

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 Parallelaktion. 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 Vetters 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 hilfeschende 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. *Sätze für Klaus Amann* . . . 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 Theaterstück *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 Theaterstück 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 unbekannten 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 wüßte 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 Artificialität 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 unverkörperlicht die zwei Figuren auch sind, 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 unnütz, 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 unerkant 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).

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.

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 schweißtreibenden 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 vereinzelte 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.