstraße) gebunden, von der er den Berliner Gendarmenmarkt überblicken konnte, in Sichtachse vom gegenüber liegenden Schauspielhaus. Wie er diktierte und einen dazwischengeschalteten Schreiber hatte, so stellt Hoffmann die Figur des Ich-Erzählers zwischen Vetter und Leser. Dem Erzähler, der vermittelnd der Leserposition angehört, berichtet der Vetter so wehmütig wie emphatisch von seiner am Lebensende neu gewonnenen Kunst des »reinen« Schauens. Hier bestätigt sich noch einmal eine Beobachtung Arijons, dass dort, wo in einem Film wenig oder keine Bewegung stattfindet, häufig der Eindruck von Melancholie angesteuert werde (A 475), und das wiederum entspricht den Worten des Ich-Erzählers, der Vetter habe sich in einem Zustand der »schwärzesten Melancholie« befunden, bevor er die Qualität und die Freuden des Schauens wiederentdeckte.

25 www.literaturhaus.at (2. August 2001).

26 Das erinnert an die meist extrem niedrige Kameraposition in den Filmen des faszinierenden japanischen Regisseurs Yasujiro Ozu.

Hoffmanns Text ist der letzte von ihm verfertigte; vom Bett aus geht die Erzählung in Fortsetzungen direkt in die Druckerei und erscheint zwischen dem 23. April und dem 4. Mai 1822 in der Zeitschrift »Der Zuschauer« in Berlin. Er arbeitete, trotz folterartiger medizinischer Behandlungsmethoden (Brennen mit glühenden Eisen), bis zuletzt: »Er sagte noch, er wolle heut Abend an der Erzählung ›Der Feind‹ dictieren, und verlangte, man solle ihm die Stelle vorlesen, wo er stehengeblieben. Seine Frau suchte es ihm auszureden, er ließ sich im Bett umdrehen, mit dem Gesicht gegen die Wand gekehrt, verfiel in Todesröcheln, und als zwischen 10 und 11 Uhr morgens nach Hitzig geschickt wurde, fand er schon den Freund nicht mehr.«²⁷

»Stülpt um«, hieß es anfangs in der Formulierung von Hoffmann, und eigentümlich findet sich auch hier die Abkehr: Der Exodus geht durch die Wand. Ein Text von Ernst Bloch greift diese Bilddrehung auf, die Bildwerdung und zugleich Bildverneinung ist, eine Drehung in den Nachspann hinein, in die Verdunkelung im »dialektischen Schein von Heimat«: Bloch vergleicht sie mit der Verabschiedung auf dem Bahnhof, wenn der Abreisende sich dem Zug zuwendet, und die Zurückbleibenden blicken dem, der unerreichbar wird, in Wehmut nach.²⁸

Winklers Schreiben ist dagegen Revolte und energiegeladener Protest, programmatisch, fundamental, fordernd. Mit fast diebischer Lust insistiert er auf den Schreckens- und Sterbensbildern, sei es in der wiederkehrenden Beschreibung traumatischer Todesfälle, sei es in kirchlichen Darstellungen und religiösen Mythologien, sei es zur Katharsis und provokativen Rückgewinnung, sei es zur Bannung eigener Bedrängnis von Kindheit an: »Der Schrecken wurde gebannt: durch Schreiben«, so statuiert Klaus Amann in seiner umfassenden biographischen Skizze den Beginn von Winklers beeindruckendem emanzipativen Werdegang.²⁹ Im Insistieren auf seine Motive, im seine Themen umkreisenden Blick ist das lineare Kontinuum der Geschichte aufgehoben und übergeführt in jenes andere Element der Gestaltung, das nach der visuellen Arbeit bei Winkler im Niederschreiben und oftmaligen laut lesenden Korrigieren produktionsästhetisch wirksam wird: Musikalität und Lautlichkeit seiner Satz-Rhythmen in ihren Kadenzten, Steigerungen, Refrains und Wiederholungen.³⁰

27 Ebd.

28 Zit. n. Safranski (Anm. 18), S. 488; Safranski führt leider keine Quelle zu diesem Zitat Blochs an.

29 Klaus Amann: Josef Winkler. Allerheiligenhistoriker, Karfreitagpsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker. Eine biographisch-dokumentarische Skizze. In: Günther A. Höfler und Gerhard Melzer (Hg.): Josef Winkler. Graz 1998 (= Dossier 13), S. 185-213, hier S. 185.

30 Winklers repetitive Arbeitsweise ist bekannt, vielfach hat er darüber Auskunft gegeben, so auch beim Colloquium zu seinem Werk in Nozawa, Japan, 5.-7. November 2004. Der vorliegende Text geht auf meinen dortigen Vortrag zurück. Winklers damaliger Aufenthalt in Japan wird sichtbar in seiner 2007 erschienenen Prosa: »Roppongi. Requiem für einen Vater«.

WERNER MICHLER

Fliegende Berge, letzte Welten

Christoph Ransmayrs Arbeit am Epos¹

»Roman« oder Epos?

Der Roman gilt als ›Kulturfolger‹ des Epos seit dem 18. Jahrhundert, als legitimer Nachfahre in der zur Prosa geordneten Welt des Fabriken- und Maschinenwesens, wie es bei Hegel heißt, einem der wichtigsten Stichwortgeber in dieser Angelegenheit. Und das mit Recht, wie wir von Bachtin wissen: Das Statuarisch-Offizielle des Epos, das mit seinem Gegenstand zu tun hat: der abgeschlossenen nationalen Vergangenheit, und mit seiner ›Form‹: der Verssprache, steht diametral jenen Tugenden gegenüber, die sich mit dem Roman verbinden: Autorität gegen Lebenswelt, klassizistische Selbstbespiegelung der sozialen Eliten gegen die Vitalität der Geringeren, repräsentative Vergangenheit gegen lebendige Gegenwart, Monologismus gegen eine Polyphonie, die das Romanwort als gespanntes, dialogisches Wort und als Wort des Soziolekts so erfolgreich installiert hat, dass es fortan als Antidot gegen jenen Klassizismus zu wirken und auch andere Gattungen ›anzustecken‹, zu ›romanisieren‹ vermocht hat.²

Die Geschichte der tatsächlichen Gattungsrealisation scheint diesen Befund zu bestätigen. Der Hegel-Verdacht, das Epos schicke sich nicht in den modernen allgemeinen Weltzustand, ist nach 1945, und hier wieder insbesondere im deutschen Sprachraum, so allgemein geworden, dass Bachtins Romantheorie, die schon in den zwanziger und dreißiger Jahren ausformuliert wurde, auf wohlvorbereiteten Boden fallen konnte. Das war nicht immer so gewesen, auch nicht seit Hegel und, vorher noch, Friedrich Schlegel, und vorher noch, Christian Friedrich Blanckenburg, Johann Karl Wezel und den anderen Theoretikern, die dem Roman den Status der modernen bürgerlichen Epopöe attestiert hatten. Im 19. Jahrhundert war das Versepos, oder wie man vorsichtiger sagen sollte, die Versepik, alles andere als tot oder epigonal. Tatsächlich ließe sich zugespitzt formulieren, das Versepos seit dem 18. Jahrhundert sei tatsächlich eine Gattung der Moderne; wie andernorts zu zeigen versucht wurde, erscheinen Epos und Roman in der deutschsprachigen Literatur fast gleichzeitig auf der Bühne und haben auch eine über weite Strecken parallele

- 1 Eine erste Fassung des Textes wurde auf dem Workshop »Die Stimmen des Epos« (Juni 2010) am Internationalen Kolleg Morphomata, Universität zu Köln, vorgestellt.
- 2 Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt a. M. 1989; Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Hg. u. m. einem Vorw. v. Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995.

Geschichte.³ Gewiss handelt es sich nicht um Epen wie die *Ilias*; aber gerade der Eposbegriff, der sich bei Hegel und dann bei Lukács findet, ist eine geschichtsphilosophische Idee, ein poetologisches Artefakt. Schon bei diesen Autoren gibt es streng genommen keine – oder eben nur: eine Handvoll – Epen; schon die *Odyssee* steht im Verdacht, zu viel an Roman zu sein, die *Aeneis* ebenso, von Späteren zu schweigen.⁴ Es ist also eigentlich gar kein Gattungsbegriff im engeren Sinn, viel eher eine regulative Idee, et *hinc illae lacrimae*. Begrifflos und unter verschiedenen Namen floriert daneben die Gattung – als lange Verserzählung also mit einer Reihe von alten und neuen Genres oder Subgattungen – im 19. Jahrhundert, mindestens bis vor den Ersten Weltkrieg.

Es scheint in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 so etwas wie ein implizites Epos-Tabu (im Sinn der Verserzählung) zu geben. Das hat wohl mehrere Gründe, darunter gewiss das Problem von Poesie und Verssprache nach 1945 (Lyrik nach Auschwitz); das generelle ›Erzähltabu‹ in den Avantgarden, das, insbesondere in Österreich, lange angehalten hat, bei Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Ransmayr, ganz anders gelöst bei Michael Köhlmeier und bei Raoul Schrott. Schließlich kann der schwierige Status der Gattungen in Moderne und Postmoderne selbst ins Treffen geführt werden. In den Sektoren der eingeschränkten Produktion, am autonomen Pol des literarischen Feldes sowie bei den Avantgarden (im Sinn der Literatursoziologie Pierre Bourdieus) gibt es ein Verbot generischen Schreibens überhaupt, in den Sektoren der großen Produktion hingegen herrscht generischer Konformitätsdruck, bei Strafe des Ladenhütertums. In Vikram Seths Versroman – oder Poëm, insofern der Text die Onegin-Strophe benützt – *The Golden Gate* (1986) fragt der Verleger den Autor: »Dear fellow, / What's your next work?« ›A novel ...‹ ›Great! / We hope that you, dear Mr. Seth – / ›In verse,‹ I added. He turned yellow.«⁵

3 Verf.: Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur »modernen Versepiik«. In: Markus Joch u. Norbert C. Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen 2005, S. 189-206.

4 Bei Schelling kann man »Vergil fast nach allen angegebenen Bestimmungen [des Epos] dem Homer entgegensetzen«; das »Ansehen des Vergil in den Schulen und bei modernen Kunstrichtern hat lange Zeit nicht nur die Theorie des Epos verfälscht«, es »hat auch auf die späteren Versuche epischer Poesie nachteiligen Einfluß gehabt.« Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Philosophie der Kunst (1802/1803). In: F. W. J. S.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1985, S. 181-565, hier S. 484. Für Georg Lukács, dessen Eposbegriff deutlich utopische Züge hat, sind »strenggenommen nur seine [Homers] Gedichte Epen«; »[d]ie Helden Vergils« hingegen »leben ein kühles und gemessenes Schattendasein, gespeist vom Blut einer schönen Inbrunst, die sich geopfert hat, um das für immer Verschwundene heraufzubeschwören«, G. L.: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik. [1916] Frankfurt a. M. 1988 (= SL 36), S. 22 u. S. 40. Zum Verhältnis zwischen Lukács' und Bachtins Roman- bzw. Epostheorien vgl. Galin Tihanov: The Master and the Slave. Lukács, Bachtin, and the Ideas of Their Time. Oxford 2002, insb. S. 112-161 (»The novel, the epic, and modernity«).

5 Vikram Seth: *The Golden Gate*. London 1986, S. 100.

Zugleich muss gesagt werden, dass das Epos eine unverzichtbare Kategorie gerade der ästhetischen Moderne darstellt und dass sie mit dem Aufweis von dessen Obsoleszenz keineswegs erledigt ist.⁶ Denkt man etwa an James Joyces' *Ulysses*, an Brochs *Tod des Vergil*, an Musils vielschichtige Auseinandersetzung mit dem epischen Erzählen und bedenkt man, dass die klassische Moderne keine Not hatte, den Roman gegen das Epos auszuspielen, könnte man auch sagen, dass an den vielfachen Anfängen der neueren Literatur immer das Epos steht und dass der Roman ohne den Schatten des Epos nicht die Zentralgattung der Moderne hätte werden können; und dass an literaturgeschichtlichen Wendepunkten das Epos steht und die Auseinandersetzung mit dieser Gattung. Die Idee allerdings, der Roman habe das Epos ›abgelöst‹, hat der Moderne nicht nur die Literaturtheorie, sondern auch die Literaturkritik abgenommen.⁷ Im Folgenden beschränke ich mich auf den Weg von der Prosa aus, also vom Übergang von der Erzählprosa des Romans in den Bereich der großen Epik; mein ›Fall‹ ist Christoph Ransmayr. Genauer gesagt: nicht Übergang zu, sondern Bemühung um, Aneignung von, Einschreibung in ›Epos‹. Was poetologisch als geschichtsphilosophischer Begründungsaufwand erscheint, spitzt sich bei Handke zu einem regelrechten Drama zu: In Texten wie *Die Wiederholung* lässt sich der Versuch ausmachen, eine Gattung, das Epos, als Zielgattung eigenen Schreibens zu erreichen und zu umschreiben,⁸ eine etwas andere Form der Auseinandersetzung, mehr implizit als dramatisch ausagiert, dürfte bei Christoph Ransmayr am Werk sein.

Arbeit am Epos

Mit dem *Untergang der Titanic* (›eine Komödie‹, 1978) hat Hans Magnus Enzensberger einen der wenigen wichtigen versepischen Texte nach 1945 vorgelegt;⁹ mit

- 6 Vgl. hierzu Heiko Christians: Vom Epos zum Roman? Eine Problemstellung. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 122 (2003), S. 161-183.
- 7 Tilman Spreckelsen über Ransmayrs »Der fliegende Berg«: »Versepen sind selten geworden, seit der Roman sie als Erzählform abgelöst hat.« T. S.: Dahin, dahin, o mein Bruder, lass uns fliegen. In: *FAZ*, 4. 10. 2006.
- 8 Verf.: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Klaus Amann u. Karl Wagner (Hg.): *Von den Rändern her: Peter Handke*. Wien/Köln/Weimar 2006, S. 117-134.
- 9 Das zuvor angesprochene »Epos-Tabu« scheint denselben Konjunkturen zu folgen wie das »Mythos-Verbot« (Karl Heinz Bohrer) nach 1945. Vgl. Herwig Gottwald: *Der Mythos bei Ransmayr*. In: *Porträt Christoph Ransmayr*. Hg. v. Manfred Mittermayer und Renate Langer. Linz 2009 (= *Die Rampe* 3/2009), S. 63-68; zu den Funktionen des Mythischen bei Ransmayr vgl. auch Ulrich Fülleborn: Ransmayrs »Letzte Welt«: Mythopoesie und das Unverfügbare von Natur und Geschichte. In: Holger Helbig, Bettina Knauer u. Gunnar Och (Hg.): *Hermenautik – Hermeneutik. Literarische und geisteswissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Horst Peter Neumann*. Würzburg 1996, S. 355-367.

seiner Aufforderung, Ovids *Metamorphosen* für die *Andere Bibliothek* zu bearbeiten, hat er Christoph Ransmayr zu einem Welterfolg verholfen. Schon im Roman *Die letzte Welt* von 1986, jenem ›Andreas Thalmayr‹ zugeeignet, wird ein Epos verhandelt, hier: ein verschwundenes.¹⁰ Der Roman handelt von der Reise Cottas, eines Verehrers Ovids, an dessen tristen Verbannungsort Tomi am Schwarzen Meer, auf der Suche nach Autor und Werk, den bereits legendären, aber noch nicht ›erschiedenen‹ *Metamorphosen*. Cotta findet vom einen nur Spuren, vom anderen Fragmente, auf Stofffetzen geschrieben, in Steinsäulen gewunden, und den Epilog, die *Sphragis*: das »opus exegi« auf fünfzehn Menhiren in Stein eingemeißelt. Es wird sich herausstellen, dass die Roman-Welt Tomi die Epos-Welt der *Metamorphosen* ist und deren Ontologie so weit folgt, dass Ovid nach und nach alle Geschichten bis zur poetologisch gattungsstiftenden, ontologisch gattungstranszendierenden Metamorphose erzählt hat und sich selbst, so spekuliert Cotta, am Ende in sein eigenes, selbstgeschriebenes Bild hineinbegeben haben muss:

Und Naso hatte schließlich seine Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er jede Geschichte bis an ihr Ende erzählte. Dann war er wohl auch selbst eingetreten in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt. (LW, 287)

Ovids Haus steht im Roman in der Felsenwildnis Trachila, nach dem Ort, an dem Ransmayr seinen Erstling geschrieben hat, Trachila am Peloponnes; dieser Text *Strahlender Untergang* mit dem Untertitel *Ein Entwässerungsprojekt oder Die Entdeckung des Wesentlichen* von 1982 ist bereits in rhythmischer Prosa gehalten und deutlich unter dem Eindruck von Enzensbergers Apokalypsen des Fortschritts verfasst (*Mausoleum*, 1975); es geht um nichts Geringeres als den Plan der Selbstauslöschung der Menschheit, die im Experiment *in vivo* erprobt wird.¹¹

Schon mit dem ersten Romanerfolg Ransmayrs, *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), dem semidokumentarischen Roman über die k.u.k. Nordpol-expedition von Payer und Weyprecht (1872-1874) und die Entdeckung des Franz-Joseph-Lands, ist man thematisch wie formal-strukturell gut vorbereitet auf *Der fliegende Berg*;¹² auch hier eine Reise, eine Fahrt, eine Queste, eine Odyssee zu einem letzten weißen Flecken, auch hier Egomanen in menschenleeren Regionen, Männer auf verlorenen Posten. Der irische Landvermesser und Computergeodät

10 Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. Nördlingen 1988, i. F. als »LW« und Seitenzahl.

11 Dazu Bernhard Fetz: *Der »Herr der Welt« tritt ab*. Zu »Strahlender Untergang«. Ein Entwässerungsprojekt oder die Entdeckung des Wesentlichen. In: *Die Erfindung der Welt*. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. v. Uwe Wittstock. 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2004, S. 27-42.

12 Christoph Ransmayr: *Der fliegende Berg*. Roman. Frankfurt a. M. 2006, i. F. als FB und Seitenzahl.

Liam will im Netz einen unbekanntem Sechstausender im östlichen Tibet entdeckt haben, den die tibetischen Nomaden den Phur-Ri, den »fliegenden Berg«, nennen werden, er überredet seinen Bruder, den Seemann Padraic, eine Erstbesteigung zu versuchen, und kommt dabei ums Leben. Padraic, zugleich der Erzähler, beginnt eine Beziehung mit der Tibeterin Nyema, deren Ehemann Opfer der chinesischen Besatzung Tibets geworden ist. Der Text erzählt in langen Rückblenden und raschen Einstellungswechseln zugleich die Geschichte der Beziehung der beiden ungleichen Brüder und die zum gemeinsamen Vater, der als irischer Nationalist eine Art Stammtischpartisaner war und die Söhne in unversöhnlichem Hass auf die englischen Besatzer erzogen hat. Die politische Thematik erinnert von fern her an Hegels Charakteristik des heroischen »Weltzustands« und den nationalen Krieg als den eigentlichen Gegenstand des Epos;¹³ zugleich darf bemerkt werden, dass beide »Zeiten« im Text, die globalisierte und vernetzte Gegenwart und die tibetische Welt, außerhalb jenes »epischen allgemeinen Weltzustands« zu liegen kommen; die eine weit danach, die andere davor. Die beiden Sozialwelten, in denen sich der Text bewegt, Hypermoderne und die nahezu vorzeitliche Welt der tibetischen Nomaden, denen sich die Brüder auf dem Weg zum »Basislager« anschließen, sind polar angelegt: eine Welt der letztlich ziellosen Beschleunigung, der Vektoren, des Zeitpfeils und der Rasterung, bis zur Virtualisierung von Geographie durch Verkehr und Kommunikation steht gegen eine Welt der Subsistenzwirtschaft, des Mythos und der Zeitkreise.

Ein solches kompositorisches Moment ist in mehrfacher Hinsicht riskant, doch symptomatisch einerseits für die Art und Weise, in der sich der Text selbst positioniert, andererseits für die Form, in der er seine Positionierungen und Platzanweisungen vornimmt. Im *Fliegenden Berg*, so die Überlegung zu dem, was sich genauerhin unter »Arbeit am Epos« verstehen ließe, geht es um eine oszillatorische Bewegung zwischen Polen, zwischen denen die Möglichkeit verantwortungsvollen kunstsprachlichen Erzählens gefunden werden soll.¹⁴ Diese Pole werden sowohl im Text als auch durch den Text selbst, die Erzählung, konstruiert; die Mittellage ist nicht der Abstoßungspunkt nach oben oder nach unten, sondern genau das, was gefunden werden muss, um den Text zu ermöglichen.

Zunächst im Text. Auffällig ist die forcierte Polarität, mit der die semantischen Felder im Text konstruiert werden und in Paradoxe geführt werden. Liam oszilliert

- 13 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt a. M. 1986, S. 348-353 (Abschnitt »Der epische allgemeine Weltzustand«). »Wir waren die Söhne / eines Kriegers [...]. Und wir machten diesem Helden, / dem der Titel eines Gentleman erst auf seinem Grabstein / zugesprochen worden war, alle Ehre. / Wir, seine kichernden Söhne, waren dabei, / einen weißen Fleck, eine Leerstelle zu erobern.« (FB 119)
- 14 Bei Sabine Frost ist zu Recht von einer »Zwischenlandschaft des Erzählens« die Rede, S. F.: Vom Erzählen zwischen Meereshöhen und Meerestiefen. Christoph Ransmayrs »Der fliegende Berg«. In: Hansjörg Bay und Wolfgang Struck (Hg.): Literarische Entdeckungsreisen. Vorfahren – Nachfahrten – Revisionen. Köln/Weimar/Wien 2012, S. 93-104, hier S. 103.

zwischen Fläche und Höhe, Letzteres als Bergsteiger, Ersteres als Programmierer, als Mann der Horizontale des Internet; zwischen Raumgewinnung als zielstrebigem Eroberer, wie nur je eine Entdeckerfigur des 19. Jahrhunderts, und Virtualität, der leeren Träumen nachjagt und als Abenteurer auf die Suche nach Fixpunkten geschickt wird. Padraic wechselt zwischen Land und Meer, der ehemalige Seemann muss erst einer mühsamen Erziehung zum Alpinisten unterzogen werden. Den Nomaden Tibets wieder versucht er das Meer zu erklären, indem er unterseeische Gebirge heraufbeschwört (FB 70). Der Vater der Brüder ist radikaler Sympathisant der IRA, letztlich ein tragischer Aufschneider, der seine Söhne zum Partisanenkampf erzieht, bis er seine Frau an einen Nordiren verliert. Der Text führt – *histoire* – vom irischen Meer zum tibetischen Hochland und in die Eisregionen; der *discours* lässt durch ständige Rückblenden den Text zwischen Irland und Tibet oszillieren. Fast alle Bewegungen in der Geographie des Textes sind paradox: Als die Brüder das Klettern an der irischen Steilküste trainieren, müssen sie den Aufstieg mit dem Abstieg beginnen (FB 34-37); dem tibetischen Mythos zufolge sind die Berge aus dem Himmel gefallen und müssen mit Gebetsfahnen als »Nägeln« an der Erde befestigt werden (FB 147). Die Geographien des Textes sind zugleich real und metaphorisch. Irland gilt dem Vater, Nordirlands wegen, als besetzte Kolonie; die geographischen Namen sind die Namen der Besatzer, die wahren *irischen* Namen müssen mühevoll memoriert werden, weil sie niemand benützt; selbst der Everest trägt den Namen eines englischen Kolonisten, weshalb er zugleich Tschomolungma und Sagarmatha – Mutter des Ozeans – genannt wird (FB 128-132). Ein dunkler Korridor im Vaterhaus heißt »das wahre Irland« und enthält eine Weltkarte mit den Zentren der ausgewanderten Familie (FB 53); Irland ist überall anders denn in Irland, so wie das Oberhaupt der Tibeter sich nicht in Tibet befindet. Die Paradoxie beschränkt sich damit durchaus nicht auf fiktive Idiosynkrasien, sondern ist Konstituens der politischen Gegenwart, nicht bloß an den Antipoden.

Epische Tradition

Aber auch *durch* den Text. Das Auffälligste an diesem Text ist zunächst die Typographie: ungleich lange Zeilen, mit Leerzeilen, die oft auf Satzschluss folgen, oft aber auch Perioden unterbrechen. Insgesamt ergibt sich der Eindruck eines strophischen Verstextes, reimlos, aber syntaktisch wie semantisch bald zu erkennen in hoher Distanz zur Prosa, sei sie auch »rhythmisch«. ¹⁵ Ist Ransmayrs »Fliegender

15 Für Heinrich Detering ist »Der fliegende Berg« ein »Epos, in freien Versen gesungen«, er sieht den »Roman« auf dem Weg zum Volks-Epos: »Über weite Passagen klingt dieser Roman beinahe, als sänge ihn einer der tibetischen Nomaden am Feuer – oder vielmehr: als spräche hier ein Europäer, der wieder auf dem Weg zum Nomaden, ein Romancier, der auf dem Weg zum epischen Sänger ist.« H. D.: Jules Verne mit der Gebetsfahne. In: *Literaturen* (10) 2006, S. 46-48. – Wolfgang Müller-Funk unterstellt dem Text einen Salto mortale rück-

Berg« darum ein Epos? Gattungen sind kulturell verbindliche Textklassen, daher muss auf die Trägerkulturen rekurriert werden, auf die Rezeption; andererseits muss der Text auf seine intertextuellen Relationen hin befragt werden und auf die Selbstklassifikationen, die er vornimmt; die wieder sind als Symptome einer Verortung (Positionierung) in den kulturellen und künstlerischen Feldern zu lesen. Dass Ransmayrs Text die paratextuelle Markierung ›Roman‹ trägt und die Selbstverortung als Epos vermeidet, hat nicht verhindert, dass die Literaturkritik das Versepos assoziiert hat und sich an Walt Whitman, Klopstock,¹⁶ aber auch an die sogenannte ›epigonale‹ Versepik des 19. Jahrhunderts, Webers *Dreizehnlinden* und Scheffels *Trompeter von Säckingen* erinnert gefühlt hat.¹⁷ Der Bergsteiger Reinhold Messner, vielleicht keine literaturkritische Autorität, aber Freund und Bergpartner des Autors, der mit ihm den Osten Tibets bereist hat, hat den Text umstandslos als Epos bezeichnet.¹⁸

Der Text selbst beginnt nach einer Widmung (*dedicatio*) mit einer Art poetologischen Vorbemerkung außerhalb des Erzähltextes:

Notiz am Rand. / Seit die meisten Dichter sich von der gebundenen Rede verabschiedet haben und nun anstelle von Versen freie Rhythmen und dazu einen in Strophen gegliederten Flattersatz verwenden, ist da und dort das Mißverständnis laut geworden, bei jedem flatternden, also aus ungleich langen Zeilen bestehenden Text handle es sich um ein Gedicht. Das ist ein Irrtum. Der Flattersatz – oder besser: *der fliegende Satz* – ist frei und gehört nicht allein den Dichtern. / CR (FB [6])

Was aber dann ist der Text, und was ist der Autor, wenn er nicht »Dichter« sein soll,¹⁹ sondern einer offenkundig rivalisierenden Fraktion angehört? Mit anderen

wärts ins Mythische, vor dem Schlimmsten bewahre ihn jedoch sein postmoderner Zug. Epos und Mythos werden weitgehend gleichgesetzt; der Beitrag bewegt sich selbst im oben beschriebenen Paradigma, über das der analysierte Text aber bereits hinaus ist. W. M.-F.: Die unendliche Arbeit am Mythos. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs epopöetischen [sic] Roman »Der fliegende Berg«. In: Zagreber Germanistische Beiträge 17 (2008), S. 55-65.

16 Ludger Lütkehaus: Dichten bei minus 30 Grad. In: Die Zeit, 7.9.2006: »Ich habe, Gott verzeih' mir's, manchmal an den Duktus von Klopstocks *Messias* gedacht.« Dass Lütkehaus' Intuition belegt werden kann, soll in der Folge gezeigt werden.

17 Jürgen Busche: Der letzte weiße Fleck auf der Welt. Wie es euch gefällt oder: Ein Autor bastelt den Deutschen einen Roman – Christoph Ransmayr, »Der fliegende Berg«. In: taz, 4.10.2006.

18 Reinhold Messner, Renate Langer und Manfred Mittermayer: »Christophs große Kunst ist die Sprache.« Traunkirchen, 3.8.2008. In: Porträt Christoph Ransmayr, S. 110-114, hier S. 112.

19 Die leichte Gereiztheit gegen die »Dichter« mag auf Raoul Schrott zielen, den ungleich schwereloser produzierenden Kollegen. Schrott berichtet in einem kurzen Text »Das Menschliche in der Natur gespiegelt«, er habe Ransmayr »immer gefragt, warum er nicht Dichter geworden ist, weil er einen sehr poetischen Umgang mit Sprache hat – einen sehr bildlichen, anschaulichen; und weil er sich vor allem mit dem beschäftigt, was für mich Literatur ausmacht, sozusagen mit den letzten Dingen, sofern man das ohne Pathos so

Texten Ransmayrs lässt sich antworten: der Erzähler. Ransmayr hat sich immer wieder über die Erzählung als anthropologisches Basisphänomen geäußert; Erzählung scheint sogar eine übergeordnete Kategorie zu sein, etwa im Sinn der alten Rede von den pragmatischen Gattungen:²⁰ In seiner Reihe »Spielformen des Erzählens« erscheinen Essays, Reden, Diatriben, auch dramatische Texte, wie das aktuelle *Odysseus-Drama* (*Odysseus, Verbrecher. Schauspiel einer Heimkehr*, 2010). Was will der Text aber dann sein, wenn er kein *Gedicht* ist, sondern ein *Roman*? Zunächst handelt es sich beim *Fliegenden Berg* gar nicht um einen im Flattersatz gesetzten Text. Flattersatz ist – im Gegensatz zum Blocksatz – ja das Umbrechen von Wörtern, die den Zeilenrand erreichen, wovon hier keine Rede sein kann, sondern nur (zunächst) von »ungleich langen Zeilen«:

Ich starb
6840 Meter über dem Meeresspiegel
am vierten Mai im Jahr des Pferdes.

Der Ort meines Todes
lag am Fuß einer eisgepanzerten Felsnadel,
in deren Windschatten ich die Nacht überlebt hatte. (FB 9)

Wenn der *Flattersatz* der *fliegende Satz* ist, der dem Gegenstand des fliegenden Berges adäquat sein soll, ergibt sich eine Brücke von der Typographie zum Gegenstand, vom Medium zu den *res*; man darf den poetologischen Topos vom Dichterflug dazu hören, von den homerischen epischen *epea pteroenta* bis zu Horaz' »Non usitata nec tenui ferar / penna biformis per liquidum aethera / vates« (Carm. II/20), Letzteres eine besonders nahe Referenz, im Metamorphosengedicht wird der Dichter, wie Ovid in Ransmayrs *Die letzte Welt*, nicht sterben, sondern zum Vogel verwandelt.

»Flattern« ist zugleich eines der wichtigen Wörter im *Fliegenden Berg*; schon in der zitierten Eingangspassage, einer Nahtodszene in Gipfelnähe des »Fliegenden Berges«, verwandeln sich dem Erzähler Schneeflocken in Schmetterlinge, die alten Seelentiere; in jene Schmetterlinge, die sich in langen Bändern leitmotivisch durch die tibetische Berglandschaft ziehen. Als bedürfte es noch ihrer Beglaubigung als poetologische Tiere, werden sie sogleich als Apollofalter (FB 15; ebs. 182) apostrophiert. Dass der Text im Sinn eines *maiora canamus*, im Sinn der klassischen Poetik »hoch« angetragen ist, lässt sich durch mehrere einfache Beobachtungen noch weiter bekräftigen. Er führt – wie andere Texte des Autors – in eine Landschaft, die als erhaben konnotiert ist; schon die Titel der 18 Kapitel, die im gedruckten Text nicht

formulieren kann.« Für Schrott sind »Dichterschaft« und »Literatur« Wertbegriffe, der Romanschreiber qualifiziert sich wohl bestenfalls zum Halbbruder des Dichters. Der zitierte Beitrag wird mit »Raoul Schrott, Dichter, Irland« unterzeichnet. Porträt Christoph Ransmayr, S. 109.

²⁰ Vgl. Holger Korthals: *Zwischen Drama und Erzählung: ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin 2003.

als solche benannt werden und ebenso gut auch ›Cantos‹ sein könnten, enthalten Wörter aus der hohen Stilschicht mit schwerem *ornatus*: das Kapitel 9 ist mit »Himmelsbraut« übertitelt (eine Alleinstehende, die ihre Partner frei wählen kann – hier den Erzähler Padraic – und für deren Kinder der ganze Clan aufkommt [FB 184 f.]); das Kapitel 1 mit »Auferstehung«.

Geht man auf die Suche nach Prätexten in der epischen Tradition, muss man auf eine starke Beziehung zu Dante aufmerksam werden. Es ist gezeigt worden, dass Ransmayrs Nachkriegsroman *Morbus Kitahara* Allusionen an Dantes *Purgatorio* enthält;²¹ man wird nicht zu weit gehen, wenn man feststellt, dass den Brüdern der *Phur-Ri*, der fliegende Berg, zum Läuterungsberg wird; dass die *superbia* der Antrieb der Bergbesteigung ist; dass den Erzähler in den oberen Regionen die tibetische Geliebte Nyema als eine neue Beatrice erwartet; und dass die Schmetterlinge nicht nur ein altes Seelenbild sind, sondern auch im *Purgatorio* ihren Auftritt haben: »Non v'accorgete voi che noi siam vermi / Nati a formar l'angelica farfalla, / Che vola alla giustizia senza schermi?«²² Schließlich ist die *Göttliche Komödie* das große Epos in der Ich-Form der Erzählung. Der Bezug wird weniger idiosynkratisch, wenn man bedenkt, wie stark Hans Magnus Enzensbergers Einfluss vor allem im frühen Werk ist und dass ja der zentrale Prätext im *Untergang der Titanic* die *Göttliche Komödie* ist, wenn auch im ironischen Modus.

Ist auch solche strukturelle Ironie bei Ransmayr nicht zu erwarten, so ist doch im Sinn der alten Epospoetik festzuhalten, dass sich der Text nicht an den großen Mustern oder am größten überhaupt, der *Ilias*, orientiert, sondern dass er mit der *Odyssee*, jenem Epos »zwischen Märchen und Roman« (Uvo Hölscher), mit Ovid und mit Dante auf Zweifels- bzw. Problemfälle der Gattungspoetik rekurriert: die *Metamorphosen* sind ein Gattungshybrid von historischem und mythologischem Erzähl- und Lehrepoes, Dantes *Commedia* ist ein philosophisch-allegorisches Lehrgedicht. Der Text bewegt sich in diesen generischen Registern genau: dreimal werden *Balladen* genannt, eine Gattung, die in das Vorfeld des Epos gehört: auf engem Raum wird eine tibetische ›Volksballade‹, wenn man so sagen kann, vom Dhjemo, dem Schneemenschen, genannt (FB 273), eine Ballade über den irischen Freiheitskampf; Padraics Bruder Liam endet nach seinem Verschwinden am fliegenden Berg als Held einer Ballade in einem irischen Pub, »bis man Trinksprüche / auf Liams Andenken ausbrachte / und seinen Namen in die Strophen / einer Ballade aus Galway einsetzte und sang, / immer wieder sang« (FB 359).

21 Achim Hölter: »Nur ein düsteres Theater«? Bemerkungen zu Christoph Ransmayrs »Morbus Kitahara«. In: Der europäische Roman zwischen Aufklärung und Postmoderne. Festschrift zum 65. Geburtstag von Jürgen C. Jacobs. Hg. v. Friedhelm Marx u. a., Weimar 2001, S. 229-247.

22 »Habt ihr denn nicht erkannt: wir sind die Larven, / Nur für den Engels-Schmetterling geschaffen, / Der schutzlos auf zum ewigen Throne flieget?« Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie italienisch und deutsch. Übers. u. komm. v. Hermann Gmelin. Bd. II: Purgatorio – Der Läuterungsberg. München 1988, S. 122 f. (Purgatorio X, 124-126).

Stimme und Schrift

Was nun, mit Gerard Genette gefragt, die Erzähler-»Stimme« angeht,²³ so handelt es sich, wie angedeutet, um eine homodiegetische, ja autodiegetische Erzählung (der Erzähler kommt in der eigenen Geschichte vor und ist der Held). Nun beginnt aber Ransmayrs Text, als hätte er es auf die Düpierung der Erzähltheorie abgesehen: die autodiegetische Erzählung beginnt mit den Worten: »Ich starb.« Hinsichtlich der Genette'schen Kategorie »Ordnung« gewissermaßen die ultimative Prolepse, spielte ein Satz wie dieser eine Rolle in einer kleinen Kontroverse zwischen Roland Barthes und Jacques Derrida, Derrida hatte auf Edgar Allan Poes *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845) hingewiesen (»I am dead.«). Barthes nennt Sätze wie diesen einen »Skandal der Aussage«; es ist dies »die unmögliche Äußerung«, die einen performativen Widerspruch sagbar werden lässt.²⁴ Im *Fliegenden Berg* hat man es allerdings nicht mit dem Satz einer Novellenfigur zu tun, sondern mit dem ersten Satz des Erzählers. Es liegt also ein *diegetischer* Skandal vor: Mit dem ersten Wort wird eine homodiegetische Erzählung annonciert, deren Erzähler mit dem zweiten Wort bereits abgedankt haben soll; die Stimme wird ›im selben Atemzug‹, mit dem sie anhebt, bereits erloschen gewesen sein. Dieses eigentümliche Futur exakt, das hier als Präteritum erscheint, ist eine sehr radikale Form, einen Text zu beginnen, von dem nicht nur jetzt schon sicher ist, dass er auch von letzten Dingen handeln wird – die schwarzen Schmetterlinge erscheinen gleich auf den nächsten Seiten –, er beendet auch gleich wieder die Selbstermächtigung, die das Romanwort als ›autobiographisches‹ Sprechen, als Imitation oder Inszenierung solchen Sprechens annonciert, das aber im epischen Sprechen Hybris wäre. So deutet der Erzähleingang *ex negativo* auf den *Status* der Stimme, die die Erzählung leitet. Der Erzähleinsatz erfolgt in diesem liminalen Moment an der Schwelle des Hades, es wird von der *nekylia*, der Reise in das Totenreich, aus erzählt, einer Episode des alten Epos in *Ilias*, *Odyssee*, *Aeneis*; bei Dante ist die Jenseitsreise strukturbestimmend geworden.

Andererseits, so Barthes weiter, sei eine solche Konstellation nicht als Transgression des Todes auf das Leben zu verstehen, sondern als eine Transgression, ein Hereinragen des Lebens auf den Tod. Wird die Erzählerstimme verstummt sein, so werden es andere Stimmen sein müssen, die die Erzählung sichern. Der epische ›Atem‹ stockt in der großen Höhe, wie es auch dem Bergsteiger widerfährt; die diegetische Stimme wird ersetzt – oder bestärkt – durch Nothelfer, wie die epische Tradition sie bereitstellt. Hier sind es der zweite, vielleicht der eigentliche ›Held‹ der

23 Gerard Genette: *Die Erzählung*. 2. Aufl., München 1998, S. 151-188.

24 Roland Barthes: *Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe*. In: R. B.: *Das semio-logische Abenteuer*. Aus dem Frz. v. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1988, S. 266-298, hier S. 290f. Eine jüngere Darstellung dessen, was zwischen Barthes und Derrida hier auf dem Spiel steht, findet sich in Jane Gilbert: *Living Death in Medieval French and English Literature*. Cambridge 2011, S. 116-122.

Erzählung, der Bruder, der den Plan der Reise zum fliegenden Berg fasst, betreibt und durchführt, der den Erzähler Padraic mit biblischen Sprechakten (Lk 7,14) ins Leben zurückruft:

In einem schmerzlosen Frieden,
 von dem ich heute weiß,
 daß er tatsächlich das Ende war, mein Tod
 und nicht bloß völlige Erschöpfung,
 Höhenwahn, Bewußtlosigkeit,
 hörte ich eine Stimme, ein Lachen:
Steh auf!
 Es war die Stimme meines Bruders. (FB 11)

Im Unterschied zum Bruder, der tatsächlich stirbt und auf eine Weise verschwindet, dass ihn niemand mehr ins Leben ›zurück-erzählen‹ wird können, wird Nyema die beruhigende *Gewißheit* der Erzählung werden; ihre Stimme begleitet den Erzähler ins Präsens: zweimal heißt es, »höre ich Nyema sagen«, »ihre Sprache«, »ihren Atem«. Während der Bruder den Erzähler »Satz für Satz« ins Leben zurückzieht (FB 16), als anderer Orpheus ihn »im Windschatten / meiner letzten Zuflucht wohl aus dem Tod / ins Leben zurück-erzählt[]« (FB 18), ist es Nyema, die es ›gesagt hat‹, dass es so gewesen sei, und die schließlich als Erste ›ausspricht‹ (FB 19), dass der Bruder tot ist.

Das erste Kapitel endet damit, dass der Erzähler selbst Gegenstand der Erzählung wird: Der Gerettete wird »nach den Erzählungen des Sängers / vom fliegenden Berg« (FB 23) gefallen sein. Der Erzähleingang dient also nicht einfach der Legitimation einer personal ausgestalteten Erzählerposition – etwa durch Beteuerung der Augenzeugenschaft –, sondern ermöglicht die Erzählung durch ein dramatisches Unmöglichkeitsszenario. Nicht der Erzähler spricht, sondern er wird durch Hören in die Existenz gerufen; durch das Hören der Stimme Nyemas:

Wenn ich an diesen Irrweg durch ein Eislabirynth
 in die bewohnte Welt denke,
 die irgendwo unter Wolkentürmen im Abgrund lag,
 dann sehe ich immer auch Nyema,
höre ihre besänftigende Stimme,
 das Klimpern der Korallen- und Muschelketten um ihren Hals
 und spüre die Wärme ihrer Hände,
 sehe Nyema,
 als wären es ihre Arme
 und nicht die ihres Bruders gewesen,
 die mich damals umfingen. (FB 12)

Kapitel 7 schließlich ist überschrieben: »Der fliegende Berg: Nyemas Geschichte«; damit wird Ransmayrs eigener Werktitel wenigstens für einen Moment metonymisch unter ihre Autorschaft gesetzt.

In diesem Kapitel wird auch endlich das Geheimnis des Titels gelüftet: eine tibetische mythische Erzählung wird nachgetragen, der zufolge die Berge zum Schutz der Menschen und als Sitz der Götter aus dem Himmel auf die Erde heruntergefliegen sind und sich auch wieder in den Himmel erheben können, um daran zu erinnern, dass auf Erden nichts bleibt, als Erinnerung an die notwendigen Verwandlungen, denen sich Menschen wie Dinge zu unterziehen haben. Im Kern ist es dieselbe Enthüllung, wie wir sie Pythagoras bei Ovid und Ovid bei Ransmayr verdanken, dass nämlich keinem seine Gestalt bleibe. Es geht dabei nicht um die Zielvorstellung eines Schopenhauerischen Nirwanas, sondern um eine Idee des Wandels, die naturalisierten machtgestützten Ideologien gegenüber subversiv wirkt; jedenfalls war so bei Ransmayr Ovids Verbannung nach Tomi motiviert und begründet.

Nyemas »Geschichte« allerdings, sofern sie nicht Ransmayrs *Fliegender Berg* selbst ist, wie die Überschrift insinuiert, sondern die erzählte Geschichte vom Fliegen der Berge, hat ihre eigene Erzählökonomie; der orale Mythos ist keineswegs, wie zu erwarten gewesen wäre, eine plane Geschichte »nationalkultureller« Verbindlichkeit, sondern wird ausgewählten Adressaten bruchstück- und andeutungsweise *ins Ohr* erzählt, muss aus Andeutungen und Fragmenten zusammengestüekelt werden, wird bereits erzählt, bevor der Initiand es bemerkt.

Bei aller Faszination an der Stimme räumt der Text der Schrift doch eine wichtige Rolle ein. Am Gipfel des Phur-Ri werden die Namen der Brüder in den Schnee geschrieben; Liam versieht seine Computergraphiken mit Animationen, die mit der Buchmalerei mittelalterlicher Mönche verglichen werden; die tibetischen Mönche der Gegenwart beschriften wie von jeher die Berge mit Mantras; wer schreibt, dessen Stimme bleibt und kann sich wie der fliegende Berg über die Zeit erheben (FB 212). Mit Stempeln werden Gewässer beschriftet (FB 210 f.), Felsen und Landschaften gelesen (FB 204, 206). Das Epos setzt also (auch) hier die Schrift voraus; es wird auch kein Gegensatz zwischen der Präsenz durch Stimme und der Präsenz durch Schrift aufgebaut. Es wird also gerade *nicht* eine erwartbare oralisierende Medienidylle gestiftet, wie die bekannten Szenarien mündlicher Erzählgemeinschaften genannt worden sind,²⁵ die seit dem 18. Jahrhundert die Vorstellung vom

25 Zu diesem politisch-poetologischen Komplex vgl. Heiko Christians: Die Form der Gemeinschaft. Communitasmodelle zwischen Eposideale und Romangeschichte. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 43 (2002), S. 213-247. Bei Ransmayr hingegen wird, wie Dora Osborne gezeigt hat, über die Motive der »schwarzen Flocken« und des »schwarzen Schnees« einerseits über Paul Celan und Ingeborg Bachmann die Shoah präsent gehalten (dies allein sollte die oberflächliche Diagnose vom eskapistischen, »volksepischem« Ethno-Kitsch obsolet machen), andererseits wird – über Ransmayrs Texte zu Anselm Kiefer – auch dem »Flattersatz« diese Erinnerungslast aufgeladen. D. Osborne:

Epos begleiten. Insofern also der Text dem Epos mindestens zuneigt, ist er bemüht, solche Kurzschlüsse nicht zuzulassen. Hier sind Mündlichkeit und Schriftlichkeit Allianztechniken, solche der Erzählung, aber auch der Liebe.

Flatternde Verse

Betrachtet man jetzt noch den ›Vers‹ oder die Zeile, das ›Flattern‹, so zeigen sich einige Eigentümlichkeiten der sprachlichen Faktur. Die Zeilenlänge variiert stark; von Einhebern bis zu Siebenhebern, mehr aber nicht. Hinsichtlich der rhythmischen Organisation des Textes, die die Rede von Hebungen und Senkungen rechtefertigt, scheint sich im Text eine Entwicklung abzuzeichnen. Begonnen wird durchaus prosanah: Die Leerzeilen fallen mit Satzenden zusammen; der Zeilensprung erfolgt entlang der Grenzen der syntaktischen Einheiten, der Satzgliedfugen, und fällt daher auch tendenziell mit Atemzäsuren zusammen. Der Fortgang zeigt aber, dass der Vers eine Tendenz nicht bloß zur freirhythmischen, sondern auch zur metrischen Re-Regulierung zeigt.

In den ersten fünf ›Strophen‹ – durch Leerzeilen gegliedert – wird der *cursus* (die Klauseln) fast planmäßig variiert: »Jahr des Pferdes« – »überlebt hatte« – »dämmerung zerstob« – »Fäuste aus Südost« – »den Skorpion«. In der Folge treten die daktylischen Klauseln verstärkt auf; die Rettung aus der Sphäre des Eises, die die Nahtodbegegnung gebracht hatte, erfolgt durch einen »singenden« Nomaden, den »Sänger«, der die Schmerzensschreie des Verwundeten in seinen Gesang einbaut, hier häufen sich die (halben) Hexameter: »ich war am Leben« – »in die Tiefe begleitet« – »mußte mich füttern«. In Abschnitt 3 etwa lauten die ›Strophen‹-Schlusszeilen (FB 62-69): »aus dem Innern dieser krepierenden Wolke«; »der sichtbar gewordene Donner«; »bis wir einander verloren«; »jeder allein in der donnernden Leere«; »unseres Vaters«; »heraufbeschwor: *Gütiger Himmel!*«; »und weiterschlieft, *gütiger Himmel!*«; »began es zu schneien.« (›Kapitel‹-Schluss)

Christoph Ransmayr hat in einem Interview im Jahr 2009 eine immer stärkere Faszination am mündlichen Erzählen eingeräumt,²⁶ und auch dem *Fliegenden Berg* wurde attestiert, er sei aus der mündlichen Erzählung entwickelt. Wenn das so ist, dann lässt sich zeigen, dass dieses mündliche Erzählen aus klassischem Stoff gemacht sein muss. Es lässt sich behaupten, dass im *Fliegenden Berg* der Hexameter

Black Flakes: Archival Remains in the Work of Christoph Ransmayr and Anselm Kiefer. In: Comparative Critical Studies 8/2-3 (2011), S. 221-233.

²⁶ Christoph Ransmayr, Renate Langer und Manfred Mittermayer: Ein Apokalyptiker, der das Leben preist. Wien, 13. 3. 2009. Porträt Christoph Ransmayr, S. 10-19, hier S. 14; vgl. allg. Daniela Langer: Die letzte Welt zu Ende erzählt: vom Status mündlichen Erzählens bei Christoph Ransmayr im Kontext der Postmoderne-Diskussion. In: Ivar Sagmo (Hg.): Moderne, Postmoderne – und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.-26. 11. 2004. Frankfurt a. M. u. a. 2007, S. 159-173.

stets anwesend ist, mindestens in den tatsächlich direkt erzählenden, nicht fremde Rede zitierenden Passagen. Im weiteren Fortgang kommt es zum Einbau regelrechter Hexameter; nach Jakobson wird durch ›Form‹ Semantik transportiert,²⁷ man kann das auch ›Formzitat‹²⁸ nennen, und dieses Formzitat wäre die Allusion auf das klassische Epos, oder besser: die Selbsteinschreibung in diesen Gattungskontext.

Jetzt war es Liam, der sich an mich klammerte:
 Weg mit allem Metall!, weg mit der Eisaxt!
 Weg, nur weg von hier, hinab in die Tiefe,
 in Deckung, in eine Höhle, eine Zuflucht,
 weg mit allem Metall, die Bergstöcke, Eisschrauben,
 alles weg, hinab. Nur hinab und heraus
 aus dem Innern dieser kriechenden Wolke.

Und wieder ein Krachen,
 so unmittelbar gefolgt von einem Blitz,
 als wäre die Blendung
 der sichtbar gewordene Donner. (FB 63 f.)

In dieser dramatisch bewegten Stelle lassen sich wenigstens zwei regelrechte und ein unvollständiger Hexameter heraushören: »Eisaxt! Weg, nur weg von hier, hinab in die Tiefe«; »alles weg, hinab. Nur hinab und heraus aus dem Innern«; »dieser kriechenden Wolke. / Und wieder ein Krachen«. An einer anderen Stelle heißt es

Unsere Karawane kroch ohne Aufenthalt
 am Kloster und seinen Türmen vorüber,
 ja zog noch mehr als eine Stunde
 an Fahnenfeldern entlang und die Geröllhalden
 des Vogelberges hinauf, bis Langhäuser und Türme
 wie verstreutes Spielzeug in der Tiefe lagen
 und die Geier zur Größe von Singvögeln geschrumpft waren. Erst dort,
 hoch im Anstieg zum nächsten Tal,
 lagen Weideflächen, die den Herden
 frisches Futter boten für Tage.

Als Hexameter oder Hexameterfragmente lassen sich wenigstens folgende Syntagmen darstellen: »Aufenthalt am Kloster und seinen Türmen vorüber [...] mehr als eine Stunde an Fahnenfeldern entlang und«; »in der Tiefe lagen und die Geier zur Größe«; »die den Herden frisches Futter boten für Tage.«

27 Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* [1960]. In: R.J.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1989, S. 83-121, hier S. 108.

28 Vgl. Andreas Böhn: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin 2001.

In Ransmayrs eigener Interpretation, seiner Leseinspielung des Textes, herrscht, mit Goethe zu sprechen, der Erzählton des ganz Vergangenen vor, jedenfalls wenn man ihn mit dem Vortrag des Romananfangs von *Die letzte Welt* vergleicht.²⁹ Der Text selbst *verhält* sich zum Epos, macht sich, wenn er prosanah freirhythmisch gewesen sein soll, »unfrei«. Insgesamt scheinen diese Manöver immer noch unter dem Problemdruck des modernistischen Erzähltabus zu stehen, von daher auch die Nähe vor allem zu Handkes *Die Wiederholung* (1986); wenigstens in den größeren Texten Ransmayrs, von *Strahlender Untergang* über *Die letzte Welt* zu *Der fliegende Berg* dürfte ein anderer Versuch vorliegen, diese Problematik zu bearbeiten, und zwar mit Mitteln, die aus der Überwindung von Epos- und Mythos-Tabu gewonnen werden. Das Epos jedenfalls steht immer im Hintergrund und steht im *Fliegenden Berg* kurz vor dem Durchbruch an die Erzähloberfläche.

29 Vgl. die von Ransmayr selbst eingelesenen Hörbücher von »Die letzte Welt« (10 Audio-CDs, Berlin 2006) und »Der fliegende Berg« (8 Audio-CDs, Berlin 2006).

GEORG PICHLER

»Nichts ist geschehen.«

Der Februar 1934, die Literatur und Reinhard Federmann

Der kurze Bürgerkrieg des Februar 1934 ist ein Ereignis, das in Österreich bis heute kaum wahrgenommen wird, weder sozial oder politisch noch in der Historiographie oder der Literaturgeschichte. Hier wie da wird er übergangen, als unbedeutende Episode aus dem Repertoire gestrichen, aus dem Kanon der historischen Phänomene ebenso weggeschwiegen wie aus dem Kanon der für die Zeit repräsentativen Texte. Und dies, obwohl er ein bedeutendes geschichtliches Geschehen darstellte: Immerhin war er mit dem kommunistischen Septemberaufstand in Bulgarien 1923 und dem Spanischen Bürgerkrieg die einzige größere Widerstandsbewegung gegen den Faschismus der Zwischenkriegszeit und fand in der Literatur internationales Echo, von Anna Seghers, Friedrich Wolf, Bertolt Brecht über Ilja Ehrenburg bis hin zu Stephen Spender.

In der Politik blieben die Februarkämpfe des Jahres 1934 lange ein heißes Eisen, mit dem sich weder die Sozialdemokraten noch die Konservativen auseinandersetzen wollten. Wie der Austrofaschismus wurde der Bürgerkrieg vom Anschluss des Jahres 1938, dem Zweiten Weltkrieg und den nationalsozialistischen Verbrechen als den schlimmeren Übeln überdeckt, und nach dem Kriegsende war es so, als wäre er nie gewesen. In Zeiten des Kalten Krieges vergaß ein Gutteil der offiziellen SPÖ diesen Abschnitt ihrer Geschichte, erst zum fünfzigsten Jahrestag kam es zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit den historischen Details.¹ Bereits zehn Jahre zuvor hatte die österreichische Kommunistische Partei ihre Sichtweise der Geschichte publiziert.² Die ÖVP distanzierte sich nicht nur von den Ereignissen selbst, sondern gleich auch von ihrer Vorgängerpartei: »Wir betrachten uns nicht als Rechts- oder Ideennachfolgerin der Vaterländischen Front«,³ hieß es in einer Broschüre, die 1948 als erste Nummer der »Politischen Hefte« erschien. Im selben Atemzug wird aber die austrofaschistische Geschichtsversion aufrechterhalten, denn nicht nur sind die Februarkämpfe mit der Ermordung Dollfuß' in eins gesetzt – »zwei schwere Aufstandsbewegungen fallen in das Jahr 1934«⁴ –, jedwede Schuld wird den Sozialdemokraten zugeschrieben, die sich gegen Österreich

1 Erich Fröschl und Helge Zoitl (Hg.): Februar 1934. Ursachen, Fakten, Folgen. Beiträge zum wissenschaftlichen Symposium des Dr.-Karl-Renner-Instituts, 13.-15. Februar 1984. Wien 1984.

2 Arnold Reisberg: Februar 1934. Hintergründe und Folgen. Wien 1974.

3 Wilhelm Böhm: Februar 1934. Ein Akt der österreichischen Tragödie. Wien 1948. (= Politische Hefte 1) S. 4.

4 Ebd., S. 3.

verschworen hätten: »Vom österreichischen Standpunkt aus handelt es sich um die bewaffnete Erhebung einer Partei«,⁵ so als wäre das Dollfuß-Regime mit Österreich gleichzusetzen – Distanzierung bei Beibehaltung der ideologischen Positionen.

Bis heute ist die Auseinandersetzung mit der »Februarrevolution« diffus. Daran haben Ausstellungen⁶ ebenso wenig ändern können wie das Erscheinen von mehreren umfassenden Studien zum Austrofaschismus im letzten Jahrzehnt. Dasselbe ist der Fall in der Literatur und ihrer Geschichtsschreibung. Einer ihrer Topoi besagt, dass der Bürgerkrieg vom Februar 1934 kaum Eingang in die österreichische Literatur gefunden habe. Dabei war bereits im Jahr 1984 klar, dass es eine Unmenge von Texten zu den Februarkämpfen gibt. So publizierte Ulrich Weinzierl eine Anthologie mit einem sehr informativen Nachwort,⁷ ein umfangreicher Aufsatz von Ernst Glaser analysierte die Stationen auf dem Weg der kritischen Versöhnung des »Februar 1934 in der Dichtung«⁸ an einer Fülle von Werken. Ebenso widmete *Das Wiener Tagebuch* dem Februar 1934 einen Schwerpunkt, in dem Karl-Markus Gauß auf das breite Spektrum an Texten hinwies, zugleich aber für die »große österreichische Literatur« des 20. Jahrhunderts konstatierte, dass der Bürgerkrieg »überhaupt kein Thema war.«⁹ In einer Zusammenschau erstmals wirklich deutlich wurde die Spannweite der »Februargeschichten« in der zum achtzigsten Jahrestag erschienenen Anthologie *Im Kältefieber* von Erich Hackl und Evelyne Polt-Heinzl. Freilich bestätigt sich auch hier: Die Literatur, die sich dem Bürgerkrieg widmete, fehlt bis heute im Kanon, und in der kanonischen Literatur fehlt der Bürgerkrieg.

»Ich war in diesen Tagen in Wien und somit Zeuge dieses Entscheidungskampfes und damit des Selbstmords der österreichischen Unabhängigkeit. Aber da ich ehrlicher Zeuge sein will, muß ich das zunächst paradox scheinende Faktum bekennen, daß ich von dieser Revolution selbst nicht das mindeste gesehen habe.«¹⁰ So berichtet Stefan Zweig in *Die Welt von Gestern* über sein Nichterleben des österreichischen Bürgerkriegs. Zwar wurde er auf der Ringstraße von ein paar Leuten »in alten, rasch zusammengerafften Uniformen mit Gewehren« aufgehalten, konnte am nächsten Tag den Zug nach Salzburg nicht nehmen, da, wie ihm der Portier seines Hotels erklärte, die Eisenbahner streiken würden. Als er aber tags darauf in

5 Ebd.

6 Helene Maimann (Hg.): *Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918-1934*. Wien 1981; Helene Maimann und Siegfried Matzl (Hg.): *Die Kälte des Februar. Österreich 1933-1938*. Wien 1984.

7 Ulrich Weinzierl: *Die Schriftsteller und der Februar 1934*. In: U. W.: *Februar 1934. Schriftsteller erzählen*. Wien/München 1984, S. 134-155.

8 Ernst Glaser: *Der Februar 1934 in der Dichtung. Stationen des Weges zur »kritischen Versöhnung«*. In: Fröschl/Zoitl (Anm. 1), S. 247-265.

9 Karl-Markus Gauß: *Der Februar 1934 in der Literatur*. In: *Wiener Tagebuch 2* (1984), S. 25-27, hier S. 25.

10 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M. 2005, S. 435.

die Nationalbibliothek ging, saßen dort »die Studenten und lasen wie immer«, die Geschäfte waren offen und die Menschen »gar nicht erregt«. Erst »am dritten Tag, als alles vorüber war, erfuhr man stückweise die Wahrheit.«¹¹

Wie kam es dazu, dass jemand, der damals wie heute als moralische Instanz galt und gilt, dem Offenheit für Zeitfragen nicht abzusprechen ist, der im Nachhinein die »historischen Februartage 1934 in Wien«¹² sehr wohl als das beurteilte, was sie waren, nämlich der Anfang vom Ende Österreichs als Staat, wie kam es, dass er als potentieller Augen- und Ohrenzeuge den Ereignissen derart taub und blind gegenüberstand?

Dass man davon wissen konnte, wenn man es wollte, beweisen zahlreiche Zeugnisse. Um hier nur zwei konträre zu nennen: Alma Mahler-Werfel feierte den Sieg der Regierung, denn, so meinte sie historisch recht gewagt, »sonst säßen heute die Kommunisten in Österreich«. Da sie »das scharfe Schießen in nächster Nähe [...] furchtbar, fast freudig« aufregte, befahl sie ihrem Fräulein, eine Flasche Champagner aus dem Keller zu bringen, die sie »stehend und auf dem »qui vive« sofort austranken.«¹³ Weniger glamourös erlebte der damals 17-jährige Schüler Josef Schneeweiß den Bürgerkrieg. Er lag mit »40 Grad Temperatur«¹⁴ zu Hause im Bett, war aber dennoch durch Bekannte und Verwandte, vor allem aber dank dem Radio sehr genau über den Stand der Dinge informiert.

Vielleicht beruhte Zweigs Blindheit den Vorgängen gegenüber auf dem allgemeinen politischen Desinteresse der »Bürgerlichen« an den proletarischen Vorgängen, das Hermann Hakel Jahre später etwas pauschal so beschrieb: als »von der Kirche vor der Reichsbrücke in den Goethehof auf der anderen Donauseite hinübergeschossen wurde, gingen [die Wiener] wie gewöhnlich ins Wirtshaus, ins Kaffeehaus, ins Kino oder verkrochen sich in ihre Wohnungen ...«¹⁵

Zweigs Mangel an Betroffenheit entsprach durchaus der Haltung der meisten österreichischen Schriftsteller, die heute als Repräsentanten dieser Zeit gelten. Robert Musil etwa schrieb kein einziges Wort über die Kämpfe, obwohl er in den zwanziger Jahren öffentlich für die Sozialdemokratie eingetreten war. »Es ist keinerlei direkte Äußerung Musils zu den Ereignissen vom Februar 1934 überliefert, nichts über die Toten und Geflohenen und die Abgesetzten wie den langjährigen Wiener Bürgermeister Seitz.«¹⁶ Auch wenn Musil dem Austrofaschismus kritisch gegenüberstand,¹⁷ mied er, seinem Biographen Karl Corino zufolge, künftig Kon-

11 Alle Zitate ebd., S. 437 f.

12 Ebd., S. 436.

13 Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*. Frankfurt a. M. 2008, S. 240-242, hier S. 240.

14 Josef Schneeweiß: *Keine Führer, keine Götter. Erinnerungen eines Arztes und Spanienkämpfers*. Wien 1986, S. 44.

15 Hermann Hakel: *Zwei Urteile*. In: Weinzierl (Anm. 7), S. 95-101, hier S. 101.

16 Karl Corino: *Robert Musil. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg 2003, S. 1149.

17 Vgl. dazu Klaus Amann: *Robert Musil – Literatur und Politik*. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 85-98.

takte zu Sozialdemokraten, da er auf die finanzielle Unterstützung des Ständestaates hoffte.¹⁸ Ähnlich reagierte Musil ein paar Monate später auf den Putschversuch der Nationalsozialisten am 25. Juli 1934: Er verlor »kein Wort über Dollfuß' Tod«.¹⁹ Anders als bei Zweig war diese vollkommene Abstinenz Musils hinsichtlich der Tagespolitik programmatisch und erklärt sich aus seiner bewussten »Opposition zum Kollektivismus«, da er im Dichter »das Prinzip der Individualität verkörpert«²⁰ sah, wie er es etwa im Dezember 1934 in einer Rede in Wien zum Ausdruck brachte.

Verstört und abwehrend stand Hermann Broch den Februarkämpfen gegenüber, bezeichnenderweise aber nur im Privaten. In einem Brief an Stefan Zweig vom 20. Februar, unmittelbar nach dem Ende der Auseinandersetzungen, unterließ er es, sie eingehender zu analysieren, denn es sei »beinahe unmöglich, über die Ereignisse der letzten Tage etwas zu sagen, obwohl man vom Krieg her doch noch an alles mögliche gewöhnt sein könnte«.²¹ Sieben Monate später stellt er in zwei Briefen an seinen Verleger Daniel Brody und an die schottische Schriftstellerin Willa Muir »die Schießereien vom Februar und Juli«,²² also die Februarkämpfe sowie den Putsch der Nationalsozialisten, auf ein und dieselbe Stufe, nämlich die der »nur Politik«, die man nun jedoch nicht mehr übersehen dürfe, da von ihr »der tödliche Hauch« ausgehe, »der jeden anderen Wert zu einem Häufchen kalter Asche verwandelt«.²³ Politik als Bedrohung des Künstlertums, die er auch als einen der Gründe für seine vorübergehende literarische Sterilität nannte: »die politischen Ereignisse der Welt im allgemeinen, vom Februar und Juli im speziellen, Ereignisse, die einem ja schließlich doch unter die Haut gegangen sind«.²⁴ Bedenklich ist dabei nur, dass, wie Klaus Amann feststellte, Broch in seiner Gleichsetzung geflissentlich übersieht, dass der Aufstand der Sozialdemokraten durchaus ein Versuch war, dem vom Autor gefürchteten »Durchmarsch durch das Nichts«, also dem Faschismus, »Einhalt zu gebieten«.²⁵

Joseph Roths Haltung dem austrofaschistischen Regime gegenüber war ambivalent, denn er versuchte, Dollfuß für sein monarchistisches Projekt zu gewinnen, wie er in einem Brief an Stefan Zweig eingestand: »Aber in Österreich ist die Geschichte so, dass Herr Dollfuß innerlich bereit ist, die Monarchie anzuerkennen.«²⁶ Obwohl er Dollfuß' Nachfolger Kurt von Schuschnigg misstraute, sah er im Ständestaat

18 Corino (Anm. 16), S. 1149.

19 Ebd., S. 1151.

20 Amann (Anm. 17), S. 94; die Rede S. 238-271.

21 Hermann Broch: Briefe 1 (1913-1938). Frankfurt a. M. 1981. (= Kommentierte Werkausgabe 13/1), S. 280.

22 Ebd., S. 304.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 299.

25 Klaus Amann: Hermann Brochs Auseinandersetzung mit dem Faschismus. In: K. A.: Die Dichter und die Politik. Wien 1995, S. 188-199, hier S. 193.

26 Wilhelm von Sternburg: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 2009, S. 413.

primär ein Bollwerk gegen den ärgeren Feind des Nationalsozialismus und kritisierte daher auch nicht die »Ausschaltung der Sozialdemokraten und das blutige Niederschlagen des Arbeiteraufstandes von 1934 in Wien«. ²⁷

Ebenso ambivalent tauchen die Februarkämpfe in einem seiner letzten Romane, der 1938 erschienenen *Kapuzinergruft*, auf. Der Bürgerkrieg wird entpolitisiert und zu einer bloßen Parallelhandlung zum Tod der Mutter des Leutnant von Trotta gemacht: »Sie starb noch in der gleichen Nacht, es war die Nacht der Revolution. Die Schüsse knallten durch die nächtliche Stadt, Chojnicki erzählte uns beim Abendessen, daß die Regierung auf die Arbeiter schieße.« ²⁸ Als die Mutter beigesetzt wird, findet in der Nähe das Begräbnis eines jüdischen Arbeiters statt, der bei den Kämpfen ums Leben gekommen war und dessen Vater Dollfuß' Ende vorwegnimmt, wenn er in seinem Schmerz verkündet, dass der, der tötet, getötet werden wird. Mehr fand Roth zu diesem Thema nicht zu sagen.

Karl Kraus bezog bekannterweise Stellung und bezeichnete in der Nummer 890 der *Fackel* selbstironisch den austrofaschistischen Ständestaat im Vergleich zum nationalsozialistischen Deutschland als das kleinere Übel: »Was kann ich denn dafür, daß mir als Satiriker, der ich doch vor allem bin, zwar mit der Zeit manches zu Hitler, aber nichts zu Dollfuß eingefallen ist.« ²⁹ Dies trug ihm nicht nur das Gedicht »Über den schnellen Fall des guten Unwissenden« von Bertolt Brecht ein, mit dem dieser sich von Kraus abwandte, sondern war auch für Elias Canetti der Grund, die Februarkämpfe im dritten seiner autobiographischen Bücher, *Das Augenspiel*, ein einziges Mal zu erwähnen, um seine endgültige Abkehr vom einstigen Idol zu begründen: »Die Enttäuschung über ihn bei den Ereignissen des Februar 1934 war ungeheuer gewesen. Er hatte sich für Dollfuß erklärt, er hatte den Bürgerkrieg auf den Straßen Wiens hingenommen und das Schreckliche gebilligt. Alle, wirklich alle waren von ihm abgefallen.« ³⁰

Dabei hätte Canetti einiges zu erzählen gehabt, das in sein Buch gepasst hätte, weniger wohl über die Kämpfe als vielmehr über persönliche Erlebnisse. ³¹ Wie er kurz vor seinem Tod Peter Stefan Jungk anvertraute, hatten Ruth von Mayenburg und Ernst Fischer ³² nach der Niederschlagung des Aufstandes in Veza Canettis Wohnung Unterschlupf gefunden, wo nicht nur deren schwer herzkrankte Mutter in einem Nebenzimmer lag, sondern auch Anna Mahler ein kompromittierendes

27 David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. München 1981, S. 499.

28 Joseph Roth: Die Kapuzinergruft. Roman. In: J.R.: Werke 6: Romane und Erzählungen 1936-1940. Hg. v. Fritz Hackert. Köln 1991, S. 225-346, hier S. 340.

29 Karl Kraus: Warum die Fackel nicht erscheint? In: Die Fackel 890 (Juli 1934), S. 222, www.aac.ac.at/fackel; vgl. Friedrich Rothe: Karl Kraus. Die Biographie. Zürich/München 2004, S. 52-55.

30 Elias Canetti: Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937. München 1985, S. 309.

31 Vgl. Sven Haneschek: Elias Canetti. Biographie. München 2005, S. 200-202.

32 Ruth von Mayenburg: Blaues Blut und rote Fahnen. Ein Leben unter vielen Namen. Wien/München 1969, S. 117; Ernst Fischer: Erinnerungen und Reflexionen. Frankfurt a. M. 1994, S. 307-310.

Bündel mit Liebesbriefen aufbewahrt hatte. Als Ernst Fischer um einen Kopfpolster bat, fand Veza »nicht gleich das Richtige, reichte ihm statt dessen einen Papierpacken, auf den er sein müdes Haupt legte«: auf »Kurt von Schuschniggs Liebesbriefe an Anna Mahler«. ³³

Auch andere Autoren aus Canettis Generation äußerten sich zu den Februar-kämpfen kaum oder nur in Andeutungen, obwohl sie die Zeit des Austrofaschismus behandelten. Albert Drach, der in *Z. Z., das ist Zwischenzeit*, ebendiese Jahre beschreibt, lässt den Bürgerkrieg darin unerwähnt. Wohl nicht ohne Gründe, hatte Drach doch, wie seine Biographin Eva Schobel anmerkt, wegen der »eigentümerfeindlichen Mietenpolitik« der Sozialdemokratie kein besonders gutes Verhältnis zu ihr. Drach selbst würde »sich später in Werken und (Interview-)Worten eine Äquidistanz zu Sozialdemokratie und Austrofaschisten zuschreiben«. ³⁴ Ebenso ausgespart blieb der Bürgerkrieg in Friedrich Torbergs *1938: Auch das war Wien*, das die Zeit des Anschlusses umfasst. In Ulrich Bechers *Murmeljagd* ist eine kurze Episode aus dem Widerstand in Graz eingearbeitet, in Manès Sperbers Romantrilogie *Wie eine Träne im Ozean* kommt der Bürgerkrieg am Rand vor, die historischen Fakten bleiben jedoch seltsam nebulös.

In der langen Liste der nichtkanonisierten Autoren, die über den Februar 1934 geschrieben haben – Franz Höllering, Robert Neumann, Karl Wiesinger, Franz Kain, Kurt Neumann, Margarete Petridis, um hier nur einige zu nennen –, sticht der 1959 veröffentlichte Roman *Das Himmelreich der Lügner* von Reinhard Federmann hervor. Nicht nur wegen seiner literarischen Qualitäten, sondern weil er versucht, den Bürgerkrieg in einen historischen Kontext zu stellen und ihn als Wendepunkt in der Geschichte Österreichs abzubilden.

Reinhard Federmann wurde 1923 in Wien geboren, sinnigerweise am 12. Februar. ³⁵ Sein Vater war Richter am Wiener Landesgericht, wurde jedoch als Halbjude 1938 entlassen. Seine Mutter starb 1943, der Vater beging im Jahr darauf Selbstmord, ebenso der jüngere Bruder, der vor der Zwangsverpflichtung zur SS in die Schweiz fliehen wollte, aber festgenommen wurde. Federmann selbst wurde 1942 zur Wehrmacht einberufen, kam an die Ostfront, erlitt im Februar 1944 einen

33 Peter Stephan Jungk: Fragmente, Momente, Minuten. Ein Besuch bei Elias Canetti. In: Neue Rundschau 106 (1995), S. 95-103, hier S. 98.

34 Eva Schobel: Albert Drach. Ein wütender Weiser. Salzburg/Wien/Frankfurt a. M. 2002, S. 128.

35 Zur Biographie vgl. Die Pestsäule 16 (1977). In memoriam Reinhard Federmann; Milo Dor: Der Fall Reinhard Federmann. In: Manfred Müller (Hg.): Alte Meister, Schufte, Außenseiter. Wien 2005, S. 33-41; Günther Stocker: Der Fall Federmann oder wie man außerhalb des Kanons bleibt. In: Jürgen Struger (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Wien 2008, S. 225-238; Günther Stocker: Politische Literatur aus Österreich. Reinhard Federmann: »Das Himmelreich der Lügner«. In: treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 5 (2009), S. 259-275.

»Oberschenkel-Durchschuss«³⁶ und geriet in russische Kriegsgefangenschaft, aus der er im September 1945 freikam. Im Nachkriegswien begann er eine literarische Karriere im Umfeld von Otto Basils *Plan*. Nach ersten Achtungserfolgen und der Aufnahme in die Gruppe 47 musste er aufgrund seiner konstanten finanziellen Nöte zum Vielschreiber werden, verfasste Sachbücher, gab Anthologien heraus, übersetzte aus mehreren Sprachen und schrieb gemeinsam mit Milo Dor mäßig erfolgreiche Kriminalromane. Seine literarische Arbeit geriet ins Hintertreffen, auch ein paar Jahre in München, wo er bei Illustrierten sein Auskommen fand, brachten ihm nicht den nötigen finanziellen Rückhalt.

Zudem befand er sich politisch und literarisch bald »auf der falschen Seite«.³⁷ Federmann war ideologisch geprägt, seine Mutter war sozialdemokratisches Parteimitglied, sein Vater hatte »rote« Sympathien«, er selbst gab an, seit 1949 Mitglied der Sozialistischen Partei Österreichs zu sein.³⁸ Doch angesichts des politischen Klimas und der literarischen Kräfteverhältnisse in Wien folgten er und Milo Dor dem Einfluss Hans Weigels und begaben sich aus dem linken Lager in das Umfeld des vom CIA unterstützten »Kongresses für kulturelle Freiheit«.³⁹ Ebenso gehörte Federmann dem Vorstand des Vereins »Allgemeines Jugendwerk – Gesellschaft für Freiheit der Kultur« an, dessen Zweck »das Auftreten gegen totalitäre Bestrebungen«⁴⁰ unter den Vorzeichen des Kalten Krieges war.

Auch literarisch befand sich Federmann bald im Abseits. In seinen Werken blieb er »ein nüchterner Realist«,⁴¹ viel mehr der »Kahlschlagliteratur« verbunden als den damaligen österreichischen Schreibweisen. Dazu wandte er sich heftig gegen die experimentelle Literatur, vor allem in der von 1972 bis zu seinem Tod 1976 von ihm herausgegebenen Literaturzeitschrift *Die Pestsäule*, die sich in der Nachfolge des *Plan* sah. 1972 wurde er Generalsekretär des P. E. N., kurz bevor die jüngeren, fortschrittlichen, avantgardistischen Autoren sich wegen dessen konservativer Ausrichtung davon abwandten und 1973 die Grazer Autorenversammlung gründeten. Federmann und sein Werk fielen so durch die Maschen des österreichischen Literaturbetriebs und der österreichischen Germanistik.

Dabei hatte er mit *Chronik einer Nacht* und *Das Himmelreich der Lügner* zwei Romane geschrieben, die wie wenige andere Werke präzise die Situation Österreichs in der Nachkriegszeit und die vorangegangene Geschichte thematisieren. Beide Texte hatten ein tristes Schicksal: *Chronik einer Nacht* wurde 1950 in Fortset-

36 Fritz Keller: »Ich glaube an den Tod.« In memoriam Reinhard Federmann (1923-1976). In: Bücherschau 156/3 (2002), S. 16-19, hier S. 19.

37 Stocker, Der Fall Federmann, (Anm. 35), S. 233.

38 N. N.: Ich sage die Wahrheit. In: WochenPresse, 19. 12. 1959.

39 Keller (Anm. 36), S. 18.

40 Fritz Keller, Elisabeth Hirt: Die CIA als Mäzen: oder: Wie autonom ist die autonome Kunst. In: Zeitgeschichte 13 (1985/1986), H. 9/10, S. 311-318, hier S. 311.

41 Christian Teissl: Ein Augenblick der Erinnerung. Zu den Erzählungen Reinhard Federmanns. In: Literatur und Kritik 359/360 (2001), S. 78-80, hier S. 79.

zungen in der *Arbeiterzeitung* gebracht und kam erst 1988 in Buchform heraus. Für *Das Himmelreich der Lügner* interessierte sich kein österreichischer Verlag, so dass er im Münchner Verlag Langen-Müller erschien. Zwar fand das Buch »begeisterte Aufnahme bei der Kritik, aber kaum Interesse bei den österreichischen Lesern«. ⁴² Wenigstens wurde die Auflage von 2000 Stück in Deutschland abgesetzt. ⁴³ Dasselbe wiederholte sich bei der Neuausgabe im Wiener Picus-Verlag im Jahr 1993: Einstimmig positiv waren die Kritiken, doch auch diesmal schaffte Federmanns Werk nicht den späten Einzug in den Kanon, bald schon waren seine Bücher wieder aus den Auslagen verschwunden und er selbst dem erneuten Vergessen anheimgefallen. Neben dem damals von Federmanns Tochter geleiteten Picus-Verlag war der Germanist Günther Stocker einer der wenigen, die versuchten, Federmann ins Gedächtnis zurückzuholen.

Bei allen Unterschieden hat Federmann seine eigene intellektuelle und ideologische Entwicklung im Leben des Bruno Schindler, des Protagonisten des *Himmelreichs der Lügner*, nachgeschrieben. Der Student Schindler, aus dramaturgischen Gründen zehn Jahre älter als sein Autor, wird vom »radikalen Hetzer am linken Flügel der Partei« ⁴⁴ zum Mitarbeiter der US-amerikanischen Besatzungsmacht und Kritiker der Praxis des Kommunismus, auch wenn er seinen ehemaligen Idealen treu bleibt. Federmanns Roman beginnt ungefähr dort, wo Jura Soyfers Romanfragment *So starb eine Partei* endet, nämlich beim Vorspiel des Bürgerkriegs, der Ausschaltung des Parlaments im März 1933 und den Folgen für das Land. Nach den Februarkämpfen in Wien flieht der Protagonist über die Tschechoslowakei nach Russland, kommt während der stalinistischen Verfolgungen wegen seiner unkommunistischen Haltung ins Gefängnis, wird in die Provinz strafversetzt, nimmt als Soldat der Roten Armee am Weltkrieg teil, kehrt im Mai 1945 nach Wien zurück, wo er als Herausgeber einer von der sowjetischen Besatzungsmacht finanzierten Zeitschrift Arbeit findet. Aufgrund seiner Kritik am parteiischen Umgang mit der Wahrheit wird er im Herbst 1947 nach Moskau zitiert, flieht aber vorher nach Deutschland und wird Journalist. Im Herbst des Jahres 1956, bald nach dem sowjetischen Einmarsch in Ungarn, kehrt er nach Wien zurück, wo er in einem Hotelzimmer seine eigene Geschichte Revue passieren lässt.

Anders als Anna Seghers' *Der Weg durch den Februar*, der in seiner Vielstimmigkeit die ganze Bewegung zu fassen sucht, ist *Das Himmelreich der Lügner* ein Ich-Roman, der den Weg des Protagonisten vom kleinbürgerlichen Intellektuellen, der aus Solidarität mit den Armen und Ausgehungerten, zu denen er zwar ökonomisch zählt, denen er als Intellektueller aber nicht angehören will, zum Sozialdemokraten wird. Und der sich später enttäuscht vom Stalinismus – der im Buch trotz allem recht harmlos wirkt – und dem real existierenden Kommunismus abwendet, hin zu einer ideologisch unbestimmten Existenz, ein aufmerksamer Beobachter ohne jede

42 Roland Heger: Der österreichische Roman im 20. Jahrhundert. Wien 1971, S. 211.

43 Dor (Anm. 35), S. 39.

44 Reinhard Federmann: *Das Himmelreich der Lügner*. Roman. Wien 1993, S. 212.

Parteizugehörigkeit: »Ich kritisiere nicht, ich konstatiere«,⁴⁵ meinte Federmann zu dieser Versuchsordnung.

Anregung für den Roman war der Privatdruck »Am Beispiel Österreichs« des Sozialdemokraten Josef Buttinger, auf den Federmann durch Zufall stieß.⁴⁶ Ausgehend von dessen Analyse der Vorfälle in Österreich, zeichnet Federmann nicht nur die ideologische Entwicklung des Protagonisten nach, sondern stellt zugleich die Frage, ob eine Gruppe von jungen Menschen, die bereit gewesen waren, in den Februarkämpfen ihr Leben für ihren politischen Glauben aufs Spiel zu setzen, dies auch in der Nachkriegsgegenwart tun würden. Seine Antwort ist ein klares Nein. Denn von den fünf Personen verschwand einer spurlos im Februar 1934, ein Zweiter wurde als Jude ein Opfer des Holocaust, der Dritte lief zu den Nazis über und erhielt nach 1945 vom Vierten, der sozialdemokratischer Abgeordneter geworden war und sich nun bestens mit dem konservativen Erzfeind von früher versteht, einen Persilschein. Und der Fünfte, der Protagonist, befindet sich zwischen allen parteilichen und parteiischen Fronten.

So stand der Roman nicht nur quer zum »Literaturkonzept, sondern auch zur Geschichtsauffassung der damaligen Zeit«,⁴⁷ denn statt der propagierten Brüche in der Geschichte legte er den Spannungsbogen offen, der vom Austrofaschismus über die NS-Diktatur bis in die Demokratie der Nachkriegszeit reicht. »Ich glaube, ein Roman wird nur dann Durchschlagskraft und Dauer haben, wenn er zu seinem Gegenstand ein Tabu erwählt, um es zu zerstören«,⁴⁸ schrieb Federmann 1959. Mit seinem Roman zerstörte er gleich mehrere Tabus, indem er den Februar 1934 aus einer linken Perspektive aufgriff und am ohnehin prekären parteipolitischen Gleichgewicht des Nachkriegsösterreich ebenso rüttelte wie an der blinden Gläubigkeit der Kommunisten.

Der Angelpunkt bleibt dabei immer das Jahr 1934, das aus verschiedenen Blickwinkeln thematisiert wird. Einerseits werden die Kämpfe entheroisiert und aus der engen Sicht des Protagonisten gezeigt, der diese Tage zum Teil verschläft oder wartend in verschiedenen Wohnungen zubringt. Die einzige Tat, der Versuch eines Waffentransports nach Floridsdorf, scheitert an der stümperhaften Ausführung. Die Kämpfe werden hier zu einer Revolution vom Hörensagen, der Gerüchte, des Abwartens im Ungewissen: »Mir blieb die Wirklichkeit fern.«⁴⁹

Die direkteste Auseinandersetzung mit den Februarkämpfen findet ironischerweise im Sommer 1943 an der russischen Front statt, wo Schindler als Sowjetoffizier auf den gefangenen Leutnant Naderny stößt, der Funktionär der Vaterländischen Front war und nun, gegen seinen Willen, für Hitler in den Krieg gezogen ist. Hier prallen die Argumente noch einmal aufeinander, der gemeinsame Feind ist nun

45 N. N. (Anm. 38).

46 Ebd.

47 Stocker, Der Fall Federmann (Anm. 35), S. 264.

48 Reinhard Federmann: Die Chancen des Romans. In: Heute, 25. 4. 1959.

49 Federmann, Himmelreich (Anm. 44), S. 165.

aber das nationalsozialistische Deutschland: »Österreich würde heute anders dastehen, wenn es sich auch nur drei Tage gegen Hitler verteidigt hätte«, wirft Schindler Naderny vor, der zugesteht, dass »die innere Zersplitterung unseren Widerstand gelähmt [hat]. Wir haben uns alle Mühe gegeben, das Volk zu einigen, an der Zersplitterung waren ganz andere Herrschaften schuld.«⁵⁰

Ganz anders ist die Situation ein gutes Jahrzehnt und einen Frieden später. Als Schindler 1956 in einem Gasthaus zufällig seinen früheren Kampfgenossen und jetzigen SPÖ-Abgeordneten Beranek wiedertrifft, nimmt ihn dieser mit ins Hinterzimmer, wo er mit seinem ehemaligen Todfeind Naderny trinkt, der es ebenso zum Nationalratsabgeordneten gebracht hat. Dort dämmert es Schindler: »Der Fremde war ich. Die beiden verstanden sich gut, und einem Unbeteiligten wäre nicht im entferntesten eingefallen zu behaupten, daß hier zwei politische Gegner zusammensaßen, zwei Männer, die irgendeinmal, in ferner Vergangenheit, aufeinander geschossen hatten.«⁵¹

Federmanns frühes Fazit aus dem Jahr 1959: Der Bürgerkrieg und die ihm zugrunde liegenden sozialen und politischen Spannungen waren überwunden, da all das Vergangene in den Köpfen nicht mehr existierte. Gelöst wurde nichts, das Schweigen über die Auseinandersetzungen hatte diese einfach ausgelöscht. Lakonisch stellt Federmann dieses Fazit auch ans Ende des Romans. Seiner Frau, die ihn aus dem Nachdenken aufstört und fragt, ob etwas Unangenehmes passiert sei, antwortet Bruno Schindler bloß vieldeutig: »Nichts ist geschehen.«⁵²

50 Ebd., S. 327.

51 Ebd., S. 457.

52 Ebd., S. 489.

KARL WAGNER

Österreich und die Schweiz – zwei Kulturen?

Ein Versuch

Die Schweiz ist die Antwort auf alle Fragen, die man sich in Österreich nie stellt. *Franz Schuh*

Die Wahl dieses Themas deutet womöglich auf etwas hin, was die Schweizer schon immer mit einem Bewohner des kleinen, wenn auch, objektiv gesehen, etwas größeren östlichen Nachbarlandes verbunden haben: auf einen gewissen Leichtsinnsinn, eine Leichtfertigkeit im Umgang mit Seriösem oder gar eine intellektuelle Schlichtheit, die man indes, im Inland dort, zumindest früher noch, als Charme zu verkaufen wusste. Für Ausländer, und nicht nur für diese, ist es auch heute noch nicht ratsam, den Umkehrschluss zu versuchen, also Charme für Unbedarftheit anzusehen. Und weil man, jedenfalls nach der Bildnistheorie eines großen Schriftstellers der Schweiz, Max Frisch, zu dem wird, als der man angeschaut wird, habe ich gar nicht anders wählen können.

Was hingegen das Leichte angeht, so habe ich in einer der schönsten Lobpreisungen Zürichs, die ich kenne, in Paul Valéry's »Der Liebhaber Zürichs«, eine bedenkenswerte Rechtfertigung gefunden: »[...] möglicherweise ist der Fortbestand der Ernsthaftigkeit eine traurige Notwendigkeit von mittelmäßigen Personen?«¹ Obwohl Valéry unpassenderweise vor allem die ETH rühmt, verbindet sich seine erste Erinnerung an Zürich mit einem Vortrag an dieser Universität über die »Krise des Geistes«, der keineswegs unangenehm verlaufen ist. Dazu dürfte womöglich beigetragen haben, dass ihm der Konsul noch vor dem Vortrag einen Korb Äpfel von Rilke überreicht hatte, der sich dergestalt höchst sinnfällig für seine Abwesenheit entschuldigen wollte.² Valéry schreibt: »Ich war auf ein Publikum gefaßt, das man geradezu als gefährlich aufmerksam, sehr schwierig und besonders kalt bezeichnete.« Und so beschreibt er seinen »Zustand von Verzweiflung in dem Augenblick, als ich zum Kapitäl – ich meine die Universität – hinaufsteigen und auf der Lehrkanzel in der aula magna erscheinen mußte, kaum daß ich auf der obersten Stufe angekommen war. Völlig außer Atem, den Geist an die innere Bewegtheit verloren, so mußte ich meine feierliche Rede beginnen, ein Publikum ansprechen, das ich nicht erkennen konnte, denn es bot meinem verstörten Blick

1 Paul Valéry: Der Liebhaber Zürichs. In: Paul Valéry: Werke. Frankfurter Ausgabe in 7 Bänden. Hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt. Bd. 3: Zur Literatur. Frankfurt a. M. 1989, S. 464.

2 Ebd., S. 534 (Anmerkungen).

nur das Verworrene unscharfer Gesichter, darin Brillengläser und Kneifer krampfhaft aufzuckten ...«³

Kein weiteres Wort jetzt davon, dass dieses Thema nicht nur mich heillos überfordert, dass auch eine Einzeldisziplin nicht vermöchte, so wage ich zu behaupten, zu einigermaßen haltbaren Aussagen über die Kultur/en dieser Nachbarstaaten zu kommen. Es wäre auch dann nicht möglich, wenn man, für einen Augenblick und für den Zweck dieses Versuchs, von diesem Landstrich als deutsche Schweiz sprechen dürfte. Wäre dann die deutsche Kultur die eine, die diese deutsche Schweiz, Österreich und Deutschland verbindet? Zu erwarten ist also nicht mehr als eine vergleichende »imagologische Bastelei«.⁴

Ich werde mich dabei vorwiegend an den Gegenstand meiner Disziplin, die »deutsche« Literatur, halten – eine in Österreich seit 1955 als unfreundlicher Akt der deutschen Germanisten angesehene Redeweise, sofern es um die »österreichische« Literatur geht –, um etwas darüber ausfindig zu machen, was es mit den Kulturen dieser Nachbarn auf sich hat. Diese Beleidigung deutet darauf hin, dass sowohl die Literatur als auch die Germanistik Österreichs zuvor hochfliegende und emphatische Hoffnungen mit Deutschland verbunden hatten: zuvorderst ökonomische, wegen des großen Marktes, dann ideologische (vor allem seit 1848 und erst recht nach 1866/1871), also deutschnationale und schließlich, damit interferierend, das auch die Schweiz betreffende Verständnis von Kulturnation (im Unterschied zu Staatsnation).

Hinter meinem Vorsatz steckt indes eine hochgemute Vorstellung von Literatur, die Peter Handke 1978 im Paratext zu der Anthologie »Glückliches Österreich« so bestimmt hat: »Es ist die Literatur, die das Bild eines Landes bestimmt, gerade indem sie allen fertigen Bildern mit Hartnäckigkeit und sanfter Gewalt widerspricht; sie verhindert das traurige Wort *Ende* über dem Bild von einem Land; wie sie zeigt, daß kein Mensch schon ein Bild von einem Menschen ist, so zeigt sie zugleich, daß ein Land, das sich selber als Bild von einem Land will, kein Raum für lebende Menschen ist«.⁵

Durchaus im Einklang mit dieser emphatischen Bestimmung dessen, was Literatur vermag, ist daran zu erinnern, dass die Literatur im besten Fall auch um ihren Bedeutungs-Wahn weiß und entsprechend dagegen vorgeht. In einem bemerkenswerten Bericht über eine Reise durch die Schweiz zu Beginn des vorigen Jahrhunderts – der die Grundlage für einen gemeinsam verfassten Roman hätte werden sollen – lassen die ungleichen Freunde Franz Kafka und Max Brod erkennen, dass

3 Ebd., S. 463.

4 Guy P. Marchal: Imagologische Bastelei. In: Ders. u. Aram Mattioli (Hg.): *Erfundene Schweiz*. Zürich 1992, S. 37-49.

5 Peter Handke: [Motto]. In: *Glückliches Österreich. Literarische Besichtigung eines Vaterlands*. Salzburg/Wien 1978, S. [7].

sie nicht nur sehen, was sie literarisch wissen, sondern auch, wie sie dieses Wissen dem Vergleichen und dem Augenschein aussetzen.

Aus ihren parallel geführten Reisetagebüchern hebe ich ihre Städtebilder von Zürich hervor, ferner Kafkas Brief aus dem Sanatorium Erlenbach bei Zürich vom 17. September 1911, der die Literatur emphatisch als Instanz für die Wahrnehmung der Welt und des Weltwissens begreift. Im vorliegenden Fall handelt es sich zunächst um Robert Walsers Roman *Der Gehülfe*. Kafkas Blick aus dem Coupéfenster, zwischen Winterthur und Zürich, registriert: »Geschäftliche Unternehmungen in Villen« (I, 145);⁶ expliziter heißt es bei Max Brod:

In allen kleinen Städten einzelstehende Häuser. Wie wird die Schweiz eine große Stadt machen, fragen wir. – Dunkelgrüne Fensterläden. – Jedes Gebäude villenähnlich. Trägt trotzdem Firma, nur eine, Familie und Geschäft scheint eines. Erinnerung an Walsers »Gehilfen«. – Man sieht keine Gassen. Jedes Haus hat ein Straßenviereck um sich. (I, 76)

Das Eisenbahncoupé als bevorzugter Ort der ethnographischen Schnelldiagnose wird zugleich als Ort der zivilisatorischen Zumutung von Nähe und Distanz in den Blick genommen: »es gibt kaum einen Ort, wo die größten Gegensätze in der Lebensführung so nah, unvermittelt und überraschend neben einander sitzen wie im Coupé und infolge der fortwährenden gegenseitigen Betrachtung in der kürzesten Zeit auf einander zu wirken anfangen.« (I, 203)

Robert Walser wird auch in dem Fragment gebliebenen, dialogischen Reisetagebuch *Richard und Samuel* als einer eingeführt, der die Wahrnehmungsweise der Schweiz bestimmt: »Diese Einrichtung, Geschäftsunternehmungen in Villen zu betreiben, erinnert mich stark an R. Walsers Roman ›Der Gehülfe‹.« (I, 202) Ein Aufenthalt im Sanatorium Erlenbach verändert Kafkas ethnographische Wahrnehmung, insbesondere die Art derselben:

In einem nützt mir abgesehen von der Gesundheit mein Aufenthalt hier auf jeden Fall. Das Publikum besteht hauptsächlich aus ältern Schweizer Frauen des Mittelstandes, also aus Menschen, bei denen sich ethnographische Eigentümlichkeiten am zartesten und verschwindendsten zeigen. Wenn man sie daher an diesen konstatiert, dann sollte man sie doch schon sehr fest halten. Auch meine Unkenntnis ihres Deutsch hilft mir glaube ich bei ihrer Betrachtung, denn sie sind dadurch für mich viel enger gruppiert. Man sieht dann doch mehr als wir vom Waggonfenster aus, wenn auch nicht eigentlich anders. Um es vorläufig kurz zu sagen, würde ich mich bei der Beurteilung der Schweiz lieber als an Keller oder Walser, an Meyer halten. (II, 95)

6 Max Brod – Franz Kafka: Eine Freundschaft. Bd. I: Reiseaufzeichnungen. Hg. unter Mitarbeit v. Hannelore Rodlauer u. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1987; Bd. II: Briefwechsel. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1989; Verweise mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im fortlaufenden Text.

Wie jede Außensicht, so ist auch die folgende für Einheimische wohl befremdlich; andererseits ist sie charakteristisch für eine Hermeneutik des Fremden, die Erwartungserwartungen durch das Bekannte, das Gelesene und das Gesehene ins Spiel zu bringen sucht. Dazu gehört auch das explizite »In-Beziehung-Setzen« von Eigenem und Fremden. So heißt es bei Brod über Zürich: »Eindruck einer blühenden schönen Stadt mit unbedeutender Bevölkerung, die sich wie zufällig zwischen Prachtbauten dreht und von der man nicht begreifen will, daß die diese schönen Dinge geschaffen hat. Ähnlich schien mir Graz.« (II, 77).

Eine andere Passage registriert den Befund über Sprachenverwirrung im Zürcher Männerbad, um ihn so zu verallgemeinern:

Lösung der Sprachenfrage in der Schweiz. Man verwirrt alles, so dass sich die Chauvinisten selbst nicht auskennen. Bald ist das Deutsche links, bald rechts, bald mit Französisch oder Italienisch verbunden oder mit beiden oder selbst englisch, bald fehlt es. [...] Überhaupt die Schweiz als Schule der Staatsmänner! (I, 78)

Das ist auch nicht ohne Hintersinn auf das Ende der österreichischen Monarchie und die Entstehung der Tschechoslowakischen Republik zu beziehen. Deren Gründer und erster Präsident, Tomáš Garrigue Masaryk, hat während des Ersten Weltkriegs den Entschluss gefasst, Österreich-Ungarn zu zerschlagen und eine Union von Slowaken und Tschechen zu begründen. Es ist bemerkenswert, dass er den größten Teil seiner diplomatischen, propagandistischen und politischen Tätigkeit von der Schweiz aus entfaltete, wo er wie viele andere Intellektuelle und Schriftsteller Zuflucht fand.⁷ Die berühmte Formel der Pariser Friedensschlüsse: »Der Rest ist Österreich« ist zugleich die Fortsetzung der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts.

Die Tschechoslowakei war – im Unterschied zu diesem Rest von Österreich – ökonomisch erfolgreich, bei allerdings unvergleichlich günstigeren Ausgangspositionen: Auf dem Gebiet des neuen Staates – ungefähr ein Fünftel der Bodenfläche der alten Monarchie und etwa ein Viertel der Bevölkerung (26,4%) – wurden zuvor über zwei Drittel (ca. 70%) der industriellen Erzeugnisse Österreich-Ungarns erarbeitet. Dass der neue Staat der Tschechoslowakischen Republik das Nationalitätenproblem nicht lösen konnte, also auch hinter die Einsichten ihres Begründers und Präsidenten zurückfiel, ist heute bekannt. Dabei hatte die neue Republik, unter anderem mit direkter Berufung auf das Schweizer Vorbild, die Erhebung des

7 Einiges davon ist nachzulesen in dem Band »Gespräche mit Masaryk«, die einer der größten tschechischen Autoren des 20. Jahrhundert, Carel Čapek, mit Masaryk in den 20er und 30er Jahren geführt hat; die Originalausgabe erschien in drei Teilen 1928/1931/1935 – gesammelt 1936. – Die erste vollständige deutsche Gesamtausgabe erschien 2001 in der sehr zu empfehlenden, auf 33 Bände angelegten Reihe »Tschechische Bibliothek« (hg. v. Peter Demetz, Jiří Gruša, Peter Kosta, Eckhard Thiele und Hans Dieter Zimmermann) der Deutschen Verlags-Anstalt.

Deutschen zur zweiten Landessprache versprochen: »die Grundsätze der Schweizer Republikanischen Verfassung würden als Grundlage der Nationalitätenrechte« in der ČSR angeführt, hatte der Außenminister der tschechischen Republik Eduard Beneš proklamiert.⁸

Man wird diesen neuralgischen Zeitpunkt österreichischer (wie auch europäischer) Geschichte auch als Grund für eine markante Differenz zur Schweiz anführen können: Die Gründung der Ersten Republik (mit dem Namen »Deutsch-Österreich«) unter Verbot des Anschlusses an Deutschland durch die Siegermächte hat für Österreich ein traumatisches Verhältnis zur Größe zur Folge; im Unterschied zur Schweiz, die sich als Willensnation versteht, steht Österreichs Abschied von imperialer Größe unter dem Vorzeichen der Bildung eines Staates, »den keiner wollte«.

Weil es aber nach Henry James viel Geschichte braucht, um ein wenig Literatur zu produzieren, entsteht bei den besten Autoren Österreichs das Konstrukt eines geistigen, transnationalen Österreich, das dem grassierenden Nationalismus und der unerträglichen Kleinheit und Kleinlichkeit entgegengesetzt ist. Es wurde von Claudio Magris als habsburgischer Mythos in der österreichischen Literatur bestimmt – eine ihrer folgenreichsten Fremdbeschreibungen. Weil sich dieser Begriff zu bequem mit der mehr denn je florierenden Habsburgernostalgie verwechseln lässt, sei an Joseph Roths unerbittliche Präzisierung erinnert, die er 1934 in einem Brief an Ernst Křenek vornimmt: »Gewiß weiß ich, daß der Kaiser von Österreich, bliebe er nur ein Kaiser der Alpentrottel, nicht der Kaiser wäre, den wir meinen.«⁹ Claudio Magris hat mit seiner Doktorarbeit eine längst unüberschaubar gewordene Debatte über die Bestimmung dessen ausgelöst, was denn nun das Österreichische an der österreichischen Literatur sei. Erstmals hatte sich Franz Grillparzer 1837, bezogen auf die damals gegenwärtige deutsche Literatur, die Frage vorgelegt: »Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?« Zu ihrem Vorteile gegenüber den »gegenwärtigen Deutschen« führt Grillparzer drei Eigenschaften an: »Bescheidenheit, gesunder Menschenverstand, und wahres Gefühl.«¹⁰ Im Jahr 1937, abermals gegen das gegenwärtige Deutschland gerichtet, beginnt Joseph Roth sein Porträt Grillparzers – der einzige deutsche Klassiker, der vom Spanischen herkomme – so:

Verdrossen, verschlossen, griesgrämig, verbarg er seine Scheu vor der Welt hinter einer scheltbereiten Demut, einer Bescheidenheit, die in Wirklichkeit eine hochmütige Haltung war. [...] Es war, als fühlte er [...] vor allem die Notwendigkeit, die Ansichtskarten-Vorstellung, die sich die anderen deutschen Stämme

8 Ich stütze mich bei diesen Angaben auf Jörg K. Hoensch: *Geschichte Böhmens. Von der slavischen Landnahme bis ins 20. Jahrhundert*. München 1987, S. 422 f.

9 Joseph Roth: *Briefe 1911-1930*. Hg. v. Hermann Kesten. Köln/Berlin 1970, S. 390.

10 Franz Grillparzer: *Werke*. Bd. II: *Dramen, Erzählungen, Aufsätze*. München 1971, S. 644.

(noch vor der Erfindung der Ansichtskarte) vom »Österreicher« gebildet hatten, zu widerlegen.¹¹

Was nun die fertigen Bilder betrifft, gegen die auch die Literatur, so scheint es, leider nicht gefeilt ist: Fertige Bilder über Österreich und die Schweiz gibt es zuhauf – allein die Zahl der Witze ist Legion. Und Witze – das haben sie, mit Verlaub gesagt, mit dem Antisemitismus gemeinsam – ändern sich nur, wenn sich die Börsenkurse und Wirtschaftsdaten ändern. Insofern verspüre ich als Österreicher eine abnehmende Konjunktur an Witzen über mein Land (obwohl ich den Wirtschaftsdaten misstrauere). Das könnte man vielleicht so verallgemeinern:

Erstens, es gibt womöglich eine Theorie über Nachbarschaftskulturen, die Freud in seiner Annahme bestätigt, dass es einen Narzissmus der kleinsten Differenz gäbe: ihn überbewerten zu wollen zeugte demnach nicht von besonderer politischer Klugheit.

Zweitens und nicht minder fatal für meinen Beitrag: Es sind nicht die wechselseitigen Beschreibungen, die das jeweilige Bild der Kultur dieser Nachbarn bestimmen; dieses Bild entsteht – es ist schon angeklungen – zumeist erst durch einen Dritten und der heißt fast immer Deutschland. Wie das komplizierte Verhältnis Österreichs zu Deutschland zu bestimmen wäre, dafür gibt es eine glückliche Formel, die ein österreichischer Sportreporter geprägt und ein deutscher Schriftsteller, Ror Wolf, in einer virtuos gemachten Radio-Collage haltbar überliefert hat. Als 1978 in dem denkwürdigen WM-Spiel die deutsche Nationalmannschaft in Cordoba in der 67. Minute gegen Österreich ausgleichen konnte, kommentierte das Österreichs Reporter Edi Finger so: »2:2 für die Deutschen«.¹² Knapper kann man einen Minderwertigkeitskomplex nicht ausdrücken.

Es gibt freilich folgenreiche Ausnahmen: Ein Film, der wie kaum ein anderer nach 1945 das Bild Wiens (und damit Österreichs) bestimmt hat, »The Third Man« von Carol Reed, enthält, durch einen prominenten Dritten, wie Graham Greene anmerkt, zugleich ein nicht minder markantes Bonmot über Schweizer Kultur: »(Incidentally, the popular line of dialogue concerning Swiss cuckoo clocks was written into the script by Mr [Orson] Welles himself).«¹³

Peter von Matt hat dem berühmten Satz von Orson Welles, den er als Variation auf den immer wieder behaupteten Zusammenhang von Krieg und Kultur versteht und damit als ein Stück intellektuellen Kitsches, nachgehört und dessen mediale Beliebtheit in der Schweiz mit der Verbindbarkeit von »subtiler Schweizer Selbst-

11 Joseph Roth: Werke. Bd. 3: Das journalistische Werk 1929-1939. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln 1989, S. 742.

12 Als Hörspiel »Cordoba Juni 13 Uhr 45« zugänglich auf CD 04 von Ror Wolf: Gesammelte Fußballhörspiele. Hg. v. Jürgen Roth. Intermedium records. Hg. v. Bayerischen Rundfunk. München 2006. – Erste Druckfassung in: Ror Wolf: Die heiße Luft der Spiele. Frankfurt a. M. 1982.

13 Graham Greene: The Third Man and The Fallen Idol. London o. J., S. 10.

verhöhnung« und wackerem »Schweizer Selbstlob« erklärt. »Seht her, wir sind zwar das Vaterland der Langeweile, aber wir sind gute Menschen!«¹⁴ Für die Österreicher ist der Satz doppelt tröstlich: Er spottet über den prosperierenden Nachbarn, der es verstanden hat, die Selbstdestruktivität seiner Nachbarn zu vermeiden und zwei Weltkriege auszulassen; das Bild vom zerstörten Wien und seiner Nachkriegskorruption wird indes genau durch den intellektuellen Kitsch erträglich. So als hätte nicht Karl Kraus die positive Koppelung von »Krieg und Kultur« – so Hofmannsthal noch 1914 – ein für alle Mal in eine Disjunktion verwandelt.

Bevor ich in zwei historisch genauer bestimmten Abschnitten zum Frauenstudium in der Schweiz und in Österreich sowie zur Asylpolitik dieser Länder komme, ist noch zu erproben, ob nicht die Herkunft und Bestimmung des Slogans von den »zwei Kulturen« unvermuteten Aufschluss über die Schweiz und über Österreich geben könnte. Diese Annahme setzte voraus, dass sich die eine (deutsche) Kultur in zwei auseinanderdriftende Versionen davon teilte, eine österreichische und eine schweizerische.

Die Rede von den zwei Kulturen (»The Two Cultures and the Scientific Revolution«) datiert vom 7. Mai 1959, als C. P. Snow in Cambridge eine längst existente kulturelle Angst artikulierte, die seit dem 19. Jahrhundert virulent war. Zwischen den »literary intellectuals« und den »natural scientists«, so der Befund dieser Rede, gäbe es ein profundes wechselseitiges Misstrauen und Missverständnis.¹⁵ Dieses wiederum hätte die nachteiligsten Folgen für die rosigsten Aussichten, mittels Technologie die Welt-Probleme zu lösen. Während der Romanschriftsteller Snow die in fortgeschrittenen Industriestaaten zu beobachtende Kluft zwischen diesen zwei Kulturen aufzuheben vorgibt, kann kein Zweifel bestehen, dass auch in diesem Fall die binären Oppositionsbegriffe nicht gleichrangig, sondern von unterschiedlichem Wert sind.

Übertragen in ein Szenario herkömmlicher Geschlechterrollen-Ideologie wären die beiden Kulturen als männlich und weiblich zu begreifen, wobei die Schweiz bzw. Deutschland den männlichen Part der naturwissenschaftlichen, Österreich hingegen die weiblich konnotierte literarische Kultur repräsentierten. Diese Zuschreibung bezeichnet geradezu eine Spezialität der österreichischen Identitätspräsentation, insbesondere gegenüber Deutschland. Vom 18. Jahrhundert bis zu Hofmannsthals dichotomem Schema »Preuße und Österreicher« aus der Zeit des Ersten Weltkriegs steht Österreich für die »soft skills«; also für körperliche Lustbarkeiten und intellektuelle Unbedarftheit, für Witz und Gefühl. Was auch immer Friedrich Nikolai sonst noch in der »Phäakenstadt« Wien 1781 gesehen und beschrieben haben mag, seine Darstellung österreichischer Fress- und Sauflust als Ausdruck dortiger Geistlosigkeit ist ihm dort nie verziehen worden. In einem

14 Peter von Matt: Die tintenblauen Eidgenossen. München/Wien 2001, S. 154 f.

15 Vgl. C. P. Snow: The Two Cultures [1959]. With an Introduction by Stefan Collini. Cambridge 2006, S. VII f.

der witzigsten zeitgenössischen österreichischen Konter gegen angemafste Überlegenheit deutschen Grübelns über österreichische Sinnesfreude – Johann Friedels Schrift »Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin« – heißt es: »Wir genießen das Vergnügen; – Sie schwatzen davon. – Wir trinken Wein; Sie besingen ihn. Wir heyrathen unsre schönen Mädchen; Sie – petrarchisiren von ihnen. Wir küssen den Busen, der uns gefällt; Sie machen Sinngedichte auf ihn. [...] Welcher von beiden ist nun der Vernünftigere?«¹⁶

Es gibt freilich, zur Beschämung solcher Verfestigungen, auch die hintergründigsten Verteidigungen österreichischer Lebensart durch deutsche Schriftsteller und Intellektuelle dieser Zeit, die von der Gewissheit deutscher Räsionierer abrücken. Georg Forster, 1784 auf der Durchreise nach Wilna in Wien freudig empfangen, schreibt: »Es ist wahr, daß ein feiner Epikuräismus aus dieser Stimmung hervorleuchtet, daß man im Durchschnitt den Freuden des Lebens offen ist und sie gern genießt, aber wer von sich im Ernst behaupten kann, daß er alle Affekten bezwungen habe und daß diese Selbstverleugnung wahrhaft glücklich macht, nur dem will ich erlauben, den ersten Stein auf die Wiener zu werfen; – doch nein, auch dem nicht; denn man sollte überhaupt nicht gestatten, daß Steine geworfen werden auf den, der anders tut und denkt.«¹⁷

Der Wiener Epikuräismus hat nicht gehalten, was Georg Forster bereit war ihm gutzuschreiben. Es macht aber, bis heute, eine Qualität der österreichischen Literatur aus, diese Dialektik des Karnevalesken mit unerbittlicher Komik auszustellen. Es spricht für Wilhelm von Humboldt, dass er schon damals in einem Brief an den Altphilologen Friedrich August Wolf eine solche Alternative für die deutsche Literatur insgesamt erwogen zu haben scheint:

Meinem Urteil nach ist es keine Frage, daß eigentlich in dem südlichen (Deutschland) eine bessere und energischere, wenigstens elastischere Natur ist, und wäre die Kultur der Sprache und Literatur von dieser ausgegangen, so scheint es keinem Zweifel unterworfen, daß der *deutsche Geist*, der jetzt doch von den Ausländern, wie sehr [sie] auch anfangen mögen, seine Produkte zu achten, immer noch als mechanisch und pedantisch und nachahmend angesehen wird, bei weitem mehr Energie und Originalität gewonnen haben würde.¹⁸

Solche Erwartungen haben sich im dünnkelhaften Selbstbewusstsein oft in dem Ideologem niedergeschlagen, Österreich sei das bessere Deutschland, was insbesondere in ideologisch brisanten Zeiten die Agitation für den »Anschluss« an Deutschland beförderte.

16 Zitiert nach Klaus Günzel: Wiener Begegnungen. Deutsche Dichter in Österreichs Kaiserstadt 1750-1850. Wien 1990, S. 77.

17 Zit. nach ebd., S. 78.

18 Zit. nach ebd., S. 87.

Die Komplimentärfigur: Österreich als das meist weiblich vorgestellte Andere zu Deutschland – das war der Ausgangspunkt für diesen kleinen Exkurs – lässt sich auch auf das Verhältnis zur Schweiz übertragen, unbeschadet dessen, wie die Schweiz ihrerseits ihr Verhältnis zu Deutschland bestimmt.

In Thomas Bernhards Komödie *Über allen Gipfeln ist Ruh* findet jedenfalls im schönsten Lob Zürichs und der Schweiz durch die Figur des Herrn Meister genau diese Übertragung statt:

Wissen Sie die Stadt Zürich / hat mir immer Glück gebracht [...] Sie hat viel
Ingsheimliches in meinem Leben gestiftet / ich kann es nicht aufzählen / so ist
Zürich die Stadt die ich am meisten liebe / jeder hat seine Lieblingsstadt / Die
Schweiz überhaupt war für mich schicksalhaft / ich liebe die Schweiz / meine
Frau versteht das nicht / aber das ist sehr frauich gedacht / die Schweiz ist kein
Land für den Geschmack der Frauen / ein Herrenland sicher ein Herrenland.¹⁹

Ricarda Huchs Schweizlob von 1938 gipfelt darin, dass sie dort das unentstellte Eigene gefunden hat:

»Hier in der Schweiz schien mir das wahre, das unentstellte Deutschland zu sein, dem ich mich zugehörig fühlte [...]«. ²⁰ Ricarda Huch kam allerdings 1887 nach Zürich, um hier zu studieren und ihre Doktorarbeit aus Geschichte über die Neutralität der Eidgenossenschaft während des Spanischen Erbfolgekrieges zu schreiben. Sie gehört damit zu jenen weiblichen Studierenden aus ganz Europa, die vom »Experiment«²¹ der Universität Zürich, als erste deutsche Hochschule in der Schweiz Frauen zum Studium zuzulassen, mit Erfolg Gebrauch machen konnten; im Unterschied zu der traditionsschweren Wiener Universität (gegründet 1365), wo erst mehr als dreißig Jahre später, 1897, erstmals Frauen studieren durften; im Falle der juristischen Fakultät zu Wien wurde dies erst 1919 möglich. Es ist zuletzt, auch im Rahmen des Universitätsjubiläums, der Pionierinnen des Frauenstudiums gedacht worden, das 1864 mit der ersten russischen Medizinstudentin in Zürich seinen Anfang nahm und durch einen hohen Ausländeranteil, vor allem aus dem Osten, gekennzeichnet war. Es scheint kein Zufall, dass sich der Beginn des Frauenstudiums in der Schweiz einem Präzedenzfall verdankt und keiner programmatischen Entscheidung. Mit der ersten promovierten Medizinerin, der Russin Nadeschda Suslowa, etablierte sich Zürich als »russisches Mekka« mit einer spezifisch studentischen Kultur, die entscheidende Verbindungen zur politischen Emigration aus Ost- und Südeuropa unterhielt.²² Namen wie Rosa Luxemburg,

19 Thomas Bernhard: *Über allen Gipfeln ist Ruh*. Ein deutscher Dichtertag um 1980. Komödie. Frankfurt a. M. 1980, S. 107.

20 Ricarda Huch: *Frühling in der Schweiz*. Jugenderinnerungen. 5. Aufl., Zürich 1960; zuerst 1938.

21 *Das Frauenstudium an den Schweizer Hochschulen*. Hg. v. Schweizerischen Verband der Akademikerinnen. Zürich 1928, S. 9.

22 Monika Bankowski-Züllig: Die erste »Russische Bibliothek in Zürich« (1870-1873). In: »Der

Sabina Spielrein oder Vera Figner²³ wären hier anzuführen; diese verknüpfen sich, wie im Falle Luxemburgs, mit politischen Auseinandersetzungen in und um die schweizerische Arbeiterbewegung und die sozialistische Internationale. So kam Luxemburg auf dem Internationalen Zürcher Sozialistenkongress 1893 in Kontakt mit Robert Seidel, dem Redakteur der »Arbeiterstimme« Zürich. Im Jahr 1897, als Rosa Luxemburg mit ihrer Arbeit über »Die industrielle Entwicklung Polens« erfolgreich promoviert und im April Zürich verlässt, bewirbt sich der junge Robert Walser bei Robert Seidel als Angestellter oder Schreiber in dessen Redaktionsbüro.²⁴

Die ersten Abschlüsse von Frauen an der Philosophischen Fakultät waren deutlich später als auf der Medizin: 1875 promovierte die Polin Stephanie Wolicka aus Warschau mit einer Dissertation über »Griechische Frauengestalten«. Ricarda Huchs Erinnerung ist geeignet, das Studium auch vor dem Massenstudium differenziert und nicht nostalgisch zu betrachten: Mit ihrem Doktorvater, dem Historiker Professor von Wyss, spricht sie nämlich erst *nach* Vorlage ihrer Arbeit zum ersten Mal darüber.²⁵

Angesichts der Verspätung der österreichischen Universitäten beim Frauenstudium nimmt es nicht wunder, dass Studentinnen aus allen Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie an Schweizer Universitäten studiert haben, insbesondere Medizin. Darunter auch die erste an einer österreichischen Universität promovierte Medizinerin, Gabriele Possaner von Ehrenthal, die von 1888 bis 1893 in Genf und Zürich Medizin studierte und erfolgreich abschloss. Allein der Versuch, diesen Abschluss in Österreich nostrifizieren zu lassen, beschäftigte in den Jahren 1894 bis 1897 Kaiser Franz Joseph, insgesamt fünf Minister des Innern

Parnass liegt nicht in den Schweizer Alpen ...«. Aspekte der Zürcher Universitätsgeschichte. Beiträge aus dem »Zürcher Taschenbuch« 1939-1988. Ausgew. v. Verena Stadler-Labhart. Zürich 1991, 229-259. – Polina Suslowa, die Schwester Nadeshdas, war Dostojewskis Geliebte. Es gibt Briefe Dostojewskis an Nadeshda in Zürich, vor allem zum Zwecke der Geldbeschaffung wegen seiner Spielschulden. Cf. Polina Suslowa: Dostojewskis ewige Freundin – Mein intimes Tagebuch. Aus dem Russ. übers. v. Rosa Sychowitsch. Frankfurt a. M. 1996 – Zum biographischen Hintergrund s. Joseph Franks monumentale Dostojewskij-Biographie in 5 Bänden (Bde. 3 und 4). Princeton 1976-2002.

23 Siehe Rosa Luxemburg: Gesammelte Briefe. 6 Bde. Berlin 1982-1993; hier vor allem Bd. 1 und Bd. 6. – Vera Figner: Nacht über Rußland. Lebenserinnerungen. Berlin 1985. – Siehe auch Verena Stadler-Labhart: Rosa Luxemburg an der Universität Zürich 1889-1897. Zürich 1978; Peter Nettel: Rosa Luxemburg. Vom Autor gekürzte Volksausgabe. Frankfurt a. M./Wien/Zürich 1970.

24 In Walsers Brief vom 3/3/1897 heißt es: »Könnten Sie vielleicht einen Angestellten in Ihrem geschätzten Bureau brauchen als Schreiber oder so was? [...] ich möchte zu gerne, einer Partei dienen, der mein ganzes Herz angehört.« Siehe Markus Bürgi und Katharina Kerr: Die drei frühesten bisher bekannten Briefe Robert Walsers und ein Gedicht aus der Zeit seines ersten Zürcher Aufenthaltes. In: Robert Walser zum Gedenken. Hg. v. Elio Fröhlich und Robert Mächler. Frankfurt a. M./Zürich 1976, [S. 13].

25 Huch (= Anm. 20), S. 47.

und für Kultur und Unterricht, vier Rektoren der Universität Wien und ebenso viele Dekane der Medizinischen Fakultät.²⁶

An der Zürcher Philosophischen Fakultät haben im Zeitraum 1868 bis 1892 nur sechs Frauen aus Österreich-Ungarn studiert; darunter ist Helene Druskovich die bekannteste, talentierteste und auch berüchtigtste. Sie wurde 1891 im 35. Lebensjahr als bekannte Geisteswissenschaftlerin aus Dresden nach Wien und von dort in die Heilanstalt Mauer-Oehling verbracht, wo sie, entmündigt, die letzten 27 Jahre ihres Lebens interniert blieb.²⁷ Sie war die zweite Frau (und die erste Österreicherin), die 1876 in Zürich promovierte, mit einer Studie über Byrons *Don Juan*. Druskovich war mit Conrad Ferdinand Meyer bekannt, der 1884 ihren Essay über »Percy Bysshe Shelley« lobend rezensierte.²⁸

Vielleicht noch berühmter ist eine andere österreichische Absolventin der Zürcher Universität, Eugenie Schwarzwald, 1872 in Galizien geboren, die 1900 mit einer Doktorarbeit über »Metapher und Gleichnis bei Berthold von Regensburg« hier promovierte. Als eines der Vorbilder für Musils Diotima im »Mann ohne Eigenschaften« ist ihre Biographie und Lebensleistung der Schwarzwaldschule, untergebracht im Gebäude des Literatencafés Herrenhof, gut dokumentiert. Außergewöhnlich war auch ihr Organisationstalent und networking – an ihrer Schule unterrichten immerhin Leute wie Kokoschka, Schönberg oder Loos; dazu passt, dass ihr Salon einen der wichtigsten Wiener Treffpunkte bildete: Friedell, Karl Kraus, Canetti oder eben auch Musil waren dort zu treffen. Es ist längst noch nicht erforscht, welche Beziehungen zwischen dieser Universität hier und der österreichischen Kultur der Habsburgermonarchie sonst noch bestanden haben.

Damit käme ich zu meinem letzten Punkt, mit dem ich den ehemaligen Glanz der Zürcher Universität, zugleich aber auch die anhaltende Finsternis der beiden Kleinstaaten, ihre Xenophobie und kleinmütige Gastfreundschaft, umreißen möchte. Max Frisch hat in seiner Büchnerpreisrede den Emigranten Büchner, deutscher Dichter und Naturforscher, hervorgehoben und daran erinnert, dass »die Zürcher Universität, wenige Jahre vor Büchners erster Vorlesung gegründet, nicht zu denken ist ohne den Anteil deutscher Emigranten«. ²⁹ Seit diesem Gründungsdatum hat das Auswanderungsland Schweiz vielen Emigranten aus Deutschland und Österreich – um jetzt nur von diesen zu sprechen – ein wie auch immer prekäres, temporäres oder auch dauerhaftes Asyl geboten. Einer von ihnen, Alfred Polgar,

26 Alle Angaben nach der penibel recherchierten Fallstudie von Marcella Stern: Gabriele Posaner von Ehrenthal, die erste an der Universität Wien promovierte Frau. In: Waltraud Heindl und Marina Tichy (Hg.): »Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück ...«. Frauen an der Universität Wien (ab 1897). Wien 1990.

27 Siehe Hinrike Gronewold: Helene von Druskowitz 1856-1918. »Die geistige Amazone«. In: WahnsinnsFrauen. Hg. v. Sibylle Duda und Luise F. Pusch. Frankfurt a. M. 1992.

28 Siehe Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke in 2 Bänden. Bd. 2. Darmstadt 1978, S. 679-681.

29 Max Frisch: Büchner-Rede [1958]. In: Ders.: Öffentlichkeit als Partner. Frankfurt a. M. 1967, S. 39.

einer der großartigsten Feuilletonisten und Theaterkritiker Österreichs, hat einen unbestechlichen Blick für das Fiese dieser beiden Nachbarschaftskulturen gehabt: Schließlich hat er es auch von beiden, freilich in unterschiedlichen Graden, zu spüren bekommen. Musil war wie Polgar, Ernst Bloch und viele andere Intellektuelle mit der Machtergreifung Hitlers gezwungen, Deutschland zu verlassen. Er fand wie viele andere nur vorübergehend Zuflucht in Österreich. Seit 1938 lebte er mehr schlecht als recht im Exil in Zürich, dann in Genf, selbstlos unterstützt von Fritz Wotruba und dem Schweizer Pfarrer Robert Lejeune. In den Tagebuchaufzeichnungen dieser Jahre taucht das Thema Schweiz oft auf, zum Beispiel so: »Schweiz. Die beste aller Welten!« (TB 811)³⁰ Der Sarkasmus dieser Feststellung ergibt sich erst daraus, wie diese beste aller Welten in ihrer Verfasstheit näher gekennzeichnet wird. Dazu nur einige Musil'sche Bestimmungsversuche: »Die Schweizer haben keinen Respekt vor dem Fremden! (lies: das Fremde) [...] Darum auch ihr Mißtraun gegen den Fremden, ausgenommen er imponiert durch Reichtum; jeder andere Fremde ist ein Zigeuner.« (TB 807) Alfred Polgar, der 1938 aufgrund eines negativen Gutachtens des Schweizer Schriftstellervereins – »... muß festgestellt werden, daß das Schaffen Alfred Polgars nicht von derartiger Bedeutung ist, daß er eine wirkliche Bereicherung des geistigen Lebens unseres Landes darstellte ...«³¹ – keine Arbeitsbewilligung in der Schweiz erhielt, musste nach Paris ins Exil von dort weiter nach New York.

Von seiner beherzigenswerten Ansicht, »den besseren Schlüssel zum Wesen eines Landes geben die unauffälligen Dinge dort, nicht die auffälligen«,³² machte er auch nach seiner Rückkehr nach Europa Gebrauch. Das betrifft auch Zürich: »Zürich ist lieblich, infam teuer, stinkfaded. Immerhin tut es wohl, zur Abwechslung nicht zwischen bedrohlichen Wolkenkratzern, sondern zwischen zutraulichen Erdkratzern zu spazieren.«³³ Ebenfalls 1949 berichtet er seinem Freund Willy Schlamm vom Besuch in seiner Geburtsstadt, aus der er vertrieben wurde. Es ist also ungefähr die Handlungszeit des »Dritten Mannes«:

Wien ist nicht mehr schön, provinziell innen und außen, bevölkert von einer peinlich-gefälligen Rasse hinter deren Freundlichkeit die Tücke lauert. Das ganze Leben der Stadt, auch das sozusagen geistige, geht in der Tonart: Kümmerlich. Trotz der überall merkbaren großen Armut, hungert niemand in Wien, und in ein paar, teuren, Lokalen frißt man herrlich, wenn man sich nicht schämt. Wir haben uns nicht geschämt. Ich war in der Leopoldstadt, auf der Suche nach einer alten braven Kusine. »Oh die? Die haben's abg'holt« sagte der

30 Robert Musil: Tagebücher. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek 1976. – Im fortlaufenden Text mit der Sigle TB und Seitenzahl zitiert.

31 Zitiert nach Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar. Eine Biographie. Wien/München 1985, S. 197 f.

32 Alfred Polgar: Lieber Freund! Lebenszeichen aus der Fremde. Hg. und eingel. v. Erich Thanner. Wien/Hamburg 1981, S. 95.

33 Ebd., S. 52.

Hausmeister. Ihr mögt Euch vorstellen, in wie vollen Zügen ich nachher die zerbombten Häuser – als eine Art neuen Barocks – genossen habe.³⁴

Die »alte brave Kusine« war im übrigen Polgars Schwester Hermine.³⁵ Polgar jedenfalls zog der Heimkehr in die Fremde die Fremdheit Zürichs vor, wobei das Leben im Hotel Urban der Wirklichkeit einer fremden Heimat am angemessensten gewesen sein mochte,³⁶ wo er »ohne seelische Scham den Mangel an Ruinen, nachtfinstern Straßen und SS-Gesichter[n]« genoss.³⁷

34 Ebd., S. 54.

35 Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar (= Anm. 31), S. 232.

36 Vgl. Polgars Text »In der Fremde« (1938). In: Umgang mit der Schweiz. Hg. v. Charles Linsmayer. Frankfurt a. M. 1990, S. 324 f.

37 Brief Polgars an Berthold Viertel, 16. 12. 1949. Zit. nach Ulrich Weinzierl: Alfred Polgar (= Anm. 31), S. 234 f.

Pop, Ästhetik und Politik 1969

– und ihr Nachspiel: Handke gegen/mit Jelinek

Im abschließenden Kapitel seiner Monographie *Robert Musil – Literatur und Politik*, eines der maßgeblichen Bücher über Musil in den vergangenen Jahrzehnten, konfrontiert Klaus Amann die distanzierte Haltung des Autors zur zeitgenössischen Politik mit jener Johannes R. Bechers: Während Becher als »Dichter sich an den Politiker ausgeliefert« und als »Politiker den Dichter immer wieder in die Pflicht genommen« habe, sei vom weniger ideologisch als vielmehr ideologiekritisch denkenden Musil »die Unteilbarkeit seiner Rolle als Schriftsteller, die Becher durch testamentarische Verfügungen wiederherzustellen versuchte, nie in Frage gestellt« worden. »Der Schriftsteller in der Maske des Politikers erschien ihm ebenso unheimlich, ja gefährlich, wie der Politiker in der Maske des Schriftstellers.«¹ Entsprechendes diagnostiziert Karl Wagner bei Peter Handke, der in Musils Todesjahr in Griffen, unweit von Musils Geburtsstadt Klagenfurt, geboren wurde: Wie Musil gelinge es Handke, die »ideologiekritische Fundierung auch gegen die Automatismen der Ideologiekritik selbst und [...] der 68er Bewegung vorzubringen, mit der er intensiver verstrickt ist, als die nach dem Reiz-Reaktions-Schema abgespulsten Provokationsgesten vermuten lassen.«² Mehr noch: Handkes Sprachkritik sei »in doppelter Weise ideologiekritisch fundiert: in der Tradition der österreichischen Philosophie und Literatur und im Zusammenhang der formalistisch-strukturalistischen Literaturtheorie.«³ Im Blick auf die beiden von ihm verglichenen, doch keineswegs gleichgesetzten Schriftsteller betont Wagner indes: »Was das politisch bedeutet, hat Klaus Amann für Robert Musil eindrücklich rekonstruiert; eine vergleichbare Archäologie steht im Fall Handkes noch aus.«⁴

Die folgende Skizze vermag die ausstehende Archäologie auch angesichts des knappen zur Verfügung stehenden Raums nicht zu liefern; sie kann nur erste, tastende Schritte in diese Richtung machen. Dennoch widmet sie sich mit der rekonstruktiven Konfrontation verschiedener literarisch-politischer Positionen des Jahres 1969 einer literarisch-ideologischen Frontstellung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die der von Musil in den dreißiger Jahren ideologiekritisch diagnostizierten durchaus ähnelt. Ein besonderer Fokus wird dabei auf Handke und

1 Klaus Amann: *Robert Musil – Literatur und Politik*. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 140 f.

2 Karl Wagner: *Musil und Handke: kein Vergleich*. In: K. W.: *Weiter im Blues. Studien und Texte zu Peter Handke*. Bonn 2010, S. 235-250, hier S. 250.

3 Ebd.

4 Ebd.

die knapp vier Jahre jüngere Elfriede Jelinek gelegt, auf zwei Schriftsteller also, die im Rahmen einer von Handke 1969 herausgegebenen Anthologie von Horrorgeschichten zwar erstmals gemeinsam öffentlich in Erscheinung traten,⁵ doch sonst – abgesehen von gewissen biographischen Berührungspunkten und Parallelen – auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun haben.

Bei genauerem Hinsehen präsentiert sich die Sachlage allerdings etwas anders; so brachte Marie-Thérèse Kerschbaumer im Vorspann ihres im Mai 1971 geführten Interviews mit der damals noch jungen Autorin Elfriede Jelinek eine überraschende Analogie in Anschlag, indem sie feststellte: »*Elfriede Jelinek* ist als Schriftstellerin mit einem für österreichische Verhältnisse ungewöhnlichen Erfolg ausgezeichnet. Ähnlich wie *Peter Handke* vor etwa fünf Jahren trat auch die *Jelinek* vor drei Jahren mit einem ›Senkrechtstart‹ ins deutschsprachige Kulturleben ein und ist seither nicht mehr daraus wegzudenken.«⁶ Die vorliegende Skizze nimmt Kerschbaumers Analogie zwischen dem literarischen Durchbruch Handkes und jenem Jelineks zum Ausgangspunkt einiger kursorischer Überlegungen. Immerhin reichen die Parallelen zwischen Handkes skandalträchtigem Auftritt während einer Tagung der *Gruppe 47* in Princeton⁷ und Jelineks doppelter Preisentgegennahme und aufsehenerregender, weil ungeplanter Lesung auf der 20. *Österreichischen Jugendkulturwoche* in Innsbruck⁸ so weit, dass die beiden traditionsreichen literarischen Institutionen *Gruppe 47* und *Österreichische Jugendkulturwoche* nach den genannten Ereignissen der Jahre 1966 respektive 1969 jeweils zu existieren aufhörten. Der Beginn einer neuen kultur- und insbesondere literaturgeschichtlichen Ära im internationalen bzw. nationalen Rahmen wird damit auf das treffendste bezeichnet, hat es doch den – in dieser Ausschließlichkeit freilich übertriebenen – Anschein, als hätten die *newcomer* ihrem jeweiligen ersten öffentlich sichtbaren Podium gleich den Garaus gemacht.

- 5 Vgl. den Sammelband: Peter Handke (Hg.): *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. Salzburg 1969; darin: Peter Handke: *Das Umfallen der Kegel von einer bäuerlichen Kegelbahn* (S. 120-130); Elfriede Jelinek: *Der Fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs* (S. 146-160).
- 6 Marie-Thérèse Kerschbaumer: *Porträt einer jungen österreichischen Autorin (1971)*. Für România Literară. In: M.-T. K.: *Für mich hat Lesen etwas mit Fliesen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur*. Wien 1989, S. 144-146, hier S. 144.
- 7 Vgl. etwa Norbert Christian Wolf: *Autonomie und/oder Aufmerksamkeit? Am Beispiel der medialen Erregungen um Peter Handke, mit einem Seitenblick auf Marcel Reich-Ranicki*. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. v. Markus Joch, York-Gothart Mix und N. C. W. gemeinsam mit Nina Birkner. Tübingen 2009 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 118), S. 45-63, hier S. 50-53.
- 8 Vgl. Christine Riccabona, Erika Wimmer und Milena Meller: *Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen: Zeilen Sprünge*. Innsbruck/Wien/Bozen 2006, S. 208 f., 276, 294-298 u. 331; zu Jelineks Einschätzung der Jugendkulturwochen und deren Bedeutung für die Autorin ebd., S. 133, 207 u. 219.

Was damals begann, haben Germanisten später mit dem Begriff ›Pop-Literatur‹ etikettiert. Im einschlägigen Artikel des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, immerhin vom ausgewiesenen Pop-Experten Moritz Baßler verfasst, ist dazu folgende Definition zu finden: »Postmoderne Textsorte, die medial geprägten Erwartungen der jugendlichen Massenkultur zu entsprechen sucht.«⁹ Dies ist allerdings eher eine stipulative (bzw. präskriptive) als eine reportive (bzw. deskriptive) Definition, schließt sie doch praktisch alle jene einschlägigen Texte aus, die Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre entstanden sind. Baßlers Behauptung einer einheitlichen Popkultur, die sich durch die affirmative Anverwandlung des Populären sowie auf der Textoberfläche durch die programmatische Zitation von Markennamen auszeichnet, wurde vom deutschen Pop-Exegeten Diedrich Diederichsen schon vorausseilend differenziert, indem er den gesellschaftskonformen, ›warenförmigen‹ Pop II der neunziger Jahre dem kulturkritischen, ja dezidiert ›linken‹ und revolutionären Pop I der späten sechziger Jahre gegenübergestellt hat.¹⁰ Tatsächlich lassen sich weder die frühen Texte Peter Handkes noch jene Elfriede Jelineks unter das etwa von Dirck Linck ausgerufene popkulturelle Motto »liking things«¹¹ subsumieren, sperren sie sich doch jeweils programmatisch einer Vereinnahmung durch das, was man damals ›Kulturindustrie‹ nannte.

Bei aller Gemeinsamkeit zwischen dem Autor und der Autorin, die beide schon zu Beginn ihrer literarischen Laufbahn durchaus einen emphatischen Kunstanspruch gegenüber der Reklame und der kulturellen Massenproduktion vertraten, scheint jedoch eine weitere Unterscheidung, ja eine deutliche Binnendifferenzierung im Subfeld des Pop I angebracht, die sich als These folgendermaßen formulieren lässt: Die literarische Instrumentalisierung der Populärkultur bei Handke und Jelinek verläuft konträr: bei ihm mit ›ästhetisierender‹ und utopischer, bei ihr mit ›entästhetisierender‹ und deutlich polemischer Tendenz. Genauer gesagt: Indem der junge Handke in seine Texte der sechziger und frühen siebziger Jahre etwa zahlreiche explizite Anspielungen und implizite Verweise auf zeitgenössische Kinofilme oder Songs der damaligen Popmusik einbaut, zielt er – vergleichsweise optimistisch – auf eine Verfremdung eingeschliffener literarischer Wahrnehmungskonventionen nach dem von Viktor Šklovskij in seinem berühmten Aufsatz *Die Kunst als Verfahren* entwickelten Modell.¹² Geradezu gegenläufig konterkariert hingegen die junge Elfriede Jelinek herkömmliche Vorstellungen ästhetischer

9 Moritz Baßler: Pop-Literatur. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III: P-Z. [...] Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York 2003, S. 123 f., hier S. 123.

10 Vgl. Diedrich Diederichsen: Ist was Pop? In: D. D.: *Der lange Weg nach Mitte*. Der Sound und die Stadt. Köln 1999, S. 272-286, hier S. 275 ff.

11 Vgl. Dirck Linck: ›Liking things‹. Über ein Motiv des Pop. In: Dirck Linck und Gert Matenkloß (Hg.): *Abfälle. Stoff- und Materialpräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*. Hannover-Laatz 2006, S. 125-160.

12 Vgl. Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren. [russ. 1916] In: Jurj Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. 5. Aufl., München 1994, S. 3-35.

Erfahrung, indem sie in der Strukturierung ihrer frühen Texte intensiv und extensiv verschiedene Verfahrensweisen ›seichter‹ Film- und Fernsehunterhaltung bis hin zur Pornographie sowie Popmusik anverwandelt und diese nicht allein medial kombiniert, sondern zugleich mit einem gewissen Zynismus ins Extrem treibt.¹³

Beide Bezugnahmen erscheinen bei oberflächlichem Blick zunächst als durchaus vergleichbare ästhetische Grenzüberschreitungen einer gesellschaftlich als ›legitim‹ erachteten zu einer ›illegitimen‹ Kunst. Doch während Handke in seiner frühen Adaptation von Elementen der Populärkultur offensichtlich deren emanzipatorisches Potenzial im Sinne einer medial induzierten »wahren Empfindung«¹⁴ aktivieren möchte, kritisiert Jelinek (gemeinsam mit Wilhelm Zobl) schon 1969 diejenigen, die »die Kunst aus der soziologischen Wirklichkeit herauschneiden« wollen, um ihre »eigene [...] Kunst-Pseudorevolution zu machen und rechtfertigen«.¹⁵ Damit benennt sie zutreffend die soziale Funktion des skizzierten Handke'schen Verfahrens als Distinktionsmittel, was bei ihrem tendenziell gegenläufigen Verfahren freilich ebenso zu diagnostizieren ist. Eine Voraussetzung der distinktiven künstlerischen Stellungnahmen besteht in den konträren konzeptionellen Hintergründen beider Ästhetiken. Da deren Rekonstruktion im beschränkten Rahmen eines kleinen Essays nicht zu leisten ist, möchte ich nur die ideologische Gemengelage schlaglichtartig beleuchten, und zwar am Beispiel einer hitzigen Debatte, die 1969 in der Grazer Zeitschrift *manuskripte* ausgetragen wurde.

Dem 25. Heft der Gesamtfolge hat der Herausgeber Alfred Kolleritsch gleichsam als Editorial eine *marginalie* vorangestellt, in der er auf die 1968 vom *Kursbuch* 15 angefachte »Diskussion um die Funktion der Literatur in unserer Zeit« einging und sich kritisch über jene Kollegen äußerte, die »vom Tod der Literatur« sprechen und »ihre Todesanzeigen gut honoriert dort« veröffentlichen, »von wo die Gefahr der toleranten Assimilation« drohe.¹⁶ Er nannte dabei sogar Namen: »Erschreckend, wenn man Peter Schneiders sentimentales Kursbuchblatt liest, auf dem er, wie einst Winckelmann die Griechen, Mao für eine neue Kunst beschwört, die zwar keine mehr sein soll.«¹⁷ Kolleritsch bezog sich hier auf den *Kursbogen* zum *Kursbuch* 16, in dem Schneider eine *Rede an die deutschen Leser und ihre Schriftsteller* mit kulturrevolutionärem Pathos veröffentlicht hatte.¹⁸ Um die Heftigkeit der sich daran an-

13 Vgl. etwa Katharina Langhammer: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Jörg Döring, Christian Jäger und Thomas Wegmann (Hg.): Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert. Opladen 1996, S. 187-203.

14 So die erst später geprägte Formel im Titel von Peter Handke: Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt a. M. 1975.

15 Elfriede Jelinek und Wilhelm Zobl: Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke. In: *manuskripte* 9/26 (1969), S. 3 f., hier S. 3.

16 Alfred Kolleritsch: *marginalie*. In: *manuskripte* 9/25 (1969), S. [3].

17 Ebd.

18 Peter Schneider: *Rede an die deutschen Leser und ihre Schriftsteller*. In: *Kursbogen* zum

schließenden Kontroverse nachvollziehen zu können, bedarf es eines Blicks auf die kulturpolitisch aufgeheizte Atmosphäre des Jahres 1969. Siegfried Unseld notierte dazu in seinem *Reisebericht Berlin 15.-18 Mai 1969* für den persönlichen Gebrauch:

Bei der Berliner Festwoche ist die Aufführung des ›Kaspar‹ [des Theaterstücks von Peter Handke, N. C. W.] gestört worden. Es wurde ein Flugblatt verteilt, als dessen Verfasser Peter Schneider identifiziert wurde, jedenfalls ist er sehr daran beteiligt. Handke war äußerst indigniert über diese Störung wie überhaupt über die ›Kulturrevolutionäre‹. Ich mußte sehr bittere Worte über das ›Kursbuch‹, insbesondere über den letzten ›Kursbogen‹ von Peter Schneider, hören (dies nicht nur von Handke, sondern auch von anderen Leuten, die ich in West-Berlin traf). [...] Ich weiß nicht, welche Polemik Handke beginnen wird. Er machte ein paar apokalyptische Andeutungen.¹⁹

Die durch Handkes »apokalyptische Andeutungen« angekündigte Polemik fand dann tatsächlich nur wenige Tage später in der Nummer 22 der Wochenzeitung *DIE ZEIT* statt, wo Handke gegenüber der radikal antiästhetischen Haltung des Maoisten Schneider auf seiner dezidiert ästhetischen, aber zugleich emanzipatorisch-innovatorischen literarischen Position bestand:

Nur die Ästhetik kann den Wahrnehmungsapparat so genau machen, daß die Natur in dieser Gesellschaft als gemacht, als manipuliert erkennbar wird, nur eine neue Ästhetik kann auch Beweise und Argumente liefern. / Was die Studenten freilich unter Ästhetik verstehen, ist gerade das, was das System ihnen beigebracht hat, eine triviale Oberflächenästhetik. [...] Die neue Ästhetik aber hat mit so etwas wie Kunst gar nichts mehr zu tun; sie ist damit beschäftigt, in der falschen Natur der gesellschaftlichen Zustände die Manipulationen zu finden und sich eigene Manipulationen zu erarbeiten, um das den andern zu zeigen.²⁰

Das 25. und das 26. Heft der *manuskripte* können nun als Austragungsort der dadurch ausgelösten Kontroverse verstanden werden.

Kursbuch 16 (1969); wiederabgedruckt in P. S.: *Ansprachen. Reden. Notizen. Gedichte.* Berlin 1970, S. 29-38.

19 Zit. nach: Peter Handke und Siegfried Unseld: *Der Briefwechsel.* Hg. v. Raimund Fellinger und Katharina Pektor. Berlin 2012, S. 124-125, hier S. 125.

20 Vgl. Peter Handke: *Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens.* In: *DIE ZEIT* Nr. 22 (30. 5. 1969), S. 16-18, hier S. 17 f.; wiederabgedruckt unter dem Titel: *Die Arbeit des Zuschauers.* In: Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms.* Frankfurt a. M. 1992, S. 88-125, hier S. 99 f. Den 2. und 3. Teil des Wiederabdrucks bildeten ursprünglich Peter Handke: *Der Dramaturgie zweiter Teil.* Die »experimenta 3« der Deutschen Akademie der darstellenden Künste in Frankfurt. In: *DIE ZEIT* Nr. 24 (13. 6. 1969), S. 24; P. H.: *Ah, Gibraltar! Die 19. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1969.* In: *DIE ZEIT* Nr. 28 (11. 7. 1969), S. 13 f.

Ausgangspunkt von Kolleritschs Polemik ist die Kampfansage an die ästhetische Avantgarde seitens einer revolutionären Linken, deren »Revolutionspropheten«²¹ er mittels einer aus dem religiösen Feld entliehenen Diktion letztlich provokativ als Büttel auch der *politischen* Reaktion brandmarkt. Auf diese tatsächlich als Provokation wahrgenommene Selbstrechtfertigung eines offenbar tief verunsicherten Herausgebers hat Michael Scharang mit einem ausführlichen *Offenen Brief* im 26. Heft geantwortet und ist dabei unter anderem auch auf den *ZEIT*-Artikel von Peter Handke eingegangen.²² Dieser hatte ja Peter Schneider zitiert, nämlich dessen politische Sentenz: »Die Leuchtschriften drücken nicht die Wünsche und Leidenschaften der Städtebewohner aus, sondern die von Osram, Siemens und AEG.«²³ An der sentenzenhaften Maxime nahm Handke allein schon aus ästhetischen Gründen Anstoß: »Nur in den Moewig-Romanen drücken die Großstadtlichter noch die Wünsche und Leidenschaften der Stadtbewohner aus. Die Ästhetik der Groschenhefte und die Ästhetik der SDS-Kulturgruppen entsprechen einander. Siehe auch die Einteilung der Schriftsteller in Realisten und Avantgardisten, die einem auf der Oberschule beigebracht worden ist!«²⁴ Handkes Anspielung auf die so trivialen wie politisch affirmativen Produkte des Pabel-Moewig Verlags erregte Scharangs empörten Widerspruch, der in dieser ästhetischen Strenge die Herablassung eines bürgerlichen Künstlers erblickte und dem entgegenhielt: »Ich habe nie behauptet, ohne Jargon auszukommen; wenn ich zu wählen hätte, würde ich mich aber doch eher für den SDS-Jargon als für den Unternehmer-Jargon entscheiden.«²⁵ Genau einen solchen unterstellt Scharang aber implizit Handke – der gegenüber dem linken Kitsch selber Jargonlosigkeit beanspruchte –, was für die Hitze der Debatte bezeichnend ist. Während für Handke jargonhaftes Sprechen und Schreiben – übrigens bis heute – nicht nur eine ästhetische Unmöglichkeit, sondern auch ein eminent politisches Problem darstellt, ist es für Schneider und Scharang durchaus ein akzeptables Mittel zu einem der Kunst übergeordneten Zweck.

Handke replizierte im selben Heft entsprechend deutlich: Scharang repetiere nur fertige »Ergebnisse, statt auch nur eine mögliche Strategie anzudeuten, mit der man zu diesen Ergebnissen kommt. So bleibt das Ganze eine edle, ein wenig stumpfsinnige und sicher richtige Deklamation. Ebenso kann man ja das Lied von der Glocke aufsagen.«²⁶ Der junge österreichische Autor stößt sich insbesondere an der fraglo-

21 Kolleritsch (Anm. 16), S. [3].

22 Vgl. Michael Scharang: *Offener Brief*. In: manuskripte 9/26 (1969), S. 3-5, hier S. 4.

23 Schneider (Anm. 18), S. 32. Handkes Wiedergabe lautet leicht abgewandelt: »Die großstadtlichter drücken nicht die wünsche und leidenschaften der stadtbewohner aus, sondern die von osram, siemens und aeg.«

24 Handke: *Natur ist Dramaturgie* (Anm. 20), S. 18.; Peter Handke: *Die Arbeit des Zuschauers*. In: P. H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M. 1992, S. 88-125, hier S. 100; vgl. auch die Wiedergabe in Scharang (Anm. 22), S. 4.

25 Ebd.

26 Peter Handke: [Erwiderung auf Michael Scharang in einem Brief]. In: manuskripte 9/26 (1969), S. 6.

sen Abgeschlossenheit der von den ›Kulturrevolutionären‹ artikulierten Ideologie. Indem er zum Vergleich die schon von den Frühromantikern als spießbürgerlich und platt verachtete²⁷ Schiller-Ballade anführt, stellt er die ästhetischen Vorstellungen der radikalen Linken als bieder männlich bloß und reiht sich auch sonst ein in die Tradition der ästhetischen Avantgarde: »Dieses normative, versumpfende, abstumpfende Gerede! Dabei noch Sprachpolizist wie ein öder Karl Kraus sein wollen, wenn er von meinem ›seltenen Deutsch‹ redet: Achtung, Achtung, Sprachpolizei!« Mit anderen Worten: »so ein unempfindliches Zeug«. ²⁸ Aus dem autoritätskritischen und individualistischen Geist der Achtundsechziger versucht Handke, den künstlerischen ›Gegner‹ mit dessen eigenen, politischen Waffen zu schlagen:

Sozialistisch ist das mitnichten, was er da schreibt; schon, daß er das *schreibt* (und wo?), ist alles andre als sozialistisch. Und ich meine, vor allem gehört zu einem neuen Sozialismus (die alte Praxis ist soundso nur widerlich) ein bißchen Empfindsamkeit und Sensibilität, sonst wird wieder jede Äußerung ein Gesetz, und jede Äußerung dagegen eine Gesetzesüberschreitung.²⁹

Durchaus hellsichtig diagnostiziert schon der junge Handke – ähnlich wie knapp vierzig Jahre vor ihm Musil – die Aporien eines ideologischen Diskurses, der nicht oder jedenfalls relativ wenig auf sein wichtigstes Produktionsmittel – die Sprache – achtet. Nachdem er den von ihm mitbegründeten *Verlag der Autoren* als ersten Schritt in Richtung einer sozialistischen Organisation des Literaturbetriebs gepriesen hat, holt er aus zu seinem finalen argumentativen Schlag: »Wenn Scharang nachprüfbar Äußerungen sehen will, ist es sicher am besten, er hört auf, Literatur zu machen, auch solche Polemiken, die wieder nichts als öde Literatur sind. Eine Revolution ist wohl nötig, aber keine, behüte, von fruchtlosen ehemaligen Literaten.«³⁰ Mit diesen harschen Worten spricht Handke seinen Gegnern nicht nur die Stringenz der Beweisführung ab, sondern – angesichts der Unterstellung von ›Fruchtlosigkeit‹ und ›Ehemaligkeit‹ viel aggressiver – überhaupt die Berechtigung, noch als Schriftsteller zu agieren und zu sprechen.

Interessanterweise antwortet darauf im 27. Heft nicht Scharang (* 3. Februar 1941) selbst, sondern die gut fünfzehn Jahre jüngere und damals noch relativ unbekannte Elfriede Jelinek (* 20. Oktober 1946) gemeinsam mit dem noch jüngeren Wiener Komponisten Wilhelm Zobl (* 9. Jänner 1950).³¹ Dabei fällt der oben zitierte

27 Friedrich Schlegel dichtete etwa folgende Spottverse: »Ach wie gefällt die *Glocke* dem Volk und die *Würde der Frauen!* / Weil im Takte da klingt alles, was sittlich und platt.« Mehr dazu in Wulf Segebrecht: Was Schillers Glocke geschlagen hat. Vom Nachklang und Widerhall des meistparodierten deutschen Gedichts. München/Wien 2005, S. 37-41, Zit. S. 38.

28 Handke (Anm. 26), S. 6.

29 Ebd.

30 Ebd.

31 Zu Zobl vgl. Elfriede Jelinek: Ein Zahlengrab. Über einen toten Freund. In: Musik-Texte 40/41 (1991), S. 107; zu den Hintergründen: Pia Janke (Hg.): Die Nestbeschrämterin. Jelinek & Österreich. Salzburg/Wien 2002, S. 12.

Satz von der »Kunst-Pseudorevolution«, der hier freilich nicht auf Handke, sondern auf dessen Freund Kolleritsch gemünzt ist. Direkt auf Handkes Scharang-Replik bezogen wird dann Folgendes erwidert:

Das schlimmste, das Dir passieren könnte, wäre, Deinen Brief unverändert nochmals abzdrukken. Er spricht nämlich für sich und das noch dazu sehr unsachlich. So ein empfindliches Zeug! Verlangst Du Empfindlichkeit und Sensibilität für Revolutionäre? Du willst von einer Strategie zu Ergebnissen kommen statt von Ergebnissen zu einer Strategie? Ganz was Neues. Dazu sind freilich Sensibilität und Empfindsamkeit dringend nötig!³²

Jelinek und Zobl diskreditieren Handkes Position hier als die eines bürgerlichen Ästheten, wozu sie sich auch einer maliziösen Umkehrung seiner ironischen Anspielung auf Schillers *Lied von der Glocke* bedienen: »Wir glauben Dir übrigens gerne, daß Du von Schiller mehr verstehst als von jenen Theorien, die in diesem Jahrhundert der kapitalistischen Gesellschaft mehr Schaden zufügten als Du dies mit all Deinen Arbeiten je könntest.«³³ Die von Handke eingeforderten persönlichen Erfahrungen erscheinen aus dieser Optik als Element einer »kapitalistischen Mini-Theorie«, deren alleiniger Existenzzweck »in einer beträchtlichen Steigerung [s]eines Einkommens« und einer Verbesserung seiner subjektiven Befindlichkeit liege: »Aber Hauptsache, Du selber machst die Erfahrungen!«³⁴ Schließlich führen Jelinek und Zobl ihre Handke-Polemik zu einem aggressiv formulierten Fazit: »Wir erklären uns hier mit Scharang voll solidarisch. Es wird wohl langsam klar, wer hier normativ versumpfend & abstumpfend bleibt. Für Dich und Deine Äußerungen ist es sehr wohl nötig, daß man sie NICHT als Gesetz versteht. Außerdem entziehst Du Dich so am leichtesten jeder Verantwortung und sachlichen Stellungnahme.«³⁵ Jelinek und Zobl wenden Handkes Vorwurf der Undifferenziertheit in der Folge gegen ihn selbst:

Oder verstehst Du Handke als Suhrkamp-Autor unter einem neuen Sozialismus, [sic] etwa Deinen (Euren) Verlag der Autoren? In dem Du und Deinesgleichen Sozialismus SPIELEN (spielen dürft!), ohne jemandem wehzutun oder die tatsächlichen Produktionsverhältnisse zu ändern und wobei ihr noch dazu glaubt, das Eure zur Revolution beizutragen? / Ihr könnt ruhig »Euer« zu Eurem Verlag sagen! Und Eurer wird er auch bleiben.³⁶

Suggeriert wird zuletzt Handkes unlautere Teilhabe an, ja Profit aus den kapitalistischen Verhältnissen. Jelineks und Zobls vernichtender Schlusssatz stellt eine kongeniale Abwandlung des abschließenden Satzes von Handkes brieflicher Ent-

32 Jelinek/Zobl (Anm. 15), S. 3.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 4.

36 Ebd., S. 3.

gegnung dar: »Eine Revolution ist wohl nötig. Aber keine, behüte, vom derzeitigen Erfolgsautor. (Der ja ohnehin keine will.)«³⁷

Damit sind die damaligen ideologischen und implizit auch die künstlerischen Frontlinien relativ klar umrissen. Als bezeichnend erscheint dabei, dass der aus einem kleinbäuerlich-ländlichen Milieu stammende Handke ein Hohes Lied auf die »Empfindlichkeit und Sensibilität« singt, während die bildungsbürgerlich sozialisierte Jelinek auf solche Sentimentalitäten getrost pfeifen kann und sich als hartgesottene Revolutionärin präsentiert. Eine ästhetische Konsequenz der daraus resultierenden, gleichsam chiasmatischen Frontstellung besteht in der jeweiligen Entscheidung darüber, welche Form künstlerischer »Verfremdung« bzw. »Entautomatisierung« zur Irritation der herrschenden Weltsicht angemessen scheint. Während Handke bestimmte Elemente der Populärkultur wie Songs oder Filmszenen durchaus affirmativ in seine literarischen Texte integriert und damit genauso jene im Sinne der Überlieferung nobilitiert wie diese als innovatorisch legitimiert, bedient sich Jelinek einer einzigartigen Form dekuvierender künstlerischer Mimikry an die Trivialmythen in Film, Fernsehen und Pop-Musik sowie an ihre narrative Struktur, was nicht nur politisch, sondern auch ästhetisch weitaus subversiver wirkt.

Die dergestalt nur äußerst knapp skizzierte Gegenüberstellung stellt freilich eine singuläre Momentaufnahme von 1969 dar. Keineswegs suggeriert sei damit, dass sich die Positionen der Diskussion nicht weiterentwickelt hätten. Zwar hat Jelinek sich 1988 erneut von Handkes Poetik distanziert³⁸ und sich noch 1992 skeptisch über sein ästhetisches Verfahren geäußert, die Gegenstände der Beschreibung – frei nach Šklovskij³⁹ – so darzustellen, als seien sie niemals vorher wahrgenommen worden: »Diese Illusion kann ich mir eigentlich nicht mehr erlauben, in einer Erstlingshaltung, in einer Naivität, als ob das nicht schon tausendmal im Fernsehen gezeigt worden wäre, zu beschreiben, wie irgendwo Schneeglöckchen zwischen dem Schutt herauswachsen.«⁴⁰ Doch meldete sie sich am 29. Jänner 1997, also knapp fünf Jahre später sowie fast dreißig Jahre nach der früheren Kontroverse, im deutschen Nachrichtenmagazin *DER SPIEGEL* anlässlich einer Polemik Peter

37 Ebd., S. 4.

38 Vgl. Gabriele Presber: [Interview mit] Elfriede Jelinek. In: G. P.: Die Kunst ist weiblich. Gespräche mit Hanna Schygulla, Helma Sanders-Brahms, Barbara Sukowa, Elfriede Jelinek, Karin Brandauer, Ingrid Caven u. a. München 1988, S. 107-131, hier S. 112.

39 Vgl. dazu Norbert Christian Wolf: High and Low: Mediale Dominanzbildungen bei Peter Handke. In: Uta Degner und N. C. W. (Hg.): Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Bielefeld 2010, S. 77-97, hier S. 91-93.

40 Gunna Wendt: »Es geht immer alles prekär aus – wie in der Wirklichkeit«. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens. In: Frankfurter Rundschau (14. März 1992), Beilage »Zeit und Bild«, S. 3. Eine freundlichere Einschätzung von Handkes »Erstlingshaltung«, die auch die unterschiedliche Sozialisation beider Autoren berücksichtigt, findet sich in Elfriede Jelinek: Sofort alles aufheben! (zu Peter Handke). In: manuskripte 42/158 (2002), S. 84.

Schneiders⁴¹ gegen Handkes Plädoyer *Gerechtigkeit für Serbien*⁴² plötzlich ganz anders zu Wort, indem sie feststellte:

Peter Schneider [den der junge Handke attackiert und Scharang verteidigt hatte, N. C. W.] polemisiert gegen Peter Handke, dessen Skepsis gegenüber den Medien er unerträglich findet. Ich erinnere mich noch gut an die späten sechziger Jahre, als Schneider mit von Leidenschaft geblähter Brust die ›große Klage‹ der chinesischen Kulturrevolution gepriesen und uns allen zur Beherrschung empfohlen hat. Vielleicht hätte er ja damals ein bißchen in China herumfahren und ›immer nur seinen Augen trauen‹ sollen? Aber er hat es natürlich schon gewußt, bevor er es nicht gesehen hat.⁴³

Spätestens 1997 hat Jelinek ihre ablehnende Haltung gegenüber Handke also offenbar abgelegt – zumindest aber votierte sie nicht mehr für die zwar merklich verwandelte, jedoch nach wie vor recht zeitgemäße ideologisch-ästhetische Position Peter Schneiders.

Anlässlich der Zuerkennung des Nobelpreises für Literatur im Jahr 2004 erwies Jelinek dann Handke sogar indirekt Reverenz, indem sie nach dem Bekanntwerden der hochdotierten Auszeichnung in einem Gespräch mit der österreichischen Nachrichtenagentur APA in Wien zu bedenken gab: »[W]enn man den Preis als Frau bekommt, dann kriegt man ihn auch als Frau, und kann sich nicht uneingeschränkt freuen. Wenn Peter Handke, der den Preis viel mehr verdienen würde als ich, den Preis erhalten würde, dann bekommt er ihn eben nur als Peter Handke.«⁴⁴ In ihrem unscheinbaren Nebensatz über die größere Preiswürdigkeit Handkes bewies Jelinek nicht allein überraschende Loyalität, sondern auch persönliche Größe. Umgekehrt hatte Handke sich – ganz anders übrigens als Schriftstellerkollegen

41 Vgl. Der Ritt über den Balkan. Peter Schneider gegen die Parteinahme Peter Handkes für die Serben. In: DER SPIEGEL Nr. 3 (15. 1. 1996), S. 163-165.

42 Vgl. Peter Handke: *Gerechtigkeit für Serbien*. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 4 (5./6./7. 1. 1996), Wochenendbeilage, S. I-IV, und Nr. 10 (13./14. 1. 1996), Wochenendbeilage, S. I-IV; als selbstständige Publikation bereits am 2. 2. 1996 erschienen unter dem Titel: P. H.: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M. 1996.

43 Elfriede Jelinek: [Gebälhte Brust]. In: DER SPIEGEL Nr. 5 (29. 1. 1996), S. 12; wiederabgedruckt in: Thomas Deichmann (Hg.): *Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke*. Frankfurt a. M. 1999, S. 40. Über Handkes Position zu den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien vgl. auch den differenzierenden Kurzsatz von Elfriede Jelinek: Aus gegebenem Anlaß, aber ich habe ihn nicht gegeben, ich habe ja nichts zu geben, und ich habe nichts zuzugeben (Handke/Heine). In: Homepage Elfriede Jelinek, <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fhhandke.htm> (eingesehen am 30. 3. 2014).

44 Zit. nach Anton Thuswaldner: Die Macht der Sprache. Elfriede Jelinek wurde am Donnerstag der Nobelpreis für Literatur 2004 zugesprochen. In: Salzburger Nachrichten (8. 10. 2004), S. 3.

wie Friederike Mayröcker⁴⁵ – begeistert über die Verleihung des Nobelpreises an seine Kollegin Elfriede Jelinek geäußert. Der Nachrichtenagentur APA, die ihn am Tag der Bekanntgabe in Paris mit der unerwarteten Entscheidung konfrontierte, antwortete er spontan: »Na so was! Super! Unglaublich! Gewaltig! Da muß ich mich erst einmal setzen.« Und er fügte hinzu, Jelinek sei »eine Schriftstellerin von heute – wie sonst fast niemand. Sie bringt alles auf den Punkt.«⁴⁶ Bestätigt wird die inzwischen konsolidierte gegenseitige Wertschätzung des Dichters und der Schriftstellerin schließlich durch Jelineks Gratulationsartikel zu Handkes siebzigstem Geburtstag, der im respektvollen, aber offensichtlich nicht ironielosen Wortlaut der enigmatischen Hommage das Bewusstsein einer nach wie vor bestehenden, doch mittlerweile freundschaftlich überbrückten ästhetischen Distanz durchklingen lässt.⁴⁷ Dieses vorerst letzte Zeugnis der intrikaten Beziehung zwischen den beiden wohl wichtigsten Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur verdanken wir dem von Klaus Amann herausgegebenen Jahrbuch des ebenfalls von ihm begründeten und geleiteten Robert Musil-Instituts der Universität Klagenfurt.

45 Vgl. »lac«: Unsere Elfie. Jelineks Nobelpreiserfolg hat in Österreich viele Väter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 236 (9. 10. 2004), S. 35.

46 Vgl. Literaturhaus Wien > Buchmagazin & AutorInnen > Österreichische AutorInnen > Jelinek Elfriede > Nobelpreis > Reaktionen von KollegInnen: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=8256> (abgerufen am 30. 3. 2014).

47 Elfriede Jelinek: Innehalten – Innwerden – Weitersehen. In: literatur/a. jahrbuch [des Robert Musil-Instituts für Literaturforschung Klagenfurt] 6 (2011/12) [Schwerpunkt: Peter Handke], S. 25-27.

II
Beiträge aus den Archiven

Exilliteratur ausstellen – online

Exilliteratur oder Literatur im Exil – schon die Überschrift wirft Fragen auf. Kann man literarische Texte, die im Exil entstanden sind, zu einer Gattung Exilliteratur zusammenführen und werden Schriftsteller durch einen erzwungenen Ortswechsel zu Exilautoren? In welcher Weise kann eine Ausstellung auf diese Fragen Antworten geben?

Ob, wie und vor allem anhand welcher Objekte man Literatur ausstellen kann, ist hinlänglich hinterfragt und diskutiert worden und muss doch für jede – auch virtuelle – Exposition neu beantwortet werden.¹ Welche Herausforderungen stellen virtuelle Ausstellungen an kuratorische Konzepte, welche neuen Potentiale bieten sie, um zum Beispiel Literatur auszustellen?

Am Beispiel der Ausstellung »Künste im Exil«² soll diesen Fragen nachgegangen werden.

Die Ausstellung »Künste im Exil« ist als kooperatives Netzwerkprojekt angelegt. Wie jede Ausstellung ist auch diese eine »Produktionsstätte von Bedeutung [, in der] soziale, kulturelle, politische oder historische Phänomene [...] nicht abgebildet, sondern re-konstruiert und kulturell kodiert«³ werden. Vor diesem Hintergrund ist der kooperative Netzwerkcharakter der Ausstellung von besonderer Relevanz, denn er hat zur Folge, dass die Exposition nicht der ausschließlichen Deutungshoheit eines festen Kuratorenteams unterliegt. Vielmehr können Sichtweisen und Positionen einer erweiterbaren Zahl von Akteuren einfließen und transportiert werden. Nicht nur Objekte aus unterschiedlichen Sammlungen finden in der Ausstellung zueinander, sondern auch unterschiedliche Einordnungen und Positionen. Eine geplante Ausweitung der Netzwerkpartner auf Institutionen aus dem nicht deutschsprachigen Raum würde dieses Konzept weiter stärken, in dem auch national geprägte Sichtweisen auf das Thema Exil aufgebrochen werden könnten.⁴

1 Siehe dazu: Anne Bohnenkamp und Sonja Vandenrath (Hg.): Wort-Räume, Zeichen-Wechsel, Augen-Poesie. Zur Theorie und Praxis von Literatúrausstellungen. Göttingen 2011.

2 Zur Ausstellung »Künste im Exil« siehe: Sylvia Asmus und Jesko Bender: Klickpfade durchs Exil. In: Exilforschung 31 (2013): Dinge des Exils. München 2013, S. 186-196.

3 Joachim Baur: Die Musealisierung der Migration. Einwanderungsmuseen und die Inszenierung der multikulturellen Nation. Bielefeld 2009, S. 27.

4 Ebd., S. 27 ff.

Exil und Exil-Kunst

Dass die Ausstellung den Titel »Künste im Exil« und nicht »Exilkunst« trägt, ist programmatisch zu verstehen. »Künste im Exil« auszustellen bedeutet Präsentation und Kontextualisierung von disparaten Themen und Objekten, die nur durch die Klammer Exil gebündelt scheinen. Unterschiedliche Epochen, unterschiedliche Kunstsparten, unterschiedliche geographische Regionen treffen vor der Folie Exil aufeinander und bilden das Referenzobjekt der Ausstellung. Angesichts der Vielschichtigkeit des Themas ist es ein Grundanliegen, möglichst viele unterschiedliche Facetten des künstlerischen Exils in einer Form auszustellen, die trotz oder gerade wegen der Disparatheit der Exponate und Themen Aussagen zulässt über die Auswirkungen des Exils auf unterschiedlichste Bereiche.

Exil und Exil-Kunst – um den Begriff für den Augenblick zu akzeptieren – lassen sich je nach Perspektive unterschiedlich definieren. Ausgangspunkt der Ausstellung »Künste im Exil« ist das Exil aus dem nationalsozialistischen Machtbereich. Die Ausstellung dehnt aber die zeitliche Perspektive aus und reflektiert Exil und die künstlerische Produktion im Exil bis in die Gegenwart. Damit nimmt sie thematisch die Flucht aus dem nationalsozialistischen Machtbereich, aus der DDR und auch die Zuflucht in Deutschland nach 1945 auf. Herta Müller beispielsweise, die mit ihrer Forderung nach einem – realen – Museum des Exils⁵ auch den Impuls für die virtuelle Präsentation gab, wird so selbst zu einer Akteurin in der Ausstellung. Aktuelle und historische Exile können in Beziehung gesetzt, Parallelen und Differenzen deutlich gemacht werden. Fragen wie die nach der Veränderung künstlerischer Produktion im Exil, nach dem Exil als Thema künstlerischer Arbeit, nach den Auswirkungen der Erfahrung von kultureller Fremdheit, nach dem Alltag im Exil, oder danach, ob die Erfahrung erzwungener Entortung Impuls sein kann für künstlerisches Schaffen,⁶ lassen sich gleichermaßen auf das historische Exil 1933-1945 und auf aktuelle Exile beziehen. Als Exil-Kunst und darin inkludiert als Exil-Literatur definiert das Ausstellungskonzept als Kriterium für die Auswahl der Exponate – nicht als Gattungsbegriff – Werke, die im Exil entstanden sind, beziehungsweise solche, die später datieren können, wenn sie das Exil thematisieren. Diese Definition umfasst auch Werke von Künstlern, die selbst keine Exilerfahrung gemacht haben, deren Arbeiten aber auf das Exil Bezug nehmen.⁷

5 Herta Müller: Menschen fallen aus Deutschland. Offener Brief der Nobelpreisträgerin Herta Müller an die Bundeskanzlerin. In: FAZ.net, 24.6.2011, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/deutsche-kulturpolitik-erinnert-ans-exil-1652383.html> (letzter Aufruf: 31.3.2014).

6 Siehe dazu »Über die Ausstellung«, unter: www.kuenste-im-exil.de; Vgl. auch Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld 2013, S. 18.

7 Vgl. hierzu die Definition in: Bettina Banasch und Gerhild Rochus (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur. Von Heinrich Heine bis Herta Müller. Berlin/Boston 2013, S. XI.

Exil-Kunst umfasst dabei Musik, Architektur, darstellende Kunst, bildende Kunst, Film, Fotografie und Literatur. Bio-bibliographisch dargestellt werden Künstler, die aus einer Diktatur vor Bedrohung, Gewalt und Zensur geflohen sind und denen die Rückkehr ins Ursprungsland nicht möglich ist beziehungsweise zum Zeitpunkt der Produktion nicht möglich war. Damit folgt die Ausstellung einer Grenzziehung zwischen Migration und Exil. In ihrem diskursiven Rahmen bleibt sie aber dafür offen, Exil und Migration in thematischen Beiträgen im Zusammenhang zu behandeln. Die Ausstellung schließt sich damit bewusst den Diskussionen einer Exilforschung an, die das Themenspektrum Exil breiter fasst und durch Anregungen aus der Migrations- und Globalisierungsforschung neue Perspektiven sucht.⁸

Ausstellungsobjekte

Welche Objekte sind aber dazu geeignet, die so definierten Künste im Exil darzustellen? Was meinen wir, wenn wir von Literatur sprechen, und worauf fokussieren Literatúrausstellungen?

Deren Aufgabe ist es in der Regel nicht, Literatur über die Texte selbst zugänglich zu machen, auch wenn dies bei virtuellen Ausstellungen im Ansatz geleistet wird – darauf wird noch zurückzukommen sein. Nicht die Literatur ist das Ausstellungsobjekt, sondern die »Spuren und Zeugen des Entstehungsprozesses«⁹ von Literatur, also Vorstufen in Form von Ideensammlungen, Manuskripten, Typoskripten und anderen Überlieferungen, sowie die Druckfassungen selbst. Aber auch das »biographische ›Drumherum«¹⁰ ist für die Darstellung der Künste im Exil und also auch der Literatur im Exil eine wichtige Quelle. Lebensumstände, politische und künstlerische Positionen drücken sich auch in Briefen, Postkarten, Telegrammen sowie in Lebens- und Alltagszeugnissen wie Einreisepapieren, Affidavits, Pässen und anderen Ausweisdokumenten, Tagebüchern, Notizbüchern, Lagergeld, Lebensläufen, Telefonlisten bis hin zum Massagezettel aus. Audio- und Videodokumente stellen einen weiteren Zugang dar. Bei der Auswahl und Präsentation der Exponate steht neben der inhaltlichen Aussagekraft auch die Materialität der Objekte im Fokus, transportiert doch nicht zuletzt diese häufig zentrale Aussagen. Trägerpapiere, Überarbeitungsspuren an Manuskripten, stark abgenutzte, kaum noch lesbare Exildokumente, Buchgestaltungen, denen die Produktionsumstände

8 Siehe dazu: Exilforschung 27 (2009): Exil, Entwurzelung, Hybridität. München 2009; Burcu Dogramaci (Hg.): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven. Bielefeld 2013.

9 Almuth Grésillon: Critique génétique. Handschriften als Zeichen ästhetischer Prozesse. In: Rainer Falk und Gert Mattenklott: Ästhetische Erfahrung und Edition. Tübingen 2007, S. 73-86, hier S. 77.

10 Uwe Wirth: Was zeigt sich, wenn man Literatur zeigt? In: Literatúrausstellungen (Anm. 1), S. 53-64, hier S. 57.

oder das Bemühen um die Adaption des Publikumsgeschmacks im Aufnahmeland anzusehen sind, treffen Aussagen jenseits von Interpretationen künstlerischer Produktion. Das gilt für virtuelle wie reale Ausstellungen.

Die Objektauswahl kann unterschiedlichen, fast gegensätzlichen Vorgehensweisen folgen. Die Exponate können thematisch-inhaltlich ausgewählt werden, d. h., für im Ausstellungskonzept formulierte Ideen und Darstellungsabsichten werden Exponate gezielt gesucht. Anders als im realen Raum kann die Themensetzung angesichts der freien Verfügbarkeit von Raum und Zeit in virtuellen Ausstellungen flexibel erweitert werden und so Anregungen aufnehmen, die zu neuen Verästelungen im Geflecht der Ausstellung führen.

Als Alternative oder – wie auch im Fall von »Künste im Exil« – als Ergänzung zu dieser thematisch-inhaltlich motivierten Exponateauswahl bietet sich als Vorgehensweise an, von den Objekten selbst auszugehen. Themen werden von den Dingen des Exils und den Geschichten dahinter abgeleitet. Häufig ermöglicht ein vielleicht auf den ersten Blick randständig erscheinendes Exponat einen zusätzlichen Blick auf ein Thema oder rückt ein Themenfeld überhaupt erst in den Fokus. Die Erweiterbarkeit virtueller Ausstellungen ermöglicht hier eine wechselseitige Ergänzung, die im Ideal in einem facettenreichen Ausstellungsgeflecht aus immer neuen Objekten und aus diesen sich generierenden Themen, denen wiederum weitere Objekte zugeordnet werden, mündet.

Ausstellungen real und virtuell

Ausstellungen im virtuellen Raum unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht von realen Expositionen. Literatúrausstellungen im realen Raum arbeiten mit der Aura des Originals, »mit dem Pfund des realen Raums und der realen Dinge«¹¹ und wo möglich mit Dreidimensionalität. Die vielbeschworene Aura des Originals, die Erfahrung, einer Originalhandschrift, einem Brief oder anderen Originalzeugnissen aus nächster Nähe gegenüberzutreten und dabei – manchmal überraschende – Objekteigenschaften zu entdecken, stellt einen Wert an sich dar, der realen Expositionen vorbehalten bleibt. Handschriften im Original gegenüberzutreten, etwa die kleine, zierliche Schrift Joseph Roths oder die ausgeprägte und raumgreifende Handschrift Else Lasker-Schülers in ihren Originalabmessungen zu sehen, ist ein Eindruck, der sich virtuell nur schwer vermitteln lässt. Dennoch findet auch virtuell eine »Begegnung mit der Handschrift«¹² statt – vermittelt, über einen Scan am Bildschirm.

Beide Ausstellungsformen – reale wie virtuelle – vereint, dass sie Objekte in einem dafür komponierten, inszenierten Bezugsrahmen präsentieren. Sie lösen

11 Heike Gfrereis und Ulrich Raulff: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform. In: Literatúrausstellungen (Anm. 1), S. 101-109, hier S. 109.

12 Gréssilon: Critique génétique (Anm. 9), S. 74.

Ausstellungsexponate aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und stellen sie in neue Kontexte, die kuratorisch gesetzt sind. Überlieferungen aus Nachlässen, die bereits mit der Aufnahme in Archive ihre eigentliche Funktion verloren haben und zu Zeugen einer Vergangenheit geworden sind, die Asyl in sogenannten Gedächtnisinstitutionen erhalten hat,¹³ werden ein weiteres Mal aus einer – überlieferten oder neu geschaffenen – Ordnung und einem damit einhergehenden Bedeutungszusammenhang gelöst. Als Ding, das nicht mehr nur aufgrund seiner Zeugenschaft Aussagen trifft, werden sie Teil einer Inszenierung. Forschungsergebnisse und Bedeutungen werden über die Präsentation von Objekten, deren Beziehung untereinander und in spezifischer Weise auf diese referierenden Paratexte¹⁴ umgesetzt. Im Hinblick auf Literatúrausstellungen ist der Objektfundus wie oben beschrieben für beide Formen umrissen. Die Inszenierung von Exponaten im Raum verbindet beide Ausstellungsumsetzungen. Die Möglichkeiten des Zeigens, wie beispielsweise »literarische Texte oder literarische Archivalien miteinander oder mit anderen Dingen in Beziehung setzen, [...] Serien legen, Strukturen entfalten, Schichtungen aufbauen«,¹⁵ Vernetzungen räumlich umsetzen, funktioniert anders, ist aber in realen wie virtuellen Ausstellungen möglich.

Die Besonderheit virtueller Ausstellungen besteht aber in der Möglichkeit, Themen und Ausstellungsexponate in vielfacher Weise in einem sich ständig verändernden und damit immer neue Aussagen und Bezüge produzierenden Netz zu verlinken. Die Erweiterbarkeit um Exponate ist potentiell unbegrenzt, der Zugang zu ihnen zeitlich und räumlich uneingeschränkt. Mit dem Hinzukommen neuer Exponate und neuer Themen werden Ausstellungsobjekte in neue Kontexte gestellt, neue Verbindungslinien generiert. Die unterschiedlichen Ausstellungsebenen, thematische Darstellungen, Objektdarstellungen, biographische Einträge, literarische Texte, Selbstaussagen, Briefe und Lebensdokumente liegen dabei immer nah beieinander und können bei Bedarf im Kontext rezipiert oder auch ausgeblendet werden.

Die Rolle des Ausstellungsbesuchers

Das Konzept einer virtuellen Ausstellung als eines wachsenden Netzes, in dem immer neue Themen, Personen und Objekte miteinander verwoben werden und Wechselwirkungen eingehen, ermöglicht Aussagen jenseits der vom Kuratorenteam beabsichtigten. Dem Besucher begegnet kein hierarchisches Gliederungs-

13 Vgl. dazu: Aleida Assmann: Bibliotheken und Archive als Speicher des kulturellen Gedächtnisses. Vortrag im Rahmen der Wiener Vorlesung am 19. 10. 2006 im Rathaus Wien. Zitiert nach: Tanja Heber: Die Bibliothek als Speichersystem des kulturellen Gedächtnisses. Marburg 2009, S. 194.

14 Siehe Wirth: Was zeigt sich (Anm. 10), S. 60 ff.

15 Gfrerei/Raulff: Literatúrausstellungen als Erkenntnisform (Anm. 11), S. 109.

system, keine lineare Narration, die etwa historischen Epochen, Kunstsparten oder Medientypen folgt. Der Besucher der Ausstellung kann sich im Modus der »flanierenden Rezeption«¹⁶ oder der »wilden Lektüre«¹⁷ durch das Angebot an Verlinkungen bewegen. Sein assoziatives Wahrnehmen, Auswählen und Navigieren ist stärker als in realen Ausstellungen kalkulierter Teil des Ausstellungskonzepts. Durch die vielfältigen Verlinkungen und die dadurch zahlreichen Möglichkeiten, sich explorativ durch die Ausstellung und deren Ebenen zu bewegen, entstehen viele individualisierte Ausstellungen innerhalb des Netzwerks. Gleichwohl sind die Ausstellungsinhalte Kategorien zugewiesen, die einen strukturierten Zugriff bei Bedarf erlauben. Der Besucher hat also die Wahl: Er kann kuratierten Wegen folgen, die ihn auf vorgeschlagenen Pfaden durch die Ausstellung führen, er kann frei flanieren und sich das Netz interessegeleitet erschließen oder über eine strukturierte gezielte Suche ein bestimmtes Ziel erreichen.

An die Stelle des Erschließens über ein Sich-Bewegen im realen Raum tritt in virtuellen Ausstellungen also das Navigieren im virtuellen Raum, der unabhängig von baulichen Gegebenheiten kuratorisch geformt und erweitert werden und Ausstellungsexponate in vielfältiger und sich verändernder Weise in Beziehung setzen kann.

Literatur im Exil

Am Beispiel der Literatur innerhalb der Ausstellung »Künste im Exil« soll das Potential virtueller Ausstellungen verdeutlicht werden. Die Startseite der virtuellen Ausstellung sieht unterschiedliche Einstiege vor, die je nach Besucherinteresse thematisch, biographisch oder objektbezogen in die Ausstellung führen. Der thematische Einstieg über den Auswahlmodus Künste führt über einen einleitenden Text zu einer Auswahl von Kunstsparten, darunter Literatur. Ein kurzer Text führt ins Thema ein und eröffnet bereits vielfältige Wege zur Weiternavigation. Der Besucher hat die Möglichkeit, die Thematik zu vertiefen und sich zum Beispiel mit dem Thema Sprache und Exil zu beschäftigen oder sich über Zusammenschlüsse und Netzwerke im Exil, beispielsweise den deutschen PEN-Club im Exil und dessen Anspruch, die deutsche Literatur im internationalen PEN zu vertreten, zu informieren. Eine andere Option, die einen visuellen Anreiz bietet, ist der direkte Aufruf von Ausstellungsobjekten. Die Auswahl verdeutlicht das Konzept der Ausstellung, den Exilbegriff über die zeitliche Grenze von 1945 hinaus auszuweiten und Exil und Exilliteratur entsprechend zu fassen.

Als direkter Einstieg in die Objektebene der Ausstellung werden disparate Exponate angeboten: Ein Videointerview mit Herta Müller und Liao Yiwu, in dem

16 Philipp Aumann und Frank Duerr: *Ausstellungen machen*. München 2013, S. 35.

17 Vgl. Christian Metz: *Lustvolle Lektüre. Zur Semiologie und Narratologie der Literaturausstellung*. In: *Literaturausstellungen (Anm. 1)*, S. 87-99.

Fragen nach der Dauer des Exils, nach der Bedeutung des Aufnahmelandes für das weitere künstlerische Schaffen, nach Bezügen zum historischen Exil 1933-1945 besprochen werden; Stefan Zweigs Manuskript »The secret of Artistic Creation«, London 1938, in dem Zweig grundlegende Fragen nach den Bedingungen für künstlerisches Schaffen stellt, ohne dabei explizit auf die Auswirkungen der nationalsozialistischen Diktatur für die Kunst und auf seine persönliche Situation einzugehen. Das Exponat ist blätterbar und damit auch als Text rezipierbar; eine Tabelle von Leo Perutz, datiert nach 1945, eine Bilanz des Schriftstellers über die Verbreitung seiner literarischen Werke, die für Perutz' Aufnahmeland Palästina eine schmerzliche Lücke aufweist; die erste Ausbürgerungsliste, veröffentlicht am 25. August 1933 im Deutschen Reichsanzeiger, auf der auch Heinrich Mann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller und Kurt Tucholsky geführt werden; ein Tagebuch Klaus Manns vom 5. Juni 1940 bis 11. Dezember 1942, in dem er am 19. März 1942 den Sprachwechsel auch auf der Ebene seiner persönlichen Notizen vollzieht und damit seiner »Weltbürgeridentität«¹⁸ Ausdruck verleiht; das Manuskript der »Blutsäule« von Soma Morgenstern, entstanden 1946-1953, auf einem Spiralblock verfasst, in dem der über Frankreich in die USA emigrierte Schriftsteller sich im Tonfall biblischer Sprache mit der Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden auseinandersetzt. Auch dieses Manuskript ist in Teilen als Text in der virtuellen Ausstellung zugänglich; das Cover von Thomas Manns »Doktor Faustus«, europäische Erstausgabe, 1947.

So verschieden die Objekte sind, so deutlich sind doch die Verbindungslinien. Die Objekte stehen für Produktionsbedingungen und Rezeption im Exil, für Sprachwechsel als Möglichkeit der Partizipation, aber auch begriffen als Zeichen einer neuen Identitätszuschreibung, für Formen der Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Unrechtsregime.

Die knappen, am Bildschirm rezipierbaren Ausstellungstexte haben nicht zum Ziel, literarische Analysen zu leisten, sondern mit kurzen Informationen und Einordnungen den diskursiven Rahmen zu stellen und auf die Besonderheit der Exponate, aufgrund deren sie zum Aussageträger in der Ausstellung wurden, hinzuweisen.

Die Besonderheit der virtuellen Ausstellung »Künste im Exil« liegt darin, von jedem Objekt Pfade zu weiterführenden Themeneinträgen und zu einer dem jeweils spezifischen Objekt zugeschriebenen kuratierten Galerie zu legen, die eine Beziehung zu weiteren Exponaten ermöglicht. Jedes Objekt ist so Mittelpunkt eines eigenen Verlinkungsnetzes. Anders als beispielsweise in kommerziellen Angeboten, bei denen Vorschläge zur Weiternavigation aufgrund von Kaufverhalten automatisch erzeugt werden, sind die Objektgalerien kuratorisch gesteuert und zielen darauf, die Ausstellungsexponate in vielfältiger Weise an andere Objekte

18 Sylvia Schütz zum Tagebuch von Klaus Mann, unter: <http://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Objekte/mann-klaus-tagebuch-1940-1942.htm> (letzter Aufruf: 31. 3. 2014).

anzubinden. Die Anbindung kann beispielsweise durch verbindende Themen, verwandte Medientypen, verbindende Personen begründet sein. Auch die Ausstellungstexte selbst zeigen Verbindungslinien auf, die wie die Objektgalerien zu Vermutetem, aber auch Überraschendem, Neuem und Vergessenem führen. Vom »Doktor Faustus« beispielsweise führt der Weg thematisch weiter zu den Texten über »Musik im Exil« oder »Rezeption des Themas Exil in den Künsten« und zu einem bio-bibliographischen Eintrag über Thomas Mann. Auf Objektebene mit der Abbildung der Buchausgabe des »Doktor Faustus« verbunden ist eine Abbildung der Ausgabe »Streitgespräch über die äußere und die innere Emigration«, 1946, einer Zusammenstellung der Texte der »Großen Kontroverse« zwischen Thomas Mann, Walter von Molo und Frank Thiess, die über das Thema »innere Emigration« kontrovers an die Darstellung Zeitbloms im »Doktor Faustus« anschließen. Verlinkt ist aber auch das Affidavit Thomas Manns für seinen Bruder Heinrich, 1941, sowie eine Fotografie von Thomas Manns Schreibtisch, der den Schriftsteller bekanntermaßen auf seinem Exilweg begleitete und ihm dort eine gewohnte Arbeitsumgebung sicherte. Über einen Beitrag zum Heimat-Begriff ist Manns Schreibtisch mit Herta Müller verbunden, die in ihrer Rede »Heimat ist das was gesprochen wird« die vermeintlich enge Verbindung von Heimat und Sprache hinterfragt und deren erster Roman nach ihrer Ausreise aus Rumänien nach Deutschland »Reisende auf einem Bein« Heimat, Heimweh und Exil in besonderer Weise in Verbindung setzt.

Jedes Objekt in der Ausstellung kann unterschiedlich intensiv rezipiert werden. Eine Vergrößerungsfunktion ermöglicht beispielsweise das genaue Betrachten von Anmerkungen in Manuskripten oder das Studieren von Handschriften. Blätterkataloge ermöglichen bei ausgewählten Manuskripten eine Lektüre von Textauszügen, Transkriptionen werden angeboten, jedes Objekt kann im Kontext des begleitenden Ausstellungstextes erkundet werden oder gelöst davon in einer textreduzierten Darstellung, dem sogenannten Objektkatalog, noch stärker in den Mittelpunkt treten.

Ein zweites Navigationsbeispiel kann eine weitere Ebene möglicher Vernetzungen verdeutlichen. Wählt man ausgehend von dem Eintrag über Literatur die tabellarische Bilanz Leo Perutz', gelangt man neben anderen Optionen zu einem vergleichbaren Medientyp als Kriterium der Vernetzung – einer Bilanz in Berichtform von Joseph Roth. Als Stipendiat der Deutschen Akademie im Exil / American Guild for German Cultural Freedom legt Roth hier Zeugnis ab von seiner schriftstellerischen Tätigkeit im Exil: »Dank dieser Beihilfe habe ich meinen Roman: ›Die Kapuzinergruft‹ beenden, ferner ein Essaybuch über österreichische Historische Figuren bis zur Hälfte fortführen können«, schreibt er. Als Objekt verlinkt ist die Erstausgabe des Romans Die »Kapuzinergruft«, 1938 bei De Gemeinschaft erschienen und unter dem Eindruck der Annexion Österreichs aufgrund der thematischen Aktualität bereits in Auszügen in der Zeitschrift »Das neue Tage-Buch« veröffentlicht. Über das Manuskript »Das Haus des Herrn Kristianpoller« (vermutlich 1934), eine unveröffentlichte Vorarbeit zu »Tarabas«, führt ein Weg zu Soma Morgensterns Roman »Der Sohn des verlorenen Sohnes«. Die Verbindungslinie zwischen beiden

Objekten ist ein Dissens der beiden befreundeten Schriftsteller über die literarische Erstverwendung des Namens Kristianpoller in Roths »Tarabas« beziehungsweise Christjampoler in Morgensterns »Der Sohn des verlorenen Sohnes«. ¹⁹ Als Objekt eingestellt ist der Schutzzumschlag des Romans, auf dessen Rückseite Auszüge aus Rezensionen aus der »Jüdischen Rundschau« und dem »Israelitischen Familienblatt« bereits Hinweis dafür sind, dass die 1935 noch im Berliner Reiss Verlag erschienene Publikation nur noch an jüdische Käufer abgegeben werden durfte. Die Objektgalerie verweist neben anderen Exponaten auf das Telefonverzeichnis des 1938 nach Frankreich und 1941 in die USA geflohenen Schriftstellers, ein Sinnbild für Netzwerke im Exil, über dessen Eintrag der Weg beispielsweise zu Bertolt Brecht und über diesen zu Klaus Modicks »Sunset«, der 2011 erschienenen literarischen Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Exil 1933-1945, führt.

Die hier exemplarisch vorggeführten Navigationswege sind zwei von vielen Möglichkeiten, sich im Netz der Exponate und Themen der Literatur im Exil zu bewegen. Literarische Texte, Briefe, Objekte und Lebensdokumente von Autoren werden in der Ausstellung »Künste im Exil« aber auch mit Exponaten anderer Kunstgattungen verbunden. Sie sind Teil eines Geflechts der »Künste im Exil«, das mit dem sukzessiven Anwachsen um weitere Themen, Objekte und Akteure deutlich machen kann, wie vielschichtig die Situation des Exils sich auf künstlerisches Schaffen auswirkte und wie disparat und doch durch viele Facetten verbunden Exilkunst und damit Exilliteratur daherkommt.

19 Siehe dazu: Sylvia Asmus (Hg.) und Heinz Lunzer, Victoria Lunzer-Talos: So wurde ihnen die Flucht zur Heimat. Soma Morgenstern und Joseph Roth. Eine Freundschaft. Bonn 2012, S. 84.

PETRA-MARIA DALLINGER

Erna Blaas – Arthur Fischer-Colbrie

Eine Freundschaft?

Im Zusammenhang mit allgemeinen Überlegungen zu Sammlungsprofilen und Erwerbsstrategien regionaler Literaturarchive bzw. mit konkreten Entscheidungen für – oder gegen – den Ankauf eines bestimmten literarischen Nachlasses stellen sich zahlreiche Fragen, darunter jene nach dem (repräsentativen) Wert eines Bestandes, nach seiner Geschlossenheit und damit nach seinem Forschungspotential – vielleicht nicht ganz so augenfällig auch die nach Bezügen zu anderem bereits im Archiv vorhandenem Material.

2012 wurde dem Adalbert-Stifter-Institut der umfangreiche Nachlass der aus Oberösterreich gebürtigen Dichterin Erna Blaas angeboten, ein sehr kleiner Teilnachlass befand sich bereits im Oberösterreichischen Literaturarchiv. Der Erwerb erfolgte auch in Hinblick auf eine Dokumentation von Strukturen des Literaturbetriebes zwischen 1930 und 1970 bewertet – als Ergänzung zu einer Reihe von Nachlässen aus der Zeit bzw. dem Umfeld.

Im Folgenden wird in einem Fallbeispiel der Versuch unternommen, Möglichkeiten einer Verbindung von Nachlässen untereinander nachzugehen und diese in Ausschnitten sichtbar zu machen: am Beispiel von Erna Blaas und Arthur Fischer-Colbrie.

»Oberdonau«

Am 21. 11. 1940 richtet Arthur Fischer-Colbrie, zuständig für den Bereich Schrifttum der soeben auf Initiative des Gauleiters August Eigruber begründeten und von Gaupresseamtsleiter Dr. Anton Fellner als Gesamtherausgeber verantworteten Zeitschrift »Oberdonau« eine dringende Anfrage nach einem literarischen Beitrag an Erna Blaas. Unvermittelt heißt es: »Liebe Frau Blaas! Wenn Sie irgendetwas, seien es Gedichte, seien es kürzere Prosastücke, in Ihren Manuskriptmappen haben, dann senden Sie, bitte sofort einige Sachen mit Eilbrief an mich.«¹ Eine kurze Einleitung mit Vorstellung des Vorhabens und Darlegung schon während der Vorbereitung notwendig gewordener Umplanungen folgt, der Ton wird zunehmend fordernder: »Die Einladung zur wiederholten Mitarbeit wäre sonst gleichzeitig mit der Überreichung des Eröffnungsheftes ergangen, so muß sie eben jetzt schon

1 Brief Arthur Fischer-Colbrie an Erna Blaas, 21. 11. 1940, Nachlass Erna Blaas, OÖ. Literaturarchiv im StifterHaus, im Folgenden zitiert mit den Siglen AFC und EB.

ergehen und zwar mit dem Charakter der größten Dringlichkeit. Es werden doch zweifellos Manuskripte zur Verfügung stehen?»²

Erna Blaas reagiert offenbar umgehend, allerdings auch mit »vollauf berechtigten Anfrage[n]«. ³ In einem weiteren Schreiben, vom 17.12.1940, präzisiert Fischer-Colbrie die Vorstellungen von Hauptschriftleiter Fellner und bekräftigt den Wunsch nach einem Gedicht, das »national« sein solle, sich nicht mehr auf die »illegale Kampfzeit« beziehen möge, und er versichert – seine nur beratende Funktion in der Redaktion bedauernd –, bis »zum Sieg« für die Aufnahme zweier Gedichte in die Zeitschrift »kämpfen zu wollen«. ⁴ In rascher Folge werden der »lieben Freundin und verehrten Dichterin« ⁵ Probleme mit der Einhaltung des vorgesehenen Erscheinungstermins, die Begeisterung Dr. Fellners über das Gedicht »Der Führer« ⁶ sowie die endgültige Zusicherung, dass dieses (abweichend vom Grundsatz der Erstveröffentlichungen) im Eröffnungsheft abgedruckt werden könne, mitgeteilt. Am 15. 1. 1941 wird schließlich das Honorar in Höhe von 20 RM in Aussicht gestellt.

Unter dem Titel »Der Führer« erscheint das bereits in der Zeitschrift »Das Innere Reich«, im April 1940⁷ publizierte Huldigungsgedicht im ersten Heft der »Oberdonau – Querschnitt durch Kultur u. Schaffen im Heimatgau des Führers«, 1. Jg., Folge 1, Feber-März 1941, in Gesellschaft von Beiträgen der Autoren Karl Emmerich Baumgärtel, Richard Billinger und Franz Tumler. Nach einem »Aufruf« des Gauleiters und Reichsstatthalters vervollständigenden Beiträge zu »Land und Leuten« sowie als »Zeitberichte« bezeichnete vermischte Nachrichten das »geistige Gesicht des Gaues« und belegen seine »sittliche Kraft und [die] Größe kämpferischer Bereitschaft«. ⁸ Das Titelblatt bringt ein Bild von Aloys Wach, »Bauernsturm um Freiheit und Recht 1626«.

Mit einer Einladung zur »1. Dichterwoche des Reichsgaues Oberdonau« 1941 in Linz und einer Reservierungsbestätigung im Hotel Weinzinger (vormals »Erzherzog Karl«, heute Stifterplatz 2)⁹ für die Zeit vom 17. bis 19. 3. schließt Fischer-

2 Fischer-Colbrie begründet die Dringlichkeit mit frei gewordenem Platz wegen Entfallens eines Aufsatzes von Prof. Dr. Franz Koch durch dessen Budapest-Aufenthalt. Grundsätzlich erwartet man Originalbeiträge, so dass es nur in Ausnahmefällen möglich sei, »zurückliegende« oder »verborgene« Veröffentlichungen ohne Quellenangabe für einen Zweitdruck zu übernehmen. Ebd.

3 Briefe von Erna Blaas aus diesem Zeitraum sind im NL AFC nicht erhalten; dass Blaas geantwortet hat, geht aus den Schreiben Fischer-Colbries hervor.

4 Brief AFC an EB, 17. 12. 1940, NL EB; – das vorgelegte Gedicht »Das Reich« sei ungeeignet, bei den beiden zurückgehaltenen Gedichten handelt es sich um »Totenamt« und »Traumengel«.

5 Brief AFC an EB, 9. 11. 1938, NL EB.

6 Brief AFC an EB, 9. 1. 1941, NL EB.

7 Das Innere Reich – Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben. Hg. v. Paul Alverdes und Karl Benno von Mechow, 7. Jg. (1940/41), Heft 1.

8 »Oberdonau«, 1. Jg., Folge 1, Feber-März 1941, ohne Paginierung [1].

9 Vgl. Almanach des Hotel Weinzinger vormals Erzherzog Karl, Feichtingers Erben, Linz o. J. [um 1927]. Im Hotel Weinzinger unterschrieb Adolf Hitler das Anschlussgesetz.

Colbrie im Briefwechsel kurze Zeit später an. Die Korrespondenz bleibt bis zum 31. 12. 1942 recht dicht und sachbezogen; im August 1941 wird der Abdruck des Gedichtes »Die Mutter des Helden« von Erna Blaas verhandelt,¹⁰ Fischer-Colbrie verwendet Geschäftspapier des Kulturbeauftragten und ergänzt handschriftlich: »Schriftleitung, Oberdonau«. Dann wirkt er im Vergleich zum forschenden Ton von 1940 (»herzlichst Heil Hitler«) mit einem Mal etwas nachdenklich gestimmt, er verbindet verhalten formulierte Wünsche zum Jahreswechsel mit jenen um eine »glückhafte« Heimkehr von Erna Blaas' beiden Söhnen.¹¹

Das nächste im Nachlass von Erna Blaas vorliegende Schreiben von Fischer-Colbrie stammt erst wieder vom 30. 12. 1949, verfasst beinahe exakt sieben Jahre später, nun auf Briefpapier des »Institut[s] für Landeskunde [...], Linz, Landesmuseum«, gerichtet an die »liebe, sehr verehrte Freundin!«.

Rückschau, das erste Jahrzehnt einer Briefbeziehung, Inhalte bis 1940

Im Nachlass Erna Blaas finden sich insgesamt 102 Briefe und 43 Karten (sowie 1 Kuvert und 12 Beilagen) des Dichters und späteren Beamten Prof. h. c. Arthur Fischer-Colbrie an Erna Blaas, über eine Zeitspanne von beinahe vier Jahrzehnten (1931 bis 1968). Von Erna Blaas sind umgekehrt im Nachlass Arthur Fischer-Colbrie aus demselben Zeitraum 18 Briefe und 19 Karten erhalten.

Nach einem höflichen Beginn im Jänner 1931, einer Verdichtung der Korrespondenz zu Beginn der 1940er Jahre und einer offenkundigen Unterbrechung der Verbindung (oder Skartierung entsprechender Dokumente) wird die Beziehung in der Nachkriegszeit als »Gespräch« über Unterlagen für einen Aufsatz mehr oder weniger ansatzlos wiederaufgenommen.¹² Am 15. 7. 1950 adressiert Fischer-Colbrie erstmals an die »Liebe Erna«.¹³

Seit Ende 1930/Anfang 1931 führen die beiden aus Oberösterreich gebürtigen Schreibenden einen losen Briefwechsel. Blaas hatte sich mit der Übersendung des Gedichtbandes »Das Leben und der Tod« (München 1930) Ende des Jahres 1930 an Fischer-Colbrie gewandt – er war, nachdem er fünf Jahre lang versucht hatte, eine Existenz als freier Schriftsteller zu führen, soeben in den Rechnungsdienst des Landes Oberösterreich eingetreten. Als Dichter hatte er sich trotz eines bis zu diesem Zeitpunkt eher schmalen veröffentlichten lyrischen Werkes vor allem mit kulturpublizistischen Beiträgen einen Namen machen können.

¹⁰ Es wird in »Oberdonau«, 1. Jg., Folge 4, September-November 1941, veröffentlicht.

¹¹ Karte AFC an EB, 31. 12. 1942, NL EB, die Rückseite der »Künstler-Postkarte« zeigt eine Ansicht von »Linz a. D.« von Urfahr aus gesehen.

¹² Brief AFC an EB, 30. 12. 1949, NL EB.

¹³ EB titulierte AFC: »Mein liebster, bester Freund, – mein Bruder in Apoll«, Brief, 23. 2. 1965, NL AFC.

Wie Erna Blaas mit pathetischer Überraschung feststellt, ist Fischer-Colbrie mit einer ihrer Schulkolleginnen aus der staatlichen Lehrerinnenbildungsanstalt in Linz verheiratet, mit Ida Zwirger-Andeßner (1894-1973), Musiklehrerin und Komponistin – der »schönbegabten Jugendgefährtin«¹⁴ –, die in den folgenden Jahren allerdings meist nur eine Nebenrolle in dieser zunächst etwas unengagierten, zögerlichen Schriftstellerkorrespondenz spielen wird.

Zwischen 1931 und 1940 schleppt sich die Bekanntschaft kollegial, zuweilen etwas einseitig dahin; man schreibt einander mehr gelegentlich als regelmäßig, bezeichnet lange Pausen oder ausbleibende Antworten als in der Natur, ja Qualität der Beziehung liegend und kaschiert dies eher oberflächlich mit Floskeln: »Die Zeitfolgen unseres Briefwechsels waren schon zu Anfang wie fürs »ewige Leben« – und so darf wohl meine lange Pause auch als Sekunde gelten!«,¹⁵ meint Erna Blaas, klagt allerdings einige Zeit später über ausbleibende Post und fragt nur halb scherzhaft: »so schlecht hat euch also mein Bild gefallen und so Böses habt ihr aus meinen Briefen gelesen, daß nicht einmal ein Ostergruß zu retten war?«¹⁶ Darauf antwortet Ida Fischer-Colbrie eher ausweichend: »[M]ache Dir nur keine schweren Gedanken, weil wir eine Weile schweigsam waren«,¹⁷ ohne auf Gründe einzugehen, und Arthur Fischer-Colbrie versucht ein für alle Mal zu vereinbaren: »Wollen wir es für alle Zukunft so halten, daß wir einander niemals über Briefpausen einander [sic] Vorwürfe machen«, heißt es etwa in einem Brief vom 20. 1. 1933.¹⁸ Man spricht vom Wunsch nach persönlicher Bekanntschaft, ohne konkrete Verabredungen darüber zu treffen, bleibt über Jahrzehnte beim »Sie«. Die Beziehung scheint nicht wirklich zwingend, jedenfalls von herzlich interessierter Freundschaft im eigentlichen Sinn doch weit entfernt. Man hat einander nicht allzu viel zu sagen, berichtet vom eigenen Bemühen und bestätigt das des Gegenübers ohne besonders tiefgehende Anteilnahme.

Der Briefwechsel wird als Austausch unter Kollegen eingeführt, bleibt jedoch letztlich sowohl in Hinblick auf den kreativen Prozess als auch in Bezug auf besondere Lektüren, literarische Vorlieben und Ähnliches eigenartig unergiebig.

Etlliche Zeitgenossen werden genannt, so von Erna Blaas beispielsweise Ruth Schaumann,¹⁹ Ilse Ringler-Kellner,²⁰ Max Mell, Paula Grogger, Karl Waggerl²¹ und Richard Billinger, dessen »Asche des Fegefeuers« (erschieden 1931) Blaas unver-

14 Brief EB an AFC, 13. 1. 1931, NL AFC.

15 Brief EB an AFC, 27. 1. 1932, NL AFC.

16 Brief EB an AFC, 29. 3. 1932, NL AFC.

17 Brief Ida Fischer-Colbrie an EB, 7. 4. 1932, NL EB.

18 Brief AFC an EB, 20. 1. 1933, NL EB; dort heißt es weiter: »Ich habe Ihnen Ihr Sommer-schweigen auch nicht im geringsten übel genommen.«

19 Brief EB an AFC, 9. 2. 1932, NL AFC.

20 Briefe EB an AFC, 29. 3. 1932 und 22. 5. 1932, NL AFC.

21 Brief EB an AFC, Allerheiligen 1932, NL AFC.

hohlen ablehnend bewertet.²² Franz Karl Ginzkey, Julius Zerzer, Ina Seidel, Paula Ludwig, Erika Spann-Rheinisch werden ebenso wie Robert Braun (Bruder von Felix Braun) und Willi Maria Mund von Fischer-Colbrie angesprochen.²³ In der Zeit nach dem 2. Weltkrieg kommen u. a. mit Felix Braun, Christine Busta oder Johannes Würtz, den Blaas anlässlich eines Vortrags nicht ganz so beiläufig wie andere desavouiert,²⁴ zusätzliche Namen hinzu.

Insgesamt hat die literarische Szene in der ersten Zeit der Korrespondenz eine gewisse Relevanz, spielt jedoch nicht die zentrale und damit aufschlussreiche Rolle, die man vielleicht erwarten würde.

Wichtige Themen sind wiederholt und in unterschiedlichen Zusammenhängen allgemeine Fragen nach Voraussetzungen für eine künstlerische Existenz, Möglichkeiten von Begünstigungen, Hilfestellungen und erhoffte Bestätigung in Form von Rezensionen und Preisen ebenso wie Publikationsvorhaben. Zur Sprache kommen häufig Periodika: die »Heimatglocken«, »Der Volksbote«, »Der Getreue Eckart«, das »Katholische Kirchenblatt«, für das Blaas Rezensionen verfasst, und die »Stillere Heimat« (= Jahrbuch der Stadt Linz).²⁵

Wesentlich für ein Gelingen, für die Aufnahme in der Öffentlichkeit scheinen Erna Blaas neben der notwendigerweise gegebenen Begabung und schöpferischer Anregung, vor allem Begleitung bzw. Protektion. Die Suche nach Gemeinschaft, nach Gleichgesinnten ist besonders ihr ein spürbares Anliegen.

Blaas zweifelt am eigenen »Dichtertum«;²⁶ sie beneidet ihren Briefpartner durchaus um Erfolge,²⁷ kritisiert zuweilen ungewöhnlich heftig auch das Werk Fischer-Colbries, so etwa das Gedicht »Wolkensommer«, das sie sehr offen bezeichnet als: »das einzige von Ihren Gedichten, das ich nicht mag. Die Sonne als säende Bauernmagd (oder irgendwie maskulin) ist mir ein so unangenehmes Bild, daß sich die schöne Vorstellung von »des Waldes Tor«, des schwarzen Hauses, das die Nacht bewohnt, ganz darin verliert.«²⁸ Fischer-Colbrie reagiert seinerseits überraschend

22 Brief EB an AFC, 29.3.1932, NL AFC; AFC stimmt vorbehaltlos zu, vgl. Brief AFC an EB, [7.4.1932], NL EB.

23 Briefe AFC an EB, 28.1.1932, 4.2.1932, NL EB.

24 Briefe EB an AFC, 26.2.1964, 29.11.1964, NL AFC.

25 Die »Stillere Heimat« erscheint zwischen 1940 und 1944 in fünf Ausgaben, dann wieder ab 1952; 1970 wird das Jahrbuch der Stadt Linz umbenannt in »Facetten«, Vgl. Tanja Gausterer: Stillere Heimat/Facetten. In: Stichwörter zur OÖ. Literaturgeschichte. Online: www.ooe-literaturgeschichte.at.

26 Brief EB an AFC, 22.5.1932, NL AFC.

27 Briefe EB an AFC: Allerheiligen 1932: »Sie haben vor sich selber schon einen tüchtigen Vorsprung, wenn sich auch diese Gabe als echt erweist. Jedenfalls freue ich mich herzlich, daß sie schon durch die Aufnahme in den Druck anerkannt worden ist. Wie weit bin ich von solcher Begnadung!« 27.1.1956: Gratulation zur Verleihung des Professorentitels an AFC; 23.4.1961: »Du hast abermals eine wunderbare Auszeichnung erhalten. [...] ich bin wohl mit Recht durchgefallen.« NL AFC.

28 Brief EB an AFC, 12.2.1933, NL AFC.

ausführlich und deutlich, als er Blaas' Kritik am Ausgang seiner Erzählung »Das tapfere Schneiderlein« (erschienen 1933)²⁹ zurückweist und den Text aus der eigenen Lebensgeschichte und dem frühen Tod seiner Schwester infolge einer Maserenerkrankung erklärt: »Würde Grete leben, so hätte ich die ganze Geschichte nie geschrieben, die nichts anderes ist als eine kunstgestaltgewordene Erinnerung von dem Tod meiner Schwester, meiner ersten, der unendlich geliebten.«³⁰ Eine entschuldigende Rückmeldung von Blaas dazu gibt es nicht.

Nach einigen anfänglichen Versuchen von Erna Blaas, emotionale Nähe herzustellen (über teils recht intime Berichte vom eigenen Befinden, von Urlauben mit den Kindern), verschwinden persönliche Mitteilungen mehr und mehr aus den Briefen – weder Arthur Fischer-Colbrie noch seine Frau Ida waren über das unumgängliche Maß an Höflichkeiten hinaus (wie Genesungswünsche) auf diese Form des Gesprächs eingegangen. Man reagiert gelegentlich nicht einmal rasch auf die Mitteilung von Krankheit und Sorgen.³¹

Das Verhältnis entwickelt sich in weiterer Folge ein wenig zu einem von Mentor und Schützling, obwohl Blaas sich grundsätzlich als ebenbürtige Literaturkennerin und Lyrikerin neben Fischer-Colbrie stellt, sieht sie vermutlich doch seine bedeutend größeren und vielfältigeren Möglichkeiten zur Unterstützung. Vielleicht bedingt gerade dieser recht offensichtliche Blick auf einen möglichen Nutzen von »Freundschaften« einen inneren Vorbehalt seitens Fischer-Colbries.³²

Aus dem ersten Jahrzehnt dieser Dichter-Bekanntheit, aus dem Zeitraum 1931-1941 des Briefwechsels sind im Nachlass Arthur Fischer-Colbrie 18 Poststücke (13 Briefe, 5 Karten) von Erna Blaas, im Nachlass Erna Blaas 31 Postsendungen (davon 7 Karten) von Fischer-Colbrie erhalten. (Aus dem Zeitraum: 1934-1951 fehlen Postsendungen von Erna Blaas im Nachlass Fischer-Colbrie, es liegt nur eine Karte von 1943 vor; die Lücke an Gegenbriefen im Nachlass von Blaas betrifft die Jahre 1943-1949.)

29 Erschienen in: Heinrich Suso Waldeck (Hg.): Almanach österreichischer Dichtung. Wien 1933.

30 Brief AFC an EB, 15. 2. 1933, NL EB.

31 Brief EB an AFC, 22. 5. 1932 mit Nachricht von Spitalsaufenthalt, NL AFC; Fischer-Colbrie reagiert erst am 24. 7. 1932, NL EB.

32 Noch in einem Brief von EB an AFC vom 28. 6. 1964 wird das Bemühen Fischer-Colbries um Aufnahme von Blaas in der Stiasny Bücherei als »Höhepunkt Deines freundschaftlichen Händereichens« bezeichnet; NL AFC.

Lebensläufe

Erna Schrems,³³ geboren 1895, als Tochter eines Baumeisters in Kirchdorf an der Krems, ist für wenige Monate zwischen Abschluss der Ausbildung zur Lehrerin und ihrer Verheiratung mit Dr. phil. und Dr. med. Erich Blaas in Burgkirchen im Innviertel als Lehrerin tätig. Seit 1927 verwitwet, lebt sie als Mutter von drei Kindern (Siegfried, geboren 1915, Erika, geboren 1917 und Bruno, geboren 1921) in Salzburg und arbeitet hartnäckig an ihrer Etablierung als Dichterin.

Laut eigenen Angaben schreibt sie seit 1908, kleinere Arbeiten erscheinen ab 1920;³⁴ literarische Ambitionen werden beispielsweise auch an einem Tagebuch, das Blaas anlässlich der Geburt des ersten Sohnes, Siegfried Roland, anlegt, sichtbar.³⁵

Bewusst sucht Blaas Kontakt zu Kolleginnen und Kollegen – so spricht sie ihre über eine Buchsendung zustande gekommene Freundschaft mit Ilse Ringler-Kellner an,³⁶ für deren Buch sie Fischer-Colbrie als Rezensenten gewinnen möchte. Explizit nennt sie den Wunsch nach »Teilhabe«; bereits in einem der ersten Briefe bittet Blaas: »[...] u. lassen Sie mich künftig auch an Ihnen ein wenig teilhaben«³⁷ oder äußert mit dem Ersuchen um eine Photographie des »großen Unbekannten« neuerlich: »Darf ich nicht zuweilen an Ihrem Gestalten Anteil nehmen?«,³⁸ worauf der Angesprochene allerdings nicht geantwortet zu haben scheint.

Immer wieder berichtet Erna Blaas von gravierenden Erkrankungen (wie von einem schweren Magenleiden, das schließlich 1933 eine Operation notwendig macht),³⁹ bringt das in Zusammenhang mit emotionalen Schwierigkeiten bzw. sieht Krankheit als Möglichkeit, zur Ruhe zu kommen – worum es genau geht, wenn sie etwa meint, das sei »gut für ihr Innerstes«⁴⁰ oder »ich will gut werden«,⁴¹ geht aus den

33 Vgl. dazu Lebenslauf, Korrespondenz und Sammlung im OÖ. Biografischen Archiv im StifterHaus, Arnold Klaffenböck, Erna Blaas. In: Stichwörter zur OÖ. Literaturgeschichte, www.ooe-literaturgeschichte.at; Arnold Klaffenböck: Literatur im Reichsgau Oberdonau 1938-1945. In: Birgit Kirchmayr (Hg.): »Kulturhauptstadt des Führers«. Kunst und Nationalsozialismus in Linz und Oberösterreich. Weitra 2008, 161-184.

34 Vgl. dazu die Angaben von Erna Blaas, OÖ. Biografisches Archiv im StifterHaus.

35 Vgl. Tagebuch EB vom 19. 1. 1915-2. 3. 1917, mit Gedichten, Photographien und Illustrationen, NL EB.

36 Brief EB an AFC, 29. 3. 1932: »[...] Ilse, die mir – vorher unbekannt – durch mein Buch zur Freundin wurde [...]« Blaas bezeichnet Gestalten in Ringler-Kellners im Krystall-Verlag erschienenen »Liedern, Balladen, Legenden« als »demetrisch«, die Autorin selbst als »gläubig katholisch. Sehr stark tritt auch ein feiner, bewußt nationaler Zug hervor.« NL AFC.

37 Brief EB an AFC, 13. 1. 1931, NL AFC.

38 Brief EB an AFC, 7. 3. 1932, NL AFC.

39 Postkarte EB an AFC, 24. 12. 1933, NL AFC.

40 Brief EB an AFC, Allerheiligen 1932: »[...] daß mein vernachlässigtes Innere wieder nachwachsen konnte.« NL AFC.

41 Brief EB an AFC, 29. 3. 1932: »Meine Briefe zeigen wieder Stürme und Leiden an. So gar »geläuert« bin ich eben doch noch nicht. [...] Wenn es so bleibt wie jetzt, habe ich auch

Briefen nicht hervor. Fischer-Colbrie fragt seinerseits nicht nach. In einem Brief meint er vage und etwas hilflos: »wie geheimnisvoll und ehrfurchtwaltend erweist doch hier die Krankheit ihren schöpferischen Sinn!«⁴²

Zufriedenheit stellt sich bei der Dichterin offenbar nicht ein, weder während der NS-Zeit, in der Erna Blaas zunehmend mehr Texte veröffentlichen kann, so beispielsweise in der Zeitschrift »Das Innere Reich«,⁴³ in »Stillere Heimat«, wo sie von 1940 bis 1944 durchgehend in jedem Band vertreten ist; sie räsoniert über nicht erhaltene Preise,⁴⁴ beklagt in der Nachkriegszeit Schwierigkeiten, als sie mit kulturjournalistischen Arbeiten mühsam wieder Fuß zu fassen versucht, 1957 zur Trakl-Preisträgerin, Salzburg, wird und schließlich nach der Verleihung des Professorentitels 1965 und des Stifterpreises 1969 (mit Unterstützung durch Fischer-Colbrie) auch eine Ehrengabe der Oberösterreichischen Landesregierung erwartet.⁴⁵

Noch die Feiern zu ihrem 70. Geburtstag stehen unter dem Bemühen um Steuerung der Würdigungen,⁴⁶ etwas kleinlichen Nörgeleien und detailreicher Aufzählung erwiesener Ehrungen.⁴⁷ Ein ähnliches Bild zeigt sich in der Korrespondenz in Bezug auf die Aufnahme in das Oberösterreichische Biografische Archiv und die umfangreichen Rückmeldungen auf dessen standardisierten Fragebogen.⁴⁸

1990 stirbt Blaas, die Zeitungsberichte halten sich kurz.⁴⁹

Mit Fischer-Colbries Einladungen zur Mitarbeit an »Oberdonau« und zur »1. Dichterwoche« in Linz schienen sich für Erna Blaas die ersehnte Bühne wie auch ein Gefühl der Gemeinschaft aufzutun. Mit dem »lieben Arthur« sieht sie sich aufgrund des gleichen Geburtsjahres geradezu schicksalhaft verbunden: »[...] der-

nicht den Mut der Selbstbehauptung, [...] erst einmal gut werden! Nicht immer wieder abstürzen!« NL AFC.

42 Brief AFC an EB, 20. 1. 1933, NL EB.

43 In der NL-Bibliothek von Erna Blaas finden sich von 1934 bis 1944 beinahe lückenlos Jahrgänge der Zeitschrift; EB scheint wiederholt mit Texten und Buchbesprechungen darin auf; vgl. Das Innere Reich, Marbacher Magazin 26/1983.

44 Vgl. Helga Strallhofer-Mitterbauer, NS-Literaturpreise für österreichische Autoren. Eine Dokumentation. Wien 1994. Arthur Fischer-Colbrie ist mehrfach Preisträger, während Erna Blaas beispielsweise in der Zeitschrift »Die Dame« nur mit einem Abdruck von Gedichten vertreten war. Ebd. S. 91 f.

45 Um eine Ehrengabe scheint sich auch Felix Braun beim Ministerium zu verwenden, vgl. Brief EB an AFC, 26. 2. 1964; EB dankt AFC in einem Brief vom 4. 2. 1964 für seine Intervention, die »Dir zugesagte Ehrengabe der o. ö. Landesregierung, die ich nie zu träumen wagte [...]«, da sie über keine Rücklagen mehr verfüge und auf ihre Witwenpension angewiesen sei. NL AFC.

46 Briefe EB an AFC, 18. 1. 1964, 14. 2. 1964, 27. 2. 1965, NL AFC.

47 Brief EB an AFC, 23. 2. 1965, NL AFC.

48 Vgl. Schriftverkehr mit Dr. Herlinde Jung, OÖ. Biografisches Archiv im StifterHaus, Mappen zu EB.

49 Vgl. Mappen zu EB, OÖ. Biografisches Archiv. Der literarische Nachlass der Schriftstellerin wurde vom Land Oberösterreich/Adalbert-Stifter-Institut 2012 über ein Antiquariat erworben.

selbe Jahrgang, dem wir angehören, scheint mir sogar auf eine wirkliche Schicksalsgemeinschaft zu deuten.«⁵⁰

Arthur Fischer-Colbrie,⁵¹ 1895 in Linz geboren, hatte nach dem Besuch des k. u. k. Staatsgymnasiums unterschiedliche Studien begonnen: 1913/14 Jus an der Universität Wien, bereits im Sommersemester 1914 wechselt er zu Deutscher Philologie nach München. Nach »Kriegsdienstleistung« zwischen 1916 und 1918 setzte er in Wien und Innsbruck fort, um schließlich ab 1920 am Mozarteum Salzburg Musikstudien zu betreiben. 1921-1926 versuchte er sich als Beamter der Bank für Oberösterreich und Salzburg, daraufhin als freier Schriftsteller, um 1930 endlich in den Landesdienst einzutreten. 1933 erfolgte die Übernahme in ein pragmatisches Dienstverhältnis. Veröffentlichten konnte Fischer-Colbrie während dieser Jahre vor allem kleinere Arbeiten, wie literarische Aufsätze und »Abhandlungen«; als erste (unselbständige) Veröffentlichung überhaupt erschien 1925 eine Betrachtung zu Rainer Maria Rilke,⁵² dann etliches zu zeitgenössischer Literatur (Rezensionen u. a. zum Werk von Felix Braun, Richard Billinger, Max Mell, Julius Zerzer). Mit dem Lyrikband »Musik der Jahreszeiten« (Speidel, Wien/Leipzig 1928), den Arthur Fischer-Colbrie auch an Sigmund Freud sendet, scheint sich eine dichterische Begabung zu bestätigen, die sich seit Fischer-Colbries Jugend offenbar nicht ganz konfliktfrei entfaltet.

Nicht näher bekannte psychische Probleme (gegenüber den Eltern ist die Rede von »Schatten tiefer Schwermut, die eine müde Verlorenheit heraufbeschworen«)⁵³ hatten in Fischer-Colbries Studienzeit zu einer Konsultation von Dr. Sigmund Freud geführt, zwischen 1915 und 1919 ist er Patient⁵⁴ und steht währenddessen und danach mit Freud in loser Briefverbindung. Eine Verarbeitung von Schwierigkeiten durch literarische Versuche scheint schon früh angesprochen worden zu sein. Angehalten bereits vom Vater, hatte Fischer-Colbrie ein Tagebuch zu führen, das vom Vater gelesen und redigiert wurde.⁵⁵ Als Jugendlicher neigt er zu subjek-

50 Brief EB an AFC, 26. 2. 1964, NL AFC.

51 Vgl. dazu Lebenslauf und Sammlung, OÖ. Biografisches Archiv im StifterHaus, Arnold Klaffenböck/Arthur Fischer-Colbrie. In: Stichwörter zur OÖ. Literaturgeschichte, www.ooe-literaturgeschichte.at, Arnold Klaffenböck: Arthur Fischer-Colbrie. Die »stille« Karriere eines Dichters. In: Kirchmayr (Anm. 33), S. 383-389.

52 Erschienen in der »Linzer Tagespost«, 4. 12. 1925.

53 Brief AFC an seine Eltern, 13. 10. 1914, NL AFC.

54 Die Gesamtdauer der Behandlung belief sich auf 319 Analysestunden. Vgl. Christine Walder: »Ich will nicht ewig im Käfig meines Ichs eingesperrt sein ...« Mutmaßungen zur Beziehung zwischen Sigmund Freud und seinem jugendlichen Patienten Arthur Fischer-Colbrie (1895-1968). Mit einem Anhang: Freuds Briefe an A. Fischer-Colbrie, hg. v. Michael Schröter. In: Luzifer-Amor. Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse, 23. Jg. – Heft 45 (2010), S. 105-137. Im NL AFC liegen Briefe von Sigmund Freud aus dem Zeitraum 1916-1929 in Abschrift vor; Originale teilweise in der Manuscript Division der Library of Congress, Washington.

55 Vgl. Christine Walder (Anm. 53), S. 107.

tiver Sicht der Dinge und dramatischer Zuspitzung in der Darstellung von Ereignissen bzw. seiner Vorstellungen; Freud sieht in ihm einen zukünftigen Dichter und unterstützt ihn in den Anfängen, beispielsweise in Hinblick auf eine geplante Monographie über Rainer Maria Rilke.⁵⁶

Von emotionaler Instabilität ist in den Briefen an Erna Blaas nichts zu spüren, eine generelle Zurückhaltung, das Nichteingehen auf zu persönliche Mitteilungen, könnte man als eine Form von »Diskretion« interpretieren, die sich beinahe als Beziehungslosigkeit zeigt.⁵⁷

Merkwürdig erscheint zweierlei: Arthur Fischer-Colbrie empfindet, wie Klagen belegen,⁵⁸ die Jahre als Fähnrich in Lublin im 1. Weltkrieg durchaus als belastend, hinsichtlich seiner Haltung zum Ausbruch des 2. Weltkrieges gibt es dagegen kaum Hinweise, ein Urlaubstagebuch vom 25.8. bis 6.9.1943 blendet den Krieg beinahe vollkommen aus. Arthur Fischer-Colbrie vermeidet in manchen Bereichen Stellungnahmen – nicht gänzlich kühl bleibt er jedoch in Bezug auf die zitierten Briefe zur Arbeit für die Zeitschrift »Oberdonau«. In seinen biographischen Angaben (vermutlich aus den 1950er Jahren) scheinen die Jahre zwischen 1938 und 1945 selektiv auf: einzig die sogenannten »Hörfolgen« sind offenbar unzensuriert und vollständig über den Zeitraum 1939 bis 1956 angeführt, die Arbeit an »Oberdonau«, für das »Innere Reich« u. a. Publikationen der NS-Zeit fehlen. Im Gegensatz dazu listet Erna Blaas im Fragebogen detailliert Lesungen und doch etliche Veröffentlichungen auf bzw. »legt Spuren« in der Erwähnung bestimmter Zeitschriften wie auch im genauen Quellennachweis von Literaturgeschichten, in denen sie berücksichtigt wird.⁵⁹ Für eine gewisse »Vorsicht« spricht wohl auch der Umstand, dass die Lücke in der Korrespondenz zwischen Erna Blaas und Arthur Fischer-Colbrie ganz unterschiedliche Jahre umfasst: von 1934 bis 1951 gibt es keine Briefe von Erna Blaas im Nachlass von Arthur Fischer-Colbrie, im Nachlass von Erna Blaas hingegen fehlen Schreiben von Fischer-Colbrie aus der Zeit zwischen 1943 und 1949, was insofern erstaunt, als die Anschrift beider während dieser Zeit unverändert bleibt und erst Post der 1960er Jahre von Erna Blaas an Arthur Fischer-Colbrie an seine Dienststelle, Adresse Museumsstraße 14, gerichtet ist.

Arthur Fischer-Colbrie, bereits 1955 mit dem Professorentitel ausgezeichnet, 1961 mit dem Adalbert-Stifter-Preis des Landes Oberösterreich, seit dessen Gründung 1950 Mitglied des Adalbert-Stifter-Institutes, zum 70. Geburtstag hochgeehrt,

56 Vgl. ebd., S. 119.

57 Allerdings agiert AFC vor allem in der Zeit nach dem Ende des 2. Weltkrieges ungewöhnlich bereitwillig für EB, die Verbindung scheint mit den Jahren stabiler und freundschaftlicher zu werden.

58 Sigmund Freud rät: »[...] die Realität des Lebens zu akzeptieren und nicht zuviel Logik vom Weltgeschehen zu fordern [...] etwas Lustiges, Groteskes, Überlegenes schreiben«, Brief an AFC, 3. 4. 1918, Library of Congress, Washington; Walder (Anm. 33), S. 128.

59 Die Literaturgeschichte Josef Nadlers wird bei EB mit dem Erscheinungsjahr 1940 angegeben, bei AFC ohne Jahr; im Abschnitt zu AFC im Biographischen Lexikon von Oberösterreich, 2. Lieferung 1956, wird die Ausgabe von 1950 zitiert.

stirbt 1968; der größere Teil seines literarischen Nachlasses wird dem Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich übergeben, ein anderer liegt als Kryptonachlass im Nachlass Aldemar Schiffkorn im Brenner-Archiv, Innsbruck.⁶⁰

Nachlässe, Querverbindungen – Franz Tumler, Franz Koch, Johannes Würtz, Julius Zerzer

Der Briefwechsel von Erna Blaas und Arthur Fischer-Colbrie, zusammengestellt aus zwei Nachlässen am Oberösterreichischen Literaturarchiv im StifterHaus, gibt Auskunft über die Briefkultur im 20. Jahrhundert, über konventionelle bürgerliche Umgangsformen, zeittypische Phänomene des literarischen Betriebs in (Ober-)Österreich und im Besonderen über dessen Veränderungen und politische Instrumentalisierung bzw. seinen »Umbau« während der NS-Zeit. Der literarische Nachlass von Erna Blaas scheint, anders als jener von Arthur Fischer-Colbrie, »vollständiger«, d. h. nicht systematisch bereinigt in Hinblick auf bestimmte Themen bzw. bestimmte Zeiträume. Dennoch lassen sich etliche Fragestellungen auf Basis ausschließlich dieses Materials nicht beantworten.

Die spezifische Qualität eines einzelnen Bestandes definiert sein Forschungspotential, in einer Zusammenschau von Material aus mehreren Nachlässen (bzw. Archiven) – im konkreten Fall OÖ. Literaturarchiv und OÖ. Biografisches Archiv – zeigt sich am gewählten Beispiel, am Schnittpunkt einer Beziehung im Jahr 1941, Folgendes: Rückschlüsse auf die einzelne Autorin, den einzelnen Autor in Hinblick auf Biographie, Werkentstehung und Rezeption lassen sich aus dem jeweiligen Nachlass bzw. biographischen Angaben ziehen, in einem unmittelbaren Vergleich beispielsweise des Umganges mit der jeweiligen materiellen Vergangenheit oder Darstellung des eigenen Werdeganges werden unterschiedliche Haltungen und Handlungsmöglichkeiten sichtbar. Kleine Differenzen werden bedeutsam, das Bild differenzierter. Zudem lässt sich zuweilen das Zu-Tage-Treten von Details aus der Zeit von 1938 bis 1945 nicht verhindern, was in einem Nachlass fehlt, kann in einem anderen aufbewahrt sein.

In der Kontur eines Literaturarchivs, in seinem Sammlungsprofil, sind – neben dem einzelnen Bestand – Beziehungen zwischen Nachlässen, also innerhalb des Archivs zu berücksichtigen und in ihrer Bedeutung nicht gering zu veranschlagen. Im Zusammenspiel ergibt sich ein dynamisches »Ganzes«, eine Art Kaleidoskop, das das Potential für Forschungsprojekte wesentlich verbreitert. So könnte man in Form von Stichproben auf die Suche nach Verbindungen von Erna Blaas und Arthur Fischer-Colbrie zu anderen Zeitgenossen im Archiv gehen, auch um die Sinnhaftigkeit einer Frage nach Beziehungsstrukturen zu erproben.

⁶⁰ Ein ausführlicher Nachruf auf AFC von Aldemar Schiffkorn wird in VASILO Folge 1/2 (1969), S. 5 ff. abgedruckt.

Am vorliegenden Fall könnte sich – wenn man Fährten verfolgen wollte – dieses Vorhaben als Suche nach jenen Autoren, die im Zusammenhang mit »Oberdonau« bzw. im Briefwechsel zur Sprache kommen, gestalten:

Franz Tumler, Jahrgang 1912, der eine besonders erfolgreiche Karriere als Schriftsteller im NS-Reich beginnen konnte,⁶¹ steht wie Erna Blaas ebenfalls seit 1931 mit Arthur Fischer-Colbrrie in Briefkontakt. Der damals jugendliche Lehrer sucht einen kritischen Leser, dankt herzlich für offene Meinung, berichtet zwanglos und erfrischend von seinen Unternehmungen, 1945 widmet er Fischer-Colbrrie zum 50. Geburtstag ein Gedicht.⁶² Man begegnet Tumler im Urlaubstagebuch Fischer-Colbries,⁶³ er weckt Fischer-Colbrrie nachts, um ihn zusammen mit Johannes Würtz in Diskussionen zu verstricken: »Ich drehte das Licht ab, öffnete die Fenster und war bereit einzuschlafen. Da klopfte es ziemlich heftig an der Tür. Ich sprang auf, überrascht, fast erschreckt. Tumler war es, der mich einlud mit ihm und Dr. Würtz noch eine Stunde zu verbringen. ›Guten Morgen‹, sagte Frau Dinghofer, als ich in die Gaststube kam. Ich aß noch ein Wurstbrot und trank Bier dazu und beteiligte mich nicht sehr aktiv an den Gesprächen.«⁶⁴

Insgesamt zeigen die Briefe den (angehenden) Autor als höflich, interessiert, lebhaft; in Bezug auf eine Veröffentlichung in »Oberdonau« wird ersichtlich, wie wichtig Tumler sein Fronteinsatz war: »Für den Fall, dass ich inzwischen einrückte, möchte ich gern diese Tatsache im Text des Aufsatzes nachträglich noch kurz vermerken; [...]«⁶⁵

Dr. Johannes Würtz,⁶⁶ geboren 1900, findet sich nicht nur im Urlaubstagebuch von Fischer-Colbrrie, im »Bekennnisbuch österreichischer Dichter« (mit: »Der Deutsche in Österreich 1934«),⁶⁷ in »Oberdonau«, 2. Jg., Folge 4, Dezember 1942-Feber 1943

61 Klaus Amann: Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte. Frankfurt a. M. 1988. Klaus Amann: Franz Tumlers schriftstellerische Anfänge. In: Franz Tumler. Beiträge zum 75. Geburtstag. Zirkular Sondernummer (1987), S. 9-30.

62 Vom 4. 6. 1931 bis 28. 10. 1952 liegen insgesamt 6 Briefe, 3 Karten, 1 Gedicht von Franz Tumler im NL AFC vor; im NL von Franz Tumler im Deutschen Literaturarchiv Marbach finden sich Gegenbriefe von AFC.

63 »Urlaub 1943 in Wartberg«, 25.8-6.9., mit drei Gedichten, Tagebuch AFC, Einträge zu Tumler vom 25., 26., 28., 29.8. und zum 2. und 3.9., NL AFC.

64 »Urlaub 1943 in Wartberg«, AFC, Eintrag zum 2. 9. 1943, NL AFC.

65 Brief Franz Tumler an AFC, 30. 1. 1941: mit Hinweis auf eine »Selbstbeschreibung«, Photographie und zwei Gedichte, zu einer Veröffentlichung in »Oberdonau«, 1. Jg. (April-Mai 1941), Folge 2. Tumler gibt sich als professioneller Schriftsteller; er endet mit: »herzlichen Grüßen, Heil Hitler«, NL AFC.

66 Vgl. Arnold Klaffenböck: Literatur in Oberösterreich zur Zeit des Nationalsozialismus. In: Forum OÖ Geschichte. Online: www.oogeschichte.at.

67 Hg. vom Bund deutscher Schriftsteller Österreichs. Wien 1938, S. 123.

usw.,⁶⁸ sondern auch in einem späten Brief von Erna Blaas an Fischer-Colbrrie; mit gespielter Naivität berichtet Blaas über einen Auftritt von Würtz in Salzburg: »Auch sonst war es ein aufschlussreicher Vortrag, klug, aber manchmal wie von leisem Wahnsinn begleitet, besonders durch ein plötzliches, kicherndes, unmotiviertes Lachen, über das ich ein wenig erschrak. In Linz kennt man Würtz bestimmt viel besser als hier und weiß, was es bedeutet.«⁶⁹

Der Teilnachlass von Johannes Würtz im Oberösterreichischen Literaturarchiv im StifterHaus dokumentiert seine Beziehungen nicht, er enthält keine Briefe.

Ins Spiel kommt im Zusammenhang mit »Oberdonau« mehrmals auch der Germanist Dr. Franz Koch – in seinem Teilnachlass im Oberösterreichischen Literaturarchiv belegen Briefe sowohl einen offenkundig eher schwierigen Charakter als auch kollegiale Beziehungen zum Beispiel zu Josef Nadler sowie Probleme mit seiner Entnazifizierung.⁷⁰

Koch, geboren 1888 in Attnang Puchheim, war laut seinen Angaben für das OÖ. Biografische Archiv neben seiner Anstellung im wissenschaftlichen Dienst der k. k. Hofbibliothek Wien (dann ÖNB) ab 1925 als Privatdozent, seit 1932 als a. o. Professor an der Universität tätig, bevor er 1935 einem Ruf an die Universität Berlin (als Ordinarius – Lehrstuhl für Deutsche Philologie) folgte. Wie er selbst es nennt, war er 1945 wegen seiner NSDAP-Mitgliedschaft (seit 1938) »verdrängt«, also entlassen⁷¹ worden, 1949 wird er ohne Verfahren rehabilitiert und siedelt sich 1952 in Tübingen an.⁷² Er stirbt bei einem Besuch bei seiner Frau und seiner Tochter in Linz 1969. In einem Sonderdruck des OÖ. Kulturberichtes, XXIV. Jg., Folge 2 vom 23. Jänner 1970 ist ein Nachruf abgedruckt, darin auch die Laudatio von Dr. Alois Großschopf auf die Stifter-Preisträgerin des Jahres 1969 Erna Blaas.

Für Fischer-Colbrrie und Blaas ist Koch als Verfasser einer Publikation zur Gegenwartsliteratur relevant: »Gegenwartsdichtung in Österreich«, Fischer-Colbrrie findet Erwähnung,⁷³ für Oberösterreich sind außerdem prominent Richard Billinger und Julius Zerzer vertreten. Kochs Beitrag für »Oberdonau«, vorgesehen für die Eröffnungsausgabe, erscheint erst im dritten Heft der Zeitschrift (= 1. Jg., Folge 3, Juni-August 1941) unter dem Titel »Der Anteil des Gaus Oberdonau an der groß-

68 Blaas, Fischer-Colbrrie, Tumler, Würtz und Zerzer sind – mit anderen – beispielsweise auch in: Die Landschaft Oberdonau in der Schau zeitgenössischer Dichter, hg. vom Gaupropagandaamt Oberdonau, Hauptstelle Kultur, Oberdonau 1944, mit Texten vertreten.

69 Brief EB an AFC, 26. 2. 1964, NL AFC.

70 Im Nachlass von Franz Koch im OÖ. Literaturarchiv im StifterHaus finden sich beispielsweise Ehrenerklärungen von A. Closs, University of Bristol, vom 29. 12. 1948 sowie in einem Brief aus dem Jahr 1954 von Wilhelm König ein Fragment aus 1946.

71 Vgl. Mappe zu Franz Koch mit handschriftlich ausgefülltem Fragebogen, OÖ. Biografisches Archiv im StifterHaus.

72 Vgl. auch Peter Wiesinger und Daniel Steinbach: 150 Jahre Germanistik in Wien. Außeruniversitäre Frühgermanistik und Universitätsgermanistik. Wien 2001, S. 173-176.

73 Franz Koch: Gegenwartsdichtung in Österreich. Berlin 1935, zu Fischer-Colbrrie, S. 51.

deutschen Dichtung« und nennt neben der alten Literatur (Nibelungenlied, den Kürnberger, Wernher) und nach Stelzhamer und Stifter in der zeitgenössischen Literatur vor allem Franz Tumlner (mit dem »Kleinen Stifterlesebuch«), Richard Billinger, Arthur Fischer-Colbrie, Erna Blaas, Julius Zerzer, Linus Kefer und Hermann Heinz Ortner. Ein zumindest punktueller Kontakt zwischen Erna Blaas und Franz Koch ist nachweisbar,⁷⁴ Franz Tumlner steht 1939/40 mit Koch in Verbindung, Fischer-Colbrie zwischen 1935 und 1941.⁷⁵

Im Falle von Julius Zerzer, den Koch beispielsweise in seiner »Gegenwartsdichtung« erwähnt, fehlen eindeutige Hinweise auf Briefbeziehungen zu Blaas oder Koch; Fischer-Colbrie ist mit einigen Postkarten aus den 1960er Jahren im Nachlass Julius Zerzers zu finden.

Kontinuitäten, zum Ende

Der erhalten gebliebene Briefwechsel zwischen Erna Blaas und Arthur Fischer-Colbrie setzt zu einer Zeit wieder ein, als sich die politischen Verhältnisse mit dem Zusammenbruch des Dritten Reiches entscheidend gewandelt hatten. Erna Blaas erfährt die auch im Literaturbetrieb veränderte Situation als Ablehnung wegen ihrer bekannten ideologischen Überzeugungen,⁷⁶ dennoch scheint sie daran festzuhalten. Zur Problematik aus ihrer Sicht meint sie in Bezug auf einen ihrer Lyrikbände gegenüber Fischer-Colbrie: »[...] daß es Verse mitenthält, die einem [sic] immer noch teuer zu stehen kommen könnten [...] ich müsste – wie ich es schon einmal tat – mein Buch um=binden lassen, damit der letzte jetzt so anstößige Gedichtkreis wegfällt, wenn Du meinst, daß damit etwas getan wäre.«⁷⁷

Arthur Fischer-Colbrie hingegen lebt scheinbar in einer Art von »unpolitischem« Kontinuum, er gibt sich unbeteiligt, vermeidet Kommentare, zieht sich in Dichtung zurück und arbeitet als Literaturkritiker und -berichterstatter u. a. für den »ÖO. Kulturbericht« offenbar unbehelligt weiter. Seine vielleicht generell mangelnde Sensibilität in politischen Belangen wirkt sich in der Frage, ob Erna Blaas eine Biographie von Hans von Hammerstein anvertraut werden soll, peinlich aus; Blaas empfindet den zurückgezogenen Auftrag als Bloßstellung und Kränkung.⁷⁸

74 Franz Koch dankt EB auf einer Postkarte vom »28. 12. 1855« für übersandte Gedichte, NL EB.

75 AFC an Franz Koch: 7 Briefe zwischen August 1935 und Oktober 1941, NL FK; Brief Franz Koch an AFC, 9. 8. 1935; Brief Helene Koch an AFC, 4. 3. 1940, NL AFC.

76 Brief EB an AFC, 4. 2. 1964: »Bei Otto Müller hat man einmal Anstoß an meiner ›pol. Vergangenheit‹ genommen [...]« NL AFC.

77 Brief EB an AFC, 12. 3. 1951; vgl. auch 28. 6. 1964: »Man kann immer noch nicht unterscheiden zwischen guter deutscher Gesinnung und nationalsozialistischer Weltanschauung, die auf jener wie ein Alp(b) lastet.« NL AFC.

78 Brief EB an AFC, 4. 2. 1964: »Stornierungen« der Biographie durch das Land Oberösterreich

Meint man Bedingungen und Hintergründen des literarischen Schreibens im Nationalsozialismus in der Lektüre von Korrespondenzen näherkommen zu können, so erweist sich der Briefwechsel Blaas – Fischer-Colbrie trotz seines Umfanges als letztlich eigenartig belanglos. Es scheint über all die Jahre viel weniger um Reflexionen, um eine bestimmte Form des Literaturverständnisses zu gehen – mit Ausnahme einer gewissen Modernismus-Feindlichkeit⁷⁹ – als um Eitelkeiten, die über die politischen Systeme hinweg im Zentrum der gedanklichen Auseinandersetzung stehen.

und den Stiasny Verlag durch Einspruch der Witwe von Hans von Hammerstein und die »Kränkung und schwere Beleidigung« trotz Entschädigungen.

- 79 Blaas bezeichnet in einem Brief an Fischer-Colbrie Andreas Okopenko, Johannes Urzidil u. a. als »flügellose Wildgänse, dagegen aber die Geliebten Leitgeb, Leifhelm – und die Verschwiegenen«; mehrfach äußert sie sich kritisch gegenüber neuen literarischen Formen wie gegenüber der Germanistik und der Besetzung von Lehrstühlen an der Universität Salzburg; 27. 3. 1966, NL AFC. Vgl. dazu auch Karl Müller: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg 1990.

Schatzsuche im Archiv

Ferdinand Kürnberger, trotz seiner deutschnationalistischen Ausfälle einer der scharfsinnigsten Feuilletonisten, die die deutschsprachige Literatur hervorgebracht hat, verfasste wenige Tage nach Franz Grillparzers Tod im Jahr 1872 einen Nachruf. Kürnberger ahnte, was kommen würde. Unter dem Titel »Grillparzers Lebensmaske« warnte er vor der posthumen Vereinnahmung des Dichters:

Ach ja; sie werden die Plagen *Schätze* nennen; Schätze, welche Grillparzers Pult verbirgt und welche jetzt gehoben werden. Ganz recht; *literarische Schätze!*

Als ein literarischer Schatz wird »ein Bruderzwist im Hause Habsburg« figurieren [das Stück wurde 1872 aus dem Nachlass veröffentlicht. B. F.], wo sich eine ganze Handvoll Erzherzoge einander die merkwürdigsten Schandtaten vorwerfen; ein literarischer Schatz wird jenes fürchterliche Arsenal von Epigrammen heißen, womit Capuas Korruption in Grund und Boden gestampft wird und wo jeder seinen Strick bekommt inkl. den Herausgeber der literarischen Schätze, der zwar noch nicht bekannt ist, der aber kein Capuaner sein müsste, wenn er den Strick nicht verdient hätte.¹

Grillparzer selbst erzählt in seiner »Selbstbiographie« eine Schatzgeschichte ganz anderer Art. Als er 1826 bei Goethe zu Besuch ist, lässt dieser ihm »durch seinen Sohn mehrere Schaustücke von seinen Schätzen herbeibringen«:

Da war sein Briefwechsel mit Lord Byron; alles, was sich auf seine Bekanntschaft mit der Kaiserin und dem Kaiser von Österreich in Karlsbad bezog; endlich das kaiserlich österreichische Privilegium gegen den Nachdruck für seine gesammelten Werke. Auf letzteres schien er große Stücke zu halten, entweder weil ihm die konservative Haltung Österreichs gefiel oder, im Abstich der sonstigen literarischen Vorgänge in diesem Lande, als Kuriosum. Diese Schätze waren, halb orientalisch, jedes Zusammengehörige einzeln, in ein seidenes Tuch eingeschlagen, und Goethe benahm sich ihnen gegenüber mit einer Art Ehrfurcht. Endlich wurde ich auf das liebevollste entlassen.² (SB, S. 237 f.)

- 1 Ferdinand Kürnberger: Feuilletons. Ausgewählt und eingeleitet von Karl Riha. Frankfurt a. M. 1967, S. 109-113, hier S. 110. Als »Capua der Geister« bezeichnete Grillparzer in seinem Gedicht »Abschied von Wien« seine Heimatstadt: »Entnervend weht dein Sommerhauch, Du Capua der Geister.« Hier müssen alle künstlerischen Kräfte erschlaffen, wie im antiken Capua Hannibals Kriegern die Kampfeslust abhandenkam. Die späteren Grillparzer-Herausgeber August Sauer und Reinhold Backmann haben jedenfalls den Strick definitiv nicht verdient.
- 2 Franz Grillparzer: Selbstbiographie. In: Grillparzers Werke in drei Bänden. Ausgewählt und eingeleitet von Claus Träger. Bd. 1. Berlin/Weimar 1990, S. 237 f.

Dem emphatischen Anspruch auf lebendige Wahrheit über den Tod hinaus, wie sie Kürnberger vertritt, steht hier die Auratisierung von Archiv-Objekten gegenüber. Was wir mit dem Furor in den Gedichten Byrons verbinden mögen, es ist eingehüllt in seidene Tücher. Was als Vitrinenschatz konserviert wird, dem scheint der Stachel literarischer Widerständigkeit gezogen. Die literarische Überlieferung verkommt zum Schatzkästchen, was Kürnberger kommen sah: »Ein schönes Wort: literarische Schätze, für: Blitz, Donner, Hagel, Teufel und Teufelsschwanz! [...] Und das ist die Lebensmaske Grillparzers: ausgesandt als ein flammendes Gewitter, um die Luft Österreichs zu reinigen, zieht er über Österreich hin als ein naßgraues Wölkchen, am Rande mit etwas Abendpurpur umsäumt. Und das Wölkchen geht unter!«³

Die »Schätze« in den Bibliotheken und Archiven sind zwiespältige Geschenke an die Nachwelt: Sie können Blitz und Donner aussenden, und sie können im milden Sonnenschein zu Museumsstücken einer Repräsentations-Kultur werden (was nicht das vordergründige Interesse des Autographensammlers Goethe war). Am Grabe Grillparzers muss man es der Welt sagen, dass sie Grillparzer nicht kennt: »Wie man im Traume die Geister nur von der oberen Hälfte her sieht, so ging von dem ganzen Grillparzer nur eine Hälfte über die Erde: die andere Hälfte ist niemals gesehen worden!«⁴

Diese andere Hälfte ist das unentdeckte Wesen des Dichters, es ist in seinen veröffentlichten Werken enthalten, nach seinem Tod ist es als präsumtiver Schatz aber auch verborgen in den Archiven. Aus diesen soll die andere Hälfte auferstehen, was, so eben Kürnbergers Befürchtung, nicht geschehen wird: wenn die Plagen, die Grillparzer für seine Zeitgenossen bereithielt und die es mit den biblischen Plagen, die Ägypten heimsuchten, aufnehmen können, wenn also die Plagen in Schätze, wenn Blitz und Donner zu Wölkchen am Himmel umgedeutet werden.

Im Folgenden seien – als eine kleine *tour d'horizon* – einige Beispiele für die Relevanz des Archivbegriffs in kulturwissenschaftlicher und kulturkritischer Perspektive gegeben.

1. Archiv und Psychoanalyse

Dass den Dichtern posthum der Stachel gezogen wird, das befürchtete sechzig Jahre nach Kürnberger auch der Schweizer Literaturwissenschaftler Walter Muschg. In seinem Essay »Dichtung als archaisches Erbe« rechnet Muschg wortgewaltig mit den bürgerlichen Verwaltern des literarischen Erbes ab, deren spießiger Ordnungssinn den Schrecken aller großen Dichtung – »Blut, Verbrechen, Wollust und Perversität« – zwischen die Deckel von Literaturgeschichten bannt:

3 Kürnberger (Anm. 1), S. 110 f.

4 Ebd., S. 111.

Wer diese nächtige Seite an ihr [der Dichtung] einmal gewahrt hat, fragt sich im Ernst, wie es möglich ist, daß ehrliche Männer seit langem mit Vorliebe solchen Greuel und Wahnsinn registrieren, ohne ihn ganz abnorm zu finden. Wer näher zusieht, bemerkt allerdings rasch, daß dieses Dunkel von der Geschichtsschreibung mit absichtlicher oder unbewußter Konsequenz an die Peripherie geräumt, in ästhetischen oder moralischen Bann getan oder verschwiegen wird.⁵

Zieht man einen Faden aus den künstlich zusammengehaltenen Gebilden der Literaturgeschichte, dann steht man vor einem Scherbengericht aus Katastrophen und Schrecken. Bedeutende Teile dieses Scherbengerichtes liegen in den Archiven verstreut, in Form von nachgelassenen Fragmenten, nicht veröffentlichten Tagebüchern oder Aufzeichnungen, in Form von Briefen und Lebensdokumenten, die die Tagseite der Dichtung mit ihrer »nächtige[n] Seite« konfrontieren.

Was beispielsweise am veröffentlichten Werk eines der bedeutendsten Exponenten einer österreichischen Moderne, am Werk des Emigranten Hermann Broch, stutzig machen, was den Verdacht aufkommen lassen kann, dass es eine Nachtseite geben müsse, war Brochs universalhumanistischer Anspruch auf Totalität; im Theoretischen ablesbar an Brochs geradezu manisch zu nennendem Drang zum System. Die aus dem Nachlass veröffentlichten Briefwechsel, die vom Geist Otto Weiningers getränkten frühen Notizbücher, sie tun Brochs literarischer und denkerischer Leistung keinen Abbruch, sie dokumentieren nur den Preis, den der unbedingte Wille zum Gutsein und zur »totalen« Erkenntnis der Welt forderte.⁶ Erst diese Archivreise zeigen, wenn schon nicht den ganzen Broch, so einen anderen, widersprüchlicheren und letztlich auch interessanteren Autor. Sie zeigen, wie die von Broch immer als entsetzlich ungenügend empfundene Denk- und Schreibleistung sich in endlosen Überschreibungs- und Streichungsexzessen materialisierte. Sie zeigen, wie Broch angesichts der synthetisierenden Leistung der Nazis mit dem Anspruch kämpfte, ebenfalls alles, aber jetzt in die Sphäre der Humanität, zu integrieren. Brochs Werk kann, seit das Broch-Archiv Stück um Stück geöffnet wurde, als Modellfall einer psychischen und intellektuellen Schriftstellerbiographie im 20. Jahrhundert gelesen und kommentiert werden. (»Psychische Selbstbiographie« heißt ein aufgrund der selbstdenunziatorischen Elemente ungeheuerliches Dokument, das aus dem Nachlass veröffentlicht wurde.)

Walter Muschgs Beschwörung einer Ästhetik archaischen Schreckens verbindet sich mit seiner unverhohlenen artikulierten Aversion gegen das Zeitalter der »Buchhalter«,⁷ das die Dichtung niemals als »ein Organon des Lebens« begreifen

5 Walter Muschg: Dichtung als archaisches Erbe. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 19 (1933), S. 101.

6 Vgl. Bernhard Fetz: Zum Gutsein verurteilt. Hermann Broch oder die Moral der Literatur. In: B. F.: *Das unmögliche Ganze. Zur literarischen Kritik der Kultur*. München 2009, S. 174-197.

7 Muschg (Anm. 5), S. 109.

wird.⁸ Muschg bedient sich psychoanalytischer Zentralbegriffe wie »unbewußt« oder »Verdrängung«,⁹ jedoch nicht als hermeneutischer Werkzeuge, sondern als kulturkritischer Kampfvokabeln. Was Dichtung als »Organon des Lebens« im Kontext des Archivs vielleicht bedeuten könnte, das sei an einer Kulturtechnik gezeigt, deren materielle Niederschläge sich in den Archiven noch lange finden lassen werden: der Handschrift. Sie folgt der Spur der Psychoanalyse.

2. Handschriften

Während der gedruckte Text den materiellen Charakter jeder sprachlichen Äußerung, der schriftlichen wie der gesprochenen, tilgt, *handelt* die Handschrift nicht nur von ihrem Inhalt, sondern auch immer von der Weise ihrer Hervorbringung. Vom Schriftbild schließen wir auf den emotionalen Einsatz, der hinter der Handschrift steht, es gibt der Druckschrift angenäherte Handschriften und außer Rand und Band geratene. Ein Extrembeispiel stellt die Handschrift des Kärntner Schriftstellers Gert Jonke dar. Sie ist eher als graphisch-visuelles Schrift-Bild rezipierbar denn als Bedeutung tragendes Zeichensystem. Ganz im Gegensatz etwa zur gestochen scharfen, wie Druckschrift erscheinenden Handschrift Friedrich Dürrenmatts.

Das Unbewusste unterscheidet sich vom manifesten *Text* des Bewussten. Diesen können wir lesen, während uns das Unbewusste in großen Teilen verborgen bleibt, so wie wir meist auch nichts von der Existenz dessen wissen, was dem gedruckten Text vorausgegangen ist, den Notizen, Exzerpten, Entwürfen. Wo wir auf das Unbewusste – des Textes in Archiven, unseres psychischen Apparates z. B. in Traumresten – stoßen, verstehen wir es meist nicht; es wird einer Prozedur der Entzifferung, der Transkription und Übersetzung unterworfen. Handschriften, vor allem alte, nicht mehr geläufige, widersetzen sich unserem Verständnis. Mühsam müssen sie entziffert werden, wobei es Glaubenskriege geben kann bei der Interpretation eines Buchstabens oder eines Wortes. Fehllösungen werden von Philologen entlarvt und der Urtext in kritischen Ausgaben wiederhergestellt. Die Arbeit des Editionsphilologen und des Archivars besteht darin, vorerst disparate Fragmente und Entwürfe einem übergeordneten nur scheinbar fertigen Text zuzuordnen, das heißt sie in einen Schreibprozess zu integrieren. Dadurch können vielleicht *dunkle* Stellen aufgeklärt werden, es kann auch zu einer Modifizierung einer tradierten Lesart kommen. Texte werden durch diese Verfahren aber nicht ihres Geheimnisses beraubt, sie werden vielmehr offener, durchlässiger, das führt die moderne Editionsphilologie vor. Dies kann einen aufklärerischen Effekt haben, wenn die Ideologie eines Textes deutlich wird: Das Ausgeschlossene und nun Zugängliche kann

8 Ebd., S. 110.

9 Ebd., S. 104.

unter Umständen den Preis benennen für die Konstituierung eines geschlossenen Ganzen, siehe Hermann Broch.

Ein Beispiel aus dem Archiv: Im Lauf der Jahre veränderte sich der Produktionsprozess der Gedichte Ernst Jandls. Jandls Schreibleben war immer weniger auf die Verfertigung eines bestimmten, abgeschlossenen Gedichtes von integraler Gestalt gerichtet, es gewann vielmehr stark prozesshafte Züge. Schreiben wurde für Jandl zusehends zu einer Existenzform. Die späten, unveröffentlichten Blätter sind durchzogen von psychodynamischen Spuren, und sie besitzen oft intermedialen Charakter. Die späten Gedichtentwürfe, Notizen und Szenarien sind gezeichnet von einer psychomotorischen Dynamik, die an der Verteilung der Wörter und graphischen Elemente auf dem Blatt ablesbar ist. Das Schriftbild lässt sie als Partituren eines zunehmend von Krankheit und Depressionen begleiteten Alltags begreifen. Die Bewältigung des (Schreib-)Alltags eines Schriftstellers ist exemplarisch abgehandelt in einem Stück mit dem programmatischen Titel »Aus der Fremde«. Viele der späten Gedichtentwürfe und fragmentarischen Szenarien sind poetische Reflexionen über das Verhältnis von *Lebensäußerungen* und *Sprachäußerungen*.

Die Handschriften liegen in den Archiven, und es war vor allem Wilhelm Dilthey, der dazu aufforderte, diesen Schatz zu heben. Erst die Existenz von Entwürfen und Briefen lässt dem »Zirkel in der hermeneutischen Operation« völlig entrinnen,¹⁰ so Dilthey. Ohne sie bliebe die Beziehung zwischen dem Kopf des Autors und seinen Werken ohne lebendigen Zusammenhang, Verstehen liefe Gefahr, zum sterilen Zirkelschluss zu werden. Der »Vorgang der Literatur« setzt sich zwar hauptsächlich aus Gedrucktem zusammen; doch ist der »handschriftliche Nachlaß« von unschätzbarem Wert. Es zeuge von »Mangel an Einsicht«, so Dilthey weiter, wenn der »Werth unserer Literatur in die Objectivität eines einzelnen Kunstwerks verlegt« wird. Dem stehe das »lebendige« Interesse der Leser von Briefen oder Biographien gegenüber, die anderes interessiere als die unvergängliche Größe des objektiven Kunstwerks.¹¹ Die Literaturhistoriker wie die Ästhetiker profitieren von den Handschriften. Erstere, indem sie die kausalen Zusammenhänge der wirkenden Kräfte rekonstruieren, dabei kommt dann allerdings oft das heraus, was Walter Muschg an den Literaturgeschichten kritisiert hat, bzw. platte Biographik. Die Ästhetiker profitieren, indem sie »der Natur der Einbildungskraft« auf die Schliche kommen. Die Ästhetiker müssen beim Künstler »in der Werkstatt« sitzen.¹² So lautet hundert Jahre später auch die Insinuation der französischen critique génétique, die aus dem Geist des Literaturarchivs entstanden ist.

Diltheys Plädoyer für eine institutionalisierte Sammlung der Dokumente enthält ein demokratisches Moment, das auf der Ebene der Sammlung nicht von einer

10 Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58 (Januar-Februar-März 1889), S. 360-375, hier S. 364.

11 Ebd., S. 363.

12 Ebd., S. 365.

Hierarchie der Geistesgrößen ausgeht. (Wenn sich allerdings die Frage der Biographiewürdigkeit stellt, sieht Dilthey die Fähigkeit zur geschichtlichen Synthese wieder bei den »großen Männern«.) Öffentliche Archive sollen die selektive Praxis in schlecht geordneten Familienarchiven korrigieren. In diesen würden Dokumente von den Nachfahren unter Verschluss gehalten, weil diese argwöhnten, irgendwo in den Papierbergen könnten sich Leichen verbergen, könnte das Ansehen der Person beschädigt werden.¹³ Diese Gefahr besteht bis heute; was zu einem dritten Punkt führt.

3. Archiv und Nachwelt. Archive der infamen Menschen

Prozesse der Wirkungsgeschichte, der Legendenbildung, der Mythisierung und Monumentalisierung, aber auch des Vergessens, sind eng mit dem Vorhandensein und der Bewertung von Quellen verbunden. Im Zuge der Überlieferung passieren die Dokumente unterschiedlichste Grenzstationen. Einen Extremfall unwissenschaftlichen, und das heißt in unserem Zusammenhang den Wert von Archiven gering schätzenden Arbeitens stellen die Mythographien dar, die im Umfeld des George-Kreises im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstanden sind und die geradezu einem Kult des Unwissenschaftlichen huldigen:

Jedes Fortleben aber und Fortwirken einer Individualität über die Grenzschwelle ihres persönlichen Lebens hinaus ist [...] Magie, ist ein religiöser Vorgang und als solcher jeder mechanischen, jeder rationalen Einwirkung entzogen. Das Unwissenschaftliche, das Unphilologische in jedem Sinne, bleibt das äußerlich bezeichnendste Merkmal dieses Vorgangs. Was als Legende des großen zweimalgeborenen Menschen, zu seinen Lebzeiten oder nach seinem Tode, langsam aufzustehen, langsam zu wachsen beginnt, lebt [...] in weitgehender Unabhängigkeit von jeder lebensgeschichtlich quellenmäßigen, jeder stofflichen Erkenntnis, welche, wie achtungswürdig, wie selbst unentbehrlich (als Rohstoff) auch immer, doch durchaus nur die niedere Art echter Überlieferung vertritt.¹⁴

Christus, Homer, Shakespeare, Cäsar und Napoleon, sie werden zu Legenden, die sich jeder historischen Identifizierung entziehen.¹⁵ Ernst Bertram macht sich im Vorwort zu seiner *Nietzsche-Biographie* zum Proponenten einer Geschichtsauffassung, die die geschichtliche Quelle nicht als Faktum, sondern als Prozess begriff: »Geschichte ist tätige Bildschaffung, nicht Bericht, Abbildung, Bewahrung des Gewesenen.« Denn »keine Philologie, keine Zergliederung«¹⁶ vermag »das ganze

13 Ebd., S. 368.

14 Ernst Bertram: *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*. 8. um einen Anh. erw. Aufl., Bonn 1965, S. 11.

15 Ebd., S. 14 f.

16 Ebd., S. 10.

Wesen eines Großen Menschen zu schauen«,¹⁷ Das ist ein Plädoyer gegen die positivistische Verfassung von Archiven, mit der sich der Anspruch verbindet, Fakten zu verifizieren oder zu falsifizieren.

Karl Kraus, der Zeitgenosse Ernst Bertrams, glaubte hingegen an die dokumentarische Wahrheit einer gerechteren Nachwelt. Die Macht der in Bibliotheken und Archiven überdauernden Dokumente (der Kraus'schen Texte) überliefert die Verbrechen der Gegenwart an eine ferne Zukunft und in »Länder, wo Fremde wohnen«. Das folgende Zitat gibt Kraus' Entrüstung und Entsetzen über das Verhalten des Wiener Polizeipräsidenten Johann Schober am 15. Juli 1927 Ausdruck. Der Text steht noch in engem Wirkungszusammenhang mit den Ereignissen an diesem für die jüngere österreichische Geschichte entscheidenden Datum. An diesem Tag starben 89 Menschen durch Schüsse der Polizei. Sie hatten zu der Menge vor dem Wiener Justizpalast gehört, die gegen ein Unrechtsurteil demonstrierte:

[W]as hier, im bloßen Nachbild ihrer Taten und Worte, verzeichnet steht, bleibt stehen! Vor den Äonen, worin die Spur ihrer Erdentage nicht unterzugehen hätte, beschleicht Würdenträger kein Bangen. Aber daß sie, noch vor der Pensionierung, in den Bibliotheken aller Länder, wo Fremde wohnen, aufgespürt werden können – das muß sie doch verdrießen, dies Fehlschlagen der letzten Hoffnung, daß das Bewußtsein der Unehre schwinden werde mit dem Tag, an den sie gelangt ist, und daß der landesübliche Schwamm drüber sei, der das Gewissen dieser Öffentlichkeit vorstellt. Nein, mein sichtbarer Effekt besteht in der Verbreitung der Erkenntnis, daß kein Hund so länger leben möchte wie die Machthaber und Wortführer einer Ordnungswelt, die da wähnen, das einzige, was hier lebendig ist, könne durch Totschweigen begraben werden. [...] Muß ich just, wann und wo sie wirken, zur Welt gekommen sein! Warum nicht fünfzig Jahre später? Warum nicht gleich auf die Nachwelt?¹⁸

Die gegenwärtige Ohnmacht angesichts des Polizeiterrors ist für Kraus nur aus der Gewissheit heraus zu ertragen, dass die Schuldigen vor dem Tribunal der Nachwelt keine Gnade finden würden. Ihre Hoffnung auf Vergessen wird sich nicht erfüllen. Seit dem Jahresbeginn 2008 ist der vollständige Text der »Fackel« im Internet abrufbar. Damit hat sich Kraus' Prophezeiung in nicht vorhersehbarer Weise erfüllt: Der Name Johann Schober und das mit ihm verbundene Unrecht ist über die Kraus'sche publizistische Flaschenpost potenziell einer Weltöffentlichkeit zugänglich: »[W]as hier, im bloßen Nachbild ihrer Taten und Worte, verzeichnet steht, bleibt stehen!« Kraus konnte nicht wissen, dass das universell gewordene Gedächtnis der Menschheit vom Vergessen bedroht sein würde: »Durch körperexterne und vom menschlichen Gedächtnis unabhängige Speichermedien wird der Horizont verkörperter, lebendiger Erinnerung gesprengt und die Bedingung

17 Ebd., S. 12.

18 Karl Kraus: Mein Abenteuer mit Schober. In: Die Fackel 771-776 (1927), S. 13 f.

für kulturelle Archive, für abstraktes Wissen und vergessene Überlieferung geschaffen«, schreibt Aleida Assmann.¹⁹ Kraus' Hoffnung, dass die lebendigen Toten der Gegenwart nach ihrem Tod von einer lebendigen Erinnerung, deren Medium Bibliotheken und Archive sind, eingeholt werden würden, hat sich nicht oder nur teilweise erfüllt.

4. Das Archiv als Ort von Autorität

Im Nachlass des österreichischen Schriftstellers und Rechtsanwaltes Albert Drach findet sich ein zunächst wenig interessant anmutendes Dokument. Es ist ein sogenannter »Heimatschein«, eine Bestätigung des Magistrats der Gemeinde Wien, ausgestellt am 24. Jänner 1939, die unter anderem beinhaltet, dass der, dem dieser Heimatschein ausgestellt wurde, »I. K. G.«, Angehöriger der Israelitischen Kultusgemeinde, ist, das heißt Jude. Die falsche Übersetzung – wir kennen die Geschichte aus Drachs Emigrationsbericht »Unsentimentale Reise« – der Buchstaben »I. K. G.« in »Im katholischen Glauben« hat Drach im südfranzösischen Exil zumindest zeitweilig das Leben gerettet (zusammen mit der Vorlage anderer Dokumente, die sein Nichtjüdischsein nach französischem Recht beweisen sollten); seine Aufenthaltsgenehmigung wurde von den Vichy-Behörden verlängert. Hier tritt die gesetzgebende Autorität der Behörde, die über den Umweg des Religionsbekenntnisses Schicksalsbescheide erteilt, gegen die sprachliche Verfügungsgewalt dessen an, der einen Übersetzungsfehler zu seinen Gunsten provoziert. Im Archiv der Registrierungsbehörde von Nizza wird die verfälschende Auslegung eines Dokumentes zur Bedingung des Überlebens. In diesem Fall besteht die fragile Autorität des Auslegers gegen die Instanz, die die Auslegung akzeptiert oder auch nicht.

An zentraler Stelle in Albert Drachs literarischem wie essayistischem Werk steht der Begriff des Archivs. Beim Versuch, diesen zu bestimmen, gerät man unversehens in die Fallstricke jener Widersprüche und Bedingungen, aus denen die Texte Albert Drachs gemacht sind. Will man einen Begriff des Archivs neu ausarbeiten, schreibt Jacques Derrida in seiner Schrift »Dem Archiv verschrieben«, dann muss dies zugleich in einer »technischen und politischen, ethischen und juristischen Konfiguration« geschehen. Fast immer ist das Archiv in die gewaltsame politische Geschichte verstrickt, es ist Grundlage für den Nachweis begangener Verbrechen, es dient als Legitimation von Macht, aber auch als Fundus politischer Verführung. »Niemals verzichtet man darauf [...] sich eine Macht über das Dokument, über seinen Besitz, seine Zurückhaltung oder seine Auslegung anzueignen.« Doch wem kommt in letzter Instanz die Autorität über die Institution des Archivs zu? Die »conditio« des Archivs ist die »Errichtung einer Instanz und eines Ortes von

19 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999, S. 137.

Autorität«. ²⁰ Derridas Kommentar zur Etymologie des Wortes »arché« schreibt ihm die Doppelbedeutung von Anfang und Gebot, von Anfangsgrund und Autorität einer sozialen Ordnung zu. ²¹ Die »Archonten« sind die Bewahrer und Ausleger der Dokumente: »Sie haben die Macht, die Archive zu interpretieren.« ²²

Albert Drachs bislang nur in einem Archivjahrbuch veröffentlichter Essay mit dem Titel »Der Aufbau aus den Archiven« ²³ trägt die Unglückszahl XIII und entwirft ein düsteres Bild des Archivs und der Archivare. Die sprichwörtliche Blutleere der Archivakten kann nur durch den Einsatz von Blut kompensiert werden. Dieses Blut muss, da der Archivar kein Magier ist, von außen kommen. Der größte Archivar ist Hitler, der einen »Judenblutgewinnungsprozess« veranstaltet hat und in dessen Fälscherwerkstatt »die Restbestände aus dem Mittelalter wegen Dürftigkeit durch Papierschnitzel aus Manifesten und Pamphleten neueren Datums ergänzt werden mussten.« ²⁴ Die Kassierung der Ungleichzeitigkeit durch Amalgamierung verschiedenster Traditionsbestände zu einem verführerischen Ganzen hat als Erster hellsichtig Ernst Bloch 1935 in »Erbschaft dieser Zeit« dargestellt. Bei Drach heißt es weiter: »Aber alle abgelaufenen Epochen werden nach Bedarf aus den Archiven zurückgeholt, zurechtgefälscht und ihnen das Blut der Lebendigen in die vertrockneten Stränge versetzt.« ²⁵ Weltanschauungen werden aus dem Fundus in den Archiven zusammengebaut, weil den »Machtergreifenden« »jede Erfindungsgabe abgeht.« ²⁶ Das gilt auch für die Kunst, die, sofern sie lange genug »in den Archiven abgelegt ist«, etwa zur Marschmusik umgefälscht werden kann. »Läßt sich ihr kein Rezept entnehmen, wird die Gebrauchsanweisung vom Archivar beigegeben.« ²⁷ Als Initialzündung der finalen (nationalsozialistischen) Katastrophe fungiert eine ständig wiederholte Behauptung. Sie wird durch die Wiederholung zur Phrase, zur Parole, zur Propaganda.

Die Figur der Wiederholung ist zentral für Drachs Poetik und Denken. Derrida erinnert in seinem Archiv-Essay daran, dass für Freud der Todestrieb untrennbar mit dem Wiederholungszwang verbunden bleibt, das heißt, dass Destruktion und Wiederholung aufeinander bezogen sind. Ohne »eine Technik der Wiederholung« ist die Figur des Archivs nicht zu denken. Das Klassifizierbare und Kodifizierbare baut auf dem Prinzip der »Memorisierung, der Wiederholung, der Reproduktion« auf. ²⁸ Die archivarische Ordnung wiederholt dauernd bestimmte Regeln und

20 Vgl. Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997, S. 11.

21 Ebd., S. 9.

22 Ebd., S. 11.

23 Albert Drach: Der Aufbau aus den Archiven. Ein unpublizierter Essay von Albert Drach. In: Sichtungen. Archiv Bibliothek Literaturwissenschaft. 4/5 (2001/2002), S. 53-68.

24 Ebd., S. 60.

25 Ebd., S. 61.

26 Ebd., S. 62.

27 Ebd., S. 63.

28 Derrida (Anm. 20), S. 25.

Prinzipien, die nicht der Lebendigkeit des Materials verpflichtet sind, sondern der »Logik der Sammlung« (Boris Groys). Das hat weitreichende Konsequenzen: »Denn das Archiv, sofern dieses Wort oder diese Figur nur zu einer festen Bedeutung gebracht werden können, wird niemals das Gedächtnis noch die Anamnese in ihrer spontanen, lebendigen und inneren Erfahrung sein.«²⁹ Das Archiv setzt Grenzen, muss es tun in der archivarischen Praxis; diese Grenzsetzung wird aber stets von einem Unbehagen begleitet sein, weil sie in dem Bewusstsein geschieht (geschehen sollte), einen lebendigen Zusammenhang zu zerschneiden. Andererseits stellt die Arbeit im Archiv neue Zusammenhänge her, sie nimmt in ihren besten Momenten Anteil an der Aktualisierung eines Speichergedächtnisses.

»Sobald das Archiv erschöpft ist, stirbt das Leben aus.« – So lautet Drachs paradoxe Schlusspointe.³⁰ Ist das Archiv als Begründungsinstanz für soziale Ordnungen nicht mehr verfügbar, dann ist es mit dem Leben überhaupt vorbei. Der Schluss von Drachs Archiv-Essay Nr. XIII könnte im Horizont von Literatur- und Kunstarchiven aber auch anders gelesen werden, wenn dies auch dem pessimistischen Grundtenor in Drachs Essay widerspräche: Das Leben und das Archiv sind unmittelbar aufeinander bezogen. Die Literatur als sich ständig fortschreibendes und sich ständig veränderndes, lebendiges Archiv der Erinnerung arbeitet der Auslöschung entgegen. Und, in einem sekundären Zusammenhang: Die Arbeit mit und an den Dokumenten im Archiv injiziert der Literaturgeschichte und der Ästhetik frisches Blut.

Was hier sichtbar wird, ist die unauflösliche Kontingenz des Archivbegriffs. Dieser ist im Kontext seiner jeweiligen Aktualisierung zu sehen: in politischer Hinsicht, das ist die Verwendung von Archivdokumenten in ganz verschiedenen politischen und ideologischen Zusammenhängen, oder in archivpraktischer, das ist die Ebene der Ordnung und Hierarchisierung der Dokumente, oder in literaturwissenschaftlicher und historischer Perspektive, das ist die Ebene der Auswertung und Kommentierung der Materialien.

Es gibt universelle Metaphern, die das Weltganze ins Bild von zentralen kulturellen Institutionen fassen: Die Welt als Museum ist eine besonders wirkmächtige Metapher, noch geläufiger ist vielleicht jene von der Welt als Bühne, als *theatrum mundi*. Auch das Archiv ist eine universelle Metapher, die die Ordnung der Welt als Archiv begreift, das aus Unterarchiven besteht – den Archiven der Natur, den ubiquitären virtuellen Archiven oder den Aktenarchiven unter den Oberflächen der sichtbaren Verwaltung. In diesem Sinne wären wir alle Archivmitarbeiterinnen und Archivmitarbeiter, jeder an seinem spezifischen Archivort oder besser jede und jeder von uns Mitarbeiterin und Mitarbeiter gleich mehrerer Archive, je nachdem ob die private, öffentliche oder berufliche Sphäre betroffen ist.

²⁹ Ebd., S. 25 f.

³⁰ Drach (Anm. 23), S. 65.

In der Archiv-Praxis wollen wir es nicht unbedingt billiger geben als in der Kulturkritik und Kulturtheorie, jedoch können literarische und historische Phänomene im Licht der Archivmaterialien ihren Charakter verändern und eine unmittelbare Dimension gewinnen. Die großen Begriffe verlieren sich in den Realien konkreter Bestände, konkreter Briefe, Lebensdokumente, Sammlungen und Werknotizen. Moderne Literaturarchive sind sehr lebendige Orte der Forschung. Das Klagenfurter Musil-Institut unter der Leitung Klaus Amanns hat dies in ganz besonderer Weise bewiesen.

GERHARD FUCHS

Das Literaturarchiv als »Friedhof der Namenlosen«

*Eine Reflexion**

Die meisten Literaturarchive sind eifrig bemüht, ihre ganz besonderen Schätze zu präsentieren, d. h. mit möglichst prominenten Autoren zu prunken, deren Vor- oder Nachlässe, vielleicht auch nur Einzelstücke, dem Archiv zur Aufbewahrung und Präsentation überlassen wurden. Demgegenüber möchte ich grundsätzliche Überlegungen und Beispiele präsentieren, die sich nicht an den herausragenden Perlen der Höhenkamm-Literatur, sondern an den Niederungen der nicht ganz so – oder gar nicht – bekannten zweiten oder dritten Garnitur orientieren. Konzentrieren möchte ich mich dabei auf den Teilbereich, der sich ja bekanntlich erst einmal durch die schlichte Besonderheit charakterisieren lässt, dass der Bestandsbildner oder sein weibliches Pendant noch am Leben ist: den der Vorlässe. Praktische Exempel entnehme ich meinem Erfahrungsbereich am Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung in Graz.

Ich beginne mit ganz einfachen Fragestellungen: Warum, wie, durch wen und zu welchen Bedingungen gelangen die Vorlassmaterialien an das Literaturarchiv? In der Regel erfolgt ein Angebot seitens des Vorlassers selbst, entweder nach vorgängigem Kontakt mit einem Archivmitarbeiter oder einfach aufgrund der Bekanntheit der Institution, die üblicherweise eine gewisse regionale Strahlkraft entwickelt. Für das Franz-Nabl-Institut kann festgehalten werden, dass – mit Ausnahme der Schenkungen der Steiermärkischen Landesregierung – der Großteil der angebotenen Materialien aufgrund persönlicher Kontakte den Weg ins Archiv fand, sehr häufig durch einen Autorenfragebogen, der als Grundlage für die Dokumentation diente, wobei es hier häufig zu Zeitverzögerungen kam, die Übergabe also lange nach dem Erstkontakt erfolgte. Ein Beispiel dafür wäre Elfriede Hammerl. Aber auch schlichte private Bekanntschaften oder entstandene Verbindungen aufgrund von Projekten spielten ab und zu eine Rolle. Quasi »anonyme« Angebote waren demgegenüber kaum zu verzeichnen. Nicht immer war es der Vorlasser oder die Vorlasserin, der/die an das Institut herantrat. Im Fall Doris Mühringer etwa existierte eine »Mittlerfigur« in Form von Heinz Janisch, die den Kontakt mit der schon sehr kranken Autorin herstellte. Solche vermittelnden Personen oder auch sonstigen Instanzen werden häufig dann aktiv, wenn sich der Vorlassgeber nicht mehr in der Lage fühlt, die entsprechende Anbahnung oder die Übergabeverhandlungen

* Überarbeiteter Vortrag, gehalten im Rahmen des Symposiums »Hinterlassenschaften. Nachlässe des 19. und 20. Jahrhunderts in Literaturarchiven«, 2. 3. 2014, Salzburg.

selbst durchzuführen, manchmal mögen auch Bescheidenheit oder Schüchternheit eine Rolle spielen. Ein Sonderfall ist die Situation kurz nach dem Tod eines Autors, der eine Übergabe bereits zu Lebzeiten ins Auge fasste und seine Partner oder Nachkommen mit der Durchführung beauftragt hat. Auf diese Weise gelangte das Nabl-Institut beispielsweise in den Besitz der Nachlässe von Ernst Vasovec oder von Hannelore Valencak.

Natürlich stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Motiv des Angebots: Der bekanntlich problematische Bereich des Ankaufs – samt Gutachten und bazarähnlichen Verhandlungen ist bei den weniger prominenten Autoren kaum im Vordergrund. Meist kommt es zu Schenkungen, eher geringfügige Abgeltungen erwarten sich vor allem solche Bestandsbildner, die spezielle Sammlungen angelegt haben; ein Beispiel für unseren Bereich ist das von dem Verlagsgründer, Zeitschriftenherausgeber und Autor Horst Gerald Ganglbauer angelegte Archiv des gangan-Verlags. Viel bedeutsamer ist der Wunsch der Autoren, ihr Lebenswerk unter gesicherten Lagerungsbedingungen aufbewahrt zu wissen, eine Überlegung, die mit fortschreitendem Alter, bei Platzproblemen oder bei fehlendem Interesse der Nachkommen an Dringlichkeit gewinnt. Massive Probleme ergeben sich in diesem Zusammenhang durch vorerst scheinbar nebensächliche Zusatzwünsche, die sich dann im schlechtesten Fall als massive Forderungen mit erheblichem Konfliktpotential präsentieren: jene nach Aufarbeitung, nach öffentlicher Verzeichnung des Bestands und nach Erinnerungspflege in Form von Ausstellungen, Publikationen, Lehrveranstaltungen etc. Jene Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur, die sich überregionaler Bekanntheit und Anerkennung erfreuen, unternehmen mit der Auswahl »ihres« Literaturarchivs gleichsam eine Selbstpositionierung im Ranking der aktuellen Musealisierungsinstitutionen – Stichwort »Wenn schon nicht Marbach, dann lieber ÖLA, lieber ÖLA als Bundesländerarchiv, lieber Bundesländerarchiv als Forschungsstelle« (Bibliotheken besitzen hier eine höchst unterschiedliche Wertigkeit), es sei denn, dass finanzielle Anreize oder ein intensives persönliches Naheverhältnis zu Mitarbeitern eine gegenteilige Entscheidung bedingen oder aber sich das »Wunscharchiv« querlegt. Gänzlich anders gestaltet sich die Situation eben für die nur regional bedeutsamen oder unbekannteren Autoren. Wenn es ein Archiv einmal geschafft hat, die Vorlässe einiger bekannter Proponenten einer »Gipfelliteratur« zu ergattern – beim Nabl-Institut wären das Frischmuth, Gruber, Hoffer, Roth oder Schwab –, bedeutet dies genügend Anreiz, ebenfalls »dazuzugehören«. Psychologisch gesehen ist im einfachen Fall der schlichten Einlagerung die Erwartungshaltung wohl jene einer Nobilitierung der literarischen Tätigkeit: Wer für wichtig genug erachtet wird, seinen Platz mitten unter den Großen der Schriftstellerzunft zu erhalten, profitiert von dieser Aura an Bedeutsamkeit und gewinnt symbolisches Kapital im persönlichen Lebensumfeld und selbstverständlich auch innerhalb der literaturbetrieblichen Konkurrenzverhältnisse. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang allerdings die zufällig entstandene oder konzeptuell gewollte Ausrichtung der Archive, die für den Archivierungswunsch ebenfalls eine

Rolle spielt: Ein Institut wie unseres, das sich vor allem der avancierten Literatur und historisch der neo-, post-, trans- oder irgendwie -avantgardistischen Literatur seit dem Forum Stadtpark verpflichtet fühlt, ist für traditionelle oder gar antimodernistische Autoren und Autorinnen prinzipiell weniger attraktiv, sie fühlen sich dort nicht »aufgehoben«, was in unserem Fall bedeutet, dass sie sich heute, wenn überhaupt, an die Steiermärkische Landesbibliothek wenden. Seit der Gründung des Instituts im Jahr 1990 ist fast ein Vierteljahrhundert verflossen, die auf Gegenwartsliteratur abzielende programmatische Schwerpunktsetzung hat sich ebenso herumgesprochen wie die Erkenntnis, dass wir unsere Aktivitäten auf den Namensgeber Franz Nabl, der anfangs als Türöffner für traditionell ausgerichtete Regionalautoren diente, weder reduzieren noch konzentrieren. Das führte in einigen Fällen zu gewissen Verwerfungen, weil die Distanzierung von den politischen Positionen und ästhetischen Konzepten der sehr lange deutschnational geprägten steirischen Literatur insbesondere für das Gros an Heimatdichtern oder Hobbyliteraten höchst irritierend wirkte.

Damit möchte ich den Blick weg von den Wünschen und Erwartungshaltungen der Autoren auf die Institution selbst richten, auf die Definition, Aufgabenstellung und Kontextualisierung eines Bundesländer-Archivs, wie sie sich in Bezug auf die Fragestellung nach dem Umgang mit Vorlässen nichtprominenter Schriftsteller darstellen.

Dazu ein kleiner Exkurs: Im Rahmen einer Lehrveranstaltung über »Kanon einst und jetzt« habe ich vor einigen Jahren ein Experiment angestellt: Ich nannte den 20 Studierenden zuerst die Namen von Beiträgern der Grazer Literaturzeitschrift »manuskripte«, die damals bereits im Online-Lexikon »Wikipedia« verzeichnet waren, und bat sie um Mitteilung, ob ihnen der Autor oder die Autorin unbekannt, nur dem Namen nach bekannt oder aufgrund von Lektüre eines Texts geläufig sei. Für mindestens 17 der 20 Teilnehmer völlig unbekannt waren u. a.: Franz Buchrieser, Lukas Cejpek, Michael Donhauser, Helmut Eisendle, Walter Grond, Ingram Hartinger, Wilhelm Hengstler, Alois Hergouth, Bernhard Hüttenegger, Felix Philipp Ingold, Jürg Laederach, Olga Martynova, Georg Pichler, Ilma Rakusa, Peter Rosei, Peter Rühmkorf, Michael Scharang, Alfred Paul Schmidt und Raoul Schrott. Von den 47 zur Auswahl stehenden Autoren waren 5 bei der Kenntnis eines beliebigen Texts für mindestens 9 Studierende relevant, nämlich Peter Handke (17), Elfriede Jelinek (15), Robert Menasse (10), Barbara Frischmuth (9) und Reinhard Peter Gruber (9). Natürlich ist diese Auswahl keinesfalls repräsentativ und von vielen Zufälligkeiten geprägt, aber als Tendenz doch bemerkenswert. Zu ergänzen ist, dass in den letzten Semestern Autoren wie Daniel Glattauer, Thomas Glavinic oder Daniel Kehlmann mit allseitiger Bekannt- und Beliebtheit rechnen dürfen, während meiner Einschätzung nach andere im Literaturbetrieb verankerte, vielfach verlegte und mit diversen Preisen ausgezeichnete Schriftsteller innerhalb der Nachwuchs-GermanistInnen in einem immer geringeren Ausmaß wahrgenommen oder gar durch Lektüre rezipiert werden.

Höchst aufschlussreich war und ist auch ein weiteres, in Einführungsproseminaren mehrfach unternommenes Unterfangen, nämlich der Blick in einige beliebige Seiten des Deutschen Literatur-Lexikons, das innerhalb der Germanistik unter der Kurzformel »Kosch« firmiert: Es präsentiert sich eine Sammlung von größtenteils völlig unbekanntem Autoren, auch der »Experte«, also Lehrveranstaltungsleiter, stockt bei der Durchsicht kaum jemals bei einem wenigstens nach dem Hörensagen geläufigen Namen. Vollständigkeit anstrebende Autorenlexika oder Regionalliteratur-Datenbanken lassen sich als Vergessensspeicher der Literaturgeschichte verstehen, an ihnen wird das quantitative Ausmaß der Selektion und der Kanonisierung einiger weniger offenbar. Die Mehrzahl verschwindet in einem Orkus der nie oder nicht mehr oder noch nicht Wahrgenommenen, deren sich die Historiographie aus noch zu erörternden Gründen nur sehr ungern annimmt. Georg Schmid hat vor nunmehr fast 30 Jahren diese Situation skizziert und gleichzeitig als Missstand beklagt:

Was die Zeitgenossen totsichweigen, bleibt in aller Regel auf diesem *Friedhof der Namenlosen*, dessen Umrisse immerhin zu errahnen sind – ein immenses Reservoir des Mißachteten, Verdrängten, Verunglimpften, schließlich Vergessenen. [...]

Es bedürfte einer Geschichte nicht nur des Manifesten, sondern auch des Latenten, nicht nur des Arrivierten sondern auch des Auf-der-Strecke-Gebliebener. Aber momentan ist das nicht zu leisten – es ist vorläufig nur zu wünschen und anzustreben; zu viele Faktoren stehen dem noch entgegen.¹

Aus Schmid's Position spricht die Überzeugung, dass der Mainstream der Erfolgreichen mit Misstrauen zu betrachten ist und dass es Schätze zu heben gilt, die nicht einmal innerhalb des Randkanons ins Blickfeld geraten. Aber ist die geforderte Rehabilitierung der Vergessenen und Verschwundenen wirklich anzustreben?

Ein erstes Gegenargument ist schlicht die Quantität. Von den etwa dreieinhalbtausend Autoren und Autorinnen, die wir am Grazer Franz-Nabl-Institut bislang zur steirischen Literatur rechnen, leben mehr als 1.500 noch, das sind 1.500 potentielle Vorlassgeber. Keines der österreichischen Literaturarchive ist allein schon vom Platz her in der Lage, flächendeckend alle Vorlässe des jeweiligen Einzugsgebiets zu archivieren, noch weniger wäre eine Erschließung oder gar Präsentation all dieser Bestände denkbar. Also muss selektiert werden, müssen die vorhandenen und ständig geringer werdenden Mittel sinnvoll investiert werden.

Ein mögliches Kriterium für die Selektion von Beständen ist die berühmte »Qualität«. So fällt es im Fall der Steiermark noch relativ leicht, reine Hobbyautoren, Gelegenheitsreimschmiede oder Mundartlyriker in der Nachfolge Roseggers oder Kloepfers aus dem Interessenhorizont zu verbannen, auch wenn aus literatur-

1 Georg Schmid: Reserve/Regreß/Repression. Axiome zur historischen Entwicklung der »literarischen Moderne Österreichs« nach 1945. In: Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Königstein i. Ts. 1982, S. 79-99, hier S. 80f.

soziologischer Sicht oder bei Analysen kleinräumiger Literaturlandschaften entsprechende Materialien oft durchaus wünschenswert wären.

Wie jeder, der schon einmal in einer Jury für einen Literaturpreis oder ein Stipendium saß, weiß, beginnen allerdings nach dem häufig noch relativ leicht zu bewerkstellenden Ausscheiden qualitativ völlig unzureichender Texte die Mühen der Ebene: Ab einer bestimmten Qualitätsstufe muss der Vergleich zeitaufwendiger, akribischer und selbstkritischer erfolgen. Namen und die Vorurteile, die ihre Nennung mittransportiert (Stichworte: persönliche Zu- und Abneigungen, Elogien oder Verrisse Dritter, Gruppenzugehörigkeiten, Lagerdenken etc.), sind eine häufig fragwürdige Basis für die Beurteilung. Vorlieben in Bezug auf die Textsorte oder auf die ästhetische Konstruktion, Wiedererkennungseffekte und gruppendynamische Entwicklungen innerhalb der Jury erweisen sich als weitere entscheidungssteuernde Faktoren. Vor dieser Folie des Zustandekommens von Juryurteilen lassen sich auch die Selektionskriterien von Literaturarchiven hinterfragen, wenn sie angebotene Materialien – offen oder versteckt – ablehnen, was allerdings durchaus auch als eine verantwortungsvolle Handlung gesehen werden kann, wenn etwa bereits beim Erwerb abzusehen ist, dass der Vorlass die nächsten Jahre und Jahrzehnte unberührt in Bananenschachteln überdauern wird, falls ihm nicht durch falsche Lagerung die Vernichtung droht. Im Hinterkopf vieler Archivmitarbeiter ist jedenfalls eine umfangreiche Schenkung eines unbekanntes und für unbedeutend erachteten Autors (oder Autorin) ein Danaergeschenk, mit dem beschäftigt sein zu müssen eine unangenehme Vorstellung darstellt. Uwe Baur merkte einmal demgegenüber in einem Beitrag über »Prozesse der Kanonisierung österreichischer Literatur« an, dass so interessante Bereiche des äußersten Randkanons wie die Trivalliteratur oder die traditionelle Volksliteratur »durch den Rost« fielen und nur »manchmal in entsagungsvoller Anstrengung von Literaturarchäologen gerettet«² würden. Die meisten Literaturarchäologen sind aber mit Leib und Seele Literaturwissenschaftler und keine grauen Archivmäuse, Publizisten und Publizistinnen, die sich viel lieber interessanten (vielleicht auch vergessenen), jedenfalls aber qualitativ überzeugenden Autoren ihres Umfelds zuwenden, als Trivalliteratur als Schema-Literatur zu sezieren oder ideologiekritische Studien zu Nazi-Autoren zu verfassen, deren theoretischer Bezugsrahmen als weithin bekannt vorausgesetzt werden darf. Diese Interessenslagen widersprechen zwar einer weit gefassten Aufgabenstellung des Literaturarchivs als neutralem Dokumentationsarchiv, dürfen aber bei einer ehrlichen Selbstbefragung nicht in Abrede gestellt werden, nicht zuletzt deshalb, weil sich oft innerhalb der Forschungseinrichtungen Konfliktpotenziale durch die Rollenverteilung »braver Archivar« versus »öffentlichkeitswirksamer Außenrepräsentant« ergeben. Die Arbeit der Archive wird vornehmlich an ihrem Auftritt in der Öffentlichkeit

2 Vgl. Uwe Baur: Prozesse der Kanonisierung österreichischer Literatur. In: Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, Klaus Zeyringer (Hg.): Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs. Berlin 1994 (= Philologische Studien und Quellen 138), S. 204–207, hier S. 206.

gemessen, das gilt inzwischen auch für die an Universitäten angegliederten Einrichtungen. Eine Ausstellung zu einem überregional bedeutsamen Autor, Artikel in Tageszeitungen, Beiträge und Interviews in Rundfunk und Fernsehen, ein häufig frequentierter Internet-Auftritt sind geeignete Mittel, die eigene Notwendigkeit und Unersetzbarkeit den (potentiellen) Geldgebern gegenüber nachzuweisen.

Was für die Autoren, ihre Verlage, die audio-visuellen Medien und die Publikationsschienen von Literaturkritik gilt, ist auch für die Außenrepräsentation der Literaturarchive zentral: die Orientierung an einer marktorientierten, beschleunigten Erzeugung von Aufmerksamkeits-Hypes in der (literarischen) Öffentlichkeit, wobei sich diese Aufmerksamkeit nur dann einstellt, wenn entweder Originalität oder Innovation beansprucht werden können oder der öffentliche Auftritt an vorhandenen, als wertvoll und tradierend wert erachteten Symbolen andockt. Das so häufig in der Kulturwissenschaft thematisierte »kulturelle Gedächtnis« einer Region, das durch Museen und Archive dokumentiert und gleichzeitig mitgeprägt wird, wird ja vorrangig durch die politischen Funktions- und Machtträger in Verbindung mit den verfügbaren Verlautbarungsagenturen wie Zeitungen, Regionalradio, Internet und kulturellen Leitinstitutionen artikuliert. Dieses von Museen und Archiven dokumentierte Speichergedächtnis steht zum einen immer als Produkt am Ende einer historischen Entwicklung, ist auch nicht homogen, sondern ein Bündel von unterschiedlichen Interessenslagen und historiographischen Interpretationsparadigmen. Die materiellen Zeichen und Symbole, über die so etwas wie eine regionsspezifische Identität erreicht werden soll, werden zum anderen durch eine Wiederaufnahme quasi einzementiert, allerdings nur dann, wenn sich ein weitgehender Konsens über deren Gültigkeit herstellen lässt. Ein Beispiel soll diese Überlegungen illustrieren: In der Steiermark ist Peter Rosegger so etwas wie eine Ikone – nicht nur – der Literaturgeschichtsschreibung, zumindest war er das bis vor wenigen Jahren oder auch Jahrzehnten. Wenn ich heute vor Studenten vom »Schneiderpeterl« und dessen Aufstieg vom Handwerksgehilfen zum Fast-Nobelpreisträger zu reden beginne, ernte ich fast ausschließlich achselzuckende Ratlosigkeit. Bestenfalls der Name ist noch irgendwie geläufig, Texte von Rosegger werden in der Schule nicht mehr gelesen, die für Generationen von Volksschülern selbstverständliche Pflichtlektüre hat ausgedient, das Denkmal hat Risse bekommen. Obwohl sich die steirische Politik vor allem der schwarzen Reichshälfte mit der ihr angeschlossenen »Volkskultur Steiermark« anlässlich des 170. Geburtstages 2013 alle Mühe gab, dem Waldbauernbuben wieder (und noch) einmal die Reverenz zu erweisen, wirkte das Veranstaltungsprogramm eher dürftig und einigermassen lieblos zusammengestoppelt. Dem Aktualisierungsgebot Folge leistend akzentuierte der Landeskulturreferent und LH-Vize Hermann Schützenhöfer mit feinem Gespür für die Zeitströmungen nicht mehr die liberal-deutsch-nationale, das Landleben preisende, die judenskeptische oder großstadtfeindliche Seite des Autors, sondern den Zeitkritiker, Bestsellerautor, »Vor-, Nach- und Querdenker«: »Er war scharfsinniger streitbarer Literat und Journalist, der die Schattenseiten der

Industrialisierung dargestellt hat, für den der Umweltschutz ein großes Anliegen war und der sein ganzes Leben dafür kämpfte, dass Bildung zugänglich wird.«³ Nun war Rosegger – trotz einiger Bewunderer von Nennung bis Turrini – weder in der Literaturwissenschaft noch in der überregionalen Literaturkritik ein kanonisierter Autor der ersten Liga von Hochliteratur, sondern eben eher ein sympathischer provinzieller Vielschreiber mit einer beträchtlichen Anhängerschar. Vor allem in der Metropole Wien bedachte man den Steirer schon zu Lebzeiten seitens der maßgeblichen literarischen Zirkel eher mit herablassender Gönnerschaft oder gar Häme, was Rosegger zu einigen Repliken veranlasste. Gerade diese Nicht-Integration in einen österreichweiten Kanon »großer« Autoren der Jahrhundertwende ließ ihn später für lokale politische oder innerkulturelle Funktionalisierungen attraktiv erscheinen, von der nationalsozialistischen Vereinnahmung als »großdeutscher Bekenner« über den natürlichen, unverfälschten Waldbauernbuben bis hin zum religions- und gesellschaftskritischen Mahner in grüner Weste – immer ist es die Außenseiter-Figur aus der Provinz, die dem mit Wien und Großstadt assoziierten Machtzentrum die wahren Werte predigt: Ursprünglichkeit, Einfachheit, Authentizität. Natürlich ist diese scheinbar gegen Autorität gerichtete Oppositionshaltung selbst Ausdruck eines Machtstrebens und gerinnt in der steirischen Ausformung zu jener Ideologisierung von Natürlichkeitspostulaten, die schon für die Identifikationsfigur Erzherzog Johann maßgeblich waren. Der adelige Hagestolz in Gegnerschaft zum habsburgischen Hof und der erfolgreich gewordene Bauernbub aus der obersteirischen Einöde: zwei Figuren, die von den lokalen Machteliten als Negation autoritärer Herrschaft selbst kanonisiert wurden und zwischenzeitlich deutlich an Bindekraft für regionale Identitätskonstruktionen verloren haben.

Der Nachlass Peter Roseggers liegt in der Steiermärkischen Landesbibliothek; hätte es ein steirisches Literaturarchiv um die Jahrhundertwende schon gegeben, wären Bemühungen um den Vorlass wohl sehr wahrscheinlich gewesen. Heute ist das Interesse für Autoren, die sich in Schreibweise und Denkhaltung primär an Rosegger orientieren, enden wollend. Die Materialien solcher Epigonen wären wohl keine Aushängeschilder, sondern würden, wenn sie überhaupt im Institut landen, verschämt in Gesamtverzeichnissen auftauchen, eine Werbetrommel würde dafür mit Sicherheit nicht gerührt. So gesehen sind auch die Literaturarchive Gatekeeper für die literarische Dokumentation und in ihrer Außenrepräsentanz Multiplikatoren von Namen und Schreibweisen, die aufgrund von vorgängigen aktuellen Wertentscheidungen und Geschmacksurteilen bevorzugt werden. Aufgrund des längst erfolgten Paradigmenwechsels sind es mittlerweile die Vorlässe der in die Jahre gekommenen ehemaligen Avantgarde, die – zumindest innerhalb bestimmter Zeitfenster – mit Hilfe öffentlicher Gelder archiviert werden.

Dazu kommen allerdings auch jene Autoren, die in der Region neben ihrer literarischen Tätigkeit als zentrale Motoren der Kulturszene gewirkt haben, wie etwa

3 [Auszug aus einer Presseunterlage], zitiert in: Chorjournal 81 (2012), H. 3, S. 14.

bei uns der umtriebige Lyriker Emil Breisach, der im Rundfunk, im »Forum Stadtpark«, im »steirischen herbst« und zuletzt in der »steirischen akademie« Schlüsselpositionen innehatte, oder der Essayist und Erzähler Manfred Mixner, der mit seinem als Hörfunkchef aufgebauten Rundfunkarchiv, das er dem Nabl-Institut überlassen hat, glorreiche Zeiten des Literaturradios und des Gegenwartsliteratur-Hörspiels auferstehen lässt. Solche Sammlungen innerhalb von Vorlässen sind auch deshalb besonders wertvoll, weil sich in ihnen Materialien von und über andere Autoren finden, die als Partizipanten von Festivals, Zeitschriften, Medien, Theatern hervorgetreten sind. Sie geben Auskunft über die Autoren selbst und gleichzeitig über die Literaturvermittlungsinstitutionen, in denen sie aktiv waren. Das ist allerdings ein Interessensbereich, der eben der literarhistorischen Forschung zuzurechnen ist, der ureigensten Domäne von Literaturarchiven, die in Graz aufgrund der Anbindung an die Germanistik durch entsprechende Lehrveranstaltungen unter Einbezug von Archivmaterial wenigstens ansatzweise eine gewisse Breitenwirkung zu entwickeln vermag. Und, auch das sei noch angemerkt, es gibt natürlich jene Autoren, die nicht so ganz in der ersten Reihe des öffentlichen Interesses stehen und standen, aber deren Werke innerhalb von Literaturwissenschaft und -kritik dennoch als »ästhetisch wertvoll« kanonisiert sind. Ein Beispiel dafür ist Wilhelm Muster, der auch einer jener Autoren war, mit denen noch zu Lebzeiten Kontakte gepflegt wurden, die dann 1997 zur Übergabe des Nachlasses führten.

Ein Letztes: Die klassische Aufbewahrungsfunktion von Museen und Archiven gilt heute vor dem Hintergrund der von den Institutionen geforderten Effizienzmaximierung und Attraktivitätssteigerung als anachronistische Rechtfertigungsstrategie. Genau diese Bewahrungsabsicht wäre aber die Folge einer selbstreflexiven Einsicht in die zeit- und perspektivegebundene Relativität von ästhetischen Normen und den damit verbundenen Handlungen. Aus der gegenwärtigen Erwartungshaltung einer – möglichst schnellen – Verwertbarkeit der gesammelten Informationen und Objekte resultiert eine Veranstaltungs- und Event-Orientierung, bei der nur die Konzentration auf prominente Namen und massenwirksame Themen Erfolg verspricht. Daraus resultiert für viele Archive ein Dilemma: Die geringen Ressourcen werden an aktuelle Vermarktungsprojekte gebunden, während das Material der Altvorderen, der Selbstverlagsautoren, der Durchschnittsbemühten, der Unzeitgemäßen, der bislang Unentdeckten oder auch nur Glücklosen entweder bei diesen verbleibt oder in den Katakomben des Archivs verschwindet, es sei denn, dass durch den Sammlungscharakter zumindest ein literarhistorisches Interesse befriedigt werden kann. Im Fall der »unbedeutenden« Schriftsteller-Vorlässe ist das Fazit jedenfalls ein zwiespältiges: zwischen der Hoffnung auf ein Goldstück, einen Lazarus aus dem Friedhof der Namenlosen, und dem unerwünschten Ballast. Es bleibt der hoffnungserfüllte Hinweis auf die Ungleichzeitigkeit von Vorlasserwerb und einem späteren Verwertungsinteresse samt Rezeptionsexplosion: Solche Beispiele gibt es, doch sie sind selten.

Ein Autor auf der Suche nach Anerkennung

Bernhard Jülg im »Brenner«

Vielleicht ist schon der Beginn dieser Zeitschrift ein Fehlbeginnen [...]. Aber es sind Unternehmungen von reger Beteiligung und größtem Aufwand von Mitteln gescheitert, und andere – ausgesetztere – haben sich durchgerungen und behauptet. Darum wollen wir trotz der wenig ermunternden Aussicht den Versuch wagen und gestützt auf ernstes Wollen in der Öffentlichkeit mit dem Unternehmen festen Fuß zu fassen suchen, indem wir uns bemühen, dasselbe so auszubauen, daß es uns die Begriffe: Kultur, Kunst, Dichtung lebendig und fruchtbar erhält. Es bedeutet uns im Kerne ein Unterbringen der menschlichen Natur – ein Unterbringen von Menschentum.¹

Mit den Geschichten und Gedichten, die Bernhard Jülg² schon in seiner Studienzeit und auch noch eine Zeitlang danach im *Brenner* veröffentlichen konnte, zwischen 1910 und 1912, etablierte er sich (für kurze Zeit) auf einem literarischen Feld, das in dieser Phase nur in kleinen intellektuellen Zirkeln wahrgenommen wurde, später aber in Österreich und schließlich weit über die Grenzen des Landes hinaus einen hervorragenden Ruf genießen sollte.

1 Aus dem Geleitwort der Zeitschrift *Der Brenner* (I. Jahr, Heft 1, 1. Juni 1910).

2 Bernhard Jülg (geb. am 4. 1. 1888 in Trient, gest. am 9. 2. 1975 in Tavernaro bei Trient) entstammt einer Familie von Professoren (sein Großvater, Prof. Bernhard Jülg, ist ein bekannter Orientalist und Sprachforscher; der Vater, Karl Jülg, lehrt Griechisch und Latein in Trient). Jülg besucht das Gymnasium in Trient (Matura 1906) und studiert anschließend Romanische Philologie in Wien, 1909 in Rom, dann in Innsbruck (Lehramtsprüfung 1911). 1910 lernt er Ludwig von Ficker, Max von Esterle, Karl Röck, Ludwig Seifert und andere Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Brenner* kennen. Sein Frühwerk erscheint zwischen 1910 und 1912 im *Brenner*. – Zu seiner weiteren Laufbahn vgl. das *Lexikon Literatur in Tirol* unter <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/> (aufgerufen am 9. 5. 2014). Jülg wurde 1914 zum Kriegsdienst einberufen, nach wenigen Monaten wegen einer Erkrankung freigestellt. Er unterrichtete zunächst in Trient, dann als Professor für Französisch und Italienisch in Kufstein. Schon 1921 ging Jülg in Pension. Er widmete sich danach in erster Linie seiner schriftstellerischen Tätigkeit; sein Werk ist aber weitgehend unbekannt, vielfach sogar unveröffentlicht geblieben. Es wäre indessen zu wünschen, dass die von Carla Festi und Nicolao Merker herausgegebene Publikation *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi*. Trento 2013, eine Familiengeschichte, in deren Rahmen auch das Werk von Bernhard Jülg ausführlich verhandelt (und sein unvollendet gebliebener Roman *Kudewah* »per la prima volta in versione italiana« auszugsweise vorgestellt) wird, auch im deutschsprachigen Raum die gebührende Beachtung findet. – Der vorliegende Aufsatz bietet eine überarbeitete Fassung meines kleinen Beitrags zu diesem Buch (der bisher nur auf Italienisch erschienen ist): *Uno scrittore cerca una rivista. Bernhard Jülg e il »Brenner«*. In: *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi*, a. a. O., S. 127-133.

In seiner ersten Phase war *Der Brenner* allerdings noch alles andere als eine Zeitschrift der Moderne. Vielmehr ein Magazin, in dem die verschiedensten literarischen Traditionen, klassizistische und neuromantische, impressionistische und expressionistische Texte nebeneinander Platz hatten – sofern sie aufeinander Bezug nahmen oder wenigstens zueinander in Beziehung gesetzt werden konnten.

Als Ludwig von Fickers Zeitschrift³ zum ersten Mal erschien, am 1. Juni 1910, gab es überall in Europa ein massives Unbehagen über die politische Stagnation, und es gab auch schon diverse Manifeste, die zu deren Überwindung aufriefen. Aber es gab nur wenige Unternehmungen, die das Wort in den Mittelpunkt der Betrachtung rückten, weil sie vom Wort aus einen Aufbruch in die Wege leiten, die Konstituierung einer geistigen Neuordnung begründen wollten: Es gab *Die Fackel* von Karl Kraus und die *Cahiers de la Quinzaine* von Charles Péguy. *Der Brenner* erinnerte von allem Anfang an nicht nur an den Pass, sondern auch an das Feuer, das Ficker in der *Fackel* wahrnahm. Er zitierte aber auch Péguy; Ficker ging mit dessen Kritik an der Arroganz der Intellektuellen, auch mit dessen Vorstellungen über Ordnung und Freiheit nämlich ganz d'accord.

Ficker fungierte bekanntlich als alleinverantwortlicher Herausgeber. In den ersten Jahren arbeitete er namentlich mit Carl Dallago zusammen, er druckte u. a. aber auch Texte von Theodor Däubler, Albert Ehrenstein, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Karl Röck, Ludwig Seifert, Ludwig Erik Tesar und Rainer Maria Rilke.

Der Brenner war also in dieser ersten, häufig (nicht ganz korrekt) so genannten ästhetisch-avantgardistischen Phase ein offenes Forum für Literatur, das auf die damaligen Zentren der Moderne, namentlich nach Wien blickte, in erster Linie jedoch einem neuen Denken den Weg bereiten wollte. So war es denn auch wenig verwunderlich, dass *Der Brenner* in Tirol nur ein paar Dutzend Abonnenten finden konnte; außerhalb der Landesgrenzen genoss er bald größeres Ansehen, was er nicht zuletzt Förderern wie Karl Kraus und Ludwig Wittgenstein verdankte.

Das Genre, dem Ficker die größte Bedeutung zumaß, hieß bezeichnenderweise »Betrachtendes«; auch der erste Hauptmitarbeiter der Zeitschrift, Carl Dallago, zog vor allem in diesem Genre alle seine Register: auf den Spuren Walt Whitmans, Friedrich Nietzsches und Richard Dehmels, gegen die Verkrustungen des Althergebrachten.

Das »Heilige Land Tirol«, die Region, die Dallago (der als Sohn einer angesehenen Kaufmannsfamilie in Bozen geboren worden ist) auf zahllosen ausgedehnten Wanderungen kreuz und quer durchstreift, die wie keine andere ihm vertraut und zugleich fremd ist, liefert ihm die Ausgangsbasis für alle seine Schriften, seine Feldzüge: als wäre dort gebündelt schon lange verwirklicht, was andernorts heraufzuziehen droht. Wütend, mit einer Verbissenheit, die ihresgleichen sucht, in einem Literatursystem allerdings, in dem Rebellion noch nicht als geradezu konstitutives

3 Vgl. dazu die Dokumentation: *Zeitmesser. 100 Jahre »Brenner«*. Hg. vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck. Innsbruck 2010.

Element empfunden wird, wettet Dallago pausenlos gegen die Philister, gegen die Christen und die Juden, gegen die Intellektuellen und die Frauen, vor allem jedoch gegen alle Institutionen, die ihm in seiner »Heimat« begegnen und die aus seiner Perspektive die Natur, das »Gotteswerk, / dem keine Menschenschöpfung nachkommt«, ruinieren. – Ficker steht lange Zeit auf Dallagos Seite, hält auch noch zu ihm in einer Zeit, in der seine Zeitschrift mehr und mehr sich religiösen Themen widmet.

Eine neue »Gewissensbildung« sollte angestoßen werden. Mit dem Getriebe der Presse, mit Kommerz und Quoten-Denken hatten Ficker und Dallago nichts im Sinn; das bloß Dekorative lehnten sie ebenso ab wie Max von Esterle oder Kokoschka (der 1915 Ficker porträtierte) und Loos. So kamen bald zu den Autoren der ersten Stunde Mitarbeiter/innen von außen dazu, darunter (um hier doch noch weitere Namen zu nennen) auch Robert Michel, Paul Scheerbarth, Else Lasker-Schüler, Hermann Broch, 1912 schließlich auch Georg Trakl, Fickers wichtigste Entdeckung.

Von Anfang an zieht sich ein existentialistischer Zug durch die *Brenner*-Hefte. Dieser wird noch wesentlich deutlicher, als 1914 Theodor Haecker mit seinen Übersetzungen und Essays das Werk Søren Kierkegaards zur Diskussion stellt.

Weiter verstärkt wurde dieser Zug durch den Ersten Weltkrieg, in dem der *Brenner*, abgesehen vom legendären *Brenner-Jahrbuch 1915*, nicht mehr erscheinen konnte ... und noch schweigend dem Kriegslärm hörbar widersprach.

Dieser existentialistische Zug bildet also den Kontext, in dem (um endlich auf unseren Autor zurückzukommen) auch das Frühwerk Jülg's zu sehen ist. Schon die erste Erzählung Jülg's, die der *Brenner*-Herausgeber aufnimmt, *Vorfrühling der Liebe* (*Der Brenner* I, 1910, Heft 7, S. 162-167 und Heft 8, S. 193-199), weist zurück auf die kleine Geschichte, mit welcher Ficker 1910 das erste *Brenner*-Heft überhaupt eröffnet hat: Dallagos *Frühling als Wecker* (*Der Brenner* I, 1910, Heft 1, S. 2-5). Dallago präsentiert die Geschichte einer flüchtigen Begegnung zwischen einem Mann und einem jungen Mädchen, mitten in der Natur, die Geschichte einer Liebe oder zumindest Zuneigung auf den ersten Blick, die in die Selbstbesinnung des Ich-Erzählers mündet, das »Schönste« sei doch »das gegenseitige Freigeben unserer Natur, das die Menschen Sünde heißen«.

Jülg's Geschichte, die ebenfalls den Beginn einer Liebesbeziehung schildert (Schauplatz ist Rom, im Mittelpunkt steht ein Mädchen namens Bianca), steuert auf eine ganz ähnliche Haltung zu – »Lebensfreude« heißt, auf den Punkt gebracht, ihr zentrales Anliegen; und sie unterstützt damit unmissverständlich jene (gesellschafts-)politische Linie, die am stärksten gerade von Dallago ganz massiv vorangetrieben wird, nämlich die Polemik gegen die Institutionen, die sich als Bewahrer der alten Werte sehen, namentlich gegen die Kirche und deren (offizielle) Einstellung zur Sexualität.

Ähnlich wie Dallagos Erzähler bleibt indessen auch der Erzähler Jülg's, obgleich er die vorherrschenden Moraldirektiven seiner Zeit längst nicht mehr teilt, in der

konventionellen, klar hierarchisch geordneten Vorstellung über Mann und Frau gefangen: Im Eingangsbild seiner Geschichte ist die Rede von »hübschen Büglerinnen und kleinen Näherinnen«, die an einem Februarnachmittag bei geöffneten Fenstern arbeiten und schwatzen und singen ... und dabei beobachtet und verspottet werden von »Studenten«, die zwei oder drei Stockwerke höher wohnen und also »auf sie herunter« schauen. Der im *Brenner* über Jahre hinweg geführte, vor allem von Nietzsche und von Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter* (1903) beeinflusste Geschlechterdiskurs hat sich an derartigen Bildern gewöhnlich nicht gestoßen, auch Ludwig von Ficker scheint dieses Bild nicht irritiert zu haben.

Die Figuren in Jülg's Erzählungen sind zumeist mit ihrem eigenen Innenleben befasst – und sie werden damit nicht fertig. Nicht selten prallen enge Gesichtsgrenzen und heftige Leidenschaften aufeinander, insbesondere wenn junge Menschen ausziehen, »die Liebe zu suchen«, wie in der kurzen Erzählung *Amor Vindex* (*Der Brenner I*, 1910, Heft 12, S. 321-323) oder in der Groteske *Der Piccolo* (*Der Brenner II*, 1911, Heft 5, S. 147-154), deren Protagonist sich außerstande sieht, das Leben, nach dem er sich so sehr sehnt, auch anzupacken; die »große Müdigkeit«, die ihn am Ende überfällt, wird nicht nur von ihm, sie wird von vielen Figuren Jülg's geradezu genossen.

Unter dem Vorzeichen des Ästhetizismus, das in solchen Szenen aufleuchtet, sind auch die Stimmungsbilder zu verstehen, die Jülg in Anlehnung an Frédéric Chopins *Préludes* skizziert (*Chopin-Präludien*, in: *Der Brenner II*, 1911, Heft 3, S. 77-83). Robert Schumann hat seinerzeit (obwohl er sie zugleich bewundert hat) noch »Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes« in diesen Musikstücken entdeckt.

Jülg greift sie hingegen auf, um die Geschichte eines Novizen mitzuteilen, der »das Leben und die Liebe und die Freude vorüberrauschen« lässt, am Ende aber (Nr. 17) dann doch von einem »Freudentaumel« ergriffen wird und läuft und stolpert und fällt und sich in einen Abgrund stürzt.

Das Fieberhafte erscheint hier keineswegs als abstoßend; abstoßend ist nur die Eintönigkeit und Erbärmlichkeit einer Welt, in der das Schöne, das Bunte, das Lebendige (d. h. das nicht Gezähmte) nicht viel zählt und jeder Alltag sich ausnimmt wie ein Regentag.

Mit naturalistischer Programmatik hat Jülg nichts im Sinn. Seine Vorbilder sind vielmehr Autoren wie Gabriele d'Annunzio, Hugo von Hofmannsthal und (wo immer es um die Darstellung erotischer Beziehungen geht) Arthur Schnitzler. Dennoch kann man nicht behaupten, dass er »negative Aspekte des Lebens« in seinen Arbeiten »nicht berührt«⁴ (Erika Weissensteiner); vieles nämlich, was das

4 Erika Weissensteiner: Irritierter Ästhetizismus – Bernhard Jülg. In: Untersuchungen zum »Brenner«. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hg. v. Walter Methlagl, Eberhard Saueremann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg 1981, S. 186-192; Zit. S. 187. Vgl. ferner Erika Weissensteiner und Walter Methlagl: Bernhard Jülg – Brenner-Autor der ersten

alte, jedoch noch allgemein anerkannte Register der Werte stützt, erscheint implizit als hohl, verlogen, obsolet.

Ficker macht übrigens explizit darauf aufmerksam, indem er die Texte Jülg's in Text-Reihen hineinstellt, die mit ähnlichen Speerspitzen die noch immer herrschende konservative Ordnung zu treffen versuchen: *Amor Vindex* beispielsweise wird eingerahmt durch Arthur von Wallpachs Gedicht *Leidenschaft* und die VI. Folge von Dallagos *Sämereien vom Gebirge her*.

An die *Chopin-Präludien* wiederum schließt Ficker das Gedicht *Proletarierkind* von Ludwig Seifert an. In den Jahren 1910-1912 ist die Sprengkraft dieser »Rahmen«-Texte, jedenfalls in Österreich, noch evident. Sie richtet sich in erster Linie gegen den Katholizismus; und allgemein gegen eine Welt, in der Philister das Sagen haben, die nicht sehen wollen und nicht sehen können, was alles gegen jene »stumpfe Traurigkeit« unternommen werden könnte, die Seifert, Jülg's engster Freund, im Blick seines Proletarierkindes konstatiert. Dieses Kind und der junger Novize der *Chopin-Präludien*: das sind ganz offensichtlich verwandte Seelen.

Die Gedichte, die Jülg im *Brenner* publiziert hat, fast durchwegs Sonette, sind zumeist im Ton wie in der Thematik sehr konventionell: Zeugnisse eines schon in dieser Phase vom Expressionismus überrollten Ästhetizismus. Aber eines ist darunter, das es wohl verdient, noch einmal hervorgehoben zu werden:

Der heiße Abend

Der Himmel leuchtet wie von fernen Bränden
Und fahle Wolken steigen auf, als wären
Sie Opferrauch von brennenden Altären,
Erzürnten Göttern Menschenblut zu spenden.

Erstickt in Angst sind alle lauten Stimmen,
Die Welt erstarrt im atemlosen Staunen –
Und nur im gelben Gras ein böses Raunen
Als kröche dort ein leises Weiterglimmen.

Es sollte endlich eine Glocke klingen,
Es müßte doch ein kleiner Vogel singen
– Ein kleiner Ton, das Zirpen einer Grille –

Stunde. In: Das Fenster (Innsbruck) Heft 18, 1976, S. 1869-1871 sowie die Besprechung des unter Anm. 1 zitierten Bandes *Il vento della Storia. Ritratti di famiglia a Villa Clementi* von Anna Rottensteiner in: LiLit – <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/> (aufgerufen am 9.5.2014).

Sonst stehn auf einmal alle Herzen stille
 Und Flammen werden aus den Büschen schlagen
 Und alle Bäume rote Mähnen tragen.
 (*Der Brenner II*, 1911, Heft 7, S. 230)

Dieses Gedicht über die erstarrte, still gewordene, ringsum von Flammen bedrohte Welt (geschrieben aus der Perspektive eines lyrischen Ich, das sich selbst ganz zurücknimmt, als müsste es zumindest die Perspektive einer Generation repräsentieren) setzt in frappierender Manier auf dieselbe Farbmethaphorik wie Georg Heyms Gedicht *Der Krieg* (das in derselben Zeit entstanden ist).

Jülg (geb. am 4. 1. 1888) ruft darüber hinaus aber auch, wenngleich wohl nicht so ausdrücklich wie Heym (geb. am 30. 10. 1887), die Erinnerung an das biblische »Sodom und Gomorra« wach. Die Erinnerung an eine Welt, die der Sünde anheimgefallen ist. Das Gedicht meint damit allerdings keineswegs »das gegenseitige Freigeben unserer Natur, das die Menschen Sünde heißen«, sondern das Verharren im längst schon unerträglichen Status quo.

Das Verharren in einer Welt, in der alles zu einem Spiel verkommen ist und hinter »glatten Worten« verdirbt. In der Erzählung *Der Kardinal* (*Der Brenner II*, 1912, Heft 18, S. 635-646) setzt Jülg dieser Welt noch einmal ein Denkmal. Die Geschichte, angesiedelt in der Ära des Papstes Clemens XII. (1730-1740), in einem von der Kirche vollkommen beherrschten Milieu, in dem die Reichen und Schönen sich alle nur erdenklichen Freuden leisten dürfen und darüber längst vergessen haben, dass sie nicht allein sind auf der Welt, diese Geschichte erinnert zwar zunächst an eine untergegangene Epoche; aber sie verweist zugleich auf die (damals) gegenwärtige: auf die Stagnation, die aufzubrechen Fickers Zeitschrift sich vorgenommen hat.

*

Die Anerkennung, die Jülg im *Brenner* gefunden hat, ist seinem späteren Werk,⁵ der Novellensammlung *Die Irrgänge der Psyche* (1923), dem Roman *Narziß* (1941) und auch den unter dem Titel *Die Mitte der Welt* erschienenen Erzählungen (1943) nicht mehr zuteilgeworden. Eine eingehende Untersuchung, die den Gründen dieses »Absturzes« nachzugehen hätte, wohl auch doch noch einmal nachfragen sollte, ob dieses Verschwinden des Autors allein Jülg's »Neigung zu rätselhafter, dunkler, ja magischer Darstellungsweise«⁶ geschuldet ist, steht noch aus.

5 Unter <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/juelg.html> (aufgerufen am 9. 5. 2014) ist der gesamte im Brenner-Archiv aufbewahrte Bestand Bernhard Jülg verzeichnet.

6 Erika Weißensteiner: Irritierter Ästhetizismus – Bernhard Jülg (Anm. 3), S. 189.

»Die brennende hilfeschuchende Glut«

*Thomas Bernhard als Literaturkritiker
in den frühen 1950er Jahren*

Der abschließende Band 22 der Thomas Bernhard Werkausgabe, der den Titel *Der öffentliche Bernhard* tragen und 2014 im Suhrkamp Verlag erscheinen soll,¹ enthält u. a. die zahlreichen Zeitungsartikel, die Bernhard ab dem Winter 1951/52 im Rahmen einer mehrjährigen Tätigkeit als Journalist vor allem für die Salzburger Tageszeitung *Demokratisches Volksblatt*, aber auch für andere Zeitungen verfasst hat. Das *Demokratische Volksblatt* befand sich im Besitz der Sozialistischen Partei Österreichs (SPÖ), ihr Chefredakteur war Josef Kaut (1904-1983), der spätere Landesrat für Kultur (1956-69) und Präsident der Salzburger Festspiele (1971-83), der Bernhard in diesen Funktionen entscheidend fördern und dazu beitragen sollte, dass sein ehemaliger Zeitungsmitarbeiter als erfolgreicher Dramatiker zum meistgespielten zeitgenössischen Autor der Festspiele nach 1945 avancierte.

Bernhard wurde während seiner Tätigkeit fürs *Demokratische Volksblatt* zunächst vor allem als Gerichtsreporter eingesetzt.² Er besuchte im Auftrag der Zeitung jedoch auch Ausstellungen, Vorträge, Konzerte und Kinovorstellungen. Er verfasste eine Reihe von Feuilletons, in denen er Salzburg und seine nähere Umgebung beschrieb. Und er verfolgte den Salzburger Literaturbetrieb dieser Jahre.³ Der vorliegende Beitrag vermittelt einen ersten Eindruck von jenem Personenkreis, über den der junge Autor in diesen Jahren literaturkritische Artikel veröffentlicht hat. Dabei begegnet man nicht nur prominenten Repräsentantinnen und Repräsentanten der österreichischen Nachkriegsliteratur, sondern auch heute weithin unbekannt Personen; ein Blick auf die Namen, die in Bernhards Rezensionen genannt werden, lässt erahnen, wie sich die Literaturszene in Salzburg in den frühen 1950er Jahren darstellte, wobei sich immer wieder Beziehungen zu Bernhards damaligen und späteren Aktivitäten ergeben.

Am häufigsten bespricht Bernhard Texte des Autors Georg Eberl; in insgesamt vier Artikeln widmet er sich dessen literarischer Arbeit. Eberl (1893-1975) wurde

1 Hg. v. Wolfram Bayer, Martin Huber und dem Verf. des vorliegenden Beitrags, der dabei für die Kommentierung der Texte aus Bernhards Salzburger Journalistenzeit zuständig ist.

2 Vgl. dazu v. a. Herbert Moritz: Lehrjahre. Thomas Bernhard – Vom Journalisten zum Dichter. Weitra 1992; außerdem Rudolf Habringer: Der Auswegsucher. Über Thomas Bernhards Anfänge als Journalist. In: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Hg. v. Manfred Mittermayer und Sabine Veits-Falk. Salzburg 2001, S. 31-40.

3 Vgl. dazu z. B. Hildemar Holl: Literarisches Leben in Salzburg 1945-1955. In: Befreit und besetzt. Stadt Salzburg 1945-1955. Hg. v. Erich Marx. Salzburg/München 1996, S. 163-168.

in Piesendorf (Salzburg) geboren und arbeitete 1908 bis 1912 als Bauernknecht und Hilfsarbeiter beim Straßenbau im Pinzgau. Ab 1912 war er bei der Eisenbahn tätig, ab 1937 trat er durch schriftstellerische Arbeiten in der Tradition Peter Rosseggers hervor. Nach seiner Pensionierung 1945 wirkte er – wie später Thomas Bernhard – beim *Demokratischen Volksblatt* mit, außerdem beim Radiosender *Rot-Weiß-Rot*.⁴ Unter anderem kommentiert Bernhard zwei Bände aus Eberls autobiographisch-romanhafter Lebensdarstellung: *Ich war ein lediges Kind* (1952) und *Als ich Jungknecht war* (1953). Er lobt die »ehrliche Einfachheit und offene Sprache«, mit der die »Welt einfacher, arbeitsamer Menschen in einer schönen Landschaft« dargestellt werde, »fern der großen, sich selbst vergewaltigenden Welt, die Geschichte eines grundnatürlichen Lebens, wie es sich tausendfach wiederholt im Wandel der Zeiten«⁵ – Franz Innerhofers Entzauberung des ländlichen Lebens als durchaus den Einzelnen »vergewaltigende« Welt in einer »schönen Landschaft«, die gleichwohl zur Hölle werden kann (vgl. *Schöne Tage*, 1974), liegt noch fern, und auch Bernhards Roman *Frost* (1963) wird erst zehn Jahre danach eine ganz andere Darstellung der ländlichen Provinz unternehmen. Übrigens trat Georg Eberl am 16. 10. 1952 auch bei einer der ersten eigenen Lesungen Thomas Bernhards gemeinsam mit dem jungen Autor auf. Und an ganz anderer Stelle unterließ es Bernhard viele Jahre später irrtümlich, erneut auf Georg Eberl hinzuweisen – nicht Josef Kaut schrieb nämlich den Nachruf auf seinen Großvater Johannes Freumbichler im *Demokratischen Volksblatt*, wie sich der Verfasser des autobiographischen Bandes *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978) zu erinnern glaubte,⁶ es war Eberl, der am 19. 2. 1949 den kurz zuvor verstorbenen Freumbichler in dieser Zeitung würdigte.

Ebenfalls mehrmals, in drei Artikeln, befasste sich Bernhard mit einer Autorin, die er besonders schätzte. Maria Zittrauer (1913-1997) stammte aus Bad Bruck bei Bad Gastein (Salzburg) und verbrachte dort auch den Großteil ihres Lebens. Einige Zeit lang besuchte sie das Internat des Klosters Nonnberg, musste die schulische Weiterbildung jedoch aus ökonomischen Gründen abbrechen. Sie führte daraufhin zeit ihres Lebens als Gastronomin ein eigenes Café in Bad Bruck. 1952 erhielt sie (zusammen mit Josef Laßl) den erstmals vergebenen Georg-Trakl-Preis für Lyrik. 1954 veröffentlichte sie im Otto Müller Verlag ihren vielbeachteten Gedichtband *Die Feuerlilie*, den Bernhard in seinen Rezensionen besprach. 1978 bekam sie den Rauriser Lyrikpreis, 2003 wurde ihr zu Ehren der Maria Zittrauer Lyrikpreis ins Leben gerufen.⁷ An ihr rühmt Bernhard ebenfalls die Einfachheit und Schlichtheit

4 Vgl. H. H. [Hildemar Holl]: Eberl, Georg. In: Adolf Haslinger und Peter Mittermayr (Hg.): *Salzburger Kulturlexikon*. Salzburg, Wien/Frankfurt a. M. 2001, S. 121.

5 Thomas Bernhard: Georg Eberl in der Volkshochschule. In: *Demokratisches Volksblatt*, 15. 12. 1952. – Der zweite Band kommt zur Sprache in: ders.: *Aus Georg Eberls Büchern*. In: *Demokratisches Volksblatt*, 6. 5. 1954.

6 Vgl. ders.: *Die Autobiographie*. Hg. v. Martin Huber und Manfred Mittermayer. Frankfurt a. M. 2004 (= *Werke* 10), S. 279.

7 Vgl. H. H. [Hildemar Holl]: Zittrauer, Maria. In: Haslinger, Mittermayr (Anm. 4), S. 572 f.

ihrer Sprache – und auch ihr Schreiben setzt er mit der Salzburger Landschaft und den gesetzmäßigen Vorgängen in der Natur in Verbindung. Eine »einfache Frau« nennt er sie, eine »Dichterin, die mitten im Leben steht, und damit umzugehen weiß«. ⁸ Sie schöpfe »vor allem aus der unvergleichlichen Musik ihrer und unserer Landschaft«, der »Landschaft des Salzburgischen, in der sich Norden und Süden zu einem einmaligen Schauspiel vermählen, in der die gewitterhaften Stimmungen zwischen den Bergen zauberhafte Höhepunkte erreichen«. Der »Ablauf des Naturgeschehens« werde in ihren Versen gespiegelt, »in den Strophen der Vergängnis und der Trauer, in den Strophen des Geborenwerdens, des Liebens und der Einsamkeit.« ⁹

Unter den von Bernhard besprochenen Autorinnen und Autoren befindet sich eine Reihe von Persönlichkeiten, die später als Literaturvermittler Bedeutung erlangten. In dem zitierten Artikel über eine gemeinsame Lesung mehrerer Schriftsteller mit Georg Eberl wird auch Erwin Gimmelsberger vorgestellt. ¹⁰ Gimmelsberger (1923-2003) stammte aus dem oberösterreichischen Eberschwang, kam aber bereits früh nach Salzburg und arbeitete dort als Journalist, u. a. als Leiter des Büros der österreichischen Nachrichtenagentur APA (= Austria Presse Agentur). Seine nachhaltigste Aktivität war 1970 die Gründung der Rauriser Literaturtage; sie fanden erstmals 1971 statt – mit Lesungen u. a. von Ilse Aichinger und Gerhard Amanshauser, aber auch von Thomas Bernhard. Gimmelsberger leitete das Festival bis 1988. ¹¹ Anlässlich einer Lesung aus der Reihe »Junge Dichter lesen« in der Salzburger Volkshochschule, aus der Bernhard wiederholt berichtet, lobt der Rezensent die »ruhig dahinfließenden Arbeiten« seines Autorenkollegen; darin würden sich Gimmelsbergers »Hingabe zur Natur, zu ihren letzten Geheimnissen, zum Wesentlichen des Daseins überhaupt« auf überzeugende Weise spiegeln. ¹²

Eine gewisse Bedeutung für Bernhards eigene Karriere hatte auch die Autorin Elisabeth Effenberger, deren Arbeiten er ebenfalls mehr als einmal rezensierte. Die gebürtige Wienerin (1921-2008) war 1945 nach Salzburg übersiedelt und seitdem hier literarisch tätig. Ab 1955 organisierte sie auf der Festung Hohensalzburg, zunächst zusammen mit Thomas Bernhard und dem Maler Sepp Hödlmoser, unter dem Titel *Wochen österreichischer Dichtung* (ab 1956 *Forum Hohensalzburg*) alljährlich eine Veranstaltungsserie mit Lesungen und Diskussionen; ¹³ auch Erwin Gimmelsberger wirkte dabei zeitweise mit. Nach Tätigkeiten am Salzburger Lan-

8 Thomas Bernhard: Gertrud Fussenegger und Maria Zittrauer. In: Demokratisches Volksblatt, 27. 11. 1952.

9 Ders.: Maria Zittrauer und Gerhard Amanshauser. In: Demokratisches Volksblatt, 26. 3. 1953.

10 Ders.: Autorenabend der Silberrose. In: Demokratisches Volksblatt, 3. 2. 1954.

11 Vgl. A. Has. [Adolf Haslinger]: Gimmelsberger, Erwin. In: Haslinger, Mittermayr (Anm. 4), S. 176.

12 Thomas Bernhard: Erwin Gimmelsberger in der Volkshochschule. In: Demokratisches Volksblatt, 24. 2. 1953.

13 Vgl. Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek: Mengenlehre. Christine Lavant und die »Wochen österreichischer Dichtung« in Salzburg 1955. In: praesent 2004. Das literarische

destheater und am Staatstheater Braunschweig arbeitete Effenberger beim Österreichischen Rundfunk (ORF) mit, von 1972 bis 1978 war sie Kulturredakteurin der *Salzburger Nachrichten*. 1952 wurde ihr der Trakl-Anerkennungspreis zuerkannt. Zu dieser Zeit war der junge Rezensent Thomas Bernhard von ihrer literarischen Arbeit allerdings noch nicht besonders überzeugt. So wirft er ihr in seiner ersten Besprechung vor, ihre Texte seien noch »allzu sehr im Kunstgewerblichen des Wortes befangen«. »Betont frauliche, unselbständige Lyrik« attestiert er ihr, »jedes wesentlich tieferen Empfindens entbehrend«. Und reichlich gönnerhaft empfiehlt er ihr: »Selbstkritik, nichts als Selbstkritik! Das tut gut ...«¹⁴ Wenige Monate später liest sich sein Kommentar etwas anders: Ihre Verse seien »zuchtvoll und klar«, heißt es nun, sie würden sich »harmonisch in das lyrische Werk der Autorin« einfügen, deren »Gedanken manchmal aufhorchen lassen«.¹⁵

Eine der prägenden Persönlichkeiten der literarischen Szene in Salzburg sollte bereits kurze Zeit nach Bernhards Tätigkeit beim *Demokratischen Volksblatt* der (später auch als Gourmetkritiker bekannte) Journalist und Autor Rudolf Bayr werden. Der gebürtige Linzer (1919-1990) machte nach 1945 in den Medien der Zweiten Republik eine bemerkenswerte Karriere: Ab 1955 war er Leiter der Literatur- und Hörspielabteilung von Radio Salzburg, von 1971 bis 1975 leitete er die Hauptabteilung Kultur des Österreichischen Rundfunks (ORF) in Wien, von 1975 bis 1984 war er Intendant des ORF-Landesstudios Salzburg. Außerdem prägte er als Lektor jahrelang das Profil des Residenz Verlags, wo er auch selbst publizierte, darüber hinaus wirkte er bei den Rauriser Literaturtagen mit.¹⁶ In seiner Eigenschaft als Intendant des ORF-Landesstudios Salzburg sollte er Jahre später ein aufschlussreiches Interview mit Bernhard führen, in dem dieser seine Motivation für die Veröffentlichung des autobiographischen Bandes *Die Ursache* (1975) sowie die Hintergründe für die Absage der Uraufführung seines Theaterstücks *Die Berühmten* (1976) bei den Salzburger Festspielen erläuterte.¹⁷ 22 Jahre vor diesem Gespräch kommentiert Bernhard in einer Rezension das »unleugbar ›Klassische‹ in der Wortführung« Bays und seine »manchmal stark intellektuelle Schraffierung«. Sein Urteil ist durchaus ambivalent: Bays Schreiben sei »eingefangen in das Prägnante, manchmal schier unbestreitbar Kalte der Aussage«. Und das »in der Tradition Verwurzelte, das Festgebundene« beinhalte gleichzeitig eine »nicht zu unterschätzende Gefahr« für die Entwicklung des Autors.¹⁸

Geschehen in Österreich von Juli 2002 bis Juni 2003. Hg. v. Michael Ritter. [Wien] 2003, S. 59-70.

14 Thomas Bernhard: Das nennt man gewerbliche Dichtung. In: *Demokratisches Volksblatt*, 18. 4. 1953.

15 Ders.: Zwei Lyrikerinnen am Leseput. In: *Demokratisches Volksblatt*, 2. 12. 1953.

16 Vgl. A. Has. [Adolf Haslinger]: Bayr, Rudolf. In: Haslinger, Mittermayr (Anm. 4), S. 75 f.

17 Vgl. »Aus Schlagobers entsteht nichts«. Gespräch zwischen Rudolf Bayr und Thomas Bernhard. In: Thomas Bernhard und Salzburg (Anm. 2), S. 245-251.

18 Thomas Bernhard: Begegnung mit Rudolf Bayr. In: *Demokratisches Volksblatt*, 11. 3. 1953.

Eine ganze Reihe von Rezensionen Bernhards aus dieser Zeit handelte von Lesungen, die entweder vom Künstlerbund *Die Silberrose* veranstaltet oder in denen zumindest Mitglieder dieser Vereinigung vorgestellt wurden. *Die Silberrose* wurde 1953 gegründet und widmete sich in der Folge vor allem der traditionsgebundenen Lyrik. 1969 wurde sie zur Salzburger Schriftstellervereinigung *Podium 70* umbenannt.¹⁹ Zentrale Persönlichkeit war jahrelang (auch als Präsidentin) Hilga Leitner. Über ihre Nachfolgerin Helga Blaschke-Pál verfasste Bernhard im *Demokratischen Volksblatt* einen eigenen Artikel, in dem er sie eine »begabte junge Lyrikerin« nannte, die allerdings »mehr zu den stimmungsvollen Versen« neige.²⁰ Helga Blaschke-Pál (geb. 1926, Kesmark = Kežmarok, Slowakei) verbrachte ihre Jugend bei der Großmutter in Kesmark und studierte früh – ähnlich wie Bernhard – Musik und Gesang. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kam sie nach Salzburg, studierte dort Philosophie und arbeitete als Chefsekretärin. Ab Beginn der 1990er Jahre wirkte sie als Präsidentin der Salzburger Schriftstellervereinigung *Podium 70* (also der einstigen *Silberrose*) und verfasste zahlreiche Gedichtbände. Das in Bernhards Nachlass im Thomas-Bernhard-Archiv überlieferte Exemplar des zitierten Artikels trägt übrigens die Anmerkung (von unbekannter Hand), Bernhard sei in der *Silberrose* immer wieder Gast gewesen, allerdings kein ausdrückliches Mitglied. Unter den Mitgliedern der Gruppe, so heißt es weiter, seien vor allem Erwin Gimmelsberger und Romana Hödlmoser (1924-2013, Kinder- und Jugendbuchautorin, Malerin und Graphikerin, verheiratet mit Sepp Hödlmoser)²¹ mit ihm befreundet gewesen.

Wie groß die ideologische Spannbreite des damaligen Lesungs-Angebots war, zeigt ein Beitrag Bernhards anlässlich der Buchwoche 1954, also gegen Ende seiner Tätigkeit fürs *Demokratische Volksblatt*.²² Dabei traten Wilhelm Szabo, Georg-Trakl-Preisträger 1954, und Erich Landgrebe gemeinsam auf – zwei Autoren, die in den Jahren zwischen 1938 und 1945 ein höchst unterschiedliches Schicksal erlebt hatten. Der bei kleinbäuerlichen Zieheltern im Waldviertel (NO) aufgewachsene Szabo (1901-1986) wirkte nach einer Tischlerlehre als Volks- und Hauptschullehrer im Waldviertel. Als Nazi-Gegner verlor er jedoch zwischen 1939 und 1945 seine Stelle und brachte sich mit unterschiedlichen Tätigkeiten durch, z. B. als Holzfäller, Gartenarbeiter, Stiftsorganist sowie als Lektor beim Karl Alber Verlag in München. Nach 1945 kehrte er in den Lehrberuf zurück und war zuletzt Schuldirektor in Weitra im Waldviertel. Mit Blick auf Thomas Bernhard ist bemerkenswert, dass seine literarischen Arbeiten deutlich im Stil der Anti-Heimatdichtung verfasst waren: Szabo übte Kritik an der Fremdheit und Entwurzelung der ländlichen

19 Vgl. Holl (Anm. 3), S. 167.

20 Thomas Bernhard: Eine junge Lyrikerin. In: *Demokratisches Volksblatt*, 15. 5. 1954.

21 Vgl. Silvia Bengesser: Romana Hödlmoser-Mikulaschek – eine vergessene Salzburger Kinder- und Jugendbuchautorin. In: *SALZ. Zeitschrift für Literatur* 39 (2013), H. 153: Aufgehoben und verwahrt. Das Literaturarchiv Salzburg, S. 33-35.

22 Thomas Bernhard: Ausklang der Buchwoche. In: *Demokratisches Volksblatt*, 25. 11. 1954.

Existenz – wie einige seiner Buchtitel andeuten: *Das fremde Dorf* (1933), *Im Dunkel der Dörfer* (1943), *Landnacht* (1965). Man mag in diesem Zusammenhang von ferne an Bernhard-Titel wie *Frost* oder *Verstörung* denken.

Der gebürtige Wiener Erich Landgrebe (1908-1979) studierte an der dortigen Akademie für angewandte Kunst und an der Hochschule für Welthandel, von 1931 bis 1933 unternahm er eine USA-Reise. Anders als Wilhelm Szabo näherte sich Landgrebe dezidiert der nationalsozialistischen Ideologie an. 1940 war er als Kriegsberichterstatter in Russland und Afrika tätig. Nach der Gefangenschaft arbeitete er als Verlagsleiter; ab 1952 wohnte er in Salzburg-Elsbethen. In seinem Werk spielt die literarische Darstellung der Kriegserlebnisse eine bedeutende Rolle, z. B. in *Von Dimitrowsk nach Dimitrowsk* (1948, Neuaufl. 1951: *Mit dem Ende beginnt es*), in der Kurzprosa orientierte er sich an der amerikanischen Literatur. Seine aktive Mitwirkung am Nationalsozialismus bedauerte Landgrebe zu dieser Zeit freilich glaubhaft. So konnte er Freundschaft u. a. mit Hermann Hesse, Heinrich Böll, Heimito von Doderer und Alfred Kubin schließen.²³ Landgrebe war eine Doppelbegabung als Autor und bildender Künstler: Vor allem in seinen späteren Lebensjahren wandte er sich immer mehr der Malerei zu.²⁴ Jahrelang war er Juror bei den Österreichischen Jugendkulturwochen in Innsbruck – an den in den Sommern 1955 und 1956 auch Thomas Bernhard teilnahm.²⁵

Betrachtet man die literarischen Rezensionen und Veranstaltungsberichte, so erstaunt auch heute noch, wie stark die Kontinuität des damaligen Literaturbetriebs bezogen auf die nationalsozialistische Zeit war.²⁶ Viele der Autorinnen und Autoren, über die Bernhard Anfang der 1950er Jahre durchaus anerkennende Rezensionen schrieb, hatten vor 1945 mit den Machthabern und der Ideologie des Dritten Reichs paktiert und traten nun als Protagonisten der kulturellen Nachkriegsszene weiterhin an die Öffentlichkeit – vorgestellt und bekannt gemacht in einer Parteizeitung der Sozialistischen Partei Österreichs, von einem jungen Journalisten, der später in seiner Autobiographie, in seinem umfangreichsten Roman, *Auslöschung* (1986), und in seinem spektakulären letzten Theaterstück, *Heldenplatz* (1988), wütend gegen das »katholisch-nationalsozialistische« Österreich polemisieren sollte. Nicht nur Landgrebe, über den Bernhard im Kontext der Künstlervereinigung *Die Silberrose* noch eine weitere Lesungsrezension verfasste (diesmal trat der besprochene Autor zusammen mit Georg Eberl und Erwin Gimmelsberger auf),²⁷ gehörte zu

23 Landgrebes Nachlass befindet sich im Literaturarchiv Salzburg. Vor allem sein breit gestreuter Briefverkehr vermag heute noch Interesse zu wecken. Vgl. dazu: Briefe an Erwin Landgrebe. Aus dem Nachlass hg. v. Adolf Haslinger und Hildemar Holl. Salzburg 2008.

24 A. Has. [Adolf Haslinger]: Landgrebe, Erich. In: Haslinger, Mittermayr (Anm. 4), S. 268.

25 Zu Bernhards Mitwirkung bei den Jugendkulturwochen vgl. Christina Riccabona, Erika Wimmer und Milena Meller: Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen: Zeilen Sprünge. Innsbruck/Wien/Bozen 2006, S. 57-64.

26 Vgl. dazu etwa Karl Müller: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg 1990.

27 Thomas Bernhard: Autorenabend der Silberrose. In: Demokratisches Volksblatt, 3.2.1954.

dieser Autorengruppe. Auch Rudolf Bayr war in jungen Jahren Kulturredakteur beim *Völkischen Beobachter* gewesen. Bernhard besprach außerdem eine Lesung der Autorin Gertrud Fussenegger (1912-2009),²⁸ die (aus Pilsen gebürtig) nach ihrem Studium in Innsbruck und München seit 1943 in Hall in Tirol wohnhaft war; nach ihrer 1961 erfolgten Übersiedlung nach Leonding bei Linz avancierte sie bekanntlich zu einer vom oberösterreichischen Kulturbetrieb besonders hoch angesehenen Autorin. Wegen ihres frühen Engagements für die NSDAP war sie bis zuletzt eine umstrittene Persönlichkeit, auch wenn ihr Werk beträchtliche Anerkennung fand – es wurde in mehr als zehn Sprachen übersetzt und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter zweimal mit dem Adalbert-Stifter-Preis (1951 und 1963), dem Andreas-Gryphius-Preis (1972) und dem Jean-Paul-Preis (1993). Das Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich besitzt einen sehr freundlichen Brief Thomas Bernhards an Fussenegger – mit dem für ihn charakteristischen Satz: »Die Natur ist ein ernster Gegenstand.«²⁹

Ebenfalls Oberösterreich-Bezug hatten zwei weitere Autoren mit nationalsozialistischer Vergangenheit, deren Auftritte von Bernhard in diesen Jahren besprochen wurden. Ihre Gedichte seien »empfindsame Musik«, darüber wölbe sich der »Bogen der fraulichen Sehnsucht, der mütterlichen Schwermut und der Daseinsfreude eines von der Zeit geläuterten Menschen«³⁰ – das schreibt der junge Journalist über die Lyrik von Erna Blaas (1895-1990), die aus Kirchdorf/Krems stammte und seit 1928 nach dem frühen Tod ihres Mannes, der als Arzt in Mauerkirchen (OÖ) tätig gewesen war, in Salzburg lebte. Wegen ihrer Mitwirkung im NS-Kulturbetrieb – sie war 1938 der NSDAP beigetreten – und der nationalsozialistischen Tendenz einiger Werke waren ihre Bücher in Österreich von 1945 bis 1948 verboten. 1957 erhielt Blaas den Georg-Trakl-Preis. Als Eligius Scheibl, Herausgeber der Lyrik-Anthologie *Die schöne Stadt*,³¹ die ebenfalls von ihm edierte neue Gedichtsammlung *Das schöne Land* präsentierte, schrieb Bernhard, darin fänden sich »neben Hans Carossa und Richard Billinger, Carl Zuckmayer und Georg Trakl auch Gedichte von Franz Karl Ginzkey, Paula Grogger und Josef Weinheber«; von den jüngeren Autoren sei u. a. »Linus Kefer, der begabte oberösterreichische Lyriker und Verfasser ausgezeichnete Erzählungen«, vertreten.³² Unter den genannten Autoren sind

28 Ders.: Gertrud Fussenegger und Maria Zittrauer. In: Demokratisches Volksblatt, 27. 11. 1952.

29 Das Zitat diente im Jahr 2011 als Titel einer Ausstellung des Stifterhauses über die Naturdarstellung bei Adalbert Stifter, Marlen Haushofer und Thomas Bernhard; vgl. Petra-Maria Dallinger, Manfred Mittermayer, Regina Pintar und Daniela Strigl: »Die Natur ist ein ernster Gegenstand.« Stifter. Haushofer. Bernhard. Linz 2011.

30 Thomas Bernhard: Erna Blaas und Suzan Witte. In: Demokratisches Volksblatt, 25. 5. 1954.

31 Bernhard schrieb auch darüber; vgl. ders.: Lesung des Pfad-Verlages in der Residenz. In: Demokratisches Volksblatt, 1. 12. 1952. Im Salzburger Pfad-Verlag erschien 1955 die Lyrik-Anthologie *Die ganze Welt in meines Herzens Enge*, deren jüngster Beiträger Thomas Bernhard mit sechs Gedichten war: »Heimkehr«, »Pfarrgarten in Henndorf«, »Lied der Magd«, »Am Abend«, »Aufzuwachen und ein Haus zu haben ...« und »Mein Weltenstück«.

32 Ders.: Dichterlesung im Salzburger Presseklub. In: Demokratisches Volksblatt, 7. 10. 1953.

auffällig viele Schriftsteller mit nationalsozialistischer Vergangenheit, neben den bekannteren Ginzkey, Grogger und Weinheber sowie (mit Einschränkungen) Billinger eben auch der eigens gelobte Linus Kefer (1909-2001): ein aus Garsten (OÖ) stammender Pädagoge und Schriftsteller, der wegen seiner früh entwickelten Sympathie für den Nationalsozialismus aus dem österreichischen Schuldienst entlassen wurde – Kefer arbeitete u. a. beim Reichspropagandaamt in Linz mit und hatte die Landesleitung der Reichsschrifttumskammer im Gau Oberdonau inne. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging seine literarische Publikationstätigkeit unvermindert weiter; u. a. war Kefer auch Mitglied in der Innviertler Künstlergilde.

Heute nur noch wenigen Experten in Erinnerung sind zwei Autorinnen, die in den frühen Nachkriegsjahren in Salzburg hervortraten und ebenfalls in Artikeln des jungen Bernhard rezensiert wurden. So habe »im Rahmen einer Veranstaltung der Vereinigung für volksnahe Kunst« Loni Seitz-Ransmayr Gedichte vorgetragen, die »durch ihre seelenvollen Strophen die Zuhörer erfreuten«. ³³ Loni (eigtl. Apollonia) Seitz-Ransmayr (1898-1980) war eine Salzburger Lyrikerin und Erzählerin. Genauso wie ihr Mann Karl Seitz, ein NSV-Mitarbeiter und späterer Bilanzbuchhalter, war sie überzeugte NS-Parteigängerin – mit wenig reflektiertem idealistischem Hintergrund: Sie schätzte den völkischen Gemeinschaftsgedanken, die Förderung der Volksgesundheit und Ehrung kinderreicher Mütter, wie ihr Sohn in einer kurzen Biographie, in der er sich die Persönlichkeit seiner Mutter zu erklären suchte, zusammenfasste. ³⁴ Seitz-Ransmayr schrieb v. a. Lyrik (mit traditionellen Themen, auch Gelegenheitslyrik), außerdem autobiographisch grundierte Erzählungen, die sie in zahlreichen Lesungen vortrug – z. B. im bereits genannten Kulturbund *Die Silberrose* (bzw. *Podium 70*). Aber auch die Gedichte aus der Sammlung *Ahnenlandschaft* der Lyrikerin Ilse Ringler-Kellner hätten, so Bernhard, im Zuhörer nachgewirkt und an manchen Stellen »gewichtige Höhepunkte des Klanges, des Gesanges und der Klarheit« erreicht, wie sie selten zu finden seien: »Frauenlyrik vermag das Große des Lebens zu deuten«. ³⁵ Ringler-Kellner (1894-1958) wurde in Sarajevo geboren und wohnte später in Brünn, wo sie den Maler Josef Ringler, der damals Offizier war, kennenlernte und 1916 heiratete; er sollte später viele ihrer Bücher illustrieren. 1921 übersiedelten die beiden nach Österreich. Ringler-Kellners Erzählungen und Gedichte waren deutlich von der Blut-und-Boden-Ideologie des Nationalsozialismus geprägt, einige davon standen nach Ende des Zweiten Weltkrieges in der Sowjetischen Besatzungszone auf der Liste der auszusondernden Literatur. Nach dem Zweiten Weltkrieg wechselte Ringler-Kellner mehrmals den Wohnort, ab 1950 war sie in Salzburg ansässig.

Besonders erstaunlich sind mit Blick auf ihre spätere berufliche und politische-ideologische Laufbahn der gemeinsame Auftritt von Kurt Ziesel und Günther

33 Ders.: Vorlesung Loni Seitz-Ransmayr. In: Demokratisches Volksblatt, 24. 1. 1953.

34 Der maschinenschriftlich vorliegende Text befindet sich – wie der gesamte Nachlass der Autorin – im Literaturarchiv Salzburg.

35 Thomas Bernhard: Dichterin aus Böhmen. In: Demokratisches Volksblatt, 15. 5. 1953.

Schwab – und Bernhards wohlwollende Rezension. Ziesel habe, von einer »Notiz aus Ernst Jüngers *Strahlungen* angeregt«, in seinem Roman *Daniel in der Löwengrube* die »letzten Stunden zweier Liebender« beschrieben, die, »als Verfolgte des Naziregimes in ein polnisches Gefängnis geworfen wurden und von dort denselben Weg gingen, den viele ihrer Leidensgenossen beschreiten mussten«. Günther Schwab hingegen habe mit Ausschnitten aus dem Buch *Land voller Gnade* jeden erfreut, der sich »zu Wald und Moor, Wiese, Himmel und Erde überhaupt hingezogen« fühle.³⁶ Der Publizist Kurt Ziesel (1911-2001) war gebürtiger Innsbrucker und trat schon früh in die NSDAP ein. Nach dem Zweiten Weltkrieg betrieb er einen konsequenten Kampf gegen alles, was er politisch links ortete, und führte Prozesse u. a. gegen Heinrich Böll, Günter Grass und Willy Brandt. Er war Mitbegründer der »Deutschland-Stiftung« sowie der »Gesellschaft für freie Publizistik«, der mitgliederstärksten rechtsextremen Kulturvereinigung der BRD – und erfuhr dennoch späte Anerkennung durch Politiker wie Franz Josef Strauß, Helmut Kohl und Wolfgang Schäuble. Der aus Prag stammende Günther Schwab (1904-2006) betätigte sich als Verfasser von Erzählungen, Essays und Drehbüchern. Auch er war überzeugtes Mitglied der NSDAP. Später wurde er durch sein jahrelanges Engagement für den Naturschutz bekannt: 1960 gründete er in Salzburg den »Weltbund zum Schutz des Lebens« und gab die Zeitschrift *Lebensschutz* heraus, die mehrfach unter dem Vorwurf des Rassismus stand.

Noch 1955 kommt Bernhard aus Anlass einer Besprechung der eben erschienenen Werkausgabe des prominenten NS-Parteigängers Josef Weinheber (1892-1945), die er nicht mehr im *Demokratischen Volksblatt*, sondern im *Münchener Merkur* publiziert, in verschlüsselter Form auf die Problematik zu sprechen, die im Hintergrund all dieser Rezensionen steht – und er äußert sich an dieser Stelle noch völlig anders als in seinen späteren aufs Äußerste zugespitzten Angriffen auf die Kontinuitäten nationalsozialistischen Denkens in Salzburg und in Österreich. Vor allem in Weinhebers Band *Zwischen Göttern und Dämonen* sei der »Gipfelpunkt der Sprache« erreicht: »Nichts schafft mehr Gemüt und Österreichertum und Deutschtum zugleich als dieses Werk«; darin finde sich die »Essenz eines »verruichten tiefen, sich endlich erschöpfenden Lebens«. Der Rezensent fährt fort: »Und darum sei über den Menschen, über die brennende hilfeschende Glut, Verzeihen gebreitet, denn jeder hat notwendig, einen Teil wenigstens vergessen zu bekommen.«³⁷

Wenn hier aus heutiger Sicht durchaus irritierende Sätze des später nicht zuletzt durch seine antinazistischen Attacken bekannt gewordenen angeblichen »Nestbeschmutzers« Thomas Bernhard zitiert werden, so soll dies nicht auf einen überheblichen Vorwurf aus der Perspektive des später Geborenen hinauslaufen. Herbert Moritz, in dieser Hinsicht sicherlich integrier sozialistischer Kulturminister von 1984 bis 1987 und Anfang der 1950er Jahre als Journalist beim *Demokrati-*

36 Ders.: Kurt Ziesel und Günther Schwab lasen. In: *Demokratisches Volksblatt*, 1. 12. 1952.

37 Ders.: Das Werk Josef Weinhebers. In: *Münchener Merkur*, 16. 2. 1955.

schen *Volksblatt* Bernhards unmittelbarer Vorgesetzter, betont aus der historischen Distanz, dass man damals in der Zeitungsredaktion einfach noch nicht das Bewusstsein und die Aufmerksamkeit für diese Zusammenhänge hatte.³⁸ Ein genauer Blick auf Bernhards frühe literaturkritische Beiträge vermag immerhin einen kleinen Eindruck von den mentalen Widersprüchen der unmittelbaren Nachkriegszeit zu vermitteln. Nicht nur in Bezug auf die positive Darstellung der ländlichen »Heimat« und der bäuerlichen Wertewelt, mit der er zunächst noch seinem Großvater Johannes Freumbichler gefolgt war,³⁹ auch in der Beurteilung der nationalsozialistischen Ideologie ging Thomas Bernhard später dezidiert »in die entgegengesetzte Richtung« (*Der Keller*, 1976), nachdem er in den 1950er Jahren – durchaus der Tendenz seines kulturellen Umfelds entsprechend – in seinen journalistischen Veröffentlichungen noch keinerlei Sensibilität für problematische Kontinuitäten bei den Repräsentanten des zeitgenössischen Kulturbetriebs an den Tag gelegt hatte.

38 Gespräch mit dem Autor dieses Beitrags, Salzburg, 14. 8. 2013.

39 Vgl. Manfred Mittermayer: »Aufzuwachen und ein Haus zu haben.« Thomas Bernhards »Heimatkomplex« in frühen und frühesten Texten. In: *Ferne Heimat – Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Hg. v. Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher. Würzburg 2008, S. 186-202.

Das Archiv als Gattung

Unter dem Titel »Das Archiv als Gattung« soll im Folgenden versucht werden, den generischen Prozess punktuell zu beleuchten, der neben Bibliotheken und Staatsarchiven (vielleicht) Literaturarchive entstehen ließ. Ebenso interessant wäre freilich die Beschäftigung mit jenen Gattungsbezeichnungen, die sich aus dem Begriffsfeld des »Archivs« bedienen. Während Werke, die im Titel ihr Interesse an »Archiv«, »Nachlass« oder ähnlichen Konzepten anzeigen, leicht zu finden sind, von Robert Musils »Nachlaß zu Lebzeiten« über Siegfried Lenz' »Arnes Nachlaß« und Michael Krügers »Archive des Zweifels« bis hin zu Christoph Heins »Weiskerns Nachlass«, sind Werke, die ihre Gattungsbezeichnung aus der Wortwolke rund um das »Archiv« beziehen, äußerst rar gesät: Thomas Bernhards »Watten. Ein Nachlaß« und Raoul Schrotts »Finis terrae. Ein Nachlass«.¹ Die Beschäftigung mit diesen unterschiedlichen literarischen Fokussierungen des Begriffs des »Nachlasses« müsste mit der Entfaltung der Differenz zwischen inhaltlicher Auseinandersetzung und Gattungswahl beginnen und wäre ein erster Schritt in ein spannendes literaturwissenschaftliches Manöver, das, wie mir scheint, auch für die Verständigung über den Begriff des Nachlasses und des Archivs ergiebig sein könnte.

Mein titelgebender Verweis auf die Gattung und mit ihr auf die Gattungstheorie im Kontext von Ausführungen über reale Archive ist aber insofern legitim, als auch die Gattungstheorie in hohem Grade metaphorisch oder analogisch verfährt. Zu den metaphorischen oder analogischen Konstanten der Gattungstheorie seit 1940 gehört der Begriff der »Institution«. Einige Verweise seien erlaubt: Der amerikanische Literaturwissenschaftler Norman Holmes Pearson schreibt 1940 in »The Literary Forms and Types«: »Literary forms, like institutions, break away to become independent entities«.² Bedeutend für die weitere Auseinandersetzung mit dem Begriff der Institution im Rahmen der Gattungstheorie ist der Hinweis in René Welleks und Austin Warrens »Theorie der Literatur«: »Die literarische Gattung ist eine ›Institution‹ – im gleichen Sinne, wie die Kirche, die Universität oder der Staat Institutionen sind.«³ Ähnlich, einige Jahre später, Wilhelm Voßkamp, der proklamiert, dass sich Gattungsgeschichte als »Folge eines Auskristallisierens, Stabilisierens und institutionellen Festwerdens von dominanten Strukturen be-

1 Die üblichen Katalogisierungsregeln der bibliothekarischen Welt verfahren mit der Gattungsbezeichnung von literarischen Titeln in der Weise, dass in den Bestandskatalogen nicht separat nach ihnen gesucht werden kann.

2 Norman Holmes Pearson: *Literary Forms and Types Or a Defense of Polonius*. In: *English Institute annual* (1940), S. 61-72, hier S. 69.

3 René Wellek und Austin Warren: *Theorie der Literatur*. Frankfurt a. M. 1972, S. 245. Warren hat das Kapitel über Genre verfasst.

schreiben [lässt].«⁴ David Fishelov, ein israelischer Literaturwissenschaftler, widmet sich in seiner gattungstheoretischen Studie von 1993 ebenfalls dem Thema »Literary Genres as Social Institutions«. ⁵ Fishelov konzentriert sich auf die Begriffe »convention« und »role«, die er vor allem für die Analyse von dramatischer Genreentwicklung geschickt in Stellung bringt, um das Konzept von Regel und individuellem Regelbruch in dramatischen Stücken zu beschreiben. So wie bei Fishelov lässt sich in allen diesen Äußerungen eine Spur deutlich verfolgen und so verallgemeinern: Formuliert wird, aufbauend auf dem Bild der »Institution«, dass für das Verständnis der Gattungsentwicklung, für die Fortführung, Stabilisierung, für den Wechsel, die Destabilisierung innerhalb eines Genres, für die Entstehung neuer Genres, aber auch für das Verhältnis zwischen den Genres Folgendes wichtig ist: Das Handeln im kulturellen Feld ist in Konfrontation oder im Konsens mit den etablierten Gattungen zu sehen, es ist zu beachten, dass es generisch entstandene institutionelle Regeln gibt, die das einzelne Werk, die einzelne Handlung durch inhaltliche Regelbrüche oder nichtkonforme Gattungswahl akzeptieren oder ablehnen, kritisieren oder stärken kann. Fishelov betont mehrfach, dass erst mit der Anerkennung dieses »institutional« aspect« den kulturellen Phänomenen überhaupt Bedeutung zugesprochen werden kann. Erst institutionelle Regeln geben einem Text, einer Aussage oder einer Handlung ihre kulturelle Bedeutung. Das Beispiel, das Fishelov dafür anführt, adressiert seine jüdischen Leser: »This distinction may help us to see the difference between, for example, circumcision as a surgical act and as a ritual, institutional act in a particular culture.«⁶ Der schon erwähnte Norman Holmes Pearson schreibt: »Concerning a literate age we may ask not only what are its established forms (that is, patterns), but how the writer responds to them? Thus, forms may be regarded as institutional imperatives which both coerce and are in turn coerced by the writer.«⁷ Bei Austin Warren, der das Kapitel über Gattungen in der »Theorie der Literatur« verfasste, ist zu lesen: »Man kann mit Hilfe von bestehenden Institutionen arbeiten und sich ausdrücken, man kann neue gründen oder so gut wie möglich auskommen, ohne an ihren Unternehmungen oder Riten teilzunehmen.«⁸ Durch den Bildspender der »Institution« werden literarische Gattungen metaphorisch sozialisiert, vergesellschaftet, in den Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen gebracht. Mit dieser Kontextualisierung der literarischen Gattung wird es nicht nur möglich, generische Prozesse mit der

4 Wilhelm Vofßkamp: Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie. In: Walter Hinck (Hg.): Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg 1977, S. 27-44, hier S. 30.

5 Vgl. David Fishelov: *Metaphors of Genre. The Role of Analogies in Genre Theory*. Pennsylvania 1993, S. 85-117 bes. S. 85-89, auch mit Verweisen auf die einschlägigen Ausführungen von Jonathan Culler und Fredric Jameson, die ebenfalls den Begriff der Institution im Nachdenken über Gattungen zum Einsatz bringen.

6 Ebd., S. 87.

7 Pearson (Anm. 2), S. 70.

8 Wellek/Warren (Anm. 3), S. 245.

Veränderung soziokultureller Ordnungen engzuführen, sondern auch zu begreifen, wie kulturelle Bedeutung über das Konzept der »Institution« im Rahmen der Gattungskonstruktion erzeugt wird. Die Analyse des auf der einen Seite »materiellen« und auf der anderen Seite »institutionellen Aspekts« einer spezifischen kulturellen Handlung wird so zur erkenntnisbringenden Methode. Diese in der Literatur- und Kulturtheorie ausgebreiteten Zusammenhänge betreffen in hohem Maße auch die Entwicklung von realen Institutionen. Durch die Verknüpfung des Institutionenbegriffs mit der Gattungstheorie wurde der sozioökonomische Aspekt der Institutionenlehre kurzfristig ausgelagert, in diesem »Exil« theoretisch aufgefrischt und kann nunmehr (von uns) wieder in die Institutionenlehre re-immigriert werden.

Betrachtet man nun nämlich unter Zuhilfenahme dieser Vorbemerkungen zur Gattungstheorie das Archiv als eingeübtes, geregeltes Genre der kulturellen Überlieferung, kann es nur unsere Aufgabe sein, darüber nachzudenken, wie sich eine Institution durch den Umstand, dass es neues, unbekanntes Material, nämlich literarische Dokumente, Nachlässe, aufzunehmen hat, so veränderte, dass sich daraus eine neue Institution mit neuen Regeln generierte. Dies gilt gleichermaßen für die zweite große Gattung kultureller, im speziellen textueller Überlieferung, für die Bibliothek. Auch hier wird zu fragen sein, wie Nachlässe die Bibliothek generisch herausforderten und wohl immer noch herausfordern. Einer der wesentlichen Einschnitte im Nachdenken über den Zusammenhang von Literatur und Archiv war Wilhelm Diltheys epochemachender Aufsatz über »Archive für Literatur« von 1889.⁹ Er forderte als Erster ein eigenes Institut für Literatur, mit eigenen Regeln und definiertem Bestand, das sich zwischen den Institutionen Bibliothek und Archiv ansiedeln und behaupten sollte. Dilthey stieß mit seinen Forderungen in eine Leerstelle, die seit der Antike bestand, mehr noch, seit der Antike war die institutionelle Zugehörigkeit literarischer Dokumente unsicher. Dafür sollen einige Beispiele genannt werden. Das erste betrifft den Umgang griechischer Verwaltung mit den Textzeugen der attischen Dramatiker. Dies ist einer, vielleicht der erste überlieferte Fall, der das Zusammenspiel von Archiv und Literatur dokumentiert. Es ist hier nicht der Ort, genauer auf die Archivgeschichte der Antike einzugehen, obwohl es ratsam ist, das damals entworfene Staatsarchiv-Paradigma genau zu studieren, weil es, wie verwandelt auch immer, bis heute die Strukturen archivarischer Praxis bestimmt. Ich beziehe mich im Wesentlichen auf die historische Studie des nach seiner Inhaftierung im Konzentrationslager Sachsenhausen, aus dem er 1939 frei kam, in die USA emigrierten Archivars Ernst Posner, der 1972 das Buch »Archives in the Ancient World«¹⁰ publiziert hat, sowie, mehr ins Detail gehend, auf James P.

9 Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur. In: Deutsche Rundschau 58, 1889, S. 360-375. Vgl. dazu ausführlich Jürgen Thaler: Zur Geschichte des Literaturarchivs. Wilhelm Diltheys Archive für Literatur im Kontext. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 55 (2011), S. 361-374.

10 Ernst Posner: Archives in the Ancient World. Cambridge 1972.

Sickingers Abhandlung »Public Records and Archives in Classical Athens«¹¹ und auf den enorm einflussreichen Aufsatz »Das Metroon in Athen als Staatsarchiv«,¹² den der klassische Philologe Ernst Curtius an entlegener Stelle, nämlich im »Programm des herzoglichen Gymnasiums Ernestinum zu Gotha«, 1868 publizierte. Man kann diesen Studien entnehmen, dass es der Politiker Lykurgos war, der veranlasste, dass jeweils ein offizielles Exemplar, ein sogenanntes Staatsexemplar, von den einzelnen Werken der griechischen Dramatiker angefertigt und dem Archiv, dem Metroon, übergeben werden soll. Diese Exemplare sollten dazu dienen, den vielfachen »Interpolationen und Aenderungen«,¹³ die diese Stücke bei den anhaltenden Aufführungen ertragen mussten, entgegenzuwirken. Es gab in der klassischen Philologie des 19. Jahrhunderts Diskussionen, wie man den Status dieser Exemplare und auch die Art und Weise, wie hier die Textproduktion überwacht wurde, begreifen soll. Einig war man sich aber darüber, dass die »Staatssklaven«, also die Archivangestellten des alten Griechenlands, den Text, den die Schauspieler eingeübt hatten, mit dem der Staatsexemplare zu vergleichen hatten.¹⁴ Für das stolze Athen hatte die ganze Sache mit den originalen Staatsexemplaren einen schalen Nachgeschmack. Rudolf Pfeiffer berichtet in seiner »Geschichte der klassischen Philologie« mit Bezug auf eine Bemerkung bei Galen, dass Ptolemäus III., seines Zeichens ägyptischer Pharaon in der griechischen Zeit und aus dem Geschlecht der Gründer der Bibliothek in Alexandria stammend, sich diese Handschriften durch seinen Bibliothekar aus dem Metroon auslieh und dafür eine Summe von 15 Talenten hinterließ, um, wie er beteuerte, Kopien anfertigen zu können. Die Ägypter retournierten aber lediglich Abschriften auf teuerstem Pergament, die Originale wurden der Bibliothek von Alexandria eingegliedert. In den meisten Abhandlungen über das griechische Archivwesen werden diese Staatskopien als Beispiel für Archivmaterial angeführt, das neben den eigentlichen Archivmaterialien, den Behördenstücken und Urkunden, im Metroon aufbewahrt wird. Der alexandrinische Transfer von der Institution des Archivs in jenes der Bibliothek führt nicht nur die doppelte Adressierbarkeit literarischer Dokumente vor Augen, sondern zeugt von den unterschiedlichen Funktionen von Archiv und Bibliothek. Während das Archiv für die Sicherheit im Staat, für die Rechtssicherheit ein- und als Autorität in der Textüberlieferung auftrat, sind die gleichen Dokumente für die Bibliothek in Alexandria begehrte Sammelstücke. Daran hat sich in den folgenden 2000 Jahren kaum etwas geändert. Bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden handschriftliche Nachlässe in Bibliotheken, Staatsarchiven oder in Privatbesitz aufbewahrt. Ein gutes, mein zweites Beispiel für diese mehrfache institutionelle Zuordnung ist Johann Wolfgang von Goethe, von dem es drei Schriften gibt, die sich mit der Archivierung von Literatur, nämlich seiner

11 James P. Sickinger: *Public Records and Archives in Classical Athens*. Chapel Hill 1999.

12 Ernst Curtius: *Das Metroon in Athen als Staatsarchiv*. In: *Programm des herzoglichen Gymnasiums Ernestinum zu Gotha* (1868), S. 1-24.

13 Ebd., S. 21.

14 Ebd.

eigenen, beschäftigen.¹⁵ In diesen Schriften geht es um die Strukturierung seiner eigenen Papiere. Goethe schreibt:

[Es] ist nun vollbracht, ein junger, frischer, in *Bibliotheks- und Archivgeschäften wohl bewanderter Mann* hat es diesen Sommer über dergestalt geleistet, daß nicht allein Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes, vollkommen geordnet beisammensteht, sondern auch die Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe in einem Archiv beschlossen sind, worüber nicht weniger als ein Verzeichnis, nach allgemeinen und besonderen Rubriken, Buchstaben und Nummern aller Art gefertigt, vor mir liegt, so daß mir wohl jede vorzunehmende Arbeit höchst erleichtert, als auch denen Freunden, die sich meines Nachlasses annehmen möchten, zum besten in die Hände gearbeitet ist.¹⁶

Es war Friedrich Theodor Kräuter, der langjährige Gehilfe, der Ordnung in das Archiv von Goethe brachte. Bezeichnend ist die Unsicherheit von Goethe, die sich in der Verwendung der Begriffe von »Bibliotheks- und Archivarbeiten« ausdrückt. Es wäre an diesem Punkt aufschlussreich, sich einzelne theoretische und praktische Bücher und Aufsätze über das Archivwesen, aber auch Archivgeschichten und Erinnerungen von Archivaren genauer vorzunehmen, um zu erfahren, wie und ob überhaupt vom Einzug literarischer Bestände in die Staatsarchive gesprochen werden kann. Gerade die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts strotzt mit einer Vielzahl von Stellungnahmen in diesem Gebiet des Wissens. Eine solche Analyse würde wohl auch zeigen, dass die energischen und fordernden Ausführungen von Dilthey nicht alleine stehen, sondern am Ende einer Phase der Neukonstituierung und auch Ausdifferenzierung des Archivwesens zumal im Deutschland des 19. Jahrhunderts zu sehen sind. Man würde so zeigen können, dass es immer Phasen des Umbruchs, der Krise, der wissenschaftlichen Neuorientierung sind, die die Institution Archiv neu begründet haben. Ein beinahe zwingendes Beispiel für diesen Prozess stellt die Urscene des heutigen österreichischen Staatsarchivs dar. Maria Theresia gründete 1749 das Geheime Hausarchiv. Dies war notwendig geworden, als sie feststellen musste, dass sie die Erbsprüche auf die Länder ihres Vaters (Pragmatische Sanktion, 1713) nicht angemessen geltend machen konnte, weil ihr die notwendigen Unterlagen fehlten. Michael Hochedlinger, der gerade eine umfangreiche »Österreichische Archivgeschichte«¹⁷ vorgelegt hat, spricht sogar davon, dass die Gründung des

15 Diese Texte sind in unmittelbarer Nähe zur Ordnung des eigenen Bestandes und Ende 1822 in der Zeitschrift »Über Kunst und Alterthum« erschienen: »Selbstbiographie«, »Archiv des Dichters und Schriftstellers« (siehe Anm. 16) und »Lebensbekenntnisse im Auszug«.

16 Johann Wolfgang von Goethe: Archiv des Dichters und Schriftstellers. In: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 10. München 1981, S. 532-534 (Hervorhebung von mir, J. T.). Vgl. Willy Flach: Goethes literarisches Archiv. In: Archiv und Historiker. Studien zur Archiv- und Geschichtswissenschaft. Zum 65. Geburtstag von Heinrich Otto Meisner. Berlin 1956, S. 44-71.

17 Michael Hochedlinger: Österreichische Archivgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Papierzeitalters. Wien 2013.

Geheimen Hausarchivs (aus dem heraus sich das heutige Österreichische Staatsarchiv entwickelte) vor dem Hintergrund dieser »traumatische[n] existentielle[n] Krise« zu sehen ist, die der Österreichische Erbfolgekrieg (1740-1748) ausgelöst hat.¹⁸ Auch Diltheys Forderungen, ein eigenes Institut für literarische Archive zu gründen, sind zumindest in zweifacher Weise in diesem Sinne begründbar. Zum einen hat er als Kant-Herausgeber schmerzlich feststellen müssen, wie disparat die Überlieferungssituation von dessen Handschriften war, zum anderen sind Diltheys Forderungen nach einem dem Staatsarchiv ebenbürtigen Literaturarchiv im methodischen Richtungswechsel der Geschichte und der Philosophie zu sehen. Der die historische Disziplin anführenden politischen Geschichte wurde die Literatur-, Wissenschafts-, Kultur- oder Philosophiegeschichte gleichrangig zur Seite gestellt. Diltheys Forderungen sind – unmittelbar nach Erscheinen – auch von Bibliothekaren und Archivaren diskutiert worden. Gegenüber den Staatsarchiven hat Dilthey seine Idee eines neuen Instituts in seinen Ausführungen klar abgegrenzt, gegenüber den Bibliotheken finden sich in seinen handschriftlichen Entwürfen zu seinem Plädoyer, die im Nachlass überliefert sind, die entscheidenden Sätze:

Oder aber die Erben eines Nachlasses konnten denselben einer Bibliothek übergeben. Jedermann kennt die Schwierigkeiten, welche einen solchen Entschluss sehr schwer machen. In einer Bibliothek ist ein solcher Nachlaß in allen seinen Teilen jedem ohne Ausnahme zugänglich. Jeder junge Litterat, der seinen Namen mit dem eines großen Namens in Verbindung zu bringen das eigennützigste Interesse hat, kann auf einer solchen Bibliothek etwas aus einem Nachlass abschreiben und in die Druckerei senden. Findet sich in einem solchen Nachlaß etwa Pikantes, so kann jeder, der einige Stunden auf einer Bibliothek verbringt, dergleichen aufstöbern und in einen Journalartikel bringen. Man könnte einem Bibliothekar ebensogut zumuten zu beurteilen, ob ein politisches Aktenstück für die Veröffentlichung geeignet sei, als man ihm die Entscheidung über Mitteilungen aus einem solchen Nachlaß zumuten darf. Der gewöhnliche Gang seiner Schulung macht ihn für das eine so wenig fähig als für das andere. Es ist das Geschäft des Archivars seine Schätze zu hüten und zugleich doch ihre wichtige Verwertung zu fördern: ein schweres, ein sehr verantwortliches Geschäft. Dieselbe Aufgabe ist nun auch in Bezug auf die Hinterlassenschaften unserer großen Schriftsteller zu lösen. Es muß vertrauenswürdige Stellen geben, welche die Familien in ruhiger Sicherheit den Nachlass teurer Angehörigen übergeben können, ganz sicher, daß derselbe mit Weisheit und zarter Rücksichtnahme verwaltet werden wird.¹⁹

18 Michael Hochedlinger: »Das k. k. »Geheime Hausarchiv««. In: Quellenkunde der Habsburgermonarchie (16.-18. Jahrhundert). Ein exemplarisches Handbuch, hg. v. Josef Pauser, Martin Scheutz und Thomas Winkelbauer. Wien/München 2004, S. 33-44, hier S. 33.

19 Wilhelm Dilthey: [Ohne Titel], Nachlass Wilhelm Dilthey. Mappe Literaturarchiv. Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.

In die Diskussion um die Forderung von Wilhelm Dilthey schaltete sich auch der Bibliothekar Adolf Landguth ein. Er nimmt in seinem Beitrag »Zur Frage der ›Archive für Literatur‹« die Impulse Diltheys wohlwollend auf. Seine Argumente zielen darauf ab, dass Bibliotheken mit literarischen Nachlässen nicht sachgemäß umgingen. »Wo aber die Neigung besteht, einen Nachlass in Bibliotheksbesitz gelangen zu lassen, da sucht man sich in der Regel des wissenschaftlichen Materials zu entledigen: Briefe hingegen werden nicht mit übergeben, und wenn es geschieht, so ist doch wenig damit anzufangen.«²⁰

Noch bei Jacques Derrida lesen wir in einem Vortrag, den er 2003 anlässlich der Übergabe des literarischen Archivs von Hélène Cixous an die Bibliothèque nationale de France gehalten hat, von »Bibliotheksarchivaren«.

Der Bibliotheksarchivar wird stets Schwierigkeiten haben zu entscheiden, ob der Referent solcher Texte und Dokumente [von Hélène Cixous] real oder fiktiv ist, ja sogar – im Falle der Traumtexte – noch unbestimmter zwischen Realität und Fiktion, Material ohne Verwendung, wenn ich so sagen kann, oder Material, das noch nicht literarisch ist im Hinblick auf die Literatur, verfügbar für die Literatur, explizit oder implizit für seine literarische Ins-Werk-Setzung bestimmt, also *bereits literarisch, obwohl noch nicht literarisch*.²¹

Nach dem bisher Gehörten und vor allem mit diesen Sätzen von Derrida im Ohr sollte es nicht verwundern, wenn in historischer Perspektive, nämlich bis 1900, vor die archivarischen Bibliothekare oder die bibliothekarischen Archivare Wissenschaftler, Editoren, traten, die zuerst als »Archivare« für Literatur eingesetzt wurden. Nur durch die Technik der Edition konnte nämlich sichergestellt werden, dass das, was vom Schriftsteller überliefert oder übernommen wurde, auch Literatur ist. So wie die Athener Staatssklaven Werke durch Kontrolle legitimierten, verstanden auch sie das Archiv als Institut, das durch die Eingliederung von Dokumenten diese weihet und durch ihre vornehmste Technik, die der Edition, als »Literatur« legitimiert. Im Gegensatz dazu erwirbt – um es hier kurz zusammenzufassen –, speichert und erschließt die Bibliothek in der Regel erschienene Werke, die von vornherein für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Das Staatsarchiv speichert administrative Dokumente, um den Bürgern Rechtssicherheit zu garantieren, um so dem Gesetz Genüge zu tun. Daraus ergibt sich, dass historische Forschung an Materialien des Staatsarchivs *sekundär* ist, Forschung im Bereich der Bibliothek in gewissem Sinne der *primäre* Sinn der Speicherung ist. Yosef Hayim Yerushalmi spricht in einem

20 Adolf Landguth: Zur Frage der »Archive für Litteratur«. In: Centralblatt für Bibliothekswesen 6 (1889), H. 10, S. 425-446, hier S. 437.

21 Jacques Derrida: Genesen. Genealogien. Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs. Wien 2006, S. 62. Dieser Beitrag von Derrida ist eine gute Ergänzung zum viel stärker, vielleicht zu stark rezipierten »Archive Fever«. Siehe kritisch-ironisch zu Derridas »Archive Fever«, Carolyn Steedman: Dust. Manchester 2001, S. 1-16. Vgl. auch Richard J. Lane: Function of the Derrida Archive / philosophical reception. Budapest 2003.

Vortrag (den er, wäre er nicht erkrankt, auf jener Konferenz 1994 in London vorgetragen hätte, auf der Derrida erstmals seine später unter dem Titel »Dem Archiv verschrieben« publizierten Überlegungen zum Archiv vorgestellt und sich in weiten Teilen seines Vortrags nicht mit dem Archiv, sondern mit Büchern von Yerushalmi beschäftigt hat) auch davon, dass Archive idealerweise »naiv« sein müssen, denn: »ideally an archive should be naive, that it should have been created and maintained for purposes other than those which we, as historians, seek.«²²

Diesen beiden *Gattungen* des Archivs, dem *naïven* Archiv und – um Yerushalmi weiterzudenken und seine Gedanken in ein anderes Feld zu überführen – dem *sentimentalischen* Archiv, muss weiterhin Aufmerksamkeit geschenkt werden, um die Bedeutung des »Archivs«, des »Literaturarchivs« zu umkreisen: Friedrich Schillers epochemachender Aufsatz über »Naive und Sentimentalische Dichtung« gibt die Richtung vor, die es uns erlaubt, diese beiden Archivtypen zu unterscheiden und so in einer hochmetaphorischen Kurve wieder zur Gattungsdiskussion zurückzukehren. Die Unterscheidung, die Schiller trifft, lässt sich nämlich auch produktiv auf die verschiedenen Typen von Archiven übertragen. Während nun das *naïve Archiv* mit sich selbst zufrieden ist, ist das *sentimentalische* uneinig mit sich selbst. Wie unvollständig literarische Archive sind, hat auch Derrida erkannt, wenn er davon spricht, dass literarische Nachlässe geradezu in einem »deontologischen« Sinne praktische Fragen aufwerfen: »Klassifikation, Datierung, Kategorisierung, Erfassung in eine Kartei, interne Begrenzung des Korpus«, aber auch, über diese technisch-praktischen Fragen hinausgehend: »Was darf man zu Recht als literarische Fiktion oder als nicht-literarisches Dokument klassifizieren? Wer autorisiert wen, in einem öffentlichen literarischen Werk etwas Geheimes oder etwas Nicht-Geheimes zu enthüllen?«²³ Interessanterweise spiegelt sich diese Differenz zwischen einem von mir so genannten *naïven* Archiv und einem *sentimentalischen* Archiv auch in der Theorie des Archivs, wie sie *Archivarchivare* formuliert haben. In der für die einschlägige institutsimmanente Archivtheorie wichtigen Abhandlung von Hilary Jenkinson beschreibt die Autorin das administrative Archiv als »organic whole, complete in itself«.²⁴ Im Gegensatz dazu sind die »Archive für Literatur«

22 Yosef Hayim Yerushalmi, *Series Z. An Archival Fantasy*. In: *Psychomedia. Journal of European Psychoanalysis*, Spring 1997/Winter 1997, S. 21-31. Dieser Vortrag wurde erstmals auf der Konferenz »Memory: The Question of Archives« gehalten, die das Londoner Freud-Museum und die Société Internationale d'Histoire de la Psychoanalyse, in London vom 3. bis zum 5. Juni 1994 abgehalten hat. Auf dieser Konferenz trug Derrida erstmals seine Überlegungen zum Archiv unter dem Titel »Le concept d'archive. Une impression freudienne« vor.

23 Derrida, *Genie* (Anm. 21), 62 f.

24 Hilary Jenkinson: *A manual of archive administration. A reissue of the revised second edition. With an introduction and bibliography by Roger H. Ellis*. London 1965, S. 102. Vgl. generell zur Geschichte dieses Zweigs der Archivtheorie Terry Cook: *What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas since 1898, and the Future Paradigm Shift*. In: *Archivaria* 43 (Spring 1997), S. 17-63.

uneinig mit sich selbst. Das hat auch Wilhelm Dilthey gesehen, indem er andeutet, wie die neu zu definierenden Regeln des Literaturarchivs entstehen sollten. »Wie aus der Natur der politischen Papiere das Staatsarchiv seinen Charakter [erhielt], [...] aus der Natur des Nachlasses bedeutender Schriftsteller wird der Charakter und das Gesetz der Archive sich entwickeln, die ihnen gewidmet sind.«²⁵ Über diese Gesetze, die den literarischen Nachlass strukturieren, haben sich in den nachfolgenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts viele Archivare, Bibliothekare und auch Bibliotheksarchivare den Kopf zerbrochen. Eine Diskussion, die hier, so lohnenswert dies auch wäre, nicht einmal ansatzweise rekonstruiert werden kann und soll. Ich möchte hingegen – um zum Schluss zu kommen – nochmals auf den Anfang verweisen, auf das Zusammenwirken von materiellen und institutionellen Aspekten und die Frage stellen, wie man die Gesetze eines Nachlasses, wie man die eigenwillige Ästhetik des »Nachlasses« thematisieren könnte, um damit Diltheys Aufforderung ernst zu nehmen, ein Gesetz, also Regeln dieser Gattung anzudenken. Der Nachlass erweitert, korrigiert, bestätigt, überhöht oder untergräbt das Werk. Das literarische Archiv stellt das veröffentlichte, ausgestellte Werk in Frage. Es macht klar, dass es neben dem Regime des Sichtbaren, des Festgelegten, ein Regime des Unsichtbaren, Unsicheren, Unabgeschlossenen gibt. *Der Nachlass verspricht Ganzheit und hermeneutischen Sinn*. Wie die sentimentalische Dichtung im Sinne Schillers dem modernen, beschädigten Menschen entspricht, in dem sie versucht, ein naives, ganzheitliches Ideal über die Verbindung zur Natur wiederherzustellen, ist es ein Zweck des sentimentalischen Archivs, den Ganzheitsverlust des modernen Menschen zu mildern – das ist eine andere Ausprägung des von Derrida so intensiv beschriebenen »Archivfiebers«. Walter Benjamin hat in einer frühen Auseinandersetzung mit Schillers Konzeption der sentimentalischen Dichtung den Unterschied zwischen antikem und nachantidem Menschen folgendermaßen bestimmt:

Der nachantike Mensch kennt vielleicht nur eine einzige seelische Verfassung, in der er sein Inneres mit voller Reinheit und voller Größe zugleich zum Ganzen der Natur, des Kosmos in Beziehung setzt, nämlich den Schmerz. Der sentimentalische Mensch, wie Schiller ihn nennt, kann ein annähernd reines und großes, das heißt annähernd naives Gefühl seiner selbst nur um den Preis gewinnen, daß er sein ganzes inneres Wesen zu einer von der Natur geschiedenen Einheit zusammenfasst. Noch seine höchste menschliche Einfachheit und Einfalt beruht auf dieser Scheidung von der Natur durch den Schmerz und in dieser Entgegensetzung tritt dann wieder zugleich ein sentimentalisches Phänomen und zugleich eine Reflexion in Erscheinung.²⁶

Das ist, in der Tat, eine verschachtelte Passage des jungen Benjamin. Sie formuliert aber eine für Benjamins Denken, in dem bekanntlich auch der Begriff des

25 Dilthey (Anm. 9), S. 367.

26 Walter Benjamin: »Das Glück des antiken Menschen«. In: W. B.: Gesammelte Schriften. Band II/1, Frankfurt a. M. 1992, S. 126-129, hier S. 126.

»Archivs« eine wesentliche Rolle spielt, entscheidende Konstellation, nämlich die zwischen Antike und Nachantike. Der nachantike Schmerz steht im Kontext dieser Überlegungen von Walter Benjamin als Ersatz für jene antike Erfahrung der Ganzheit, der Natur, mithin des antiken Glücks, die wir als moderne Menschen nicht mehr machen können. Dem »Zu-sich selbst-Kommen« der Schmerz-Erfahrung entspricht die literaturarchivische Idee der Ganzheit. Die erstmalige Generierung literarischer Archive um 1900 kann man demnach als andere Aktualisierungen dieser Sehnsucht nach einer Ganzheit sehen, die im Rahmen der Herausbildung von kulturellen Formen und Gattungen des Sichtbaren verloren gegangen ist. Die formlosen, undurchdringlichen und unsichtbaren Archive sollen uns so (wieder) eine Erfahrung des antiken Glücks bescheren, in dem wir einst eins waren mit uns, den Sternen und der Welt.²⁷

27 Vgl. zu diesen Überlegungen Jürgen Thaler: Archivische Konstellationen: VALIE EXPORT. In: Yilmaz Dziewior (Hg.): VALIE EXPORT. Archiv. Bregenz 2012, S. 23-31.

III

Beiträge der Literatinnen und Literaten

MICHAEL CERHA

Orts-Streifeltat

4 Anagramme

1. Frittes-Röst-Tal

Fest stört Trali,
Rast störte lift,
steril alt Rotte,
frisst alte Torte,
fast sei Trottel,
Sitte fort, Laster
streift als Toter
Frittes-Röst-Tal.

2. Resi stottert: Alf!

Elfis Rot startet,
Floras Testritte,
Lore streift satt
Rosettas Flitter,
Eros-Titterl, fast
Frost. Tretet Lisa
fies. Lotte starrt.
Resi stottert: Alf!

3. Rostfeitel-Start

Stierrost-Falte,
Flirt-Störtaste,
Forststart-Elite,
Ost-Rattelstreif,
Rostfeitel-Start,
Orts-Streifeltat,
Stieftoterl-Rast,
strt ostal ter fej.

4. Lasset frei Trott!

Flattert so, reist
flotter seit Rast,
lotest frei Start,
Start, sei flotter!
Lotter, fast Satir,
lasset frei Trott,
reißt Latte fort,
satterlott, reifts.

FRANZ JOSEF CZERNIN

Fragmente zu Literatur, Politik und Gesellschaft

Sätze für Klaus Amann

Poesie: Wenn du dem Ziel, das du triffst, auch begegnest, und wenn dich das Ziel, dem du begegnest, auch trifft.

Adorno: Es gibt kein richtiges Wort in einer falschen Sprache.

Politik: Schreibt man von links nach rechts, wird man auch von rechts nach links gelesen.

Die gute Gesellschaft ist ein Anagramm der schlechten.

Poesie: Von geheimer Zerstreuung zu öffentlicher Versammlung.

Weil er von der Sprache Anderer beherrscht wurde, glaubte er Macht zu haben.

Als er zu wissen glaubte, was das Wort *Gesellschaft* bedeutet, konnte er nicht mehr lesen.

Ich ist ein anderer, rief Rimbaud und schoss.

Adorno: Erst im Augenblick seines Zerspringens kann das Gefäß auch sich selbst enthalten.

In dem Augenblick, da man sich selbst sieht, schauen nur mehr die Anderen.

*

Ökonomie: Die einzige Sicherheit der Poesie ist, dass sie nichts bezahlen kann.

In der Poesie bezahlt man den eigenen Sinn damit, dass ihn die Sprache für den ihren ausgibt.

(Variante): In der Poesie bezahlt man genau mit dem Sinn, den nur die Sprache verleiht.

Versabilität: In der Form ist Sinn immer in Umlauf. Deshalb lässt sich weder ihr noch sein Wert feststellen.

Um den Kredit der Sprache zu tilgen, müsste der Autor mit sich selbst bezahlen.

Poesie: Damit das Wort frei bleibt, wechselt sein Sinn.

Gesellschaft: Vor allem wird man bekleidet – man kleidet sich nie nur selbst.

Machen kann man sich nur falsche Namen.

Ein König ist nur für Unbeherrschte nackt.

Sartres Teppich: Vor der Politik ist der Autor der seitenverkehrende Dumme.

*

Kafkas Tor: Gesetze sind Ursache und Folge davon, dass stets alle Hoffnung aufgegeben ist.

Biographie: Als sei der Bote das Gesetz der Botschaft und die Botschaft das des Boten.

Kafka: Gewissen heißt das Gesetz vergeblich suchen, das für dich allein bestimmt ist.

Kafka: Ein Gesetz, das du finden kannst, ist nicht für dich bestimmt.

In der Sprache des Rechts verkörpern sich Ängste und Wünsche wie auch der Widerstand gegen sie.

Kafka: Ein gutes Gewissen ist keines.

Religion: Dass das Lamm seinen Namen *besitzt*, nährt den Wolf in seinem Pelz.

*

Rimbaud: Treu ist einem Gesetz immer nur das Andere.

Paradise lost: Die Gesetze selbst sind die eigentliche Strafe.

Die sprachliche Form von Gesetzen ist eine Metapher für ihre unredliche Anwendung.

Poesie: Jedes Gesetz richtet auch seine sprachliche Form, seine sprachliche Form auch ihr Gesetz.

Gibt es in der Poesie Gesetze, dann gehört ihre Form zu ihrer Anwendung.

Bringt ihre sprachliche Form Gesetze hervor, dann drücken sie selbst ihr Verletztsein aus.

Recht: Gesetze sollen weder Ursache noch Wirkung ihrer sprachlichen Form sein.

Poesie: Gesetze sollen Ursache oder Wirkung ihrer sprachlichen Form sein.

Gesellschaft: In deinem Wachen träumen die Anderen, die in deinen Träumen wachen.

Sprache: Durch jedes Ich uniformiert sie alles.

Poetik: Je persönlicher das Pronomen, umso mehr gleichen sich seine Gegenstände.

Eine Uniform, die nur einer tragen kann, ist keine.

Gesellschaft: Substantivierte und subjektivierte Pronomina.

Ich: Ein Wort für alle und für niemanden.

Il promessi sposi: Noch ist ihnen ihr Name Pronomen.

Wer ist der Mann ohne Eigenschaften?

15 Thesen und kein Beleg

1. Der kakanische Mensch

Das Leben in Kakanien geht einen gemächlichen Gang, und seine Bewohner lassen sich nicht gern zu Entscheidungen drängen, die sie später bereuen könnten. Da man aber jede Handlung später bereuen könnte und wahrscheinlich bereuen wird, kommt es unter den Kakaniern nur durch Unvorsichtigkeit oder Irrtum zu Entschlüssen und noch seltener zu Handlungen. Da ihnen schon so viel in den Schoß gefallen ist, wäre es sinnlos, das Erreichte in Frage zu stellen.

Trotzdem muß manchmal etwas geschehen. Der kakanische Mensch bringt seine Zeit hin, indem er sich zusammen mit seinesgleichen den Kopf über die Voraussetzungen dessen, was geschehen muß, zerbricht, um sich dabei immer weiter von der Ahnung dessen, welches Ereignis es sein könnte, zu entfernen.

»Wovon waren wir ausgegangen? Wo wollten wir hin?«

Keiner erinnert sich. Der Kakanier ist in seiner Gegenwart gefangen, obwohl er die Vergangenheit verehrt und sich eine Zukunft zugesteht. Er hat ein schlechtes Gedächtnis, obwohl er einen Kult der Geschichte treibt. In diesem und nur in diesem Sinn ist er amoralisch.

Natürlich gibt es in Kakanien auch Frauen, Irre und Verbrecher. Einige von ihnen passen sich dem Profil des Mannes ohne Eigenschaften (kurz: MoE) an, erst dann werden sie in den gemeinschaftlichen Auseinandersetzungen wahrgenommen. Die sich dabei bildenden Gestalten sind oft interessant, aber nicht immer erwünscht.

Was es in Kakanien nicht gibt, sind Kinder. Zwar werden welche gezeugt, doch sie verschwinden, man weiß nicht, ob vor oder nach ihrer Geburt. Das Leben beginnt in Kakanien mit dreiundzwanzig. Der MoE ist, auch wenn er zum Beispiel zweiunddreißig sein sollte, schon ziemlich alt.

2. Der Technologie der kleinen Schritte

Der MoE heißt zum Beispiel Beppo Straßenkehrer. Wie sein Name schon sagt, kehrt er die Straßen, aber die Straßen sind unendlich lang; wenn er anfangs den Kopf hebt, ist nicht absehbar, wie er jemals mit seiner Aufgabe fertig werden soll. Also verzichtet er bis auf weiteres darauf, den Kopf zu heben, und beginnt langsam zu begreifen, wie man es schaffen kann.

»Du darfst nie an die ganze Straße auf einmal denken, verstehst du? Du mußt nur an den nächsten Schritt denken, an den nächsten Atemzug, an den nächsten Besenstrich. Und immer wieder nur an den nächsten ... Dann macht es Freude. Das ist wichtig, dann macht man seine Sache gut.«

Beppo hat es gut, denn es stellt sich heraus, daß er das Ganze bewältigen kann. »Das Ganze«, sagt er, »das Ganze liegt ja doch auf der Straße.«

Wenn aber dieses Ganze unüberschaubar ist? Wenn es »wirklich unendlich« ist oder zumindest »schier unendlich ist«? Ja, dann ... Dann tritt eine andere Gestalt auf den Plan, nennen wir sie zum Beispiel Karl, Karl Popper. Das Unüberschaubare liegt jenseits der Straßen, in den Parks, den Häusern, dem Verkehrsnetz usw. Und da tauchen unweigerlich Probleme auf, und weil man das Ganze definitionsgemäß nie in den Griff bekommen wird, sollte man besser von ihm ablassen und sich den Einzelteilen zuwenden. Nicht den Großteilen, sondern den kleinen und größeren, mittleren, die vor unseren Füßen liegen, in unserem Stadtteil, unserer Stadt. So werden wir vielleicht eine vorläufige Lösung finden für unser Problem, und wenn sich herausstellen wird, daß die Lösung unzureichend oder eine andere besser ist, werden wir weitersuchen oder die relativ bessere wählen. Ganz friedlich, im offenen Gespräch ... Nicht wahr, Beppo?

Der Technologie der kleinen Schritte unterscheidet sich vom kakanischen Menschen darin, daß er lieber nicht aufs Ganze geht, an das er – der Kakanier wie der Technologie – ohnehin nicht glaubt. Er bringt stetig ein bißchen was weiter. Immerhin. Besser als nichts.

»Der Weg ist das Ziel«, könnte er sagen, und in diesem Befund unterscheidet er sich ein wenig von Beppo, dem Straßenkehrer.

»Der Weg ist der Weg, das Ziel ist die Beendigung meiner Arbeit«, sagt Beppo bescheiden.

»Aber wir, wir müssen immer weitermachen, denn immer tauchen neue Probleme auf, zum Teil sogar durch die Lösungen, die wir schon gefunden haben«, sagt der Technologie.

»Ich fange auch jeden Morgen aufs neue an«, sagt Beppo.

Nicht so ganz überzeugt ist der dritte, der jetzt dazukommt, Bruno, der auf die Frage nach seinem Lieblingsbuch gern erklärt: »Der Mann ohne Eigenschaften!« Auch er ist überzeugt, daß es darum geht, mit kleinen Schritten voranzukommen, aber hin und wieder schaut er von seiner Lektüre auf und fragt sich, ob man nicht doch versuchen sollte, den kleinen Schritt mit der großen Reise in Verbindung zu bringen, um abzuklären, ob wir überhaupt noch in die richtige Richtung gehen. Die Probleme könnten unter der Hand anwachsen ins Unlösbare.

Gehen wir in die richtige Richtung? Wer kann das schon so sicher sagen ... Jedenfalls wäre es moralisch in Ordnung, den Kopf zu heben und sich solche Gedanken zu machen, nicht gerade himmelweit, aber doch horizontweit: horizontweite Gedanken. Man könnte sogar sagen, daß Moral die aktive Verbindung des jeweiligen Augenblicks mit einem Dauerzustand ist, den wir vorsätzlich oder unwillkürlich anstreben.

»Verbindung des jetzigen Atemzugs mit dem Feierabend?«

»Des Atemzugs mit dem Lebensende.«

Jedenfalls, denkt Bruno, Bruno Kreisky, der nicht nur ein Intellektueller, sondern außerdem sogar ein Politiker ist, können wir nicht ganz ohne Moral auskommen. Und das wollen wir auch nicht, oder?

Darauf weiß Karl nichts zu erwidern, oder er hält es für unnötig.

3. Der Arbeiter

Der mit dem Rechenschieber in der Rocktasche, mit dem Notebook in der Aktentasche, mit dem Handy in der Brusttasche, dem Smartphone in der Hand, abrufbar, allzeit bereit. Der Arbeiter ist kein Individuum, sondern ein Typus bzw. eine Gestalt, also ein Faktor, der unpersönliche Gegebenheiten und Vorgänge repräsentiert. Er agiert in einem Kraftfeld an dem Platz, der ihm zukommt, seine geistig-seelischen Voraussetzungen werden durch eine effiziente Psychotechnik den Bedürfnissen des Gesamtorganismus angepaßt. So hat er an allgemeinen, namenlosen Energieströmen teil und kann letzten Endes auf eine Privatseele verzichten. Der Staat, in dem er lebt, wird manchmal als Ameisen- oder Bienenstaat bezeichnet – Vergleiche aus der Tierwelt, die etwas hilflos erscheinen mögen. Der Arbeiter ist abgehärtet, seine Gestalt kantig, sein Körper sportlich ertüchtigt, seine Gesichtszüge sind überindividuell, maskenhaft, schwer zu beschreiben, jedenfalls ähneln einander die Exemplare, wenn man sie denn vergleichen will. Die Psychotechnik arbeitet darauf hin, Arbeit und Regenerierung deckungsgleich zu machen, so daß Freizeit im herkömmlichen Sinn überflüssig wird (auch das Schlafbedürfnis soll geringer werden). Solange dies nicht erreicht ist, verbringt der Arbeiter seine Freizeit vorzüglich im Fitnesscenter und in der Spielhöhle; die Aufzucht der Kinder ist den Frauen überlassen, der Verbund von Frauen und Kindern wird nach und nach von der Existenz des Arbeiters abgekoppelt. Es sieht so aus, als hätte der Arbeiter keine Kinder, aber das trifft nicht zu. Möglich, daß eines Tages künstliche Befruchtung zur Reproduktion der Arbeiterschaft bevorzugt werden wird. Dies hätte den Vorteil, daß bei der Herstellung der Exemplare schon vor ihrer Geburt die Erfordernisse der Kraftfelder berücksichtigt werden können. Der Arbeiter muß sich nicht entwickeln, jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinn. Durch die Anwendung pädagogischer Techniken wird er zu dem, was er seinen Voraussetzungen nach immer schon ist. Zu dem, was dem Arbeiter widerfährt, verhält er sich – soweit es in der Arbeitsgesellschaft überhaupt noch Zufälle gibt – eher allgemein, nach einem vorgegebenen Schema, als individuell. Er nimmt keine persönlichen Interessen wahr, sondern versucht, sich sachlich richtig zu verhalten. Insofern er sich von Sachzusammenhängen leiten läßt, kann er auf persönliche Verantwortung in der Regel verzichten. Der Arbeiter obliegt seinem Willen, das Notwendige zu tun, und zwar unbedingt. Was man hier und da noch persönliches Schicksal nennt, wird

verdrängt von kollektiven und statistisch erfassbaren Vorgängen. Der Arbeiter hat kein Vaterland, seine Gestalt planetarischen Charakter.

4. Der Soldat

Die Gestalt des Arbeiters ist das Ergebnis der Transposition des gemeinen Soldaten in das zivile Leben. Allerdings ist heute, im Unterschied zum Beginn des 20. Jahrhunderts, als dieser Typus entstand, keine Kriegserfahrung mehr nötig, um die Funktion des Arbeiters einnehmen oder erklären zu können. Der Soldat hat den unbedingten Willen, zu gehorchen. Seine Eigenschaftslosigkeit ergibt sich daraus, daß er alle persönlichen Merkmale, Wünsche, Nöte, Überzeugungen usw. abgelegt bzw. überwunden hat, um im Kampfverband zum gegebenen Zeitpunkt auf Befehl losschlagen zu können. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wissen wir, daß es eine andere Existenzform als die bürgerliche gibt. Eigenschaftslosigkeit ist kein Honiglecken. Der Krieg hilft dem einzelnen, seine Ich-Form hinter sich zu lassen, um Teil eines monumentalen Ganzen zu werden, und zwar unabhängig davon, ob er als einzelner überlebt oder stirbt. Man hat diesen Schritt, diesen Übergang auch als Selbstgenuß beschrieben.

5. Der flexible Mensch

Hypothetisch leben heißt, so zu tun, als könnte das, was man tut, von Dauer sein. Bald wird die Hypothese beiseite geräumt sein. Fast alle Metiers sind heutzutage unsicher und kurzlebig. Wir sprechen von einer Generation Praktikum oder Prekär ... Um sich im dauernden Wechsel zurechtzufinden, ist es von Nutzen, diese und jene Eigenschaft oder Fähigkeit jeweils kurzfristig zu beherrschen oder so zu tun, als beherrsche man sie. »Wir können unseren Job alle nicht« (Stuckrad-Barre). Eigentlich sind kaum noch Fähigkeiten (oder Eigenschaften) erforderlich, denn es geht darum, den Betrieb in Betrieb zu halten oder so zu tun, als lief er, und er läuft ja –also genauer gesagt: so zu tun, als hätte das da einen Inhalt. Den andern schmackhaft machen, was mir zum Hals raushängt.

»Ich arbeite in einer Firma.«

Der Staat ist die Firma der Firmen. Die Firmen haben ihre Eigenschaften verloren, statt dessen legen sie geballte Identitäten an den Tag, d. h. Logos, Symbole, Reize, Witze, Kennmelodien, die Käufer oder Interessenten oder Dienstnehmer anlocken. Eigenschaften ohne Mann? Nein, mit der Heraufkunft des MoE und seiner raschen Vervielfachung sind auch die allgemeinen Eigenschaften verlorengegangen.

Das alles ist prekär, aber es existiert. Die Güter produzieren und reproduzieren sich selbst oder werden in unbekanntem Ländern produziert, von eigenschafts-

losen, dünnen Gestalten, Gespenstern, die hin und wieder, so kommt es in den Fernsehnachrichten, Autoreifen anzünden. Das alles existiert so, weil es prekär ist. Gegenteil von Ewigkeit: Provisorium; im Augenblick; noch.

»Bin auf der Suche nach einer neuen Stelle.«

»Auf der Suche nach dem nächsten Moment.«

Es gibt keine Geschichte, auch keinen Kult der Geschichte. Und keine Zukunft. Es gibt ein großes Als-Ob, das Sammelbecken der Umtriebigen, von irgendwas muß man ja leben. Irgendwo wohnen, mit Dach überm Kopf.

»Leider hat mir niemand ein Jagd- oder Liebesschlößchen vermacht. Ich lebe im Firmenwagen.«

6. Der liquide User

bedient sich für seine Entscheidungen eines Computers, der mit anderen Computern zusammengeschlossen ist, was ihm, dem User des Netzes, in der Regel nicht bewußt ist und nicht bewußt zu sein braucht. Diese Variante des MoE klickt, um sich über das Weltgeschehen zu äußern, mit dem Zeigefinger auf eine Taste oder wischt damit über einen Bildschirm. Seine Entscheidungen schießen ins Kraut, er vergißt sie gleich wieder. Er hat keine Muße, lange zu überlegen. Alles fließt, alles ist in Bewegung, deshalb hat der jetzige Zustand keine Bedeutung, aber nur der jetzige Zustand streift sein Bewußtsein. Also nimmt er die Dinge – und seine Entscheidungen – von vornherein nicht so wichtig, es könnte alles ganz anders sein. Schon ist alles ganz anders, wie in einem Kaleidoskop, das man kurz schüttelt. Das Klicken des Users ist so ein Schütteln.

Denkt er an die Konsequenzen? Nein, denn es gibt keine Konsequenzen. Sich selbst nimmt der User wichtig, er braucht eine Bühne, ein Forum, einen Marktplatz, braucht viele Foren, auf denen er sich einer Allgemeinheit zeigen kann, einer Community, deren Integrierten – die pseudonymen User – sich ihrerseits nur für sich selbst interessieren. Der User spielt Gedankenspiele, Demokratiespiele, Wettspiele, oder er spielt Schach, Krieg, Abenteuer, Sex, Fußball, Tennis, oder abstrakte Spiele. Er wettet, verliert, gewinnt, verliert. Er kauft etwas und wundert sich am nächsten Tag, wenn der Träger an seiner Haustür klingelt, daß etwas gekommen ist. Ein kleines oder mittleres Paket.

»Das habe ich nicht bestellt.« Oder: »Das entspricht nicht meinen Erwartungen.« Er schickt das Paket an den Absender zurück und bestellt ein neues.

Möglich, daß alle diese unzähligen User gar nicht existieren. Sie sind nur Namen, Zahlen, Konten, Gespenster. Vielleicht haben sie einmal (in der Wirklichkeit) existiert; jetzt nicht mehr.

Wenn es dir gelingt, ein Ding der Wirklichkeit mit dem passenden Namen zu belegen, verschafft dir das ein Gefühl der Sicherheit, während du im Meer der Unendlichkeit treibst. Sicherheit inmitten der Unsicherheit, dazu dient uns die Sprache

mit ihren Augenblickseffekten. Was aber, wenn nur noch Namen gegeben sind und keine Dinge dazu, keine Menschen, keine Schwäne, keine Blumen, kein Sonnenschein, keine Empfindungen? Nur noch »Empfindungen«? »Leben«? »Blumen«?

Draußen tagt es, oder es wird schon dunkel. Der Nebel hebt sich, die Bäume treiben Knospen, die Blätter fallen, alles scheint zugleich zu geschehen, aber es geht dich nichts an.

7. Der Fisch im Mainstream

Er ist derselbe.

Aber wer?

Mal der, mal der, mal die.

Und wirklich, wer?

Derselbe, wie gehabt. Ein Durchschnittstyp.

8. Ulrich

glaubt an nichts, außer an sich, denn man muß glauben, damit man gewinnen und etwas erreichen kann. Kakanien, behauptet Ulrich, habe aufgehört, als überindividuelle Einheit an sich zu glauben, und sei an diesem Selbst-Unglauben zugrunde gegangen. Andererseits, und das ist eindeutig ein Widerspruch, konnte Kakanien nur deshalb so lange leben, weil es einen schwachen Glauben hatte; nicht gar keinen, aber doch nur einen schwachen, einen nicht ganz ernsten, also mit Unglauben versetzten Glauben. Man könnte sich fragen, ob Ulrich, der nicht zufällig zum Sekretär der Parallelaktion erkoren wurde, der ideale Repräsentant Kakaniens und damit Gegenspieler Deutschlands (in der Person des Wirtschafts- und Geistesmagnaten Arnheim) ist oder umgekehrt Kakanien nur eine Extension des ironisch selbstgläubigen, in letzter Instanz aber doch ernsthaft von sich überzeugten Ulrich, sozusagen eine (fiktionale) Materialisierung einer seiner zahllosen Möglichkeiten. Auf diese Frage gibt es keine definitive Antwort.

Bräuchte man eine Formel für die Existenzweise dieses MoE, so könnte sie lauten: Ulrich schwankt in einem fort, er zeigt sich in zahllosen Situationen, politischen wie privaten, moralischen und wissenschaftlichen, erotischen und geschäftlichen, unentschlossen zwischen Entschlossenheit und Unentschlossenheit. Leute, die den Typus des Arbeiters frei heraus propagierten, wie Ernst Jünger und, eine Zeitlang, auch Martin Heidegger, haben der Entschlossenheit das Wort geredet, aber dazu konnte sich Musil nie durchringen, obwohl er vielleicht in den dreißiger Jahren, als sich der Wind des Zeitgeists drehte (»von der liberalen Demokratie zum Arbeitsstaat«), damit spekulierte und spielte, er ließ seinen Helden bzw. Nicht-Helden zögern zwischen seiner Neugier für wirkungsmächtige Entschlüsse und

dem gedankenspielerischen Zögern vor jedem größeren Schritt. Die Symptomatik auf die Spitze getrieben, das Zögern auf jeden kleinsten Schritt ausgedehnt, wären wir mit einem psychopathischen Fall handlungshemmender Dissoziation konfrontiert, wo sich die kleinsten Probleme zu großen Gedankengebäuden aufbauschen, die einander unentwegt in die Quere kommen.

Denken ist aber seinem Wesen nach Zögern. Ulrich denkt ausgiebig und gut, das Denken ist seine Spezialität. Dagegen Goebbels, der Kulturpolitiker: »Wenn ich das Wort Kultur höre, entsichere ich meinen Revolver.« Statt »Kultur« passen auch »Geist« und »Demokratie«. Genau so hat es Goebbels gemeint, selbst wenn er den Satz gar nicht gesagt haben sollte, der ursprünglich von Albert Leo Schlageter stammt, einem Soldaten in Friedenszeiten (wir wissen, es war ein fauler Friede), 1923 nach Sprengstoffanschlägen gegen die französische Besatzung im Ruhrgebiet hingerichtet.

Hätte Ulrich an einer so tatkräftigen Parallelaktion (auch »Widerstand« genannt) teilgenommen? Natürlich nicht! Seine Eigenschaftslosigkeit prädestiniert ihn für Zusammenschlüsse mit dem Ziel oder der Tendenz, die Tat zu verschieben und, wenn man die Dinge positiv sehen will, die Wirklichkeit vor großen Übeln zu bewahren. Aus diesem Grund hat Ulrich die militärische Laufbahn, die er als junger Mann eine Zeit lang im Blick hatte, aufgegeben. Statt dessen dilettiert er im Sport, der Boxball hängt gleich hinter der Bücherwand. Das ist seine vernünftige Art, den Kriegsgeist, der ihm nicht ganz fremd ist, ins Zivilleben einfließen zu lassen und die entsprechenden Triebe, wenn man so will, zu sublimieren. Sport und geistige Debatten; Wettkampf möglicher Szenarien; Dringlichkeiten zerreden: das sind die Felder und Methoden, zu denen er charakterlich – charakterlos – neigt.

9. Musil

»Ich mag mich ja selbst nicht.«

Ach, richtig, der Satz stammt von Ulrich. Jetzt kommt Musil. Ulrich heißt anders (heißt Anders, ist anders).

»Ich mag mich ja auch selbst nicht.«

Und du, magst du ihn?

Na ja, wie soll man einen Zwangscharakter mögen? Einen Sadisten, der seine Triebe drosselt und nur ab und zu gegen Schwächere (= Frauen) losschlägt? Einen verhinderten Lustmörder? Einen verkannten Geistesfürsten dessen erklärtes Ziel darin besteht, die Kopfarbeiter aus ihrem freien Durcheinander zur geistigen Organisation zu führen? Schönes Vorhaben, die Dichter auf Vordermann zu bringen ... Musil war nicht sehr flexibel; im Lauf der Jahre, während er spürte, daß ihn die Geisteswelt nicht hinreichend anerkannte, wurde er immer starrköpfiger, ein richtiger Grantscherm, behütet von einer Gluckhenne namens Martha, MM, Martha Musil, Spiegel und Schutzwand des Meisters.

Macht aber nichts, denn de facto blieb doch immer alles im Bereich der Möglich- und Unmöglichkeiten, auch der große Roman, an welchem der Meister bis ans Lebensende schrieb und der auch dann nicht fertig geworden wäre, wenn er hundert oder zweihundert Jahre gelebt hätte. Hypothetisch, der Roman blieb hypothetisch. Wenn aber doch einmal ein Stück davon in Form von Seiten und Lettern das Licht der Welt erblickte, so zog es Musil wieder zurück, weil er doch noch daran weitermachen mußte. Mußte und nicht konnte. Konnte und nicht konnte. Alles war störend. Die Wirklichkeit, die als Vorkriegswirklichkeit mitsamt ihren Möglichkeitsbahnen eingefangen werden sollte, wurde zum Störfaktor. Man kann die Wirklichkeit aber nicht einfangen, weil sie immerzu weitermacht, während der Schriftsteller über seine Zettel gebeugt dasitzt und langsam erstarrt.

Am Ende kommt man dahin zu sagen, nicht der Romancier sei der MoE, sondern der Roman. Der Roman ist ein Organismus oder eine Konstruktion (oder beides), der oder die nicht zu seiner Gestalt finden kann. Nicht und nicht. Halbgeboren wie der Homunculus. Der Roman zielt auf Unerreichbares, die symbiotische Liebe, die mystische Welterfahrung, den dauerhaften Glückszustand, den ewigen Frieden, das große Verbrechen, die Herrschaft der Phantasie, und kann doch nur Kapitel für Kapitel, Seite für Seite Rechenschaft ablegen davon, daß all das in umso weitere Ferne rückt, je mehr Worte angehäuft werden. Manchmal steht eine Art Ende da, unter den Fragmenten finden sich solche, die ein glückliches oder unglückliches Ende zu behaupten scheinen, wie sich unter den Fragmenten Kafkas ein Schluß für den unendlichen Prozeß des Josef K. findet. Aber die Verbindung zwischen diesen fragmentarischen Enden und dem, was vorher abläuft, läßt sich nicht herstellen: Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg. Und es gibt einen Weg, aber kein Ziel.

Der unendliche Weg ist der Roman, und der Weg ist das Ziel, jetzt dämmert es uns. Je länger Musil schreibt, Jahr für Jahr, und je länger er nachdenkt, und je mehr er sich in seinem Denken und Schreiben verspinnt und blockiert, desto weiter schiebt er das, was er ursprünglich erreichen wollte, hinaus. Er zögert und verzögert. Was? Liebe, Frieden, Krieg, alles. Der Krieg bricht im MoE nicht aus. Man ahnt den nahenden Krieg, doch er findet auf dieser Ebene keinen Ort. Nicht die Realisierung, sondern die Fortsetzung des MoE ist ein ebenso monumentales, schier unendliches Werk: *Die letzten Tage der Menschheit*. Dazwischen: Nichts, oder die triviale Wirklichkeit der Maschinengewehre, Handgranaten und Giftgasbomben. Ernst Jünger hat die Stahlgewitter unanschaulich, als eigenschaftslose, beschrieben. Auch Lieder wurden davon gesungen: Plätzen knattern knallen krachen tausend nullnullnull. Schtzngrrmm. T-tt.

Auch Musil war im Krieg (Karl Kraus nicht). Musil gab eine Soldatenzeitung heraus, zwecks geistiger Organisation. Kraus: »Die schauerliche Symphonie der Taten.«

10. Der Kaiser

Der Kaiser tritt im MoE nicht in personam auf. Das wäre wohl zuviel verlangt, der Kaiser ist ein vielbeschäftigter Mann, er hat anderes zu tun, und außerdem ist er schon alt, oder eigentlich alterslos, sein siebenzigjähriges Thronbesteigungsjubiläum liegt in einer mythischen Distanz, worin sich Nähe und Ferne verschränken. Wir kennen aber seinen ersten Stellvertreter, den Grafen Leinsdorf, der zwischen die beiden Maximen »Es muß etwas geschehen« und »Man tut seine Pflicht« eingespannt ist. (Pflichttun ist ein anderer Ausdruck für höheres Nichtstun, kakanisch gesprochen: für das bewährte Fortwursteln.) Glaubt man den Worten Leinsdorfs, der einen nicht näher charakterisierten Umgang mit dem Monarchen pflegt, so ist auch der Kaiser trotz seiner Liebe zum Volk ein Ironiker, der die Dinge nicht übertrieben ernst nimmt und sich über unangenehme Vorkommnisse oder Gestalten, gegen die man nichts machen kann, zuweilen mit leisem Spott äußert.

»Zu späterer Entscheidung aufgehoben«: was du heute nicht erledigen kannst, und das gilt ja für fast alles, das verschiebe lieber auf morgen, oder noch weiter weg, ins Unbestimmte. Gesuche und Vorschläge werden in Evidenz gehalten. Von seinen hohen Beamten erwartet der Kaiser, daß sie in der Kunst des Aufschiebs glänzen. Die französische Sprache hat in der kakanischen mehr Ableger hinterlassen als in der deutschen, auch wenn der ursprüngliche Sinn oft gewunden und verdreht erscheint. Diese leichten Entstellungen passen gut zur Kultur des Asservierens. Man weiß nie ganz genau, was gemeint ist, und bekommt doch immer eine Antwort, ein kleines Rätsel, mit dem man sich trösten kann und vertröstet wird.

An Ulrich gefällt Leinsdorf, daß er es versteht, schöne Worte zu machen. Eine Regierung braucht schöne Worte, um sich auf Dauer behaupten zu können.

11. Der Narr

Die Parallelaktion ist nichts anderes als ein großangelegter Scherz, der sich über Jahre hinziehen soll: Immer noch besser als ein Weltkrieg ... Das Generalsekretariat für Genauigkeit und Seele (auch Genauigkeit *der* Seele), eine Erfindung Ulrichs, ist ein Scherz im Scherz, gleichsam der Tabernakel der Komödie. Selbstverständlich hat Ulrich seinen zentralen Scherz überhaupt nicht ernst gemeint, und selbstverständlich nimmt er die ganze Aktion, deren spöttelnder Sekretär er ist, nicht ernst, und selbstverständlich geht aus alledem nichts hervor, soll es ja auch nicht. Irgendwann wird der Sekretär seiner Rolle überdrüssig und äußert dies auch, aber seine Rücktrittsdrohungen werden nicht ernst genommen.

Warum hat er überhaupt zugesagt, warum macht er diesen komischen Job?

Zwei Antworten: Erstens, weil er dabei Spaß hat und Spaß machen kann, und weil er als begüterter Privatgelehrter nichts Wichtigeres zu tun hat. Zweitens, weil er die Nähe zur Macht sucht, obwohl er die Macht wie alles übrige zu verachten vorgibt.

Der Spaßmacher will aber durchaus keine Macht übernehmen, das wäre ihm, selbst als höheres Nichtstun, zu viel Verantwortung: viel zu stressig. Er will aber doch gern an der Macht nippen. So belustigt er die Mächtigen, indem er sie mehr oder weniger leise verhöhnt, und die Mächtigen lassen sich das in aller Regel gerne gefallen.

In postkakanischen Zeiten gibt es keinen Hof, keinen König, keinen Kaiser. Kein KuK, naturgemäß. Der Narr ist in die Machtzonen der neuen Zeiten übergewechselt, sprich: zu den Massenmedien, auf die Bühnen der sogenannten Öffentlichkeit. Wie zu allen Zeiten verhöhnt der Narr das, was geschieht und unterbleibt. Das Volk ist der König, und so richtet sich der Spott gegen ausgewählte Exemplare aus dem Volk, das am Spott seine größte Freude findet. Endzweck der Spaßgesellschaft ist das Lachen über sich selbst. Im Zeitalter der Mediendemokratie, wo jeder seinen Senf dazugeben kann, hört das Lachen gar nicht mehr auf, aber zum heutigen Zeitpunkt klingt es schon ein bißchen heiser. Der Bürger ist König und Narr zugleich, er hat jetzt die Ironie gepachtet.

12. Ein erotischer Feigling

Eigentlich ist der MoE zunächst ein moralischer Feigling. Genauer: ein Feigling der Amoral. Lange, sehr lange redet er über die Hinfälligkeit sämtlicher Moralkonstrukte, macht sich und seinen Zuhörern das amoralische Handeln wässerig, doch am Ende zuckt er davor zurück. Zieht sich zurück, hält sich bedeckt. Wir werden den Verdacht nicht los, daß in diesem MoE die Moral besonders tiefe Wurzeln geschlagen hat. Wurzeln, die er camoufliert, als wäre Moral etwas Peinliches.

Eins der Verbrechen, die er ins Auge faßt, ist der »Inzest«. Eine verhältnismäßig harmlose Variante davon, Liebe mit der Schwester. Der MoE, ein Schmalspurödipus. Aber auch diese Tat oder Untat bleibt im Konjunktiv, dem Modus der möglichen Welten.

Auf Liegestühlen im Paradiesgarten, in gegenseitiger Reichweite ... Als die Berührung des Körpers der Schwester dann doch nicht zustande kommt, atmet der MoE erleichtert auf. Sein Verbrechen/Vergnügen bleibt in der Schwebel; sein Vergnügen besteht darin, in der Schwebel zu verharren.

»Der Stoß des Blutes klopfte aus einer Hand an die andere.« Der Volksmund spricht in solchen Fällen von platonischer Liebe.

Eigentlich mag der MoE Frauen nicht besonders. Ausnahme: die schwesterliche Frau, die ihm gleicht. Sein spiegelverkehrtes Selbstbildnis, zu dem fühlt er sich hingezogen. Ein sportlicher Charakter, der auf Haltung und Gesundheit Wert legt, befriedigt der MoE gern seinen Geschlechtstrieb, zumindest als junger Mann und noch später, als er sich altern zu fühlen beginnt. Öfters fickt er auch Frauen, die ihm überhaupt nicht gefallen, da kommt dann ein anderer, tja, tierischer Selbstzweck ins Spiel. Ein Trieb, den der MoE leider nicht ganz unter Kontrolle hat.

Im übrigen wähnt er sich von Frauen umschwirrt. An manchen Tagen ist es

so, als würden ihn die vereinigten Geschlechtsgenossinnen belagern. Trotzdem schreckt er vor der Erfüllung seiner heimlichen Wünsche zurück. Ja, es hat den Anschein, als *könnte* er nur dann, wenn diese Wünsche nicht ins Spiel kommen. Der MoE ist ein heimlicher, nein, ein bekennender, nein: ein heimlich bekennender Sadist. Ein Don Juan auf der Schwundstufe ... Kierkegaard würde sagen: Er wagt es nicht, sich zwischen Ethik und Ästhetik zu entscheiden.

13. Der Opportunist

Der MoE ist dienstfertig und zu allem bereit, wenn es Leute von ihm verlangen, die auf dem heimlichen Schachbrett seines Lebens eine gewisse Rolle spielen. Zuweilen widerwillig, aber er tut es. Zum Beispiel treibt er, der Verfechter der tausend Möglichkeiten, ein ideologisch verblendetes Mädchen auf Wunsch seiner Eltern zurück in die Arme der Wirklichkeit. Auch sein Dienst an der Parallelaktion, von deren Sinnhaftigkeit er, wie könnte es anders sein, gar nicht überzeugt ist, geschieht aus Gründen der Opportunität.

»Ah, Sie spionieren!«

»Nehmen Sie an, daß ich spioniere ...« Anders gesagt: Warum denn nicht? Der MoE spioniert sogar Dienstboten nach, in Umkehrung der gewohnten sozialen Verhältnisse, wo Dienstboten die eifrigsten Schlüsselochgucker sind.

Die meiste Zeit hegt der MoE zweischneidige Empfindungen. Als ein Teil der Bevölkerung gegen die Herren (und Damen) der Parallelaktion demonstriert, befindet sich Walter, der einzige Freund (?) des MoE, unten bei den Demonstranten, während er selbst oben im herrschaftlichen Zimmer eines sehr Mächtigen steht und die Szenerie mit Neugier und analytischem Eifer betrachtet.

Der Romancier aber saugt wie ein Blutegel am Leben von Freunden und Bekannten, sofern sie für sein Riesensbuch etwas hergeben. Ist sein Wissensbedarf befriedigt, läßt er sie oft genug fallen oder kennt sie nicht mehr. Konsequenter ist er nicht, das heißt, er geht nie bis zum letzten. Jemand bemerkte (wir schreiben das Jahr 1931): »Es war von rührender (?) Inkonsequenz, daß der Autor, der in seinem ganzen Werk die Auflösung des Individuums hinein ins Überpersönliche beschrieb, nun persönliche Anerkennung einforderte und die Verkündigung seines hohen Rangs neben, wo nicht über dem Nobelpreisträger Thomas Mann erwartete. Eine Zeitlang hielt er es für besser, es sich mit den Nazis zumindest nicht zu verderben.« Schließlich war weltweit die Zeit des Kollektivismus angebrochen.

14. Der Ironiker

Obwohl er sich über so ziemlich alles und alle lustig macht, ist seine Ironie nicht unbedingt lustig. Dieser MoE hat wenig Sinn für Humor, dafür um so mehr Kriegs-

geist, alles ist ihm eine leise Herausforderung, und zwar allein durch seine Existenz, die er gar nicht in Frage stellen, geschweige denn beseitigen will, aber doch ist ihm die Wirklichkeit, vor allem in menschlicher Gestalt, ein ewiger Dorn im Auge. Statt seine zahllosen Gegner zu vernichten, lockt er sie auf sumpfiges Terrain oder glattes Eis, läßt sie unfreiwillige, manchmal komische Pirouetten drehen und traktiert sie mit Sticheleien. Was die anderen vorbringen mögen, er tut ihnen nicht den Gefallen, dagegenzuhalten, lieber weicht er aus, gebraucht oder erfindet Theorien, die er wenig später von sich weist. Oft paßt er sich den Argumenten des Gegners an, nur um ihnen in einem unerwarteten Augenblick eine Nase zu drehen oder sie ganz ad absurdum zu führen. Nichts hält in den allmächtigen Augen des Ironikers stand, natürlich auch er selbst nicht, obwohl er, wenn er überhaupt einer Maxime folgt, dann dieser unausgesprochenen: Es gilt, an sich zu halten. Der Ironiker begibt sich gern in Stürme, damit er zeigen kann, wie ein ganzer Kerl an sich hält. Alles andere mag in die Brüche gehen. Oder auch nicht. Der Ironiker ist kein Apokalyptiker, er glaubt, außer an sich, an nichts, nicht einmal an das Nichts. Agnostik, Amoral, Apolitik: Der Ironiker hält sich heraus.

Selten spricht er »offen« zu seinen Freunden – im Plural, denn er hat viele als Freunde zurechtgemachte Gegner. Was käme zum Vorschein bei rückhaltloser Offenheit? Na? Lieber kühlt er den, der sich in Leidenschaft redet oder aus Leidenschaft redet, mit spöttischen Bemerkungen ab. Sein Tummelplatz ist die Zeit nach dem Ende der Ideologien, möchte man meinen ... In Wahrheit ist er froh über die Lehr- und Glaubensgebäude, an denen er rütteln, über die Kartenhäuser, auf die er den Wind der Ironie blasen kann. In postideologischen Zeiten wird seine Ironie schal, ein Mainstream, allgegenwärtiges Lüftchen, das dich so belanglos umweht wie die Aura der Erlebnisse, Genüsse und Überlebenskämpfe, die von eigens dafür errichteten Firmen verkauft werden. Die Erlebnis-, Genuß- und Kampfspielindustrie wird zum vorherrschenden Wirtschaftszweig.

A propos: Der ursprüngliche MoE behauptet, er könne nur dann eine Situation mit Leidenschaft erleben, wenn sie »unter einer Idee« stehe. Die Idee, meint er, erhöhe das Konkrete der Wirklichkeit. Ohne Idee tote Hose. Früher hat er einmal beteuert, er finde auch und besonders die Statistik spannend. Je schwächer die Ideen werden, desto rascher vermehrt sich die Zahl der selbsternannten Ironiker. Je mehr Ironiker rings umher, desto näher rückt das Ende des Ersten Ironikers. Oder verhält es sich umgekehrt?

15. Uno, nessuno e centomila

Tutto (in)compreso.

ANTONIO FIAN

Vor dem Ruhestand

Von fern, von Vorarlberg kam an
in Klagenfurt Doktor Klaus Amann.
Er war skeptisch, doch blieb,
gewann Kärnten lieb
und sang bald schon »Die Liab is a Traman«.

Er sang ständig »Die Liab is a Traman«,
auch dann, wenn man rief von daham an.
D'Lüt seget: »Bisch hi?
Was isch ez des gsi?«
»A ghörige Musi«, seit Amann.

Er sagte: »Auch Kärntner sind Menschen«,
aß Glundenen, ohne zu trentschn,
ließ nicht sich beirren
von Mördern und Irren,
sang seelenvoll, ohne zu tschentschn.

Er sang auch als Musilhausleiter.
Oft traf dort auf Missgunst und Neid er.
Als Trost blieb ihm nur
Kärntens Literatur,
die las er, und dann sang er weiter.

's hört' ihn singen Frau Haderlap Maja
und sagte: »Klaus, du weast mei Naja.
Mit dia hob i a Freid,
kumm, sing ma zu zweit,
dos is besser wia wonn lei i jaja.«

So wurden die beiden zum Paare,
und es vergingen die Jahre.
»Die Liab is a Traman«,
sang unbeirrt Amann,
und es wurden ihm grauer die Haare.

Die Haare, sie wurden ihm grauer.
Es wechselten Freude und Trauer.
 Nicht nur Haider verschwand.
 Es ward ruhig im Land.
Amann traf nun die Töne genauer.

Und weiter und weiter die Zeit kroch.
Wohl war's bis zum Ruhestand weit noch,
doch sang plötzlich Amann,
 statt »Die Liab is a Traman«,
zum Weinen schön »Wafst wohl die Zeit noch«.

drei mittelberger madrigale für klaus amann

Legende:

1/ vier männer mit kastenreifen



2/ vier kinder wimmerstimmten / senzen die löwe summen (brünnen)
senzen p



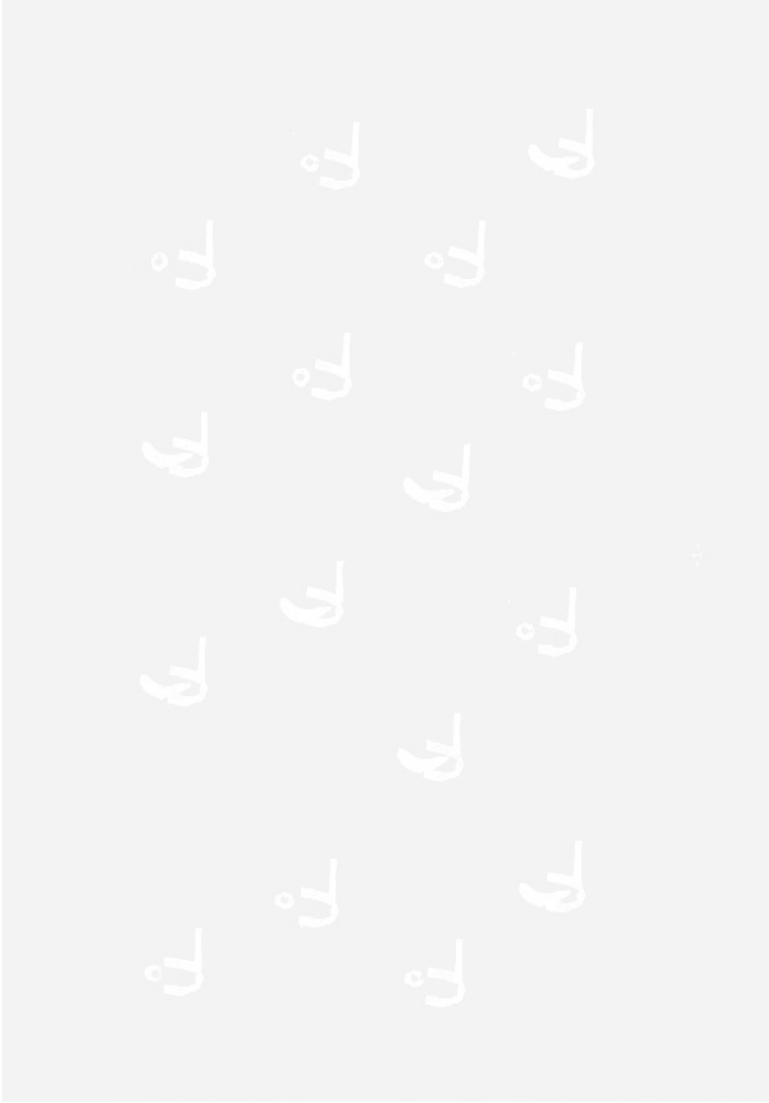
3/ vier männer mit steinen und westerlügen an einem hölzernen
-senzen löwe hand schließt mit klammern auf die
holztischplatte.

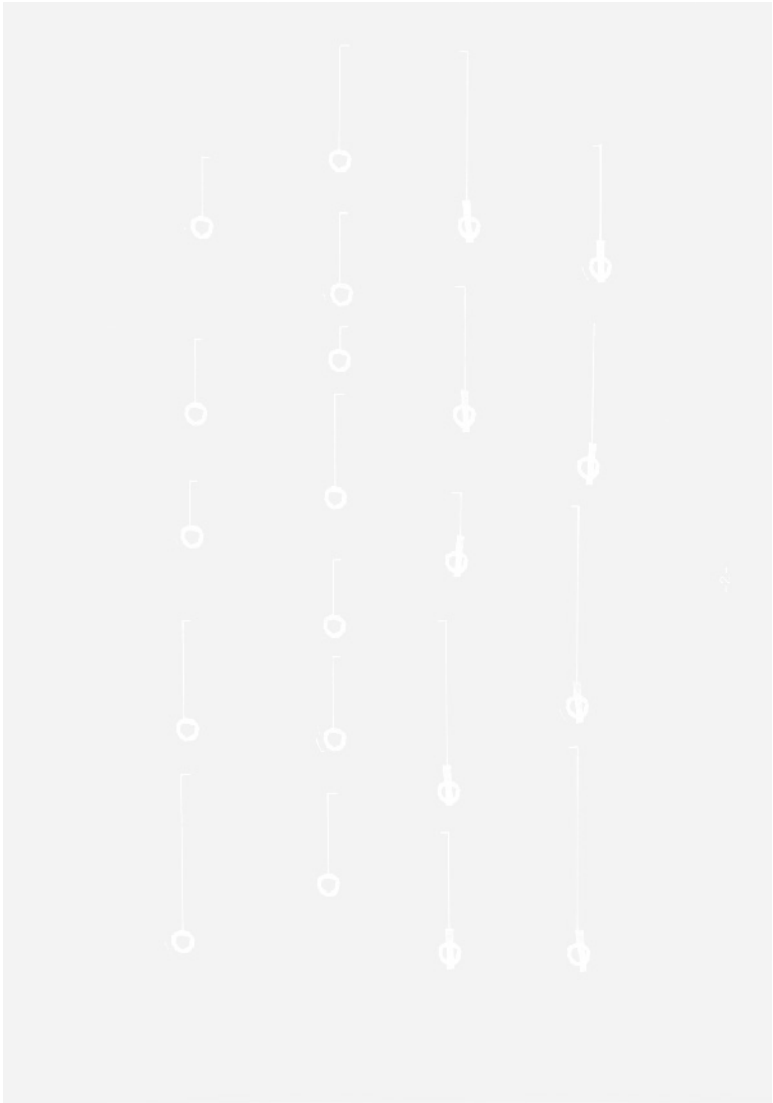


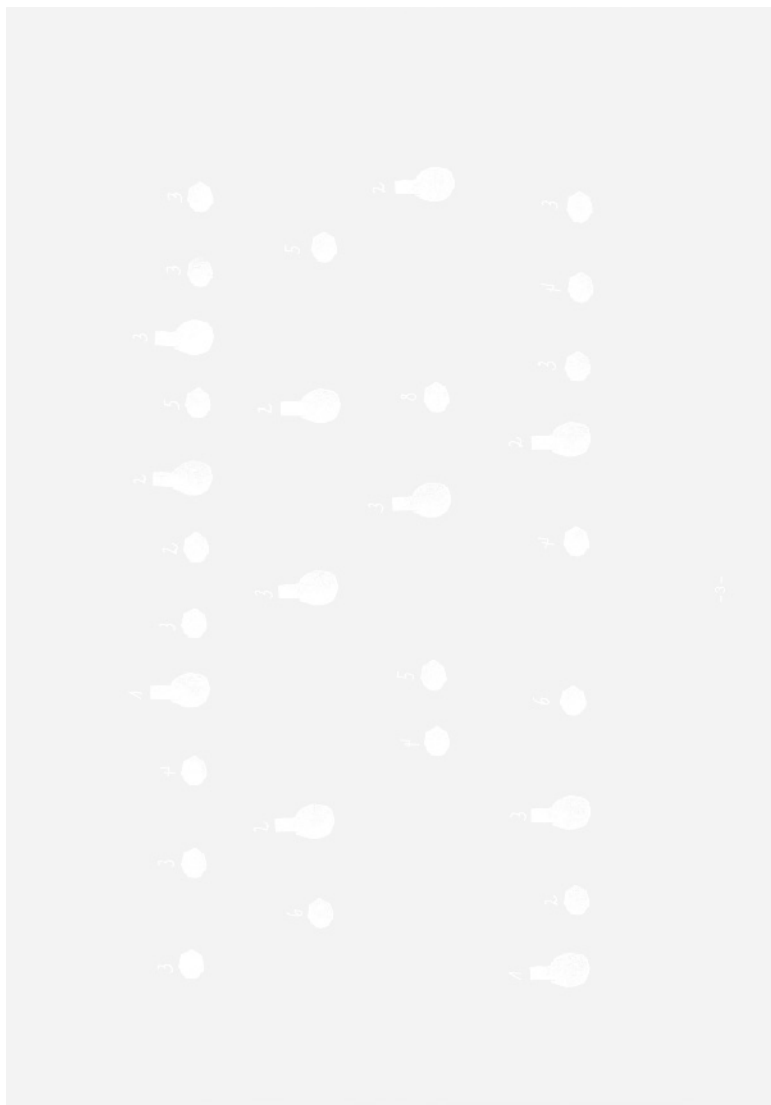
4/ zwei schlock most treiben usw.



Ingmar Gritzner 14.11.2013 KUG







BODO HELL

Licht und Feuer

für Klaus Amann

beginnen wir in unserer lexikalischen (retro-alphabetischen) Kaskadenstudie auf der Gegenseite, nämlich von Seiten der dunklen Nacht her, der Mondnacht Weihnacht Ballnacht Kristallnacht (auch jener vom 9. auf den 10. Nov. 1938), der Sturmnacht Polarnacht Mittsommernacht (und dem dazugehörigen Traum Zettels/Zettels Traum), da ist die Silvesternacht (mit ihren Abenteuern von ETA Hoffmann, Stichwort: verlorenes Spiegelbild), da ist die Fasnacht oder Fastnacht oder Faschingsnacht nicht weit/siehe jene »verhängnisvolle« von Johann Nestroy), auch die Königin der Nacht (in Werner Koflers radikaler Durchleuchtung, dreisprachig), sowieso zentral die Mitternacht mit ihrer nachfolgenden Geisterstunde, weiters die Gewitternacht Liebesnacht Walpurgisnacht (nämlich vom 30. April auf den 1. Mai, als Hexenfest auf dem Brocken im Harz oder klassisch auf den pharsalischen Feldern und am Peneios in Mittelgriechenland, wo uns der Goethesche Text mit Adams erster Frau Lilith überrascht), es folgt die Johannisnacht am 24. Juni als Solstitium/Sonnenwende mit dem Spruch: *wenn Johannis ist geboren / gehen die langen Tage verloren*, die Bartholomäusnacht (vom 23. auf den 24. August, z. B. jene von 1572 mit der Hinmetzelung von Tausenden Pariser Hugenotten), die Hochzeitsnacht (mit ihren Hemmnissen: siehe die 3 Tobiasnächte, mit ihren vorsorglichen SchutzRiten gegen den Dämon der Fleischlichkeit, vielleicht sogar mit den nachträglichen HochzeitsnachtBeweisstücken), dann die zwischenschießende

Pacht und Erbpacht

angebracht unangebracht althergebracht gerächt ungerächt

Fracht Gracht Pracht und Tracht (als Gewand, als Honigaube und als Tracht Prügel)

sacht Wacht Jacht

echt kochecht kußeht Gefecht Geschlecht Knecht Recht

dicht Gedicht (das ist ein Gedicht, etwa wie man von einer Speise spricht oder es sind 1 oder 2 Gedichte für Schloß Damschach wie die folgenden:)

ReimRuine (als SelbstLäufer aus dem Damschacher Garten)

Agaven blühen einmal und nicht wieder

doch jedes Jahr von neuem spriest der Flieder

die Leiblichkeit betont ein strammes Mieder

des Nachbarn Ziege äugt vom Stand herüber

die Hühner buddeln Sand sich ins Gefieder
 die Mailuft fährt den Paaren in die Glieder
 in Hochsavoyen trinkt man öfters Cidre
 des Schattens Hitze ist uns nicht zuwider
 Freund Cautopates senkt die Fackel nieder
 schönste Choräle singen böhmisch Brüder
 gereimt Gedicht erscheint bisweilen bieder
 ›es geht schon gut‹: heißt fahrlässige Krida

Im Badehaus (mit GucklochEmpfehlungen, abseitig)

durchbohrt die Trennwand der GeschlechtsKabinen
 vermeidet peinlich Leichenbittermienen
 müßt ja nicht jede Überschreitung sühnen
 folgt stracks den Hilfsprojekten der Beginen
 laßt fahren Hinneigung zu Dicken/Dünnen
 hört beide ungeniert Naturekt rinnen
 sucht's Himmelreich leibhaftig zu gewinnen
 sogar Madonna trug als Brustwehr Brünnen
 vergeßt nicht, hehren Zielen nachzusinnen
 durchschaut Gesundheitstrick mit Vitaminen
 vermehrt die Blütenweide für die Bienen
 schreibt nur mit tintenbleiverwaschnen Minen

es läuft weiter mit: undicht blickdicht (wie schwarze Strümpfe mit aufgedruckten Schenkelknochen im Gothic style der Grufti-Tracht) lichtdicht (und somit ist das Stichwort schon gefallen, vorher aber noch:)

geeicht leicht vielleicht seicht

Gicht Schicht Dickicht (und jetzt endlich das eigentliche:)

Licht (das uns aufgeht, weil es uns von einem diskreten Mentor wie Klaus Amann angezündet wurde)

mit seinen Kompositen und alfabetischen Querschüssen: nämlich zumindest das Standlicht Abendlicht Ablendlicht Windlicht Mondlicht und Nordlicht verhelicht

das Zwielight und Streiflicht

Pflicht Meldepflicht Schulpflicht Wehrpflicht Haftpflicht Präsenzpflicht

das Auflicht Schlaglicht Ewiglicht Talglicht

schlicht

das Gasglühlicht Frühlicht Rücklicht Zodiakallicht (an der Ekliptik vor Sonnenauf- und nach Sonnenuntergang in folge Himmelsstaubs samt Widerschein) hellicht Fackellicht Kontrolllicht Glimmlicht Magnesiumlicht Grubenlicht Hafenlicht Gegenlicht Bogenlicht Augenlicht Kirchenlicht (*lumen ecclesiae* des Augustin von Hippo und Thomas von Aquino, umgangssprachlich in der Formulierung: ›der ist

kein großes Kirchenlicht: also nicht besonders begabt, auffassungsstark, hell auf der Platte) Sonnenlicht Sternenlicht Lampenlicht Rampenlicht (in dem man/frau stehen will oder eben nicht) das Büchsenlicht (in der Morgen- und Abenddämmerung, in dem kein Stück Hoch- und NiederWild wirklich stehen will, siehe auch der unwaidmännische RestlichtVerstärker, der dem Wildtier kaum eine Chance zum Verschwinden läßt, der nächste Schritt wäre dann die InfrarotlichtWärmebildkamera, die jeden lebenden Körper, auch in Ruhestellung, ortet), es folgt das Schattenlicht und Kerzenlicht

versinnbildlicht entsinnlicht

das Neonlicht Fernlicht Stopplicht Polarlicht Scheinwerferlicht Dämmerlicht Schimmerlicht Irrlicht (vielleicht als Folge von Sumpfgasen) das Gaslicht selbst (mit dem hochempfindlichen Auer-Welsbach-Gasglühstrumpf, der leicht bricht, wenn man mit dem Zündholz hinfährt) das Tageslicht (und seine temperaturidentischen Lampen für die Restauratorinnenarbeit) das Wachlicht (flackernd) Himmelslicht Bremslicht Lebenslicht (verlöschend) Bergmannslicht (klassisch golden aus dem polierten Messingreflektor einer KarbidStirnlampe leuchtend) das Positionslicht (für Hero und Leander) das Schlußlicht (im wörtlichen und metaphorischen Sinn)

verstaatlicht

Stadtlicht (auch als Standlicht), das Nachtlicht (für dunkle Gassen und Gänge)

veröffentlicht unveröffentlicht

Unschlittlicht (aus Tierfett) Blaulicht (auf Einsatzfahrzeugen kreisend)

Spüllicht (als Querschläger im Wortfeld)

Schwarzlicht (in dessen UV-Strahlen phosphoreszierende Flächen magisch aufleuchten, wenn es darüber hinwegstreicht)

Blitzlicht (vormals aus Magnesiumpulver oder Bärlappsporen, die man entfacht in den Wind blies, quasi als kleinen Blitz und mögliches Abwehrmittel gegen den großen Wetterblitz),

und damit verlassen wir schon die Lichtspur mit den Folgewörtern:

nicht Vergißmeinnicht erpicht Bericht Furcht Erlaucht gebraucht (darauf wird:)

gepocht Bucht feucht verseucht Flucht Frucht Sucht Gezücht Unzucht und

innehaltend bei der Tierzucht (mit all ihren Erfolgen im Jaun- und Kleinwalsertal sowie ihren produktionssteigernden Irrwegen in den Pampas und genetischen Sackgassen in den US-Labors)

selbstverständlich sind wir mit einer Vielzahl von Formulierungen vertraut, in denen Licht eine Rolle spielt, als da sind:

lichterloh, lichte Höhen, ein lichter Morgen, er hat einige lichte Augenblicke, am hellichten Tag, ein ausgelichtetes Waldstück, erborgtes Licht, neues Licht, junges Licht, zunehmendes und abnehmendes, sein Licht unter den Scheffel stellen (siehe auch die 5 törichten Jungfrauen der Johanneskapelle von Pürgg), Gelichter treibt sich herum/umher, bei Licht besehen, etwas ins rechte Licht rücken, das *Licht am Ende des Tunnels* (so sollte der Titel eines Buches von

Friederike Mayröcker lauten, der Verlag hat ihn damals, 1975, zum *Licht in der Landschaft* abgeschwächt), es geht uns ein Licht auf, das Licht der Wahrheit und alle Aufklärungsmetaphorik (*the age of enlightenment*, siehe auch die *unbuntu-user*), es gibt Lichtbäder, den Lichterbaum, das Lichtbild, einen Lichtblick, das Lichtbrat'l am Lichtbrat'lMontag (also dem ersten Montag nach Michaeli, wo man bereits künstliches Licht zur Arbeit braucht, mit einem spendierten Braten des Meisters an seine Mitarbeiter, z. B. im öö. Salzkammergut: Bad Goisern, Bad Ischl), es gibt eine Lichtgestalt (siehe auch Verklärung Christi), eine Lichtnelke (für Maja), Maria Lichtmeß (das Fest der Reinigung Mariä, an dem die Kirche die zum Gottesdienst gebrauchten Lichter weiht und die Dienstboten ihren Dienstherrn wechseln können, *wenn's zu Lichtmeß stürmt und schneit, ist der Sommer nicht mehr weit*), das Ewige Licht zeigt die Anwesenheit des Altarsakraments an, es gibt die Lichtquelle, die Lichtesser, den Lichtschacht, das lichtscheue Gesindel, das Lichtspieltheater, die Lichtstärke, den Lichtträger Luzifer, die hl. Luzia mit ihren auf dem Buch hin und her rollenden Augen (so eine intensive Leserin stellt sie dar!), das Santa Lucia-Kirchlein unweit der Hängebrücke über die Feistritz (auf der Route des 3-Berge-Laufs), die Lichtung und die Lichterweihe (schwarze Kerzen aus Altötting stellt man brennend gegen Unwetter ins Fenster), nicht zuletzt gibt es die Lichtverschmutzung, wie sie z. B. durch Laserprojektionen bis in die nächtlichen Bergeshöhen hinaufreicht und die Sterngucker stört

Bauer

Dauer

Hauer

Schauer

Lauer Kalauer

Mauer

Brauer/Brauerin

Trauer Staatstrauer

sauer süßsauer Nassauer

Litauer

Feuer Erdfeuer Feldfeuer Sonnwendfeuer Herdfeuer Schmiedefeuere Fegefeuere Artilleriefeuere Lauffeuere Bergfeuer Strohfeuer (auch im Zusammenhang mit kurzer Begeisterung und einer ebensolchen Liebesbeziehung) Glühfeuer Sprühfeuer Blickfeuer Blinkfeuer Frontfeuer (Musils Fliegerpfeile hörte man da anders sausen) Signalfeuer Trommelfeuere Schnellfeuer Freudenfeuer Höhenfeuer Hirtenfeuer Kaminfeuer Lagerfeuer Flackerfeuer Osterfeuer Dauerfeuer Maschinengewehrfeuer Sperrfeuer Mündungsfeuer Johannisfeuer oder ›Feuer in den Alpen‹ (über das gesprungen wird) Elmsfeuer Großfeuer Antoniusfeuer (jene gefährliche Vergiftung mit Hautausschlag infolge MutterkornVerzehr, von Matthias Grünewald für den Antoniter-Orden auf dem Versuchungsbild des Isenheimer Altars am heiligen Antonius Abbas selbst dargestellt, dieser über und über mit Pusteln bedeckt)

Granatfeuer Wachtfeuer Leuchtfeuer Leitfeuer Buntfeuer Kreuzfeuer (als Signalkette in halber Höhe die Alpentäler entlang) Schmelzfeuer Geschützfeuer Kreuzfeuer (z. B. der Kritik, in das man gerät, gleich wo und wodurch man sich hervorgetan hat) und das Feuer der Begeisterung, das auf andere Menschen (etwa von selbst begeisterten Lehrern auf deren Schüler und Studierende) überspringt, aber auch von einem auf den nächsten der für die Osternacht aufgeschlichteten Schwellenholztürme (z. B. im Kirchspiel Thomatal im Salzburger Lungau) in der Nachfolge des Pfarrers Valentin Pfeifenberger

heuer

Heuscheuer

Ungeheuer

Dungstreuer

teuer

Abenteuer

und zum vorläufigen Schluß dieses lexikalischen Parforceritts die unvermeidliche Steuer, von der Brandsteuer über die Herdsteuer, Dachsteuer, Luftsteuer, die Lustbarkeitssteuer, die Luxussteuer und die vor allem in Nachwahlzeiten stets als notwendig hingestellte Steuererhöhung bis zur Nikotin-, Schaumwein- und Zündholzsteuer, stopp

PETER HENISCH

Aus den Entwürfen zum »Jahrhundertroman«

Habe ich Ihnen eigentlich schon erzählt, Fräulein Lisa, wie ich zu diesem Magazin hier gekommen bin? Das war damals, als die Büchereifiliale aufgelassen wurde, in der ich gearbeitet habe. Aber was geschieht mit den Büchern?, habe ich gefragt. Sehen Sie, ich habe ja mein halbes Leben zwischen den Büchern dieser Bücherei verbracht.

Zuerst bin ich davon ausgegangen, dass die Bände in eine andere Filiale der Städtischen Büchereien transferiert werden sollten. Aber wie sich herausgestellt hat, war das nicht so geplant. Die anderen Filialen hatten selbst genug Bücher. Die brauchten diese alten Schmöker gar nicht.

So ungefähr dachten die neuen Leute, die sich jetzt allenthalben wichtig machten. Denen ging es um Ökonomie und Effizienz. Bücher waren für die – wie heißt das Wort, das sie fortwährend verwendeten? – obsolet. Früher oder später würde man alles auf Mikrofilm speichern.

Mir tat das Herz weh. Wer weiß, in was für Hände die Bücher unter diesen Umständen gerieten! Wenn sie nicht einfach zum Müll geworfen wurden. Zwar waren allfällige Pressemeldungen über Bücherverbrennungen wahrscheinlich unerwünscht. Aber wenn man es unauffällig machte, konnte man die Bücher – im Grund genommen eine *quantité négligeable* – wahrscheinlich zur Müllverbrennungsanlage transportieren, ohne dass es überhaupt auffiel.

War ich paranoid? Vielleicht war ich paranoid. Aber seien wir doch ehrlich –: Es geschehen viele Ungeheuerlichkeiten im Verborgenen. Viel ärgere, doch, das ist mir bewusst, als die Entsorgung – was für ein Wort! –, als die Entsorgung einer Anzahl alter Bücher. Aber ich fühlte mich diesen Büchern verbunden und wollte sie retten.

Gewiss, es wäre verdienstvoller, Menschen zu retten. Aber dazu hatte ich leider nicht die Mittel. Die Bücher zu retten hingegen war relativ einfach. Sie waren nicht teuer, man verschleuderte sie im Grunde, man war ja froh, dass man sie loswurde.

Also ließ ich die Bücher hierher transportieren. Und kaufte Regale und versuchte, die Bände in eine gewisse Ordnung zu bringen. Es war nicht ganz die Ordnung, die in der Bücherei bestanden hatte, dazu waren die Räumlichkeiten zu verschieden. Aber schließlich war ich mit dem Ergebnis ganz zufrieden.

Und ging zwischen den Bücherwänden hin und her. Und dachte darüber nach, wie ich den Jahrhundertroman beginnen könnte. Denn das Projekt hatte ich ja, wie gesagt, schon seit Langem. Aber jetzt hatte sich eine Situation ergeben, wo mich eigentlich nichts mehr an seiner Verwirklichung hindern konnte.

Solang ich noch in der Bücherei tätig war, habe ich viel darüber nachgedacht, aber nie wirklich damit angefangen. Aller Anfang ist schwer, heißt es, aber mit dem Anfang eines Romans ist es vielleicht besonders schwer. Erst recht mit dem Anfang eines Jahrhundertromans. Der seinem Wesen nach das Wesen des Jahrhunderts widerspiegeln sollte.

Ich war allerdings zu einem vorläufigen Ergebnis gekommen. Der Jahrhundertroman sollte ein Autorenroman werden. Ein Roman, in dem die Autoren eine tragende Rolle spielten. Die Autorinnen und Autoren meines Jahrhunderts.

Ich habe mir den Jahrhundertroman etwa so vorgestellt wie einen Staffellauf von Schriftstellern. Genauer: Wie diesen Lauf mit dem olympischen Feuer. Einer reicht die Fackel oder eigentlich die Flamme an den Nächsten weiter. Und der läuft seine Strecke und gibt sie wieder weiter und so weiter und so weiter und so fort.

Das ist mir vorerst als ganz brauchbares Modell erschienen. Als Verfahrensweise, nach der ich vorgehen könnte. Aber als ich eine Zeitlang darüber nachgedacht hatte, bin ich wieder davon abgekommen. Denn natürlich leben und schreiben die Schriftstellerinnen und Schriftsteller eines Jahrhunderts nicht hintereinander, sondern nebeneinander, durcheinander, manchmal sogar gegeneinander, ihre Lebens- und Schreibzeiten überschneiden und überlappen sich.

Das heißt, sie denken gar nicht daran, alle in eine Richtung zu laufen. Warum sollten sie auch? Sie haben ja gar kein gemeinsames Ziel. Auch wenn es sie letzten Endes alle in eine Richtung treibt. Ans Ende der Zeit, die ihnen gegeben ist, und das ist ihnen meistens bewusster als anderen Leuten, die nicht schreiben.

Denken Sie an den Tod – wenn man so etwas anlässlich einer Preisverleihung sagt, bleibt man vielleicht auch dadurch in Erinnerung. Aber Schriftstellerinnen und Schriftsteller, habe ich gedacht, sind doch Leute, die etwas vom Leben in ihrer Zeit festhalten. Unabhängig davon, ob sie es nun bewusst wollen, ob sie es darauf angelegt haben, oder nicht. In ihren Romanen, Theaterstücken, Gedichten oder was immer sie schreiben, spiegelt sich etwas von ihrer Zeit wider. Und natürlich auch etwas von ihrem Leben. Obwohl man bei manchen von ihnen den Eindruck hat, dass ihr Leben vor allem oder im Wesentlichen aus Schreiben besteht. Aber selbst wenn sie der Ansicht sind, dass die außerliterarische Wirklichkeit, wie das einer von ihnen genannt hat, als er noch recht jung war, dass diese Wirklichkeit draußen, außerhalb des Elfenbeinturms, nur beim Schreiben stört – so gut kann man die Türen und Fenster des Turms gar nicht dichten, dass die Wirklichkeit nicht herein- und durchzieht.

Sicher sagte er, ich hätte den Jahrhundertroman auch mit Musil beginnen können. Und tatsächlich war das auch meine erste Idee. Eine Idee, die allerdings vermutlich auch anderen gekommen wäre. Musil, der heißeste Tip als Referenzfigur und Pate für so ein Projekt, dicht gefolgt von Karl Kraus.

Eine Zeitlang erwog ich einen Beginn mit Bertha von Suttner. Diese Idee gefiel mir gerade deshalb, weil sie nicht jeder haben würde. Und sie ergab in Hin- und Rückblick auf das Jahrhundert, um das es in meinem Roman gehen sollte, durchaus Sinn. Die Autorin von *Die Waffen nieder*, wie sie, bei einer Veranstaltung in den Wiener Sophiensälen, den greisen Karl May umarmt, der soeben einen pazifistischen Vortrag gehalten hat.

Das war im März 1912, knappe zweieinhalb Jahre vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Mehr als 2000 Menschen sollen den Vortrag gehört haben. Allerdings dürften manche enttäuscht gewesen sein, weil sie sich von Karl May etwas anderes erwarteten. Angeblich war auch der junge Adolf Hitler im Publikum.

Und natürlich dachte ich auch an Joseph Roth. Ich hätte vielleicht mit der Szene beginnen können, in der er, gerade neunzehn Jahre alt, von Lemberg, wo er zu studieren begonnen hat, nach Wien fährt. Es gibt eine sehr frühe Geschichte von ihm, die mit so einer Eisenbahnfahrt anfängt. »Ich war arm«, so beginnt diese Geschichte, »und hätte eigentlich dritter Klasse fahren müssen. Aber ich stieg in die zweite.«

In der Geschichte gerät er anscheinend auch von der zweiten Klasse noch in die erste. Denn er lernt eine Frau kennen, die, so waren die Klassenverhältnisse damals, wahrscheinlich nur erster Klasse fahren würde. Sie kommen ins Gespräch, er versteht es, ihr zu imponieren, weil er geschickt daherredet. Und außerdem ist er so schön jung. Und so wird er der Hauslehrer ihres Sohns. Aber vielleicht hat das der junge Herr Roth, der die ganze Zeit über in der dritten Klasse gesessen ist, nur fantasiert. Und überhaupt soll man Autoren, auch wenn sie ich schreiben, nicht mit ihren Protagonisten verwechseln. Auch wenn sie selbst zu solchen Verwechslungen neigen. Eine Neigung, die sich, nebenbei bemerkt, bei Roth mit den Jahren noch verstärkt hat.

So viel ist aber nachweisbar, dass der junge Herr Roth im Sommer 1913 in Wien ankommt. Er wird in der Leopoldstadt wohnen, dem traditionellen Quartier der Zuwanderer aus Galizien. Er wird sein in Lemberg begonnenes Studium an der Wiener Uni fortsetzen und den Antisemitismus der hiesigen Kollegen kennenlernen. Er wird Nachhilfestunden geben, wird Zeitungsredaktionen anschreiben, die seine ersten Lyrik- und Prosatexte veröffentlichen sollen, und wird sich 1916 zum Einjährigen-Freiwilligendienst in der bereits recht dezimierten k. u. k. Armee melden.

So war das. Es hätte viel für sich gehabt, den Roman mit Roth zu beginnen. Sagte Roth. Über ihn habe ich damals jedenfalls viel mehr gewusst als über Rilke. Und ich war auch schon drauf und dran, mich hinzusetzen und zu schreiben. Aber da gerät mir, sozusagen im vorletzten Moment, eine Rilke-Monographie in die Hände.

Auf den ersten Blick überhaupt nichts Besonderes. So eine Monographie mit alten Fotos, na ja, das Übliche. Warten Sie, Fräulein Lisa, ich hole sie. Sie sollen sich vorstellen können, wie es mir damit ergangen ist.

Bei diesen Worten war er schon unterwegs zu einem der Bücherregale. Und – trotz seiner Behinderung sehr flott – auch schon wieder auf dem Rückweg. Das Buch in der Hand.

Tatsächlich ein eher unscheinbares Buch. Auf dem grünen, ziemlich abgegriffenen Cover war ein altmodischer Typ mit melancholisch hängendem Schnurrbart zu sehen, offenbar Rilke, der, nicht sehr vorteilhaft fotografiert, etwas knieweich vor irgendeinem Tor oder auf irgendeiner Terrasse stand.

Aber jetzt werde ich Ihnen was zeigen, sagte Roth. Er blätterte und suchte offenbar eine ganz bestimmte Stelle. Die Lage des Magazins hier, sagte er, hat für mich ursprünglich keinerlei Bedeutung gehabt. Stiftsgasse 23 bis 25. Ich habe das Angebot im Annoncenteil einer Zeitung gefunden. Die Kaserne da drüben war mir egal. Ich verband nichts mit ihr. Dass ich sie vor der Nase hatte, wenn ich aus dem Fenster schaute, habe ich zur Kenntnis genommen. Aber dann habe ich eines Tages in dieser Biographie geblättert. Und da finde ich – sehen Sie, Fräulein Lisa – dieses Foto.

Das ist die Stiftskaserne da drüben, genau! Die Stiftskaserne vor ungefähr hundert Jahren. Und ich lese den daneben stehenden Absatz. Und erfahre, dass Rilke im Jahr 1916 in dieser Kaserne stationiert war.

Tatsächlich Rilke – seinem Selbstverständnis nach ein Weltbürger, der seine österreichisch-ungarische Staatsbürgerschaft schon fast vergessen hatte. Im Jahr 1916 doch noch zum Wehrdienst in der k & k-Armee einberufen. Und dann, nach dreiwöchiger Infanterieausbildung, immerhin nicht ins Feld geschickt, sondern (der Mann hatte ja gute Verbindungen) hierher. Ins k & k-Kriegsarchiv, wo man Autoren (darunter Hofmannsthal und sogar Kisch) zur heroisierenden Kriegsberichterstattung einteilte (an die Front mussten sie dazu nicht).

Und jetzt hören Sie zu, Fräulein Lisa! Rilke hat diesen Dienst verweigert. Er nennt das, was man da von ihm verlangt, schiefen und unverantwortlichen Missbrauch schriftlicher Betätigung. Lieber will er irgendwelche öden Tabellen ausfüllen, als sich für so etwas herzugeben. Rilke! Auch er ein Bewohner des Elfenbeinturms. Wer, wenn nicht er!

Und jetzt diese Weigerung. Diese *Verweigerung*, wie man das etwas mehr als fünfzig Jahre später genannt hätte. Ausgerechnet von Rilke! Wer hätte das gedacht? Ja, das hat mich für Rilke eingenommen. Als ich diesen Absatz gelesen hatte, war mir klar, womit ich den Jahrhundertroman beginnen sollte.

GUSTAV JANUŠ

Wortenge

für K.A.

Die Wortenge verlassen
und angekommen im
noch nicht fertigen
Haus der Sprache.
Ausgebaut die Erzählung.
Weit geöffnet die Tür
für die Zwiesprache
der Linde mit der Eiche.
Das alte verfälschte Bild
der Heimat abgehängt
und das neue dem
Aufwind überlassen.
Die Fahne des Beliebigen
eingeholt.
Das offene Wort ist
jetzt Maß der Begegnung.
Es wird aufbewahrt
im Gedächtnis des Hauses.
Und im Abschied nun
als Glut der Dauer.

Ozkost besede

Ozkost besede
zapustil ter
prispel v še ne
dokončano hišo besede.
Dogradil pripoved.
Na široko odprl vrata
dvogovoru lipe
s hrastom.
Staro popačeno sliko
domovine snel
in novo prepustil
vzgorniku.
Zastavo poljubnega
zvil.
Odprta beseda
je zdaj mera srečanja.
Shranjena je
v spominu hiše.
In v slovesu zdaj
kot žerjavica trajanja.

LYDIA MISCHKULNIG

Gepriesen

Wien 2014

Ein Gruß für den Literaturwissenschaftler, Professor und Leiter des Robert Musil-Institutes in Klagenfurt, für Klaus Amann.

Nachdem ich versucht hatte, mich zur Ära Amann zu sammeln, wurde mir bewusst, dass ich ihn 1996 in den Gängen des ORF Zentrums in Klagenfurt zum ersten Mal wahrnahm. Obwohl ich grüßte, ignorierte er mich. Umso überraschter war ich, dass er zu meiner Bachmannlesung, die ein paar Stunden später im Sendesaal stattfand, sich als Fürsprecher erwies. Das war ermunternd und ebenso enttäuschend für mich, denn gleichzeitig votierte er ständig für Winkler, der damals nichts, keinen Preis erhielt. Amann lud mich zu Lesungen und Reden ein und zum literarischen Beitrag. Ich schätzte die Zumutung. Immer im Reigen mit den Kärntner Stars, etwa Kofler, Jonke, Fian. Nie mit Handke, nur einmal mit Lipuš. Ich stellte bald fest, da fehlt was, nicht bloß meine Stimme, sondern überhaupt eine zeitgenössische Frau. Haderlap und Faschinger waren mir als Autorinnen damals noch nicht präsent, Glantschnig auch nicht. Nur die zwei Toten waren ein Thema.

Ich erinnere mich an das literarische Quartett, wo Amann in der Reich-Ranicki-Show ein Buch verteidigte: Es ist ein gutes Buch, glauben Sie mir! Er erwies sich als leidenschaftlicher und begeisternder und überzeugenderer Leser als die eventerprobten Selbstdarsteller. Unter Amanns Ägide wurde Klagenfurt zu einem Standort der Literatur ausgebaut, wo Wissenschaft, Lehre und literarische Produktion abseits von Eventkultur des Bachmann-Preis-Trommelns geschehen kann, sowie Feindschaften und Freundschaften ausgehalten werden. Prekär erscheint mir diese Verquickung aus privaten und beruflichen und lokalen Engen, die sich notgedrungen ergeben, wenn man an exponierter Stelle seinen Weg geht. Konsequenz? Oder stur? Gegen FPÖ, BZÖ, den Geist anfeindende, verunglimpfende und bekämpfende Kräfte, musste das Institut Bastion sein, literarischen Widerstand halten. Für mich ist Klaus Amann unnahbar, er entzieht sich jeder Vereinnahmung, auch einer freundschaftlichen Nähe, oder zumindest meiner. Die Distanz lässt die Freiheit zu, Beurteilung zu verwerfen, so dass das Offene erhalten bleibt.

Das St. Veiter Erlebnis schoss mir durch den Kopf, als die Literaturtage wiederbelebt wurden. Der Dichter der kalten Herberge, Werner Kofler, konnte nicht erscheinen, weil er wieder einmal lungenkrank war. Kofler im Krankenhaus, und Amann hielt die Einführung auf ihn, den Absenten. Ein Schauspieler las aus dem Bruchstück vor. Danach standen wir, der Eröffnungredner und ich, auf dem Podium. Mir brach die Stimme weg, krächzte meinen Text. Ich war schlecht ver-

treten durch meine Angina. Zum Feiern der St. Veiter Literatur-Beatmung gab es für mich keinen Grund. Der Kehlkopf war entzündet. Amann ließ es sich nicht nehmen, mich ins Hotel zu begleiten, nahm mich unter den Schirm und auf diesem Weg sagte er, nachdem ich gesagt hatte, ich schätzte die *Kalte Herberge* von Kofler außerordentlich, vor allem die Passage, wo er beschrieb, wie ihm der Vater aus dem Spiegel entgegenblickt. Zu den Worten, Der Vater ist tot? Der Kater ist tot? – da sagte Amann zu mir, die *Kalte Herberge* sei von Beckett'scher Qualität. Ich schrumpfte zur Namenlosen.

Heute ist Kofler tot und hätte uns Amann nicht schon zur Eröffnung des neuen Musil-Institutes auf die Bühne gesetzt, wäre ich ihm vielleicht nie persönlich begegnet. Vielleicht doch, aber erst viel später durch Fian. Mir war immer alles nur Jonke, Winkler, und Handke, Bachmann halt tot, Lavant zu entfernt. Auf jeden Fall war ich bei der Eröffnung dabei, und auch diese Erwünschtheit bestätigte meine Arbeit.

Meine letzte Begegnung vor dem Tode Werner Koflers fand im Café Engländer in Wien statt. Er saß am Nebentisch, in hübscher Damenbegleitung. Ich in aufregender Herrenbegleitung. Ich suchte damals nach einem Titel für einen Erzählungsband. Und Kofler fragte mich, sind es Krimis? Ich antwortete wie aus der Pistole geschossen: Neun Mimis. Ich weiß nicht mehr, wieso, es handelte sich um neun Heimsuchungen, doch ein Lachanfall erschütterte mich beim ratlosen Anblick der hübschen Damen- und Männerbegleitung mir gegenüber. Werner Kofler ließ sich anstecken und lachte mit. Dafür danke ich Klaus Amann, Kofler in Klagenfurt schon getroffen zu haben. Ansonsten bin ich in der wienerischen Bleibe daheim, die mich kärntnerisch aufladet, ohne dieses je geworden zu sein, was ich in Kärnten nicht aus mir gemacht haben hätte können, weil mich die Verhältnisse erstickt hätten. Ein Männerverein, tät ich sagen, aber bitte. Hätte man mich nach den Lieblingsbüchern gefragt, hätte ich *Guggile* und *Elfenbeinturm* genannt, als Konspiration, Transpiration. Lieber Klaus Amann, du bist zwar Experte, aber wenn du den Horizont der deutschsprachigen Literatur erweitern willst, dann wirst du nicht umhinkönnen, dich auch mit dem Mischkulnig-Werk näher zu beschäftigen. Alles Gute, glaub mir.

ENGELBERT OBERNOSTERER

Drei Gedichte

Der Prophet

Der Prophet
zeigt sich auf reinste Weise
im Warten auf ihn.
Sowie er dem Flehen der Seinen
nachgibt und Fleisch annimmt,
wollen sie ihm die Füße küssen.
Er aber hält sie sich vom Leibe,
um sie auf einen anderen,
Größeren, zu verweisen,
der nach ihm kommen wird.
Der wiederum,
wenn er ihr Flehen erhört und
seinen Fuß in den Staub setzt,
verweist sie weiter:
auf seinen Vater im Himmel.

Ich glaube nicht

Ich glaube nicht an eure Kälte;
nicht an euren Hunger, euren Tod.
Weg sein will ich an meinem Ende,
wie ich am Ende dieses Gedichtes
weg bin.

Falls trotzdem jemand
nach mir fragen sollte,
sagt ihm,
ich sei immer schon
im Jenseits gewesen.

Der Rabe

Wo in all dem Lautschmutz,
in der schwerflügeligen
Vagabundage über den Äckern,
steckt denn eigentlich
der Rabe?
Im Alleinsein,
in dessen Form einer
auf einem Zaunpfahl hockt?
Im kehligen Gekrächze,
mit dem ein anderer
den Genossen folgt?
Die Schwere seiner Schwingen
meint man von der eigenen
Schwere her zu kennen.
Wohin es ihn zieht?
Du wirst es nicht erraten.
Zu geradeaus
schießen die ihm folgenden Blicke;
die Flugschleifen des Schwarzfracks
fallen weicher aus.
Eine Eigenschaft nach der anderen
schüttelt er vom Gefieder,
dem Wanderer vor die Füße.
Zuletzt, verschluckt vom Dunkel des Waldes,
stellt er das Schlimmste dar:
das Wegsein.

EVELYN SCHLAG

musilhaus

für k.

nachwort zu lebzeiten musils: die zwei
flügel des monarchenfalters schlugen
nicht im takt nach ihrer langen reise

über fellner und helmers opernhäuser
und die sauber böhmischen teiche.
die immergleichen deckel der kanäle:

ein eisernes oval gussharte madeleine.
manchmal suchte eine frau die lampe
mit den drei delfinen. das hat mir sehr

gefallen. werd ich nie vergessen. sowenig
wie die rufe aus dem fenster: *wenn du
vorübergehst komm rein und lies uns*

die leviten über diese ingeborg!

FERDINAND SCHMATZ

für Klaus Amann

Neu

Dichte, träumte so:

Wie und so

tragen wir

wie der Kellner

etwas an Gewicht ab,

über sich selbst hinaus

ist er nicht

wir

sind ohne zu

haben das,

was er hat, Äpfel am Tablett,

sind sie

ein zu fassen nicht, im Sack

selbst versteht sich, drehlich

in der Hand

ist er tänzlich

verstrickt in der Wolle

aus zu holen dort, was ein ihn bindet – uns

nicht, Meister, die Kante ist ein Grat:

Hat er die Kraft am Zettel

gemeinhin gepachtet, wo es steht, was Gang ist,

erzen, dort unten sitzt im Raum das Eisen ab,

schmilzt es uns was ein, die morsche Stiege, sie flog hinauf, Wir fliegen im Trab,

hü hott so alle mit einander den Stock

gar nicht treibend

berühren uns Bilder, holen, was an Erde Äpfel oder finster ist, leiten wir das

haltend, Bild fürs Schild, oder,

schneller, ist es

in ihm

das Blosser, ein Wissen, das zu hissen, hinter dem Wort, an sich sich legt, nicht

liegt, denn was verfliegt, das ist ein anderer Zweig, ein Unort oder heller,

– wo die Worte lauten, aus dem Keller oder was passiert, ist eines Leitseils Geviert,

(also ein Bild aus dem Wort), ist es doch ein Ort, dieses Wort, allein aus dem

Bildverein, nach wie vor

das Neue alt ganz Glanz, gebrochen hoch – an facht es, was hiesse, angefacht zu sprechen, lächeln über die Konstanz (Distanz), die Linie, die Leitung in das Fach ganz laut, doch ohne Krach, schwach bröselst das im Zählen, Rechnen, Binden, Strecken, zu wecken die Formeln in Reihen (formen), die Zeilen, die Verse, aufzugehen darin, damit, Geld geben (mit den Fersen) nur im Wort schon wieder: Druck ganz tief im Innen aus
der Sicht von oben reizt uns unten
zu verdrehen quer an Sinnen
um zu stellen her uns – was, das Tägliche, Gestürzte, Fliegende, Gestürzte, ein Prall, schallt er nach oder gibt er vor neu im alten Kopf nicht zuzureimen Topf und Hals oder am Schopf nichts zu packen ausser Haare den Suppen zu entreissen, ein zu schlucken, was brüht, oder brüllt und sonst –

wir packen ihn mal an
zu sagen – wagen – weiter tragen
das Geflüster in den Schirm –
wo lüstern macht das Auge auf
das andere so stimmig auch:

Übertragungs-Modelle

> Quelle: Altavista/Suchmaschine für
Stichwort: neue dichte.de –

Zitat 1:

... siehe z. B. das Ziel (in der Physik), neue Konstantenwerte zu empfehlen ... auch ein Phonon ist aufgrund der geringen Zustandsdichte von elementarer Anregung ...

Erste Fragen dazu:

– Aber wo wären die Konstanten im Schreiben, als Werte noch dazu, spielen wir und setzen wir eine Entscheidung zwischen jenem und diesem Wort – als Wert, und das Wort, der Begriff Phonem wird zum Phonem vom Phonon, durch die Lautdifferenz »on«/»em« entsteht das Minimalpaar, zwei in ihrer Bedeutung unterscheidbare Wörter, womit eine sprachliche Grund-Differenz ausgebildet wird, ein Baustein des Dichtens aufgeworfen, ein Element der Anregung vom Laut zum Sinn auf engstem, elementarem Raum?

Zitat 2:

... oder Körner sind stets gut für neue, verblüffende, teilweise kontraintuitive Effekte, abgekühlt ... überschreitet die Phasenraumdichte des atomaren Ensembles durch ... zwischen den Gesteinen (Änderungen der Dichte, der Wellengeschwindigkeit oder der elastischen Verformbarkeit) ...

– heißt es dort, und ich frage:

Wäre eine poetische Regelsetzung als kontra/intuitiver Versuch die Einlösung der poetischen Überschreitung von vorgegebenen Welt-Modellen, sprachlich-bildlich, ohne Lösungswut, die Auflösung der Dichte in der Phase des lautatomaren Ensembles (vom Laut bis zum Satz, in dem das »Gestein« etwa zum »Wein« wird, wodurch Festes in der Herstellung seiner selbst fließt und sich auflöst), wo, verblüffende, überraschende Wendungen erzielt werden durch Änderung der Lautdichte und umgekehrt, welche Verformungen sind da gefragt oder notwendig, ist die elastische Dehnung des Inhalts so groß, dass Bedeutungen, wellenartig – via Reim, Metrum, Vers – wörtlich geschwind verschwinden, um gedanklich wieder aufzutauchen, als wortwörtliche Riesen der Reduktion?

Zitat 3:

... zu diesem Zweck werden ständig neue Programme entwickelt, parallel dazu läuft die Weiterentwicklung, ... oft genug Abtasten, obwohl Einzelheiten verloren gehen, wird die Dichte der Abtastungen durch die Abtastfrequenz, Ausbügeln von Fehlern, Anpassungen an neue Standards erreicht ... das betrifft vor allem die PC-Technik ...

Behauptung?:

– Wir aber müssen nicht wachsen wie die Wirtschaft, ihre Ökonomie ist nämlich nicht gleich jener des Worts, das wir im gegen/seitigen Abtasten von Worten und Wörtern erweitern wollen, uneben nicht nur, auch überhaupt über das Haupt hinaus auf das Papier zurück, um »zu sprechen die Fehler mit Stolz als Salz in der Suppe aus Sätzen«, ihre Falten in der Ordnung sind zu bügeln, aber immer ist es einen Bruch der reinen Frequenz, des Ganzen wert, das heißt aber auch aufs Ganze gehen, Einzelheiten also ins Spiel bringen, auch um zu vergessen, was das Ganze war, aber es kann werden zu ...

PETER TURRINI

Horváths Gebeine

Beinahe jeder Literaturfreund weiß, daß der Dichter Ödön von Horváth im Jahre 1938 in Paris von einem herunterstürzenden Ast erschlagen wurde. Schon weniger wissen, daß sich in der Tasche seines Sakkos Pornohefte befanden. Offensichtlich ging es ihm damals finanziell so schlecht, daß er mit dem Verkauf der Heftchen versuchte, ein kleines Zubrot zu verdienen. Noch weniger wissen, daß Horváths Freund, der Dichter Joseph Roth, welcher die Totenrede auf Horváth hielt, beim Begräbnis so besoffen war, daß er in die offene Grube fiel. Nach seinem Tode geriet Horváth literarisch in Vergessenheit, erst in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde er eine Berühmtheit.

Da man in Österreich alles hochleben läßt, was hinlänglich tot ist, beschloß der Wiener Gemeinderat 1988, also fünfzig Jahre nach dem Tode Horváths, diesem ein Ehrengrab auf dem Heiligenstädter Friedhof in Wien zu errichten. Der Beschluß erfolgte einstimmig, auch die äußerste Rechte stimmte zu. Diese wußte zwar nicht, wer Horváth war, auch kam ihren Abgeordneten der Name »Ödön von Horváth« ziemlich ausländisch vor, aber das »von« machte sie doch etwas unsicher und erwirkte letztendlich ihre Zustimmung.

Die Österreichische Botschaft in Paris wurde mit der Exhumierung der Horváthschen Überreste – diese lagen auf einem Vorstadtfriedhof von Paris namens St. Ouen – und mit der Überführung der Gebeine nach Wien beauftragt. Da die Österreichische Botschaft zu diesem Zeitpunkt von allerlei bilateralen Geschäften sehr in Anspruch genommen war, übertrug sie diese Aufgabe dem französischen Übersetzer von Horváth, einem sehr verlässlichen Herrn, der zwar Österreicher war, aber schon einige Jahrzehnte in Frankreich lebte. Sie übergaben ihm eine Reihe von Vollmachten und drei Kisten der österreichischen Weinsorte »Grüner Veltliner« für die »freundliche Mühewaltung«, wie sich der erste Botschaftssekretär gegenüber dem Übersetzer ausdrückte.

Der Übersetzer sprach bei der Friedhofsverwaltung von St. Ouen vor, diese war jedoch von den Vollmachten und seinem Begehren wenig beeindruckt und verwies ihn an einen Totengräber, der eventuell gegen Überlassung eines Trinkgeldes bereit wäre, sich auf die Suche nach Horváths Gebeinen zu machen. Der Totengräber erwies sich als veritabler Alkoholiker und war sofort bereit, für drei Kisten »Grüner Veltliner« alle möglichen Gebeine herbeizuschaffen, auch die von Horváth. Der Übersetzer, der mehr dem französischen Rotwein als dem österreichischen Veltliner zugetan war, hatte ihm letzteren freimütigst angeboten.

Der Deal »Grüner Veltliner« gegen Horváths Gebeine fand am nächsten Tag statt. Der Übersetzer übergab dem Totengräber die drei Kisten Wein, und der

Totengräber übergab dem Übersetzer ein paar Knochen, die in Zeitungspapier eingewickelt waren. »Mehr ist von diesem Horváth nicht übrig«, murmelte der Totengräber auf den fragenden Blick des Übersetzers und verwies ihn für alles Weitere an die Friedhofsverwaltung.

Sowenig Interesse die Friedhofsverwaltung von St. Ouen an irgendwelchen schweißstreibenden Grabungen gehabt hatte, so penibel und nachdrücklich beschäftigte sie sich jetzt mit dem Ergebnis der Grabung. Ein Beamter trug jeden einzelnen Knochen in eine Liste ein und versah ihn mit der jeweiligen lateinischen Bezeichnung. Oberer Schädelteil mit Kopfloch, ohne Unterkiefer. Dritter Halswirbelknochen, *corpus columnae vertebralis cervicalis III*. Linkes Schlüsselbein, *os clavicularis sinistra*. Schambein, *os pubis*. Rechter Oberschenkelknochen, *femur dexter*. Zweiter Mittelfußknochen, *os metatarsale secundum*. Die Speiche, *radius*. Neunte Rippe, *costa IX*. Das also waren Horváths Gebeine: Ein halber Schädel mit einem Loch und sieben vereinzelt Knochen.

In Anbetracht der geringfügigen Menge von Überresten reiche ein Kindersarg, sagte der Friedhofsbeamte, gab die paar Knochen in eine kleine schwarze Holzkiste und versiegelte diese. Er überreichte dem Übersetzer eine Transportgenehmigung mit sechs Stempeln und verrechnete für seine »Mühewaltung« einen enorm hohen Betrag, den er ohne Quittung kassierte.

Zwei Tage später flog der Übersetzer mit dem Kindersarg im Handgepäck nach Wien, versehen mit einem Begleitschreiben der Österreichischen Botschaft, daß alles rechtens und in Ordnung sei. Bei der Zollkontrolle am Flughafen Wien Schwechat mußte der Übersetzer routinemäßig sein Gepäck öffnen und erklärte den beiden Zollorganen, daß es sich bei diesem kleinen schwarzen Kasten um einen Kindersarg handle, in welchem sich die Gebeine des berühmten Dichters Ödön von Horváth befänden. Die Zollorgane sahen einander an und verständigten telefonisch ihren Vorgesetzten, einen Major der Zollfahndung, der alsbald mit einem Drogenhund erschien. Der Drogenhund schnüffelte am Kindersarg und fing sofort an zu bellen.

Verzweifelt erklärte der Übersetzer dem Major, daß sich in diesem Kästchen keine Drogen, sondern Horváths Gebeine befänden und daß er jederzeit ein Schreiben der Österreichischen Botschaft in Paris vorweisen könne. Dieses Schreiben wollte der Major gar nicht sehen. Er sagte, daß er schon viele Ausreden von Dealern gehört hätte, aber diese sei eindeutig die absurdeste. Er erbrach die Versiegelung des Kindersarges, öffnete ihn, der unaufhörlich bellende Hund steckte seinen Kopf in den Sarg, schnappte sich einen Knochen und rannte zufrieden jaulend davon. Es war übrigens das linke Schlüsselbein, *os clavicularis sinistra*, um welches die ohnehin nicht sehr zahlreichen Horváthschen Gebeine vermindert wurden.

Ungefähr eine Viertelstunde später und begleitet von dem sich ständig entschuldigenden Major der Zollfahndung betrat der Übersetzer mit dem Kindersarg unter dem Arm den Platz vor dem Flughafenausgang. Auf diesem Platz parkte der Prachtwagen der Wiener Städtischen Bestattung, ein großes Automobil im Stile der vierziger Jahre, in hochglänzendem Schwarz, mit blitzender Chromverzierung.

Neben diesem städtischen Luxusmodell stand der oberste Bestattungsbeamte, ein wirklicher Hofrat, der nur erschien, wenn dem Toten ein Ehrengrab winkte. Neben dem Hofrat stand der Verleger der Horváthschen Theaterstücke, ein Mann mit einem besonders auffälligen Schnurrbart. Als die beiden Herren den Kindersarg unter dem Arm des Übersetzers wahrnahmen, verfielen ihre Gesichter.

Von der Österreichischen Botschaft in Paris telefonisch verständigt, daß nunmehr die Überführung der Horváthschen Gebeine in einem Flugzeug der Austrian Airlines vonstatten gehen würde, hatten die beiden mit allem gerechnet: mit einem Zinksarg, auf dem die österreichische Fahne lag, mit einem schlichten, aber teuren Eichensarg oder was auch immer der Bedeutung des Toten angemessen wäre, aber sicher nicht mit einer kleinen schwarzen Holzkiste, die sich unter dem Arm eines Übersetzers befand. Der wirkliche Hofrat stieg wortlos in den glanzvollen Totenwagen, gab dem Chauffeur ein Zeichen und entschwand. Der Verleger nahm die kleine Holzkiste in Empfang, ließ sich vom Übersetzer alles erklären und nahm das Ganze von der heiteren Seite. Der Übersetzer war froh, Horváths Gebeine endlich loszuwerden, und nahm die nächste Maschine zurück nach Paris.

Der Verleger versuchte in den nächsten Tagen, von der Gemeinde Wien einen Termin für die offizielle Beisetzung von Horváth in einem Ehrengrab zu bekommen, aber die Beamten legten sich nicht fest. Der Bürgermeister der Stadt Wien erwäge sein Erscheinen, und da müsse man sich selbstverständlich nach ihm richten. Der Verleger stellte den schwarzen Kindersarg in ein Regal seines Büros. Nachdem jedoch einige Mitarbeiter und Besucher mit irritierten Blicken auf das schwarze Kästchen geschaut hatten, nahm er die Gebeine heraus und legte sie in eine unauffällige Schuhschachtel.

Drei Tage später – der Verleger hatte täglich nachgesehen – war die Schuhschachtel leer und der Verleger in Panik. Es stellte sich schnell heraus, daß die polnische Putzfrau den Inhalt der Schachtel in eine Mülltonne geleert hatte, im guten Glauben, daß alte Knochen in einem Verlagsregal nichts zu suchen hätten. Der Verleger und die leitenden Angestellten untersuchten die Mülltonne auf das penibelste und konnten bis auf zwei Stück alle Horváth-Gebeine wiederfinden. Nur das Schambein, os pubis, und der zweite Mittelfußknochen, os metatarsale secundum, blieben unauffindbar.

Der Verleger urgierte auf das dringlichste bei den zuständigen Beamten der Gemeinde Wien, doch endlich einen Begräbnistermin zu nennen, aber die Beamten mahnten ihn zur Geduld und beschieden ihn, daß sich die Geliebte des Bürgermeisters, eine Balletteuse, kurz vor ihrer Premiere den zweiten Mittelfußknochen, os metatarsale secundum, verstaucht hätte, und in dieser Situation sei der Bürgermeister nicht ansprechbar. Der Verleger brachte die Schuhschachtel mit Horváths Gebeinen in die Verlagswohnung, in der immer wieder Gäste des Verlages nächtigten, und verstaute sie unter dem Bett.

Ein paar Tage später übernachtete der renommierte Germanist C. W. Stauber, ein ausgewiesener Horváth-Experte, in der Verlagswohnung. Der Verleger zeigte ihm das Gästebett und machte ihn mit einem Lächeln und einem Anflug von Angeberei auf das Besondere der Situation aufmerksam. Er, der berühmte Horváth-Experte, würde über den echten Gebeinen des Dichters nächtigen.

C. W. Stauber machte in dieser Nacht kein Auge zu. Immer wieder stellte er sich vor, wie er beim nächsten Horváth-Symposion, attackiert von seinen besserwisserischen Kollegen wegen einer angeblich unpräzisen Fußnote, in seine Tasche greifen und einen echten Horváth-Knochen triumphierend hochhalten würde. Die Kollegen würden vor Neid erblassen, und er wäre die unangefochtene Nummer eins der Horváth-Forschung.

Am nächsten Tage, C. W. Stauber war gerade abgereist, bemerkte der Verleger bei einem kontrollierenden Blick in die Schuhschachtel das Fehlen eines weiteren Horváth-Knochens, des rechten Oberschenkelknochens, femur dexter. Damit waren Horváths Gebeine, vom unvollständigen Schädel mit dem Loch abgesehen, auf drei verbliebene Stücke reduziert worden.

Nach drei Wochen – Horváths Restgebeine lagen noch immer in der Schuhschachtel unter dem Verlagsbett, die Verlagswohnung war jedoch abgesperrt worden und für absolut niemanden zu betreten – war es endlich soweit: Die Ballettuse des Bürgermeisters hatte ihre Premiere hinter sich, für den Einsturz einer Donaubrücke konnten höhere Mächte und nicht die Rathausmafia verantwortlich gemacht werden, und der Bürgermeister hatte endlich Zeit für Horváths Begräbnis.

Es war ein ergreifendes Ereignis. Das sogenannte kulturelle Wien stand in unübersehbarer Zahl zwischen den Grabsteinen des Heiligenstädter Friedhofes, der prachtvolle Sarg mit den letzten drei Horváth-Knochen und dem halben Schädel wurde langsam in die Grube des Ehrengrabes gesenkt. Das Schluchzen der sogenannten »Witwe Horváth«, die Horváth nie gekannt hatte, weil sie erst Jahre nach seinem Tode den Bruder von Horváth geheiratet hatte, war über den ganzen Friedhof, ja über ganz Wien zu hören, und auch der Bürgermeister, dem alle Kunstsparten, Theater, Oper und Ballett, am Herzen lagen, ließ sich ein paar Tränen nicht nehmen.

Horváths Gebeine, oder jener Rest, der davon übrig geblieben war, fand nun seine ewige Ruhe. Oder ewige Unruhe: Denn Horváths Ehrengrab ist nur 16 Meter von einem Heurigen entfernt, in welchem sich vom frühen Nachmittag bis spät in die Nacht alles versammelt, die Lügner und die Spieler, die verstörten Frauenherzen und die angeberischen Verführer, die Hoffenden und die Hoffungslosen, die Trinker und jene, die bald ertrinken werden. Es stimmt, was der Bürgermeister in seiner Grabrede sagte: Ödön von Horváth ist endlich zu Hause.

Kaiser Karl und die Schwester

Karl I., Kaiser von Österreich, König von Ungarn etc. etc.

Zita Gradowska, Ordensschwester

Karl Ein schönes Kloster, das Ihrige da, und so viele fromme Schwestern, schön, schön. Das brauch ma jetzt. Immer schön weiterbeten. Habts auch genug zu essen?

Zita Es reicht für unsere Bedürfnisse, Majestät.

Karl Das gfreut einen. Zufriedene Menschen. Aber ist da auch irgendwas, das ein bisserl plagen tut?

Zita Nichts Besonderes, Majestät, nur eine Winzigkeit, aber das ist nichts für Eure Majestät.

Karl Sagnses nur. Mich interessiert alles, was mein Volk interessiert und plagt. Also sagnses, i bitt Ihnen, sagnses.

Zita Majestät, mich plagen die Krampfadern.

Karl Wie heißest du denn, meine liebe Schwester?

Zita Zita, Majestät, Schwester Zita.

Karl Welchem Orden gehörst du an?

Zita Dem Orden vom heiligen Arm des heiligen Borromäus.

Karl I weiß, i weiß, kenn i, kenn i. Bist fromme Schwester und heißest wie mein geliebtes Weib. Dir soll geholfen werden. Die Krampfaderln sinds also?

Zita Ja, Majestät. Ich kann schon kaum mehr gehen, und wenn, dann nur verkehrtrum.

Karl Au weh, da müss ma was machn. I werd einmal da oben, ganz oben mit denen reden.

Zita Das würden Eure Majestät für mich tun, Majestät?

Karl Ja freili. Und wie. Und sofort. Mit solchene Krampfaderln derf ma sich net spüln. Die brechen doch glatt auf amoi.

Zita Tun die das?

Karl Und wie. Platsch und offen sans. Meine liebe Gattin hat einmoi ein Krampfaderl an der linken Schamlippe ghabt. Das hat zwickt und zwackt. Das hab i weggebetet.

Zita Majestät ...

Karl Nur ruhig, Schwester, des werma schon machen. Leg dich hin und warte.

(Ab)

Am nächsten Morgen

Zita Herrgottsakra, Kruzifixkreiztürkn, ich bin ja auf. Ich renn ja wie ein Wiesel. Ich renn ja alle über den Haufen, wenn ich will. Majestät, Majestät, tausend Dank, selig sollen Sie werden dafür. (*Horcht*) Er hört mich nicht. Aber erhört hat er mich. (*Wirft alle Salben und sonstige Medizinen zum Fenster hinaus*) Ein seliger Mann, ein seliger Kaisermann. Juhu. (*Läuft im Galopp davon*)