Bernhard Fetz

Das Archiv als Bühne

Fünf Szenen und ein Museum für österreichische Literatur

Jenes historische Archiv, in dem bis vor einigen Jahren die habsburgischen Finanzakten geordnet nach Jahrgängen und Kronländern aufgestellt waren, bildet seit April 2015 die Bühne für das Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek. Franz Grillparzer, der bedeutendste österreichische Dramatiker des 19. Jahrhunderts, war zwischen 1832 und 1856 Direktor dieses „k.k. Hofkammerarchivs“. Vom ärarischen Verwaltungsarchiv führen biografische – aufgrund Grillparzers Doppelexistenz als Beamter und Schriftsteller – sowie historische Linien zu einer umfangreichen Schau österreichischer Literatur vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart (siehe die Coverabbildung des vorliegenden Bandes mit dem historischen Hofkammerarchiv Wien).

Das Literaturmuseum zeigt die Ambiguitäten einer Nationalliteratur, im speziellen Fall der *österreichischen Literatur* als Teil der deutschsprachigen und als Erbin der kulturellen Besonderheiten des Habsburgerreiches, wozu auch die Mehrsprachigkeit zählt; was wiederum den Begriff einer *deutschsprachigen Literatur* erweitert und modifiziert. Die geografischen, politischen, historischen und mentalen Bedingtheiten *österreichischer Literatur* im Rahmen eines Literaturmuseums darzustellen, reicht weit über eine bloße Illustration von Literaturgeschichte hinaus; es soll Besucherinnen und Besucher nicht nur auf die multilingualen und multidisziplinären Aspekte dieser Literatur hinweisen, sondern ebenso auf den postkolonialen Charakter von Texten und Objekten.

Dass das Literaturmuseum in die denkmalgeschützte Architektur eines historischen Archivgebäudes integriert und nicht von Grund auf neu entworfen und errichtet wurde, beeinflusst die Voraussetzungen des Ausstellens und Rezipierens in entscheidender Weise. In den 1840er-Jahren als Archiv für die Finanzakten der Monarchie erbaut, ist das in der Wiener Innenstadt gelegene Gebäude seit seinem Bezug im Revolutionsjahr 1848 raumgewordenes Sinnbild des Sammelns, Aufbewahrens und Verwaltens von Schriftgut. Das besondere Spannungsgefüge der heutigen Museumsräume verdankt sich der räumlichen wie strukturellen Überlagerung zweier Gedächtnisinstitutionen, dem Aufeinandertreffen von historischem Archiv und zeitgenössischem Museum. Die Objekte machen ein Netzwerk an Bezügen sichtbar, das sich aus einer unsichtbaren und unüberschaubaren Menge an kulturellen Hinterlassenschaften speist. Die alten Archivregale umfassen die zeitgenössische Ausstellungsarchitektur wie eine historische Klammer. Ein vormals der institutionellen Nutzung vorbehaltener Ort wurde

öffentlich, ein Speicher zu einer Bühne – für einen Pausenfilm während des weltweit ausgestrahlten Neujahrskonzertes 2017/18, oder für eine Gruppe von Leuten, die im Rahmen eines sogenannten *Instawalks* Fotos posten. Wo früher der Wunsch nach Einsichtnahme in die Finanzakten einen kakanischen Bewilligungsparcours in Gang setzte, der in den Vorzimmern des Kaisers endete – Beispiele werden im Museum präsentiert –, unternehmen heute sehr unterschiedliche Besuchergruppen Erkundungsgänge durch die weitverzweigten Räumlichkeiten von Dauerausstellung und Sonderausstellungen.

Den ersten Eindruck im Museum vermittelt nicht ein Objekt, sondern die Aura eines Archivs, das durch die gestalterische Neudefinition als Literaturmuseum auch ein ungewöhnlicher Theaterraum sein könnte. Der Raumeindruck verdankt sich den labyrinthischen Gängen mit bis zur Decke reichenden Holzregalen, die ständig neue Durchblicke eröffnen; wo dies im Einklang mit der denkmalgeschützten Struktur möglich war, öffnen sich die Gangreihen zu Kojen und Lounge-Bereichen. Die Innenräume dieses Beispiels biedermeierlicher Zweckarchitektur mit der, von außen gesehen, Anmutung eines Innenstadtpalais wecken Reminiszenzen an Giovanni Battista Piranesi's *Carceri* oder Jorge Luis Borges' *Bibliothek von Babel*. Diese raumgewordene Archivfantasie provoziert geradezu inszenatorische Eingriffe, die in klassischen Museumsräumen nur durch aufwändige, den Räumen meist äußerlich bleibende Einbauten möglich sind. Das Bekenntnis zum Raum und davon ausgehend zur Integration szenografischer und multimedialer Elemente war die wohl wichtigste Prämisse bei der Umsetzung des Museums.

Der Funktionswandel, der sich vom (historischen) Archiv zum (neuen) Museum vollzog, wird am Beispiel des Grillparzerschen Direktionsbüros deutlich; es ist Teil der Ausstellung und befindet sich ganz in der Nähe des Eingangs zur Dauerausstellung. Die originalen Aktendeckel sind Teil einer Inszenierung, die den Zwiespalt Grillparzers zwischen Pflicht und Neigung, Beamtenzwängen und modernem Schriftstellerbewusstsein zeigt. Vor dem ehemaligen Direktionszimmer lehnt an einem der Regale eine Leiter, mit deren Hilfe Akten aus den oberen Regalebenen geholt wurden; sie wurde zum Medium eines von Grillparzer im Tagebuch beschriebenen Leitersturzes, der sich zwar noch im alten Archivgebäude ereignete, jedoch mit Blick auf die weit oben aufgestellten Akten sich jederzeit auch im 1848 bezogenen Gebäude hätte ereignen können. Die Lesezeit dieses Eintrags ist um ein Beträchtliches länger als Fall und Aufprall:

Gestern Mittags, wo ich allein im Archiv war, und ein Dokument aus einem Faszikel in der obersten Reihe der Akten fast am Plafond herausnehmen wollte, fiel ich, von der Schwere des beinahe fünfzig Pfund schweren, über meinem Kopf stehenden Faszikels aus dem Gleichgewichte gebracht, von der obersten Sprosse der Leiter und stürzte die ganze Höhe

des Archivaales, also doch mindestens fünf Klafter hoch herunter [...]. Beim Falle und während desselben stellte ich die ruhigsten Betrachtungen an. Ich ließ den Aktenbündel los und dachte oder sagte vielmehr schon im Falle zu mir selbst: Nun, das kann gut werden! Darauf erinnerte ich mich der Höhe, die ich hinangestiegen, und die ich daher auch wieder herabfallen mußte. Währenddes fiel ich immer. (Grillparzer 2003, 106)

Abb. 1: Blick in den Gang mit Archivleiter vor Grillparzer-Arbeitszimmer.

Ausgehend von der Überlegung, dass der Raumeindruck sehr stark und die Erwartungshaltung der Besucherinnen und Besucher auch hinsichtlich des Formats *Literaturmuseum* unbestimmt ist, setzt die Dauerausstellung gleich zu Beginn mehrere Kontrapunkte: neben einem Hörraum mit Statements zum Begriff des *Österreichischen* von Ödön von Horváth bis Marlene Streeruwitz sowie einer digitalen Literaturlandkarte, ist es vor allem eine vierteilige Medieninstallation, die entlang pointierter Beispiele die Frage „Was ist Literatur?“ zur Diskussion stellt. Ein Video zum Entstehungsprozess des Gedichtes *Liebes-Werk* von Friederike Mayröcker ist zu sehen und weitere Beispiele für unterschiedlichste literarische Verfahrensweisen und Texte, darunter Franz Kafkas *Verwandlung*, umgesetzt in Gebärdensprache. Ausgehend von der Frage „Was heißt lesen?“ wird an diesem Beispiel die Medialität von Literatur anschaulich.

Abb. 2: Franz Kafkas *Verwandlung* in Gebärdensprache.

Eine Vitrine mit Fund- und Schaustücken ironisiert die Frage nach dem außerordentlichen Objekt und weist auf die selektiven, oft Zufällen geschuldeten Überlieferungsgeschichten hin. Die Auratisierung und Fetischisierung von Objekten, die man nicht sofort einer literarischen Überlieferung zuordnen würde, kann, aber muss nicht, selbst zum immateriellen Gegenstand der Ausstellung werden; wie die bei einem Arbeitsunfall von einer Motorsäge zerfetzte Arbeitschse Thomas Bernhards, ein von seinem Nachbarn und Vertrauten, dem Immobilienhändler Ignaz Henneimair, für die Nachwelt *gerettetes* und durch Beschriftung und Ausschneiden der besonders lädierten Hosenstücke bereits vorab musealisierte Schaustück. Durch Objekte wie Bernhards Arbeitshose, Adalbert Stifters Krauthobel, ein unförmiges Küchenutensil zur Zerkleinerung von Kraut, oder eine Maultrommel aus dem Besitz Peter Handkes wird die Literatur außerdem an die Lebenswelten ihrer Erzeuger rückgebunden, ohne dass der ephemere und okkasionelle Charakter der ausgestellten Stücke schnelle biografistische Kurzschlüsse zuließe.

Im Folgenden werden einige Archivfunktionen entlang historischer Archiv-Szenen nachgezeichnet, um am Beispiel von Ausstellungs-Szenarios im Literaturmuseum zumindest anzudeuten, inwieweit diese Funktionen in ein durch

mediales *Storytelling* geprägtes, von Kanon-Wissen zusehends befreites, andererseits bei älteren Besucherinnen und Besuchern durch Wiedererkennen befriedigtes literarisches Bewusstsein der Jetztzeit integrierbar sind.

Szene 1: Die Schatzsuche

Ferdinand Kürnberger, trotz seiner deutschnationalen Ausfälle einer der scharfsinnigsten Feuilletonisten, den 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, Anm. 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. (Kürnberger 1967, 110)

Als „Capua der Geister“ bezeichnete Grillparzer in seinem Gedicht *Abschied von Wien* seine Heimatstadt. 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 den Strick definitiv nicht verdient.

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. [...] Diese Schätze waren, halb orientalisches, jedes Zusammengehörige einzeln in ein seidenes Tuch eingeschlagen und Göthe benahm sich ihnen gegenüber mit einer Art Ehrfurcht. Endlich wurde ich aufs liebevollste entlassen. (Grillparzer 2017, 180)

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 Teufelschwanz! [...] 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! (Kürnberger 1967, 110–111)

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).

Anders als Goethe, anders als Shakespeare und anders als Kafka, der ihn sehr schätzte, hat Grillparzers Werk die Grenzen nationalkultureller Bedeutung nur selten überschritten. Aber zumindest einmal ist Grillparzer sehr prominent in das Werk eines globalen Gegenwartsautors eingegangen. In John Irvings Roman *The World According to Garp* gewinnt der Titelheld, ein angehender junger Autor, an Selbstbewusstsein, nachdem er in Wien zum Schluss gekommen ist, dass Grillparzer ein schlechter Schriftsteller ist. Diese Überzeugung „schien dem jungen Mann sein erstes wirkliches Selbstvertrauen als Künstler einzuflößen – noch ehe er etwas geschrieben hatte“ (Irving 1982, 184). Auch eine kritische Einführung zu Grillparzer vermag ihn nicht umzustimmen, in der es heißt, der Autor sei „sensibel, zerrissen, manchmal paranoid, oft deprimiert, exzentrisch und zutiefst niedergeschlagen gewesen; kurz, ein vielschichtiger und moderner Mensch“ (Irving 1982, 183–184) – und damit auch ein moderner Autor.

Grillparzer, der Melancholiker und Skeptiker, der die Verteilung von Macht wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen beschrieb – insbesondere zwischen Männern und Frauen wie in *Medea*, *König Ottokars Glück und Ende* oder *Libussa* –, der über Gewalt, Größenwahn und nationalistische Blindheit schrieb, wurde zum österreichischen Klassiker: von vielen gepriesen und wenigen gelesen; aus dem Kanon an österreichischen Schulen ist Grillparzer fast gänzlich verschwunden.

Was bedeutet dies für die museale Darstellung? Zunächst ging es um den Umgang mit dem denkmalgeschützten Arbeitszimmer des Dichters und Archivdirektors. Ein Comic des Zeichners und Autors Nicolas Mahler auf einem Touchscreen vor dem Grillparzerraum nimmt prägnante Einrichtungsgegenstände wie das Stehpult auf; es vermittelt unter Verwendung von Originalzitaten aus den Tagebüchern die permanenten Selbstzweifel Grillparzers und ironisiert das Bild des Dichterfürsten in Denkerpose.

Abb. 3: Grillparzers Arbeitszimmer, k.k.-Hofkammerarchiv.

Abb. 4: Grillparzer-Comic von Nicolas Mahler.

Ein weiteres Element ist eine Hörstation mit Nacherzählungen von Grillparzertexten durch Autorinnen, Autoren und Literaturwissenschaftler, die über einen Band zu Grillparzer als *Klassiker für die Gegenwart* auch als Download verfügbar sind (vgl. Fetz et al. 2016): Clemens Setz erzählt *Der arme Spielmann* nach, jene Erzählung, die noch am ehesten präsent ist; Anna Kim widmet sich der *Ahnfrau*: „Die *Ahnfrau* gehört zu den sogenannten Schicksalsdramen. Die Schicksalsdramen waren zwischen 1810 und 1825 im gesamten deutschsprachigen Raum extrem populär, so wie ungefähr die Hollywood-Blockbuster zur Zeit“ (vgl. den Link unter: bit.ly/Franz-Grillparzer).

Die Gegenüberstellung einer historischen Grillparzer-Inszenierung aus den 1960er-Jahren und einer modernen Inszenierung für die Salzburger Festspiele auf zwei Monitoren schafft ein Bewusstsein für die Rezeptionsgeschichte eines Nationaldichters; was auch an anderer Stelle thematisiert wird: Thomas Bernhards *Heldenplatz*-Uraufführung 1988 und die Aufführung von *König Ottokars Glück und Ende* 1955 zur Wiedereröffnung des Burgtheaters sind zwei kontroverse Beispiele für kulturelles *Nation Building* in der Zweiten österreichischen Republik nach 1945. Die konventionellen Exponate zeigen Grillparzer als Beamten, der um einen außergewöhnlich langen Urlaub ansucht, um nach Deutschland und zu Goethe fahren zu können, oder der Einsichtsbewilligungen in die von ihm verwalteten Akten erteilt, nachdem mehrere Hofstellen damit befasst waren; andererseits stellen sie den Dichter von Stücken wie *Libussa* vor, in dem die Seherin Libussa der Macht einer anbrechenden Männerherrschaft weicht.

Szene 2: 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:

Wer diese nächtliche Seite an ihr [der Dichtung, Anm. B. F.] 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. (Muschg 1933, 101)

Zieht man einen Faden aus den künstlich zusammengehaltenen Gebilden der Literaturgeschichte, dann steht man vor einem Scherbengericht aus Katastrophen und Schreckensszenarien. 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“ (Muschg 1933, 101) konfrontieren.

Walter Muschgs Beschwörung einer Ästhetik archaischen Schreckens verbindet sich mit seiner unverhohlenen artikulierten Aversion gegen das Zeitalter der „Buchhalter“ (Muschg 1933, 109), das die Dichtung niemals als „ein Organon des Lebens“ (Muschg 1933, 110) begreifen wird. Muschg bedient sich psychoanalytischer Zentralbegriffe wie „unbewußt“ oder „Verdrängung“ (Muschg 1933, 104), jedoch nicht als hermeneutischer Werkzeuge, sondern als kulturkritischer Kampfvokabeln.

Ein Beispiel für den verdrängten Schrecken, der in Literatur verarbeitet wird, ist Josef Winklers Trilogie *Das wilde Kärnten*, vor allem sein erster Roman *Menschenkind*. Winklers Kindheit und Jugend spielten sich fast ausschließlich im Bauerndorf Kamering bei Paternion in Kärnten ab, gelegen zwischen Villach und dem Millstätter See im Drautal. Er hat sich in einem Akt, der in der Literaturgeschichte nur wenig Vergleichbares kennt, aus diesem Dorf, aus den patriarchalischen Verhältnissen, aus den psychischen Verwundungen eines Außenseiters, der ein manischer Frühleser in einer weitgehend bücherlosen Umwelt war und dessen labile geschlechtliche Identität mit den Regeln dieser Umwelt kollidierte, freigeschrieben. Losgekommen ist er bis heute nicht von Kamering und von dem, was damit verbunden ist; Winklers Heimatdorf findet sich wieder in den späteren Italien- und Indien-Büchern, in den Japan- und Mexiko-Texten. Die Bilder aus der bäuerlichen Kärntner Umwelt und der patriarchalen Familienstruktur sind in die fremden Bilderwelten eingeschrieben, übereinandergestapelt zu manchmal schwindelerregenden Satztürmen.

Wenige Schriftsteller sind so besessene Schreiber wie Josef Winkler, vor allem in seiner Anfangszeit; er hat sich buchstäblich die Finger wund geschrieben, um sich in der Sprache und durch die Sprache immer wieder neu zu finden und zu erfinden. Nach dem Selbstmord jener beiden 17-Jährigen in Kamering im Jahre 1976, der am Beginn des ersten Romans *Menschenkind* steht und die Urszene des Winklerschen Schreibens darstellt, „brach meine Sprache wie ein Geschwür auf“ (Winkler 1992, 48). Die Wiederholung und die leitmotivische Wiederkehr von Bildern und Sätzen, darunter immer wieder der kot- und blutbeschmierte Kälberstrick – Züchtigungsinstrument und jener Strick, an dem sich die beiden 17-Jährigen erhängten –, sind für dieses Schreiben bestimmend.

Josef Winkler legte den Kälberstrick, der am Anfang seiner Literatur steht, auf einen Schreibtisch im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Er liegt zusammen mit einer handschriftlichen Notiz Winklers, einer von seiner Hand autorisierten *Objektbeschreibung*, nunmehr im Literaturmuseum im Kapitel „Das Dorf“: „Ich bin froh, daß er außer Haus ist. Ich wollte ihn schon wegwerfen. Einen Tag nach dem Tod der beiden Buben bin ich von Klagenfurt ins Dorf gefahren und habe im Pfarrhofstadl an der Todesstelle diesen Rest gefunden.“ Dieses *Objekt* repräsentiert die Grenze des Ausstell- und Zeigbaren.

Was Dichtung als „Organon des Lebens“ im Kontext des Archivs auch bedeuten könnte, das sei an einer Kulturtechnik gezeigt, deren materielle Niederschläge sich in den Archiven noch lange finden lassen werden: der handschriftlichen Hinterlassenschaft.

Szene 3: Die Werkstatt der Dichter – Handschriften und Hypertexte

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 Schriftstellers Gert Jonke dar. Sie ist eher als grafisch-visuelles Schrift-Bild rezipierbar denn als Bedeutung tragendes Zeichensystem; ganz im Gegensatz etwa zur Handschrift Stefan Zweigs oder Friedrich Dürrenmatts, oder auch der Handschrift Peter Handkes in den Reinschriften seiner großen Erzählungen.

Meist wissen wir nichts von der Existenz dessen, was dem gedruckten Text vorausging, den Notizen, Exzerpten, Entwürfen. Wo wir auf das Unbewusste – des Textes in Archiven, unseres psychischen Apparates z. B. in Traumresten – stoßen, verstehen wir es zunächst 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. Fehllesungen werden von Philologen entlarvt und der Urtext in kritischen Ausgaben wiederhergestellt. Disparate Fragmente und Entwürfe werden einem übergeordneten, nur scheinbar fertigen Text zugeordnet und in den Schreibprozess integriert. Dies kann einen aufklärerischen Effekt haben, wenn die Ideologie eines Textes deutlich wird: Das Ausge-

Abb. 5: Gert Jonke, aus dem Manuskript zur Textsammlung *Stoffgewitter*.

schlossene und nun Zugängliche kann unter Umständen den Preis benennen für die Konstituierung eines geschlossenen Ganzen.

Die Handschriften, als Teile literarischer Nachlässe in vielerlei Gestalt, liegen in den Archiven. Es war vor allem Wilhelm Dilthey, der dazu aufforderte, diesen *Schatz* zu heben. Erst die Existenz von Entwürfen und Briefen ließe dem „Zirkel in der hermeneutischen Operation“ (Dilthey 1889, 364) völlig entrinnen. Ohne diese Dokumente bliebe die Beziehung zwischen dem Kopf des Autors und seinen Werken ohne lebendigen Zusammenhang, Verstehen liefe Gefahr, zum sterilen Zirkelschluss zu werden. 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 Biografien gegenüber, die anderes interessiere als die unvergängliche Größe des objektiven Kunstwerks (Dilthey 1889, 363). 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 kritisierte beziehungsweise platte Biografik. Die Ästhetiker profitieren, indem sie „der Natur der Einbildungskraft“ auf die Schliche kommen. Die Ästhetiker müssten „in der Werkstatt“ (Dilthey 1889, 365) des Künstlers sitzen, um der Prozessualität des Schreibens gewahr zu werden. So lautet hundert Jahre später auch die Insinuation der französischen *critique génétique*, die aus dem Geist des Literaturarchivs entstanden ist.

Eines der faszinierendsten literarischen Projekte in der österreichischen Literatur nach 1945 stammt von Andreas Okopenko. Sein *Lexikon-Roman* zählt zu den Meilensteinen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Im Literaturmuseum sind Ausschnitte aus seiner Werkstatt in einem Kapitel zu sehen, das sich „Schreibprozessen“ widmet. *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden: Roman* nennt sich mit vollem Titel dieses Buch aus dem Jahr 1970. Der Chemiker Okopenko schrieb seine Texte nach dem Muster einer experimentellen Versuchsanordnung. Die Arbeitsprozesse wurden genau gegliedert und in einzelne Arbeitsschritte unterteilt. Der *Lexikon-Roman*, der von einer Donauschiffsfahrt von Wien in die Wachau erzählt, ordnet sein Material nach der Logik der alphabetischen Ordnung von A bis Z. Als Ausgangspunkt des Schreibens dienten dem Autor konkrete Beobachtungen, die er durch entsprechende Zeitungsartikel, Buchzitate, Notizen von Gesprächen oder Werbematerialien ergänzte; daraus entstanden dann die einzelnen Lexikonartikel. Okopenko wollte den Roman nicht linear erzählen, sondern „in Worten etwas wie eine Landkarte entwerfen, die alles zugleich enthält und es dem Beschauer überläßt, die Blickrichtung und den Fortgang zu wählen“ (Okopenko 1979, o. S.). Der Roman weist mit seiner modularen Verweisstruktur auf spätere Hypertext-Modelle voraus.

Deshalb verwundert es nicht, dass der *Lexikon-Roman* eine multimediale Adaption erfuhr. Der *Elektronische Lexikon-Roman (ELEX)* ist eine interaktive Text-, Grafik- und Fotogalerie, umgesetzt vom Künstlerkollektiv *Libraries of the Mind* (<http://www.essl.at/bibliogr/elex.html>).

Szene 4: Archiv und Performanz

Ernst Jandls Nachlass unterscheidet sich von anderen Nachlässen aufgrund der Vielfalt und Menge des überlieferten Materials und aufgrund seines multimedialen Charakters. Angesichts dieses Materials verdichtet sich der Eindruck von *Präsenz*; mehr als anderswo ist hier eine zentrale Archiverfahrung zu machen – die Dialektik von Anwesenheit und Abwesenheit. Ernst Jandl ist nicht nur anwesend in der Überlieferung von Stimme und Bild, er ist anwesend auch in den Transpositionen seiner Texte in Musik, in der Dynamik der handschriftlichen Aufzeichnungen, in seinen Zeichnungen und Schriftbildern, in den bewussten und unbewussten Transformationen und Aneignungen jandlscher Sprechweisen im medialen Alltag wie in künstlerischen Gebilden anderer. Eine einzigartige biografische Quelle stellen Telefongespräche teils sehr privaten Charakters dar, die der von allen Aufnahmetechniken immer faszinierte Dichter ohne Wissen der Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner aufzeichnete, als er zum ersten Mal über einen Telefonanrufbeantworter mit Rekord-Funktion verfügte.

Die Stimme lebt fort in den von Stimmen und Instrumenten vibrierenden schriftlichen Dokumenten des Nachlasses. Die späten Gedichtentwürfe, Notizen und Szenarien sind gezeichnet von einer psychomotorischen Dynamik, die an der Verteilung der Wörter und grafischen Elemente auf dem Blatt ablesbar ist. Das Schriftbild lässt sie als wilde Partituren eines zunehmend von Krankheit und Depressionen begleiteten Alltags begreifen. Dabei schießen mediale und performative Aspekte in einer *konventionellen* Quelle zusammen: Viele der späten Gedichtentwürfe und fragmentarischen Szenarien sind poetische Reflexionen über das Verhältnis von Lebensäußerungen und Sprachäußerungen.

Diese intermedialen Aspekte, außerdem der religiöse Hintergrund der Jandlschen Sozialisation (die Herkunftsstimmen, die Anleihen an Litanei und Predigt), der Status als Performancekünstler (der Dichter als Popstar, die Zusammenarbeit mit Musikern) lassen sich mit explizit biografischen Konstellationen (Stimme und Körperwahrnehmung) und theoretischen Konzepten zu Stimme und Performanz verknüpfen. Die 2010 im Wien Museum gezeigte Ausstellung *Die Ernst Jandl Show* stellte den Zusammenhang von Nachlass und einem von medialen und performativen Elementen bestimmten Nachleben ins Zentrum (vgl. Fetz und Schweiger 2010).

Die Schriftstellerin Friederike Mayröcker widmete dem Gefährten vieler Jahrzehnte ein Gedicht mit dem Titel *doppelte szene*. Die Gedichtzeilen überblenden eine eindrückliche, im Kopf der Schreibenden noch ganz gegenwärtige Szene mit einem poetischen „Erinnerungsbild“: „er / sitzt im Zimmer und schlägt / zu bers-tender Platten- / musik den Rhythmus / mit Kopf und Armen, vor- / wärts und rück- / wärts, wie einstmals / auf schwingendem / Schaukelpferd, das / selige Kind“ (Mayröcker 2004, 366). Musik, Rhythmus, Körper, Kindheit und Dichtung – von ihrer glücklichen Symbiose im Moment des Versunkenseins spricht dieses Gedicht.

Die intime Gedicht-Szene hat ihr mächtiges Gegenbild im Bild des Dichters als Popstar, überliefert in zahlreichen Fotos, Filmdokumenten und Lesungsmit-schnitten. Das gewonnene Eigenleben der Stimme war ein Akt der Austreibung: Jene Stimmen elterlicher, kirchlicher, staatlicher und militärischer Autorität, von denen Jandls Heranwachsen geprägt war, wurden zum Verschwinden gebracht und die Stimme war frei, hinzugehen, wo immer sie hinwollte. Und sie wollte vor allem hin zu Gedichten, die gesprochen sein wollten, laut und deutlich: „Mach den Mund auf! hieß es von Vater und Mutter, nicht wenn ich essen sollte, sondern um mich das deutliche Sprechen zu lehren, und so bin ich viele Jahre später zu den Sprechgedichten gelangt“ (Jandl 2016, 425).

Bereits bei Jandls erstem größeren Auftritt im Juni 1965, anlässlich einer legendären Beat Poetry-Session in der Londoner Royal Albert Hall, entpuppte sich der immer korrekt auftretende Lehrer und bis dahin nur in engeren Literaturkreisen bekannte Dichter als professioneller Performer. Dabei verdankte sich Jandls Wirkung ganz und gar nicht einem charismatischen Auftreten, wie es die Ikonen der Beat-Poetry, allen voran Allen Ginsberg, kultivierten. Das Pathos der Prediger und Propheten lag ihm fern, was nicht heißt, dass rituelle Momente nicht eine Rolle spielten. Jandls Geheimnis lag in der bis in die letzten Lautfiliationen aufrechterhaltenen Kontrolle über das eigene Sprechen. Seine Nüchternheit und Präzision in Verbindung mit dem genau kalkulierten Witz erzeugten einen Eindruck, dem sich Jandls Publikum weder entziehen konnte noch wollte.

Der Auftritt in der Royal Albert Hall war in seiner Dimension und Strahlkraft einmalig. Bei der als *Wholly Communion* angekündigten, spontan organisierten Beat-Veranstaltung trat Ernst Jandl neben Stars der internationalen Poesie wie Allen Ginsberg auf. Es sollte für den bislang kaum bekannten Autor aus Wien der vielleicht größte Triumph als Vortragskünstler werden. An einem kulturellen und politischen Kulminationspunkt des letzten Jahrhunderts, wenige Jahre vor 1968, gelangte vor siebentausend Zuhörern, unter denen sich etwa auch Indira Gandhi befand, eine einzigartige Mischung aus experimenteller und politischer Poesie zur Aufführung. Auf der Eintrittskarte stand der lapidare Satz: „New major unpublished poems by Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Fainlight, Horovitz, Jandl.“ Ginsbergs Biograf Michael Schumacher hebt das Einzigartige der Veranstaltung hervor:

Ernst Jandl las Gedichte, die Beifallsstürme auslösten. Die körperlose Stimme von William Burroughs warf über die Saallautsprecher einen unheimlichen Schatten auf das Ereignis. Harry Fainlight las psychedelische Lyrik, während Lawrence Ferlinghetti mit ‚To Fuck is To Love Again‘ ein politisches Manifest bot, das ganz im Sinne des Geistes internationaler Bruderschaft war, unter dem der Abend stand. Gregory Corso, der aus Paris gekommen war, las mit ‚Mutation of the Spirit‘ ein provokantes neues Werk. Allen, der als letzter drankam, lieferte eine lebhaftes Lesung von ‚Who Be Kind To‘ und ‚The Change‘, bevor er das Publikum eine Reihe von Mantras singen ließ. (Schumacher 1999, 394)

Der Dichter und Übersetzer Alexis Lykiard fand für die Wirkung, die Jandls Auftritt hervorrief, die folgenden Worte: „But one of the most impressive moments was when the Austrian Ernst Jandl read and the audience successively turned football crowd, Boy Scout rally, and wolfpack“ (Lykiard 1965, o. S.).

Ein Ausschnitt aus dem legendären Film zur Veranstaltung von Peter Whitehead ist Teil einer Reihe von Beispielen avantgardistischer Filmkunst im Kino-raum des Literaturmuseums. Zusammen mit den Beispielen von Kollaborationen mit den englischen Künstlern John Furnival und Ian Hamilton Finlay vermittelt der Ausschnitt einen Eindruck von der Internationalität und den performativen Qualitäten der österreichischen Literatur. Mit seinen rund 70 Hör- und Videostationen, mit Medieninstallationen, einem Hör- und einem Kinoraum ist das Literaturmuseum auch ein Museum der Töne, Stimmen und bewegten Bilder. Literaturgeschichte ist auch Mediengeschichte, Literatur, zumal die österreichische, ist geprägt von performativen Elementen.

Abb. 6: Ernst Jandl, *Devil Trap / Teufelsfalle*. Sprechtext nach Motiven einer rotierenden Textplastik von John Furnival.

Szene 5: Das Archiv als Ort von Autorität

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 Autorität“ (Derrida 1997, 11). Derridas Kommentar zur Etymologie des Wortes „arché“ schreibt ihm die Doppelbedeutung von Anfang und Gebot, von Anfangsgrund und Autorität einer sozialen Ordnung zu (vgl. Derrida 1997, 9). Die „Archonten“ sind, in der historisch nicht korrekten Darstellung Derridas, die Bewahrer und Ausleger der Dokumente: „Sie haben die Macht, die Archive zu *interpretieren*“ (Derrida 1997, 11).¹ Das tun auch Ausstellungskuratorinnen und -kuratoren.

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; er sollte im prekären südfranzösischen Exil zu einem lebensentscheidenden Dokument werden. Um im französischen Anhaltelager nicht zu den an die Nazis Ausgelieferten zu gehören, geht Drach in die Offensive: Er sei, so argumentiert der Anwalt Drach nun in eigener Sache, nach französischem Recht kein Jude, weil er bereits 1939 zum Katholizismus konvertiert sei (es galt der 25. Juni 1940 als Stichtag). Als Beweis legt er dem Kommissar des Lagers eben jenen Heimatschein der Gemeinde Wien aus dem Jahre 1939 vor. Auf diesem findet sich die Abkürzung „I.K.G.“ für „Israelitische Kultusgemeinde“, Drach übersetzt sie mit „Im Katholischen Glauben“. Die falsche Interpretation dieses Dokuments zusammen mit der Vorlage von Papieren der nichtjüdischen Mutter seiner Halbschwester, die beweisen sollen, dass Drach über ein nichtjüdisches Großelternpaar verfügt, führen zu seiner Entlassung aus dem Lager und dazu, dass Drach eine überlebenswichtige Bescheinigung erhält: ein „CERTIFI-

¹ „Der Zugriff auf die Überlieferung war im klassischen Athen gerade nicht exklusiv, sondern quasi demokratisiert, denn alle Dokumente, die die Polis betrafen, waren zumindest potentiell allen Bürgern im öffentlichen Raum zugänglich, sei es im ‚Metroon‘, sei es auf der Agora“ (Rebenich 2016, 34).

CAT DE NON-APPARTENANCE A LA RACE JUIVE“, das die Vichy-Behörden dem Juden Drach im April 1943 widerstrebend ausstellen müssen. Die verfälschende Auslegung des Heimatscheins und die Aneignung *falscher* Lebensdokumente wurden zur Bedingung des Überlebens. In diesem Fall besteht die fragile Autorität des Auslegers gegen die Instanz, die die Auslegung akzeptiert oder auch nicht.

Die Ausstellung der genannten Schriftstücke funktioniert auf zwei Ebenen: Einmal sind sie einfach nur historische Objekte in unterschiedlichen Formaten und Sprachen (französisch und deutsch); allerdings ergibt sich der Kontext aus der Umgebung, in die sie eingebettet sind, und der Überschrift des Kapitels: „Lebensläufe 1938–1945: Flucht, Vertreibung und Exil“. Auch der nur flüchtig über die verschiedenen Ausstellungs-Displays wandernde Blick erfasst eine Atmosphäre der Bedrohung und Ausgesetztheit, Situationen, in denen *Lebensdokumente* – Fotografien oder amtliche Bescheinigungen wie sie der Logik der Archivordnung gemäß rubriziert werden – eine nichtalltägliche Bedeutung gewinnen. Ohne die erklärenden Texte zu den Dokumenten, ohne das Erzählen der Drachschen Geschichte durch Guides oder das optionale Museumstablet bleiben sie Einzelstücke.

Die Geschichte einer aberwitzigen Flucht vor den Nazis und den mit ihnen kollaborierenden Vichy-Behörden ist vom Autor in einem grandiosen autofiktionalen Text vorgeformt, dem als „Bericht“ bezeichneten autobiografischen Roman mit dem auf den verehrten Lawrence Sterne anspielenden Titel *Unsentimentale Reise*; sentimental wie die Reise des Sternschen Erzählers und Alter Egos Yorick durch Frankreich und Italien war sie nicht, sie war lebensbedrohlich, absurd-komisch und unwahrscheinlich. Die ausgestellten Objekte, allesamt enthalten im Nachlass Albert Drachs, beglaubigen die literarische Darstellung. Erst die Erzählung verleiht ihnen Leben, eine Geschichte wird erfahrbar, die zwischen der tat-

Abb. 7: Albert Drach, Certificat de non-appartenance à la race juive.

sächlichen, durch Fakten verbürgten Biografie der von Drach autorisierten Version im literarisierten Emigrationsbericht und der Vorstellungskraft der Betrachterinnen und Betrachter oszilliert.

Ob im flüchtigen Vorbeigehen oder in der aufmerksamen Vertiefung, „Basis der Objekterschließung“ bleibt immer die „poetische Vorstellungskraft“, wie der erfolgreiche Ausstellungsmacher Neil MacGregor den geglückten Wahrnehmungsakt im Museum bezeichnet (vgl. Hansen et al. 2017, 8).

Das Selbstverständnis von Archiven wie die Zuschreibungen von außen, und dies gilt für alle Institutionen, die historische Artefakte sammeln, sind einem fundamentalen Wandel unterworfen: Zum einen sind Archive und Museen mit dem Verlust historischen Wissens in der Realität sozialer Medien und sozialer Netzwerke konfrontiert. Damit verändern sich auch die Bestimmungen kultureller Identität sehr viel schneller als in früheren medialen Umbruchzeiten. Mit kulturellen Artefakten verbindet sich eine wechselnde Zuschreibung historischer und gegenwärtiger Identitäten. An der österreichischen Literatur lassen sich diese Prozesse besonders gut zeigen. Hinzu kommt eine immer bestehende Spannung zwischen der Geschichtlichkeit von Objekten und den gegenwärtigen politischen, historischen und ästhetischen Kontexten. Literaturmuseen wie andere Museen auch machen die überlieferten Zeugnisse einer jeweils neuen *modernen* Literatur ebenso wie die Dokumente gesellschaftlicher und ästhetischer Avantgarden zu museologischen Objekten einer Erinnerungskultur. Kluge Inszenierungen und neue Kontexte vermögen diese Spannungen sichtbar zu machen. Darin besteht eine der Herausforderungen bei der Ausstellung des Immateriellen.

Macht es noch Sinn, mit einem verbindlichen Kanon literarischer und historischer Werke zu arbeiten? Was bedeutet der Begriff „Klassik“ und „Klassiker“ heute? Welche Konsequenzen besitzt die zunehmende Verlagerung der Schwerpunkte von klassischer Wissens-Vermittlung und wissenschaftlicher Erschließung zu *Storytelling* für Archive und Museen? Und was bedeutet dies alles für die aktuelle Praxis des Sammelns und Zeigens? Im Idealfall können ein bestimmtes Objekt, eine bestimmte Objektgruppe, größere Einheiten wie ein Nachlass oder eine Fotosammlung, zum Gegenstand unterschiedlicher Präsentationsformen werden – als digitalisierte, transkribierte und kommentierte Handschrift im Rahmen eines digitalen Editionsprojektes, als aussagekräftiges museales Originalobjekt im Rahmen einer Ausstellung, als digitalisiertes Bild-Objekt in einer virtuellen Ausstellung, als Flaschenpost in den sozialen Medien, als im Kontext eines Nachlasses zu erschließendes Objekt in der Praxis des Archivs.

Literaturverzeichnis

- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann+Bose, 1997.
- Dilthey, Wilhelm. „Archive für Literatur“. *Deutsche Rundschau* 58 (1889): 360–375.
- Fetz, Bernhard, und Hannes Schweiger (Hg.). *Die Ernst Jandl Show*. St. Pölten, Salzburg: Residenz Verlag, 2010.
- Fetz, Bernhard, Michael Hansel und Hannes Schweiger (Hg.). *Franz Grillparzer. Ein Klassiker für die Gegenwart*. Wien: Zsolnay, 2016.
- Grillparzer, Franz. *Briefe und Tagebücher II*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2003.
- Grillparzer, Franz, *Selbstbiographie*. Hg. Arno Dusini, Kira Kaufmann und Felix Reinstadler. Salzburg, Wien: Jung und Jung, 2017.
- Hansen, Lis, Janneke Schoene und Levke Tessmann (Hg.). *Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- Jandl, Ernst. „Autobiographische Ansätze“. *Mein Gedicht und sein Autor*. Werke, Bd. 6. München: Luchterhand, 2016. 424–429.
- Irving, John. *Garp und wie er die Welt sah*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1982 (Sonderausgabe März 2012).
- Kürnberger, Ferdinand. *Feuilletons*. Ausgewählt und eingeleitet von Karl Riha. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1967. 109–113.
- Lykiard, Alexis. „Introduction“. *Wholly Communion*. London: Villiers Publications Ltd, 1965.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Muschg, Walter. „Dichtung als archaisches Erbe“. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 19 (1933): 99–112.
- Okopenko, Andreas. *Nachträgliche Anmerkungen zum Manuskript des „Lexikon-Romans“*, 1979. Nachlass Andreas Okopenko, Österreichische Nationalbibliothek, Literaturarchiv, Sign. LIT 439/W3.
- Rebenich, Stefan. „Altertum“. *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Hg. Marcel Lepper und Ulrich Raulff. Stuttgart: Metzler, 2016. 29–40.
- Schumacher, Michael. *Allen Ginsberg. Eine kritische Biographie*. Aus dem Amerikanischen von Bernhard Schmid. St. Andrä-Wördern: Hannibal, 1999.
- Winkler, Josef. *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992.