Maria Piok

Bühnenkünstler im Archiv

Probleme der Intermedialität am Beispiel Otto Grünmandl

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

★

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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