
Alessandro Costazza

Über Wahrheit und Lüge im poetologischen Sinne

Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens
im Werk Franz Tumlers

Franz Tumber zum 80. Geburtstag

*Wer glaubt, daß man mit Worten lügen könne, könnte
meinen, daß es hier geschähe. Aber wenn ich mit Worten
lügen könnte, wäre ich wohl nicht hier. Überall wohin
ich sehe, bedarf es eines Wortes, um zu leben.*

G. Benn.¹

I.

„pollà pseùdantai haoidoi“: Die in diesem berühmten Vers Plutarchs enthaltene Idee, daß die Dichter viel lügen – eine Vorstellung, die in der Platonischen Verbannung der Künste aus seiner idealen Republik ihren vielleicht bekanntesten Ausdruck gefunden hat² –, ist heute kaum mehr als ein Gemeinplatz. Doch auch die Bedeutung und die Gültigkeit dieses Topos haben vor der vielleicht wichtigsten und grundlegendsten Erfahrung der ganzen Moderne, die in der Erkenntnis des Auseinanderfallens von Sprache und Wirklichkeit gründet, eine tiefe Wandlung erfahren.

Wie Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* – das höchste und zugleich dramatischste Dokument dieser Krise und dieses schmerzlichen Bruchs zwischen den Worten und den Dingen – eindruckswoll zeigt, kann das linguistische System nur vor dem Hintergrund eines unerschütterten Glaubens an die Gesetzmäßigkeit, Harmonie und Erkennbarkeit des Universums ungestört funktionieren; eines Universums also, in dem das erkennende Subjekt noch als einheitsstiftende Instanz fungiert gegenüber einer organischen Totalität, in der alles zusammenhängt und in der jedes einzelne Widerspiegelung des Ganzen ist.³ Wenn aber diese ungebrochene Zuversicht nicht mehr vorhanden ist, dann muß

auch die Sprache als Verallgemeinerungs- und Abstraktionsprozeß notwendig vor der Aufgabe scheitern, das einzelne und Individuelle auszudrücken, das *per definitionem* „ineffabile“ ist.⁴ Nur jenseits der Sprache scheint sich jetzt – in einer Art „Offenbarung“, als „ungeheueres Anteilnehmen“ und „Hinüberfließen“ in die Welt – die „stumme Wesenheit der Dinge“ zu eröffnen.⁵ Trotz dieser schwerwiegenden Einbuße an ihrer heuristischen Kraft bleibt jedoch die Sprache nicht nur unhintergebar, sondern es fällt ihr eine neue, lebenswichtige Funktion zu: als poetische Sprache kann sie nämlich, wie das Beispiel Hofmannsthal mittelbar beweist, sogar jene schmerzhaft wahrgenommene Spaltung überbrücken.

Schon Nietzsche, der als einer der ersten diese für die Moderne typische Erkenntnis der Eingeschränktheit und Lügenhaftigkeit der Sprache in aller Deutlichkeit formuliert hat, hat gleichzeitig auch deren schrankenlose Potentialität unterstrichen. In seiner bekannten Jugendschrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* hat er die Sprache zwar als Ort der größten und ursprünglichen metaphysischen Lüge entlarvt; einer Lüge jedoch, die, weil lebensnotwendig, unüberwindbar ist.⁶ Erst die Sprache – und auf ihr weiter aufbauend die Wissenschaft – zieht nämlich nach Nietzsche Grenzen im magmatischen und undifferenzierten Werden des Lebens und begründet dadurch sowohl die Identität der Objekte als auch die des wahrnehmenden und erkennenden Subjektes. Trotz seiner scharfen Kritik am toten und erstarrten Gerüst der wissenschaftlichen Abstraktionen und Schematismen strebt Nietzsche hier jedoch keinesfalls eine Überwindung bzw. Abschaffung der Sprache an, weil dies den Menschen in das ursprüngliche Chaos hinter das *principium individuationis* zurückfallen ließe. Nietzsches Hauptziel besteht vielmehr darin, die produktive und schöpferische Kraft der Sprache hervorzuheben und neu zu würdigen. Wörter und Begriffe bleiben nämlich nur insofern Lügen, als die Vergessenheit ihrer ursprünglichen Natur von bloßen Metaphern anhält. Wenn aber der Mensch, eingedenk dieser „metaphorischen Natur“ der Sprache, „in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffen“ reden, das überkommene Begriffsnetz durchstößt, das er über die Wirklichkeit geworfen hat, dann gewährleistet die Sprache „den Mythos und überhaupt in der Kunst“ zumindest eine Annäherung an die Wahrheit.⁷ Die alte Gleichsetzung von Dichtung und Lüge kann somit geradezu umgekehrt werden: wenn nicht mehr nur der Dichter, sondern die Sprache als solche lügt, dann kann vielleicht gerade die poetische Sprache durch ihre unübliche, transgressive Verwendung von Wörtern und Begriffen ein Mittel zur Überwindung je-

ner der Sprache ursprünglich anhaftenden Lüge werden. Anstatt die Lügenhaftigkeit der Dichtung moralisch zu beurteilen und sie zu verwerfen, nimmt sie Nietzsche vielmehr als produktives Vermögen in den Dienst des Lebens selbst.⁸ Dadurch vollzieht er aber auch eine radikale Umwertung der traditionellen Begriffspaare von „Wirklichkeit und Wahrheit“ bzw. „Kunst und Lüge“: „In einer lügenhaften Natur“, heißt es in einem nachgelassenen Fragment aus dem Jahre 1872, „bekommt die Kunst eine ganz neue Würde [...] *Wahrhaftigkeit der Kunst*: sie allein jetzt ehrlich.“⁹ Zwischen diesen beiden entgegengesetzten und trotzdem komplementären Auffassungen der Sprache als Lüge und Verschleierung der Wahrheit einerseits, als Instrument der Wahrheitsfindung bzw. als Mittel zur Konstruktion der Wahrheit andererseits, bewegt sich mehr oder weniger bewußt die gesamte Literatur der Moderne. Doch bei kaum einem anderen modernen Autor ist die Frage nach dem spezifischen Wahrheitsgehalt der Sprache so konsequent zum zentralen, ja fast obsessiven Thema seiner gesamten Produktion gemacht worden, wie in den Werken der Nachkriegszeit von Franz Tumlér: Von Roman zu Roman, stets von theoretischen Reflexionen begleitet, läßt sich bei ihm eine ununterbrochene Entwicklung dieser Problematik und ein unermüdliches Vorstoßen zu immer neuen Lösungsversuchen verfolgen.¹⁰ Dabei geht es Tumlér nicht so sehr um die Wahrheit der Sprache oder des Wortes im allgemeinen, sondern vielmehr um den spezifischen Wahrheitsgehalt der Erzählung und dadurch um die Möglichkeiten und die Legitimation der Erzählkunst selbst.¹¹ Daß diese Reflexionen über das Erzählen dann auch eine genaue und unmittelbare Entsprechung auf der sprachlich darstellerischen Ebene finden,¹² mag kaum verwundern, ist doch Tumlér in erster Linie ein Autor poetischer Texte und ein Erzähler. Eine viel wichtigere Charakteristik dieser unermüdlichen Nachforschung Tumlers, die sie in ihrer Art einfach einzigartig macht, scheint mir jedoch darin zu bestehen, daß diese Überlegungen über die Wahrhaftigkeit oder Lügenhaftigkeit der Sprache bzw. der Erzählung nicht nur im Roman selbst als poetologische, reflexive Standortbestimmung des Erzählers eingeführt werden, sondern daß diese Fragestellung vielmehr das inhaltliche Geschehen selbst und den Fortgang der erzählten Geschichte wesentlich mitbestimmt: Ja, sie machte im Grunde, wie zu zeigen sein wird, den einzigen wahren und tieferen Gegenstand derselben aus.

II.

Deutlich erscheint dieser unmittelbare Zusammenhang von erzähltem Stoff und Erzählweise schon im Roman *Der Schritt hinüber* aus dem Jahre 1956.¹³ Die Position des Erzählers ist hier zunächst die traditionelle des allwissenden Erzählers, der nicht nur Landschaften und Personen kunstvoll beschreibt, sondern auch die inneren und intimsten Gefühle und Gedanken seiner Figuren kennt und darstellt: Souverän verfährt er mit seiner Materie, indem er die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse in ein Nacheinander auflöst und jede einzelne Person separat verfolgt.¹⁴ Doch diese „realistische“ Methode ist in Wirklichkeit nur Täuschung und wird im Laufe des Romans immer deutlicher entlarvt, ausgehöhlt und allmählich überwunden. Gerade auf eine solche Überwindung, und nicht nur auf ein konkretes Ereignis im Roman, spielt auch der „Schritt hinüber“ des Titels an: Auf einen Schritt über die naturalistische Beschreibung des ersten Kapitels hinaus,¹⁵ hin zu den Welten der Phantasie, des Traums und des inneren Monologs der letzten Seiten des Werkes.

Im Roman gibt es keine Geschichte, sondern viele Geschichten, keine endgültige Wahrheit, sondern höchstens viele, perspektivische Wahrheiten: Gerade die wichtigsten Fakten werden vom Erzähler nicht unmittelbar dargestellt, sondern nur von den verschiedenen Personen nacherzählt. Diese Erzählungen enthalten dann oft, wie der Titel des zweiten Kapitels ironisch heißt: „*Mehr als wir erfuhren*“ (S. 75).

Kurz nach dem Krieg, in einem nicht weiter bestimmbar besetzten Gebiet,¹⁶ unterhält Susanna, die lange keine Nachricht mehr von ihrem Manne hat, eine heimliche Liebesbeziehung mit dem ehemaligen, jetzt enteigneten Grundbesitzer des Ortes. Seit einiger Zeit wohnt sie in einem Bauernhof außerhalb des Dorfes, das sie verlassen mußte nach einer Affäre, die sie eher aus Mitleid denn aus Liebe mit dem Kapitän der dortigen Garnison gehabt hatte. Auf dem Bauernhof nun muß sie, um zwei dort versteckte Flüchtlinge zu decken, sich einem jungen Offizier hingeben, der ihr seit Tagen und Wochen den Hof macht. Doch sowohl die Beweggründe von Susanna – ob Opferbereitschaft oder auch hier nur Mitleid – als auch der Vorgang selber bleiben im Unklaren: Sie ist zwar zu Kolja hinausgegangen und hat einige Zeit mit ihm verbracht, ob sie aber mit ihm tatsächlich geschlafen, oder ihn nur durch ein bloßes Versprechen auf den nächsten Tag vertröstet hat, wird nie geklärt. Sie selbst nennt ihr Handeln „Betrug“ und fühlt bis zum Schluß, daß sie dem jungen Offizier etwas schuldig geblieben ist: denn am nächsten Tag

hat sie sich nicht finden lassen und ist wieder ins Dorf zurückgekehrt.

Um die Interpretation dieses Geschehens, von dem man viele „Geschichten“ erfährt, in die es aber nie vollkommen aufzugehen scheint, dreht sich nun der ganze Roman. Denn auf der einen Seite setzt sich Axel von Wilnow, der ehemalige Grundbesitzer und Liebhaber Susannas, aus den Bruchstücken der drei unterschiedlichen Geschichten, die ihm zu Ohren kommen, seine eigene „Geschichte“ zusammen:

Es war nicht ganz die Geschichte Bemelmans, auch nicht, was den Leuten im Wirtshaus nachhing, – aber vielleicht wäre das die Wahrheit? (S. 81)

Dieser Glaube macht ihn für jede andere „Wahrheit“ taub, so daß er nicht einmal an Susannas Erzählung des Vorfalles glauben kann. Nur im Dialog aber, d. h. in der Relativierung jeder absoluten Wahrheit und in der Bereitschaft eines Du zum Zuhören und zum Glauben kann wenigstens jene partielle Wahrheit erreicht werden, die allein dem Leben angemessen ist und ihm dienen kann: *Sie hatte ihre Beichte gemacht. Aber was ist die Wahrheit; und wem nützt sie. Selbst wenn jemand spricht: Ich sage die Wahrheit, so muß ihm der, der es hört, auch glauben, damit es wirklich die Wahrheit ist!* (S. 108)

Axels unbedingtes Streben nach der einzigen Wahrheit hindert ihn nicht nur daran, an Susanna zu glauben, und zerstört dadurch für immer ihre Liebesbeziehung, sondern führt ihn vielmehr unaufhaltsam der Tragödie entgegen. An der Mühle sitzend denkt er „darüber nach, wie man die Wahrheit erfahren könne, denn um zu leben, mußte man die Wahrheit haben“ (S. 149). Axel vermutet, daß „Kolja der Mann [sei], der mit der Wahrheit herumritt wie mit einem Gegenstand“ (S. 118), und möchte ihn zur Rede stellen: „aber Kolja suchte selber die Wahrheit“ (S. 119). Indem dieser betrunken, wüst und wild durch das Dorf zieht und nach der Frau suchend alle Bewohner in Furcht und Panik versetzt, „ritt er nicht mit der Wahrheit dahin, wie Axel meinte, sondern mit Einbildungen“ (ebd.). Wenn beide dann schließlich aufeinander treffen und Kolja Axel für einen Komplizen der Frau hält, „sahen sie einander an und nahmen jeder seine Wahrheit zu sich“ (S. 164). Diese Verabsolutierung einer bloß subjektiven und monologischen Wahrheit, die jeden Dialog zwischen den beiden unmöglich macht, weit entfernt dem Leben zu dienen, wie etwa Axel geglaubt hatte, führt vielmehr zuerst seinen, dann aber auch den Tod Koljas herbei.

Anders als Axel und Kolja weiß der Kapitän, daß er die Wahrheit über das Geschehene und über die Gefühle Susannas nie

erfahren wird und scheint sich zunächst damit zufrieden zu geben:

[...] das spielt keine Rolle, ob die Frau die Wahrheit sagt, man kann der Wahrheit nicht so nachlaufen wie dieser Kolja, die Wahrheit ist niemals da, man kann sie nicht entdecken, man muß sie sich selber machen! (S. 139)

Aber auch der Kapitän, der die Ordnung über alles liebt, muß dann zuletzt das Geschehene in eine Geschichte verwandeln (vgl. S. 146); ja, er macht eine Fabel daraus, indem er das Dorf in ein Paradies verwandeln möchte, in dem noch keine Erbsünde stattgefunden hat und sich alle in einer idyllischen Landschaft versöhnen können (vgl. S. 127 ff.). Nur zum Schluß, nachdem sich der treue Adjutant Spasso für die Hoffnungen des Kapitäns aufgeopfert hat und kurz bevor auch Kolja erschossen wird, muß der Kapitän das Scheitern seines harmonisierenden Traumes vom Paradies erkennen:

Da sah er nicht den Himmel, sondern eine leere schwarze Wand. Er sah, daß der Himmel nicht blau war, sondern schwarz. Das Blau kam von der Luft, aber das war Täuschung, so wie aller Zusammenhang in diesen Ereignissen Täuschung war, aber die Täuschung in den Ereignissen galt nicht, es gab ja gar keinen Zusammenhang, auch den einen nicht: Liebe, Gutmachen, Heilung; es gab kein Grün und gab kein Blau, – keinen Frieden, es gab kein Paradies, und also gab es auch keine Geschichte. (S. 194)

Die ganze Wirklichkeit verliert plötzlich in seinen Augen jedes objektive Substrat, während jeder kausale Zusammenhang oder jede Folge der Ereignisse, d. h. also auch jede Geschichte, ihm endgültig unmöglich und als bloße Täuschung erscheint.

Susanna war zu dieser grundlegenden Erkenntnis, daß kein Ereignis, keine Erfahrung sich „auf eine gewöhnliche Geschichte“ herunterdrehen läßt, und daß also jede Geschichte im Grunde nur das Ergebnis eines Ordnungs- und Bedeutungswillens darstellt, viel früher als der Kapitän gekommen:

Ihr kam vor, jetzt wäre sie ganz nahe an der Wahrheit. Immer geschah etwas anderes, als was man erzählen konnte und was dann zu einer Geschichte wurde; es war nicht zu erkennen, was geschah. Nur das, was als Geschichte geschah, war zu erkennen. (S. 93)¹⁷

Auch von ihr, von der einzigen, die alles in erster Person erlebt hat, was die anderen nur erzählen, kann man also keine endgültige „Wahrheit“ erfahren. Sich selbst entfremdet ist Susanna kein aktives Subjekt der Ereignisse mehr, sondern höchstens noch passives, „durchlässiges“ Objekt des Geschehens. Während ihr

ganzes Leben ihr nur als Betrug und Lüge vorkommt (vgl. S. 68), glaubt sie an keine Wahrheit mehr und hat schon längst das Unheilvolle jenes unbedingten Ordnungs- und Wahrheitsstrebens erkannt, auf das das Bedürfnis nach einer Geschichte zurückgeht: *Hätte man mich in Ruhe gelassen, dachte sie, es hätte keine Geschichten gegeben. Daß man sich umarmt ist doch keine Geschichte! Nur aus den Einbildungen danach – jeder macht sich Einbildungen, ob etwas zutrifft oder nicht – und wenn ein Mann so anfängt: er will die Wahrheit wissen, oder wie jetzt der Kapitän: er will Ordnung machen, dann entstehen die Geschichten. Aber ein richtiges Bild kann sich doch niemand machen, nicht einmal er!*

Einen Augenblick lang erschien ihr alles ganz einfach. Man mußte nur aufhören mit diesem sonderbaren übertriebenen Anspruch, ein ordentliches Bild zu bekommen, dann hörten auch die Geschichten auf, mit denen man nicht fertig wurde. (S. 145–46)

Erst am Ende des Romans, wenn Susanna endgültig in „ihre[r] andere[n] Welt“ (S. 196) der Phantasie angelangt ist, kann sie diese Geschichten gewähren lassen und die Glückseligkeit „bei der Gesellschaft in ihrem Inneren“ erreichen (S. 212 f.). Hier allein haben die „Geschichten“ ihr Existenzrecht und ihre „Wahrheit“, hier stiften sie keine Verwirrung mehr, und der Kapitän, Axel und Kolja können ungestört nebeneinandersitzen und sich ruhig unterhalten:

Sie dachte es, und schon geschah es; alles, was sie dachte, begab sich, weil es in ihr selber war, aufs Einfachste – und es war nicht zu viel Phantasie, sondern war sogleich Wahrheit – ganz so, wie sie es den Kapitän hatte sagen hören, die Phantasie war hier kein Fehler. (S. 212)

Ob Susanna von dieser Welt der Phantasie, in der auch die Geschichten eine Legitimation haben und in der allein sie noch leben und glücklich sein kann, zurück kommen wird, sagt der Roman nicht. Ihr Mann, zu dem sie über die Grenze gefahren ist, ist ihr unerreichbar fremd geworden: Nichts verbindet sie mehr miteinander, ihre unterschiedlichen Erinnerungen und Phantasien machen zuerst auch ein Verstehen unmöglich. Eine kleine Hoffnung bleibt dennoch übrig: „vielleicht konnte es gut werden, wenn er nun nichts verlangte von ihr, sondern nur annahm, nicht fragte, sondern ihr Glauben schenkte“. (S. 220) So wie der unbedingte Wille nach Wahrheit und der Mangel an Glauben die Katastrophe herbeigeführt hatte, so kann jetzt vielleicht der bewußte Verzicht auf die Wahrheit, die in keine „Erzählung“ und in keine „Geschichte“ vollständig aufgehen kann, die einzig noch mögliche Rettung bedeuten.

III.

Im nächsten Werk, *Der Mantel*, aus dem Jahre 1959, ist die Nachprüfung der Wahrhaftigkeit einer Erzählung das ausdrückliche Hauptthema des Romans.¹⁸ Die von Huemer in einem engen Freundeskreis der Bar Schmiedtor oft wiederholte Geschichte seines Mantels – wie er ihn vor einer Reise kurz entschlossen gekauft, ihn dann aber wegen des anhaltenden schönen Wetters nie angezogen und zuletzt gleich nach seiner Rückkehr zuerst verloren, dann wiedergefunden und schließlich doch weggegeben hatte – wird von einem ehemaligen Schulfreund und Teilnehmer an dieser Gesellschaft neu erzählt. Eine naturalistische Objektivität wird hier gar nicht vorgetäuscht: Ganz im Gegenteil wird das Offene und Unglaubliche an Huemers Geschichte, das schon die Freunde des Schmiedtors dazu bewogen hatte, sie für bloß erfunden bzw. für einen Traum zu halten, immer wieder hervorgehoben.¹⁹

Das Unglaubliche an der Geschichte hängt mit Huemers Unfähigkeit zusammen, eine Geschichte zu erzählen. Diese Unfähigkeit ist ihrerseits wesentlicher Bestandteil der Erzählung selbst, indem sie den prägnantesten Ausdruck von Huemers Persönlichkeit darstellt. Er ist der typische Anti-Held des modernen Romans: Sein ganzes Leben ist durch Einsamkeit und „Nichtteilnahme“ (S. 16), durch eine ungeheuerere Fremdheit zu sich selbst und zu den Mitmenschen gekennzeichnet. Weil er sich seiner eigenen Existenz nie sicher ist, braucht er Menschen und Dinge nur zu dem Zweck, sich seiner eigenen Wirklichkeit zu vergewissern: „Dabei versäumte er, was sie waren, mißachtete sie, lernte sie nicht kennen und verlor sie auch wieder.“ (S. 189) Immer auf der Suche nach einem Zuhause, ist er nirgendwo zuhause: Nicht in der Wohnung des Onkels in der Stadt, die gerade gegenüber der Schule seiner Kindheit liegt, und noch weniger in seiner Wohnung in einem Vorort, die nur „ein Ort des Alleinseins“ war und wo er nach Jahren immer noch „wie ein Sommergast“ wohnte (S. 219–220). In dieser absoluten Fremdheit und Nichtteilnahme gründet Huemers erzählerische Unfähigkeit: Schon in der Schule konnte er die „Historie“ nicht verstehen, weil ihm die Verbindung von Handlung und Motiv bloß willkürlich erschien, so daß er konsequent die Existenz selbst jeder Geschichte leugnete (S. 40–41). Es wundert daher kaum, wenn er auch die Geschichte des Mantels, die er gerade erzählt, nicht zu verstehen scheint: *[...] er verstand nicht einmal diese Geschichte, die seine eigene war, er konnte zur Not erzählen, was ihm passiert war, aber in einer Art, die er selbst so genannt hatte: wie geträumt; warum*

er dies oder jenes getan hatte, wußte er offenbar nicht. (S. 41)
Huemer „hatte wohl nie erfahren, daß die Wirklichkeit etwas anderes war als der Traum“ (S. 234), und in seiner Erzählung hält er sich ausschließlich an die Tatsachen, kann punktuelle Eindrücke und Bilder gut wiedergeben, ja sogar aufmalen, ohne jedoch ihre Folge und ihren Kausalzusammenhang zu verstehen:²⁰
[...] ihm fehlte der Sinn für die Aktion, er begriff nicht den Zusammenhang zwischen einer Sache, die ihm begegnete, und einer andern, zu der er sich dann regte; er kannte nicht die Folge zwischen Ursache und Entschluß, der zu einer Handlung führt. (S. 183)

Der Erzähler weiß seinerseits genau, daß es seine Aufgabe wäre, diesem Unvermögen Huemers nachzuhelfen und die begleitenden Umstände nachträglich darzustellen, die zu einem Verständnis des Geschehenen führen, wenn er daraus eine „Geschichte“, d. h. eine in sich stimmige und geschlossene Folge von Handlungen und Fakten machen will:

Aber wenn ich die Sache aufschreiben will, muß sie komplett sein. Um einiges, das mir zu fehlen schien, habe ich mich bei Huemer erkundigt. Es hat mir nicht viel geholfen. Ich muß mehr wissen, als er selbst weiß, dann kann ich die Geschichte schreiben. (S. 12)

Doch bis zum Schluß zweifelt der Erzähler, ob er Huemers Geschichte vervollständigen, seinem Unvermögen nachhelfen und etwas erfinden und hinzufügen sollte:

Aber dann sagte ich mir: dieses Nichtstattfinden (oder wie Frau Seidler es ausgedrückt hat: du warst nicht wirklich da) gehört doch zu Huemer, er hatte sich uns in seinen Erlebnissen immerzu vorgestellt als jemand, der mit dem Element einer Handlung nicht zusammenkommt. Und wenn dies ein ihm eigentümlicher Zug war, durfte ich nichts daran ändern; so wenig nun auch geschehen war – ich mußte damit auskommen. (S. 231)

Der Erzähler unterrichtet zwar den Leser über Huemers Leben und seine Psychologie, über alle in seiner Erzählung vorkommenden Figuren sowie über die Persönlichkeiten der Zuhörer im Schmiedtor: Er führt jedoch Huemers Erzählung nicht auf eine lineare „einfache Geschichte“ zurück, sondern läßt sie offen und begnügt sich damit, unterschiedliche Interpretationen von Huemer selbst oder von den Zuhörern wiederzugeben.

Die erste zusammenfassende Interpretation der Geschichte kommt daher nicht vom Erzähler, sondern von Etzel, einem der Zuhörer im Schmiedtor. Gerade weil er – ähnlich wie Huemer und alle anderen Teilnehmer dieser Gesellschaft – eine gescheiterte Existenz hinter sich hat²¹ und Huemers Fremdheitsgefühle auch die sei-

nen sind²², findet er es gar nicht verwunderlich, ja sogar selbstverständlich, wenn Huemer plötzlich nicht mehr an den verlorenen Mantel gedacht hat: Die Suche nach dem Mantel hatte ihm nämlich mindestens für einen Augenblick das einmalige Erlebnis des Zuhause-seins gebracht. In der Sandgasse, in der er nach der Frau suchte, die ihm den Mantel abgenommen hatte, hätte er sich heimisch fühlen müssen, denn sie lag nicht nur gegenüber der Wohnung seines Onkels, sondern in ihr war auch die Schule, die er als Kind besucht hatte. Gerade hier erlebt er jedoch eine entsetzliche Fremdheit²³, bis das rege Interesse und die Aufmerksamkeit einiger Bewohner, die an dem lauen Abend auf der Straße und am Fenster sitzen und sich freundlich mit ihm unterhalten, ihm das Gefühl von Zugehörigkeit vermitteln, das ihm plötzlich auch sein ganzes vergangenes Leben nicht mehr so fremd und abgerissen erscheinen läßt. „Auf dieses Zuhause waren Sie aus den ganzen Tag“, kommentiert Etzel: „Solange Sie bei den Leuten sitzen, ist Ihnen, als hätten Sie ein Ziel erreicht, und deshalb sind Sie auch glücklich.“ (S. 197)

Doch die Geschichte war mit diesem Glück des momentan wiedergefundenen Zuhauses noch nicht zu Ende, denn Huemer hatte dann doch die Frau in der Gasse zufällig erblickt, wie sie mit dem Mantel unter dem Arm davonzuschleichen versuchte, war ihr gefolgt bis zum Schmiedtor, wo sie den Mantel verkaufen wollte, hatte ihn ihr dann aber schließlich überlassen. Hier versucht Huemer selbst sich mit der eigenen Interpretation des Geschehens zu behaupten, indem er immer wieder die Tatsache unterstreicht, daß es dabei „nicht wie bei früheren ähnlichen Malen einfach Nachgiebigkeit, Zugreifen oder Lassen vor dem Bild, Unfähigkeit es zu halten“ ausschlaggebend gewesen waren, sondern daß es sich im Gegenteil um einen freien „Entschluß“ gehandelt hatte (S. 201–202). Huemer, der in seinem ganzen Leben nie etwas gewollt hatte – wie die Frau mit dem Mantel deutlich erkannt hat (S. 210 f., S. 235) –, hatte sich hier zum ersten Mal entschieden. Mit der Weggabe des Mantels, den er eigentlich so wenig gewollt als dann benutzt hatte, glaubt er auch jene „Ängstlichkeit im Gebrauch der Dinge, die er besaß“ (S. 29), und jene allgemeine Unentschlossenheit überwunden zu haben, die sein ganzes Leben charakterisierten:²⁴ ab genau jenem Zeitpunkt will er seine Ängstlichkeit für immer überwunden haben.²⁵ Doch der Erzähler glaubt offensichtlich nicht an diese Erklärung und hält sie für eine nur der Geschichte halber notwendig zugehörnde Pointe:

Die Erzählung soll ja, in möglichster Deutlichkeit, ein Ergebnis haben, es soll in ihr [...] tunlichst etwas sichergestellt gemacht

werden von einer, entgegen allem Anschein, irgendwo doch vorhandenen Ordnung der Welt. In dem Bestreben wohl, solchen Ansprüchen zu genügen, hat Huemer seine Erfahrung, man brauche nicht Angst zu haben, zunächst der Deutlichkeit halber übertrieben und sie dann, aus Freundlichkeit, einfach verwechselt mit hoffnungsvoller Änderung, als habe damals bei ihm Fortschritt, Verbesserung, Umkehr, neuer Anfang begonnen. (S. 228)

Erst am Ende des Buches erkennt Huemer selbst, daß niemand sich wirklich ändern kann, und daß die Geschichte des Mantels vielmehr bloß die Funktion hatte, wie jede Geschichte eine Entwicklung und ein Werden vorzutäuschen, um dadurch seine Unfähigkeit, „aus eigenem über sich selbst hinauszugehen, an einem Ort zu Hause zu sein, oder mit einem andern Menschen zu Leben zu kommen“, zu verschleiern:

Er hatte erkannt, daß er sich über diesen Mangel nie würde täuschen können – und eigentlich hätte er zu leben aufhören müssen, weil menschliches Leben nur diese Täuschung ist: immerfort Hoffnung, es könne einmal gelingen, ganz hinüberzugehen zum andern und zu Hause zu sein. Bei ihm war die Hoffnung nicht mehr; und er wußte es. Das war ihm geschehen, als er seinen Mantel verlor. (S. 235)

Doch die Erfahrungen, die Huemer zu diesem Geständnis eines völlig gescheiterten Lebens geführt haben, stehen nicht in der Geschichte des Mantels: Ja, diese sollte sie geradezu verdecken. Die wahre Bedeutung der Geschichte ist daher, wenn man Huemers vielleicht nur unbewußtes Ablenkungsmanöver nicht mitmachen will, nicht so sehr in der Erzählung selbst zu suchen, sondern vielmehr hinter ihr, in der Reise, die Huemer durch sie verdrängen wollte: „Er beschränkte sich jedesmal darauf, einiges anzudeuten. Er erklärte, die Reise sei eine Sache für sich, er ging weiter nicht auf sie ein“, sondern sprach höchstens über das Wetter (S. 69, S. 70)²⁶. Denn die mehr oder weniger zufälligen Begegnungen während der Reise mit allen wichtigen Frauen seines Lebens hätten ihm die eigene Beziehungsunfähigkeit, ja das absolute Scheitern seines nicht gelebten Lebens deutlich machen müssen.

Das Ziel seiner Reise, das er immer wegrückte (S. 41, S. 43), war das Wiedersehen mit einer alten Geliebten gewesen, die nach achtzehn Jahren aus China wieder zurückgekehrt war und jetzt überall fremd und ruhelos durch Europa reiste. Wegen des Abschiedes damals hatte er immer noch ein schlechtes Gewissen (S. 45): Die Begegnung mit ihr ist nur noch dramatischer und durch eine grenzenlose, bedrückende und unerträgliche Fremdheit charakterisiert (S. 64 ff.). Von dem Mißerfolg der Begegnung und dem ei-

genen Versagen will Huemer jedoch nichts wissen (S. 67). Auf der Rückfahrt begegnet er zufällig seiner Frau, die gerade mit dem Zug aus Mailand zurückkommt. Auch bei ihr kann er aber „die Fremdheit nicht bewältigen; das Verlorene nicht finden“: „auch da gab es keine Erklärung, nur Schweigen und Vorsichhinsehen, und so wenig wie bei Frau Sabotin Lösung.“ (S. 68–69) Es ist kein Wunder, daß auch hier Huemer „die Tatsache verleugnete oder wenigstens verschleierte“ (S. 68).

In die Stadt zurückgekehrt, ruft Huemer alle Freunde und Bekannten an, weil er ein brennendes Bedürfnis spürt, sich irgendwo zu Hause zu fühlen und die Erlebnisse der Reise zu vergessen: Doch diese scheinen sich ihm noch stärker aufzudrängen. Fast mechanisch und unbewußt – die Gründe, die er dafür angibt, werden nicht geglaubt (S. 26–27) – macht er sich auf den Weg nach einem Vorort der Stadt, um den Seidlers einen Besuch abzustatten. Wenn auch unbewußt, so ist die Wahl des Besuchs jedoch keinesfalls zufällig; denn auch mit Frau Seidler, früher Alix Wrann, hatte ihn eine Liebesbeziehung verbunden. Er war damals zu jung und zu „undankbar“ (S. 93) gewesen, und obwohl sie ihm nach dem Abschied niemals Vorwürfe gemacht hatte (S. 78, S. 79), muß er jetzt in ihren Tränen seine damalige Mißachtung erkennen (S. 93). Alix läßt ihm nicht einmal die Phantasie, daß es anders hätte sein können: er war immer so abwesend, nicht teilnehmend gewesen, und hatte sich bis jetzt nicht geändert (S. 94–95). Immer wieder stößt Huemer auf die Probleme, die er hatte verdrängen wollen:

[...] statt daß er seine Reiseerinnerungen hatte loswerden können, waren ihm Erinnerungen aufgetischt worden, die ihm zeigten, daß er auch hier versagt hatte; aus jeder Sache, von der er geglaubt hatte, sie wenigstens sei ihm zu eigen und bekannt, war ihm etwas Ungekanntes entgegengesprungen.

Da war ihm seine Niederlage erst klar geworden, so lange hatte er sich getäuscht. (S. 152)

Die bittere Erkenntnis dieses Scheiterns, dieses nicht gelebten, weil aus Fremdheit und Angst versäumten Lebens, versucht Huemer unbewußt-symbolisch durch die Weggabe des Mantels wieder gutzumachen. Auf die Frau, die er nur an der Bushaltestelle kennengelernt hatte und mit der er zusammen in die Stadt zurückgetrampt war, projiziert er seine Schuldigkeit, die eigentlich den anderen Frauen seines Lebens gebührte. Die Tatsache, daß er sie nicht nach Hause begleitet hatte, empfand er als ein Versäumnis, das er durch die Weggabe des Mantels wettzumachen versuchte:

[...] diesmal bemächtigte sich Huemers dabei eine sonderbare Empfindlichkeit: Schuldbewußtsein, als hinge der Verlust des Mantels mit einer Verfehlung zusammen, die er sich nur noch nicht ganz klar machen konnte. (S. 130)

Und doch scheint Huemer die Natur dieser Verfehlung zumindest dunkel zu ahnen, wenn er gleich darauf sich vornimmt, „auf dem Weg zurück an Frau Seidler zu denken“, als könnte er „Versäumnisse in Gedanken [...] gut machen“ (S. 131). Andererseits war auch diese neue „Schuld“ an der unbekanntenen Frau dadurch entstanden, daß er an die andere, an die wirkliche Schuld nicht hatte denken wollen: Er hatte die Frau nicht nach Hause begleitet und war lieber am Schmiedtor ausgestiegen, weil er „nicht in die leere Wohnung gewollt hatte, wo seine Reise zu Ende gewesen wäre, und er, mit sich selber allein, sich eine Art Rechenschaft hätte geben müssen“ (S. 149).

Nicht von ungefähr spielen sich in seiner Phantasie, nachdem er im Café Platz genommen hat, die Szenen seines vergangenen Lebens ab: In einer milden, herbstlichen Traumatmosfera treten zuerst Alix Wrann und Frau Sabotin auf, um dann auf einem Schiff zwischen den Kulissen zu verschwinden; seine Frau tritt ein und die Sabotin kehrt plötzlich von der langen Reise zurück (S. 121–122). Was Huemer durch die Erzählung des verlorenen Mantels verdecken wollte, tritt ihm in einer Art Traum mit offenen Augen entgegen: Und nur in dieser Form kann er es gelten lassen, weil es keine zusammenhängende, eindeutige Geschichte ist.

IV.

Auch der Ich-Erzähler von *Nachprüfung eines Abschieds* (1961)²⁷ kennt allzu gut, wie schon Susanna und Huemer, die Diskrepanz von Wort und Wirklichkeit: In seiner Wohnung unter der Erde versucht er ununterbrochen die Erfahrungen des Tages festzuhalten, die jedoch unweigerlich hinter den Worten zusammenschrumpfen und schnell verschwinden (S. 13). Doch solche Schwierigkeiten bei der Erfassung der Wirklichkeit waren relativ neu bei ihm:

Früher, ehe ich hier in dem Zimmer unter der Erde wohnte, habe ich mir solche Fragen nicht zu stellen brauchen. Da bedeutete mir jede Sache, was sie war; ich hatte nicht Furcht, sie mir nur einzubilden. (S. 13)

Und noch jetzt scheint die erste und wichtigste Tätigkeit dieses unterirdischen Bewohners trotz aller Schwierigkeiten darin zu bestehen, einer Frau, die ihn abends besuchen kommt, Ge-

schichten zu erzählen. Er erzählt ihr die Erlebnisse und Eindrücke des Tages, etwa die Geschichte von einer blinden Frau, die allein über die Straße geht und die Tür ihrer Wohnung findet (S. 19–21), aber auch andere, in sich geschlossene Geschichten von früher, die etwas Anekdotisches haben: So z. B. jene Geschichte des Mantels, den er einem Unbekannten geliehen und lange Zeit später zurückgefordert hatte (S. 18 f., S. 21 f.). Sein Erzählen findet kein Ende: Er möchte ihr noch „die Geschichte von dem Parkplatzwächter erzählen, und vielleicht auch die Geschichte von der Frau, die ihr Bein verloren hatte“, oder eine andere Geschichte vom Mantel (S. 22). Welche Funktion dieses ununterbrochene Erzählen hat, ist hier dem Erzähler selbst bewußt: Es soll ihn in ein besseres Licht rücken und seine frühere fehlende Anteilnahme an den Mitmenschen entschuldigen (S. 22). Zu diesem Zweck erzählt er der Frau auch jene längere „Geschichte von früher“, in der er einigermaßen eine gute Figur macht, weil er auf einen anderen Menschen geachtet und ihm selbstlos geholfen hat (S. 51).

Damals war der Erzähler, anstatt den direkten Zugang zu nehmen, in Absdorf geblieben, um einer unbekanntem, ja, ihm unsympathischen Frau bei der Suche eines Mannes zu helfen, der sie vor vielen Jahren zuerst ausgenutzt und dann, als er sie nicht mehr brauchen konnte, einfach verlassen hatte.²⁸ Trotz der Selbstinterpretation des Erzählers verraten seine Schuldgefühle gegenüber der Frau (S. 39, S. 42) sowie der Eindruck, nachdem er sie an ihrem Ziel wieder verlassen hatte, „als käme ich von einem wichtigen Abschied“ (S. 45), daß er nicht einfach aus selbstloser Hilfsbereitschaft gehandelt hatte. Denn weder die Schuldgefühle noch der Eindruck eines wichtigen Abschieds gelten in Wirklichkeit der erzählten Geschichte und der zufällig kennengelernten Frau: Durch seine Hilfsbereitschaft versuchte der Erzähler vielmehr unbewußt, eine frühere Geschichte, einen früheren Abschied wieder gutzumachen, dessen letzte Szenen sich gerade an dem Bahnhof abgespielt hatten, an dem er der Frau begegnet war (vgl. S. 90 f.). Der Ich-Erzähler selbst fühlt jetzt, daß auch er damals eine Frau „ausgenutzt“ (S. 54) und dann im Stich gelassen hatte. Bevor er aber die ‘wahre’ Geschichte erzählt, versucht der Erzähler ein letztes Mal auszuweichen, Verwechslung der Zeiten und Vergessen vorzutäuschen, bis er am Ende zugibt:

Aber das alles ist Ausrede: daß ich mich in der Zeit irre, daß ich die Wagen verwechsle – ich will die Wahrheit nicht sagen, deshalb gebe ich vor, die Reihenfolge nicht zu kennen. (S. 52)

Der Vorgang, den er jetzt erzählen will, ist denkbar einfach. Der Ich-Erzähler war mit einer Frau, die er nicht mehr liebte, ja viel-

leicht nie geliebt hatte, in die Berge gefahren: Sie erhoffte sich von diesem gemeinsamen Ausflug eine Annäherung, während er, ohne sich jedoch seine Absichten zugestehen zu können, von ihr nur Abschied nehmen wollte. Um der Frau Schmerz und Leid zu ersparen, hatte er die Entscheidung auf sie geschoben und ihr durch seine Mißachtung einen noch größeren Schmerz zugefügt. Durch Worte hatte er sie über seine Gefühle getäuscht und durch eine „Blähung von Worten“ (S. 84) hat er sie später im Zug von sich gewiesen.

Mit dieser Lüge, „daß ich bei ihr gern noch geblieben wäre, wenn sie es nicht zerstört hätte“ (S. 74), hatten für ihn auch die Schwierigkeiten mit dem Erzählen angefangen (vgl. S. 73–74). Und es ist sicherlich kein Zufall, wenn der Erzähler gerade die unerwartete Begegnung mit der Frau im Zug nicht wiedergeben kann:

[...] wie sie wirklich geschehen ist, kann ich nicht erzählen. Was ich erzählen kann, ist die Reihenfolge nach möglichst genauer Erinnerung. Was ich nicht erzählen kann, ist das wahre und unbegreifliche Hinab und Weiter. (S. 77)

Einerseits ist die „gelebte Zeit“ für den Erzähler auch durch Erzählung nicht wiederholbar (vgl. S. 23 f., S. 15), so daß auch er, wie schon Huemer, sich lieber bloß an die äußeren Tatsachen hält (S. 24); andererseits weiß er aber, daß auch aus der getreuen Wiedergabe der Tatsachen sich „eine Folge niemals herstellen“ läßt (S. 55). Eine Geschichte ist für ihn immer nur eine bewußte Fiktion:

Mache ich eine Geschichte aus der Sache, so arbeite ich mit reinen Fiktionen. Ich nehme die Erinnerung wie sie sich niederschlägt, wenn sie sich von dem wahren Hinab und Weiter getrennt hat. Diesen Rest, der zurückbleibt, kann ich erzählen. Ich setze die Reste geschickt zusammen, als könne ich etwas Folgerichtiges vorbringen. Es hört sich glaubhaft an, ist aber Täuschung. (S. 77)

Der Erzähler hat gleich eine metaphysische, platonisierende Begründung für diese Unmöglichkeit des Erzählens parat: Die Wirklichkeit selbst ist demnach bloße Illusion, nichts anderes als der gaukelnde, bewegte Reflex auf einer Wand der ewigen, unerschaffenen und dem Werden nicht unterworfenen Wesenheiten. Um diese äußere, bewegliche Wirklichkeit als etwas Beständiges darzustellen, sind Worte nötig, und diese wiederum brauchen Zeit: *[...] die Zeit ist ein Hilfsmittel, und auch die Einbildung, daß wir in ihr leben und überhaupt zu leben glauben, ist ein solches Hilfsmittel, eine Erfindung der Erzählung. (S. 78)*

Doch trotz dieser grundsätzlichen Zweifel an den Möglichkeiten einer sprachlichen Darstellbarkeit des Realen, wird zum Schluß

Erzählen doch noch möglich; und zwar nicht als solipsistische Wiederholung des Erlebten, sondern als Kommunikation im engeren Sinne, die ein Einbeziehen und ein Hinübergehen zum Anderen bedeutet. Denn erst die Frau, die den Erzähler jeden Abend in seiner noch bewohnbaren „Grube“ unter der Erde besuchen kommt, und von ihm Erzählungen verlangt, macht das Erzählen wieder möglich:²⁹

Die Frau hört mir zu; und solange sie es tut, sind es Geschichten. Sie macht sie durch ihr Zuhören, nicht ich. (S. 91)

In seinem Vorgehen gleicht der Erzähler in vieler Hinsicht jener blinden Frau, die solchen Eindruck auf ihn gemacht hatte: So wie sie kommt auch er ans Ziel, ohne es angestrebt zu haben³⁰:

Als ich angefangen hatte, zu erzählen, wußte ich nicht, wieviel durcheinander kommen würde. Ich dachte nur immer: Allein, allein; und wollte erzählen, wie es gekommen war. Aber dann hat es in Bildern angefangen: das eine, und immer noch mehr; – und alles wie vergangen, aus einem anderen Leben. (S. 92)

Das Erzählen von Geschichten, das am Anfang dem Ich-Erzähler nur der Vor- und Selbsttäuschung gedient hatte, um seine Beziehungs- und Kommunikationsschwierigkeiten durch einen Schwall von Wörtern zu verschleiern, bekommt vermittels eines sich einlassenden und zuhörenden Du eine neue Funktion: Es wird zum Mittel einer Art psychoanalytischen Rückkehr in die Vergangenheit, die eine „Wieder-Holung“ des vergangenen Lebens und des Verdrängten ermöglicht. Es ist andererseits gerade diese Erhebung ins Bewußtsein jenes in der Fremdheit und Nichtachtung der Mitmenschen wurzelnden psychologischen Ursprungstraumas, das jedes aufrichtige Erzählen verhinderte, die jetzt die Möglichkeit der Erzählung neu begründet. In einer Art unendlicher Zirkularität macht das Erzählen die Erzählung wieder möglich: Unverzichtbares Moment dieses Prozesses ist jedoch die Bereitschaft eines zuhörenden Du, d. h. die Präsenz einer Instanz, die diese Zirkularität durchbrechen kann. Erst die Liebe also, als höchster Akt der Kommunikation, und die wiedergewonnene Beziehungsfähigkeit machen auch das Erzählen zum Mittel der mitmenschlichen Verständigung. Freilich wird das Ergebnis dieses kommunikativen Prozesses keine absolute Wahrheit sein; wie schon im Roman *Der Schritt hinüber* scheint jedoch auch hier die einzige der menschlichen Beschränktheit angemessene und also auch dem Leben wahrhaft dienende Wahrheit nur die dialogische zu sein.

Das schon in *Der Schritt hinüber* ausgesprochene und in *Nachprüfung eines Abschieds* weiter thematisierte dialogische Prinzip, nach dem die „Wahrheit“ der erzählten Geschichte erst durch ein zuhörendes Du gewährleistet wird, bleibt auch in der fast gleichzeitig entstandenen Arbeit *Volterra*³¹ sowie in den nächsten Werken Tumlers als wesentliches strukturelles Merkmal erhalten. Im Prosa-Gedicht *Volterra* wendet sich der Ich-Erzähler bzw. das lyrische Ich gleich „an die Partnerin, es ist ein Versuch, sich zu erinnern; Sprechen, Fragen, das ist die Rolle, die es ihm möglich macht, zu beginnen“. (S. 368–369, vgl. S. 365) Die Erzählskepsis³² der früheren Figuren von Tumlers Romanen wird hier zur allgemeinen Ausgangslage jedes Erzähl- bzw. Schreibvorganges umgewertet: „ein Gedicht entsteht aus der Undenkbarkeit, daß es entstehen könnte“ (S. 371), schreibt Tumler in der überaus wichtigen poetologischen Reflexion *Wie entsteht Prosa*, die *Volterra* begleitet. Wie das Nichtverstehen von Aristoteles bis Wittgenstein den Anfang jeder philosophischen Untersuchung darstellt, so bedeutet hier gerade jene „Unmöglichkeit zu schreiben“, die Tumler auch als „Hemmung“ bezeichnet, den ersten notwendigen Antrieb oder die Herausforderung, die den Künstler dazu zwingt, „vom Eindruck und der bloßen Nachzeichnung in ein vom Erlebnis losgerissenes, unabhängiges Schreiben“ überzugehen:

Dieser Weg einer Lösung der Dinge von Voraussetzungen außerhalb des Geschriebenen zu einer in ihm unabhängigen Existenz scheint mir der eigentliche Weg zu sein, der in jeder Arbeit zurückgelegt werden muß. (S. 366)

In seiner Autonomie gegenüber der wirklichen Welt mag dann freilich das Kunstwerk einem Friedhof – „als Bild einer von der Natur unabhängigen Welt“ – ähnlich erscheinen³³: Gerade diese „Kälte“, Distanz und Nichtteilnahme an der Welt unterscheidet aber nach Tumler den wahren Künstler vom „Nichtkünstler“ oder „Dilettanten“ (S. 370). Denn während dieser die Unmittelbarkeit seiner subjektiven Erfahrungswelt darstellen möchte, weiß der Künstler, daß „der Lebensstoff [...] umgesetzt werden [soll] in eine andere Sphäre von Gestalten und Wörtern, die nie genügen, sich zu weit schon entfernt haben, und sich doch behaupten wollen“ (S. 370). Der Künstler muß das unmittelbar Erlebte von sich entfernen und es „zu einem nur dargestellten Leben“ (S. 371) verwandeln. Dadurch verwandelt er aber auch das eigene Selbst in eine bloß „angenommene Rolle“ und bejaht letzten Endes seine Entfremdung von den Menschen und ihren morali-

schen und sozialen Werten, d. h. jene schmerzliche Entfremdung von der Welt und vom Leben als Ganzem, das ihm jetzt als „bloße Annahme“ erscheint (S. 372). Trotz der schweren Folgen, die die Annahme dieser Entfremdung für ihn bedeutet, kennt der Künstler und Schriftsteller keine Alternative:

Diese Rolle habe ich angenommen aus der Situation der Unmöglichkeit zu schreiben; und weiter der Unmöglichkeit, mit der Masse des Lebensstoffes, wenn er nicht geschrieben wird, etwas anzufangen, so daß sie notwendigerweise abrückt. Dieser Zwang zu Umsetzung des für gewöhnlich als >wirklich< bezeichneten Lebens ist, meines Erachtens, der entscheidende Schritt, der zur Entstehung eines Kunstwerkes führt. (S. 372)

Wenn aber diese der Kunst notwendig zugehörige Entfremdung noch einen Zugang zur „Wahrheit“ bzw. zur Wirklichkeit ermöglichen soll, dann kann dieser Zugang nur ein produktiver und konstruktiver sein: Denn der Künstler kann sich nicht mehr damit begnügen, eine Wirklichkeit, von der er endgültig ausgeschlossen ist und an die er nicht mehr glaubt, passiv abzubilden, sondern muß sie zuerst erfinden, sie mit den Mitteln der Kunst erst konstruieren. Tumlers Charakterisierung des Schreibens als „Wiederholung des Vorgangs“ bzw. als „Versuch, durch Erinnerung des äußeren Ablaufs das, was wirklich geschehen war, zu bekommen“,³⁴ meint daher keine passive Wiedergabe oder einfache Nacherzählung des Erlebten, sondern eher eine „Verwirklichung“, eine sprachliche „Re-Produktion“ desselben. Schon in *Bausteine zu einer Stilbetrachtung* (1958) hatte Tumber die Notwendigkeit für den Künstler unterstrichen, die Welt noch einmal zu erfinden:

Zum Beispiel erzähle ich eine Geschichte, aber ich erzähle nicht nach, was geschehen ist, niemand würde das verstehen, denn: was in der Welt geschieht, hängt nicht zusammen.³⁵

Jetzt spezifiziert Tumber diesen Gedanken dahin, daß die Wirklichkeit und ihre Zusammenhänge – wenn sie auch vorhanden sind – in ihrer Unbegrenztheit unfaßbar sind, so daß der Künstler genötigt ist,

[...] mit dem stückweis Erfahrbaren von der Authentischen auszukommen; es immer wieder mit ihm zu versuchen bis zu dieser Vollständigkeit der Wiederholung, die dann so schien es mir, das Unbegrenzte der Wirklichkeit in der immer neuen Stellvertretung durch das Sichtbare anzeigte. (S. 381)

An die Stelle der unüberschaubaren Unendlichkeit der wirklichen Zusammenhänge, die den Inhalt des wahren Kunstwerkes darstellen sollten, tritt also die rein formale Unendlichkeit der wiederholten Versuche einer Aneignung von Lebensbrüchen:

Das Mittel dieser Aneignung ist aber die Sprache. Während also die Sprache sich einerseits als Hindernis vor die wahre Erfassung des Wesentlichen stellen und alles pedantisch „auf die Oberfläche der Dinge“ und auf die gewohnten Bahnen möglicher Erfahrung reduzieren kann (S. 378), so kann sie andererseits durch den der poetischen Sprache eigentümlichen Prozeß der „Wiederholung in Wörtern“³⁶ das Versäumte nachholen und zum Medium einer „Epiphanie eines Wesens“³⁷ werden. Denn „Dichtung entsteht vor allem als Sprache“ (S. 375)³⁸: Nur indem die Bilder und Vorstellungen „in Wörter und Sätze gebracht“ werden, können sie auch sichtbar gemacht werden (S. 380). Freilich enthalten dann die Wörter nicht mehr das „wirkliche“ Erlebnis oder den „wirklichen“ Vorgang (vgl. S. 383 f.) aber doch vielleicht eine höhere Wahrheit: Ähnlich wie die Blinde in *Nachprüfung eines Abschieds* gelangt auch der Dichter nach Tümler nicht durch Absichten oder Vorsätze³⁹, sondern eher durch Wörter geleitet „vielleicht ans Ziel.“ (S. 380)

VI.

Genau dieser produktive Prozeß der Wahrheitssuche in der sprachlichen Darstellung, d. h. im Akt des Aufschreibens, bildet, wie der Titel selbst deutlich anzeigt, das wahre und eigentliche Thema von *Aufschreibung aus Trient* (1965)⁴⁰. Der Roman erzählt zwar vordergründig von einem Autounfall, der den Erzähler auf einer Fahrt nach Italien zusammen mit seiner Freundin kurz vor Trento aufgehalten und ihn während des notgedrungenen mehrtägigen Aufenthalts in der Stadt zu einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit dem eigenen frühverstorbenen Vater und dadurch mittelbar mit der historischen und gegenwärtigen Lage Südtirols gezwungen hat. Doch dieser Unfall und seine Folgen bilden sozusagen bloß den Rohstoff des Romans, jene „immer unvollständige wirkliche Welt“, die erst in eine „vollständig in Sätzen festgemachte Welt“ (S. 25) verwandelt werden muß. „Erst viel später, als wir wieder zu Hause waren, wurde es eine Erzählung“ (S. 28), sagt ausdrücklich der Ich-Erzähler. Aber auch in die je nach Zuhörer perspektivisch verschiedenen Geschichten, die er daraus machte, geht die Wirklichkeit des Geschehenen, stets an den jeweiligen Augenblick, an das ewige, unerzählbare „Jetzt“ gebunden, nie vollständig auf: [...]*ich sagte mir: ich erzähle ausgewählte Fassungen, Ansichten einer in Worten nie erzählten Geschichte, mit ihr komme ich nicht zum Zug. Heute überlege ich mir das alles genauer, jetzt, wo*

ich es aufschreibe, sage ich mir: eine Geschichte, die es in Wirklichkeit auch nicht gab – und nicht, weil ich sie niemals erzählte, sondern weil es sie in meinem Kopfe nicht gab. Denn ich habe in mir keine Geschichte, sondern immer nur die Sache, so wie sie damals war – unverändert immer nur diesen Augenblick: „jetzt“; daher unerzählt, und nichts von dieser Geschichte, die ich erzähle, und bei der mir jedesmal vorkommt, ich war nicht dabei. Oder war anders dabei – nicht wie ich es jetzt erzähle, hervorkehre und deutlich mache. (S. 28–29)

Der Unfall selbst mußte, um „Erzählung“ oder „Geschichte“ zu werden, erst eine eigene Bedeutung bzw. Bedeutsamkeit gewinnen, die nicht einfach schon in ihm enthalten war: Diese ist vielmehr das Produkt einer Re-Konstruktion im Akt des Aufschreibens und ist dem Erzähler selbst erst ein Jahr später aufgegangen, als ihm der Vorfall zum Koagulations- oder Schmelzpunkt verschiedener Problemkomplexe wurde.

Der Vorgang wird im Roman selbst erzählt. Ein mit dem Erzähler befreundeter Zeitungsverleger hatte ihn gefragt – seinen süd-tirolerischen Ursprung kennend –, ob er einen Aufsatz für seine Zeitung schreiben könnte über die damals in Mailand gerade geführten Prozesse gegen die vermeintlichen Täter von Bombenanschlägen in Südtirol in den 60er Jahren (S. 154). Der Erzähler war jedoch ausgewichen und hatte, neben der historischen „Weitläufigkeit und Unübersichtlichkeit“ der Fragestellung (S. 155 ff.), seine eigene, sozusagen „phänomenologische“ Poetik als Vorwand vorgeschoben, die keine allzuschnelle Verallgemeinerung, ja „Skelettierung der Sache“ (S. 155) zuließ:

[...] ich dachte: etwas Unbegrenztes vielleicht, nicht dieses Thema; und möglicherweise war ein solcher Punkt vor der Absonderung eines Themas überhaupt der Punkt, wo man schreiben konnte. Also nicht der Prozeß, und nicht die Historie oder das vorgefärbte Milieu oder das gelebte Schicksal, das dergleichen bestimmte Bedingungen hatte – sondern ein Punkt der Unvoreingenommenheit und der Unwissenheit, was das für Zustände sind, denen man begegnet. Also Unterdrückung (meiner Kapazität und) meiner Vorkenntnisse und Zugehörigkeit hier, von der mein Gesprächspartner ausging und deshalb sagte: Sie sind der richtige Mann! (S. 161)

Paradoxerweise stellt dann aber der ganze Roman geradezu eine Antwort auf diese Unfähigkeit zu schreiben dar: Auch hier, wie schon in *Volterra*, nötigt diese Unmöglichkeit den Schriftsteller dazu, das unmittelbar Erlebte von sich zu trennen, und verwandelt dadurch die Geschichte des Autounfalls in jenen archimedischen Punkt, der es ihm ermöglicht, sich phänomenolo-

gisch der Komplexität der Wirklichkeit zu stellen, um dann wie zufällig, oder vielmehr wie durch ein ausweichendes Täuschungsmanöver, durch einen „Rückzug auf Genauigkeit“ (S. 138), „auf Umwegen“ und durch „Wahrnehmung Schritt für Schritt“ (S. 161) zur Kernfrage vorzudringen. Wenn die Wirklichkeit ewig an den unerzählten und unerzählbaren Augenblick des Erlebnisses gebunden bleibt und in keiner „Geschichte“ aufgeht, während andererseits jede subjektive Darstellung derselben höchstens eine perspektivisch relative Gültigkeit beanspruchen kann, so scheint der einzig noch mögliche Zugang zu dieser Wirklichkeit in den stets wiederholten, scheinbar absichtslosen und unbezweckten Versuchen zu bestehen, die aus immer neuen Gesichtspunkten unternommen werden. Die dem ganzen Roman eigene, manchmal obsessive und oft ermüdende Wiederholung dieser Annäherungsversuche an die immer gleichen Gegenstände oder Themenkomplexe, die eine konkrete Anwendung der in *Wie entsteht Prosa* beschriebenen Methode darstellt, verspricht zwar keine endgültige Erfassung der Wirklichkeit, doch sie vermag vielleicht durch ihre tendentielle Unabgeschlossenheit der unerschöpfbaren Komplexität des Realen zumindest in Form eines unendlichen Verweises gerecht zu werden.

Das Hauptmittel dieser phänomenologischen, unvoreingenommenen Erforschung der Wahrheit „vor der Absonderung eines Themas“ (S. 161) bleibt jedoch die Sprache und konkreter ihre schriftliche Fixierung in jenem Prozeß des Aufschreibens, der im Roman immer mitreflektiert wird. Erst das Aufschreiben scheint den Vorgang „wirklich“ zu machen und ihm sogar einen höheren Wahrheitsgehalt zu verleihen als der ewig unfaßbaren Wirklichkeit selbst. Zwar wundert sich der Erzähler zunächst, daß er beim Aufschreiben der Geschichte nicht die Zeitungsartikel und die Notizen über den Prozeß oder die Briefe seines Vaters hervorgeholt hatte, die ihm hätten helfen können, erkennt jedoch zugleich, daß ihre nur scheinbar größere Wirklichkeit der inneren Wahrheit der Geschichte eher hinderlich gewesen wäre:

Ich hätte nur nach ihnen zu greifen brauchen, aber ich hätte weniger bekommen, als ich als Wahrheit in mir selber bekam durch das Aufschreiben, das eine Wiederholung des Vorganges war, und ihn mir bestätigte als Wahrheit. (S. 220)

Diese „Wiederholung des Vorganges“ meint jedoch offensichtlich keine passive Abbildung einer „Wirklichkeit“, die es nicht mehr gibt, sondern eher ihre Konstruktion „durch das Aufschreiben“ selbst. Wenn das Erzählen dadurch eine kaum zu überbietende Aufwertung erfährt, indem es zum einzigen Mittel der Erforschung bzw. Konstituierung der Wahrheit erhoben wird, so be-

deutet diese Aufwertung gleichzeitig auch eine starke Relativierung seines Wahrheitsgehaltes. Denn wenn die „Wahrheit“ nicht vor und unabhängig von ihrer Fixierung in einer „Geschichte“ oder „Erzählung“ existiert, sondern erst durch diese geschaffen wird, so büßt sie dadurch notwendigerweise ihren absoluten Geltungsanspruch ein.

Gerade diese Erkenntnis der unersetzbaren heuristischen Funktion der Erzählung einerseits und ihrer nur relativen Geltung andererseits, die schon die grundlegende Aporie von *Der Schritt hinüber* darstellte, bildet auch den eigentlichen Inhalt und das Hauptthema dieses Romans. Mit dem wesentlichen Unterschied jedoch, daß in *Aufschreibung aus Trient* Tumler im Dialog – jener Dimension also, deren Ausbleiben in *Der Schritt hinüber* die Katastrophe herbeigeführt hatte – einen neuen Ausweg aus dieser Impasse findet, d. h. die Möglichkeit einer Überwindung und Auflösung jeder festen, sich als einzige Wahrheit ausgebenden Geschichte.

Wie schon Huemer in der Erzählung *Der Mantel* oder die Hauptfigur von *Nachprüfung eines Abschieds*, so dienen am Anfang auch dem Ich-Erzähler von *Aufschreibung aus Trient* Sprache und Erzählung vorzüglich als Mittel zur Verschleierung und zur Verdrängung der Wahrheit. Als er am Ort vorbeifährt, wo das Grab seines Vaters ist und noch einige enge Verwandte leben, macht er nicht halt und überhäuft die neben ihm sitzende Frau mit einem Schwall von Worten. Indem er ihr Augenblick für Augenblick aufzwingt, was sie rechts und links zu sehen hat (S. 10 f.), will er sie in Wirklichkeit blind machen für die wahren Gründe seines Nichtanhaltens, das er „nur mit Worten zugedeckt“ hat:

[...] *auswendig gelernt und wie schon gehabt; so daß es, wenn es kommt, gar nicht da ist – für mich weniger ist; und für sie nur so viel da, als sie mir nicht zuhört.* (S. 15)

Aber auch später, in Trento, wo der Erzähler auf die Reparatur des Autos warten muß, versucht er den Aufforderungen des Schicksals durch Worte und Erzählungen auszuweichen: Denn unablässig wird er gerade mit den Problemen konfrontiert, denen er aus dem Weg gehen wollte. Nicht genug, daß überall im Hotel gegenüber dem Castel del Buonconsiglio, in dem er mit der Frau abgestiegen ist, der weiße Marmor aus dem Dorfe seines Vaters dominiert: Gerade in jenen Tagen fand in Trento auch der Prozeß gegen die Carabinieri statt, die die Südtiroler „Bombenleger“, zu denen auch einer seiner Vetter gehörte, beim Verhör mißhandelt haben sollten. Die Erklärungen und Erzählungen, mit denen der Erzähler nun sein auf den ersten Blick unverständliches und daher verdächtiges „Nichtanhalten“ bei den Ver-

wandten vor der Frau, dem Mann vom Abschleppdienst und dann sogar vor den Carabinieri zu rechtfertigen versucht (S. 134–139), müssen jedoch rein äußerlich und unglaublich bleiben, weil sie ihm immer nur dazu dienen, „die Hauptsache“, d. h. jenen „Punkt, gegen den ich auch mit der langhin erzählten Geschichte nicht aufkommen kann“ (S. 136), auszusparen.

Erst viel später, infolge eines langen und schwierigen Erkenntnisprozesses, der eine Rekonstruktion der eigenen, persönlichen Vergangenheit sowie der Geschichte Südtirols bedeutet, wird der Ich-Erzähler zu den wahren und tieferen Gründen seiner Persönlichkeit und seines Verhaltens kommen. Wesentlich ist jedoch dabei, daß dieser Erkenntnisprozeß kein monologischer ist, d. h. nicht in der einsamen und abgeschiedenen Innerlichkeit des Ich-Erzählers vor sich geht: Denn einerseits sind es die Fragen, aber vor allem das Schweigen der ihn begleitenden Frau, die ihn zu dieser Revision seiner Vergangenheit anhalten; andererseits findet aber auch jene Auseinandersetzung mit der Figur des Vaters und der Geschichte Südtirols, die er scheinbar allein bei seinen täglichen Besuchen im Castel del Buonconsiglio durchführt, in einer Art stummen Dialogs mit dem dort hingerichteten Helden und „Märtyrer“ des italienischen Irredentismus, Cesare Battisti⁴¹, statt.

Dank der ununterbrochenen Auseinandersetzung mit seiner Reise- und Lebensgefährtin erkennt der Ich-Erzähler, daß seine Unfähigkeit zu reden und sich mitzuteilen, mit seiner Liebesunfähigkeit, mit dem Unvermögen, sich dem anderen restlos zu öffnen, eng zusammenhängt. In Bozen geboren und in Österreich aufgewachsen – die autobiographischen Züge liegen auf der Hand⁴² –, war sich der Erzähler immer und überall, in der Schule wie in dem Lande seines Ursprungs, eines unüberwindlichen Fremdheitsgefühls bewußt gewesen (S. 78). Aus diesem Bewußtsein eines Vaters und „einer Heimat anderswo“⁴³ rührten dann auch sein unstillbares Bedürfnis nach „Anschluß“ und Anerkennung sowie seine Schwierigkeiten, sich sprachlich auszudrücken. Ohne Vater aufgewachsen und sich selbst fremd, hatte er in den anderen seine sprachliche und psychische Identität gesucht, indem er ihre Sprache und ihre Denkweise restlos angenommen hatte, bis zu dem Punkt, daß er immer wie in einer Fremdsprache redete (vgl. S. 79–80). Erst durch eine Rückkehr zu der eigenen Kindheit, die nicht von ungefähr bei dem Unfall mit einer regelrechten psychischen Regression anfängt,⁴⁴ lernt der Erzähler in einer Art psychoanalytischen Prozeß, den er zusammen mit der Frau durchmacht, die eigene Fremdheit, wenn nicht gerade zu überwinden, so doch wenigstens zu akzeptieren (vgl. S. 166–67).

Wie schon in *Nachprüfung eines Abschieds* ist es also auch hier die Präsenz eines zuhörenden Du, das dem Ich-Erzähler zu einer Überwindung seiner Sprachlosigkeit verhilft. Erst durch den Dialog und durch die Liebe als höchsten Akt der Kommunikation, des Hinübergehens zum anderen, lernt der Erzähler das Sprechen wieder:⁴⁵ „Sie ist der erste Mensch, mit dem ich reden kann, ohne daß ich denke, ich verstelle mich zu Reden.“ (S. 79) Die neu erlernte Sprache und Ausdrucksfähigkeit dienen ihm jetzt nicht mehr zur Verschleierung des Wahren und Wesentlichen, sondern sie sind Mittel und Ergebnis zugleich eines Prozesses der Wahrheitssuche, der hauptsächlich sprachlich verläuft: durch Erinnerung und Erzählung an ein zuhörendes Du. Auch hier, wie schon in *Nachprüfung eines Abschieds*, erfolgt also die Legitimierung und die Behauptung der Möglichkeit des Erzählens nach einer zirkulären Bewegung durch die Erzählung selbst: Zirkulär ist dadurch die Struktur selbst des ganzen Romans, der, indem er den Prozeß einer Wiedergewinnung der Sprache darstellt,⁴⁶ sozusagen seine eigene Vorgeschichte, oder besser, seine Voraussetzung erzählt.

Anders als in *Nachprüfung eines Abschieds* erfolgt hier jedoch diese Wiedergewinnung der Sprache erst jenseits der Geschichte und der Erzählung selbst, ja, geradezu durch eine Überwindung jeder „festen Geschichte“, die als eine „vollständig in Sätzen festgemachte Welt“ (S. 25) sich zum Schluß als eine nur „scheinbar vollständige Nachahmung der Welt“ (S. 228) entlarvt. Die Befreiung oder Erlösung, die am Ende des Romans gefeiert wird, ist paradoxerweise eine Überwindung der Erzählung, eine Flucht aus dem Kerker jeder „festen Geschichte“: Der Mann und seine Begleiterin können jetzt „gegen die festen Sätze [reden], und mit Auflösung ihrer Geschichte und Aufhören von Erzählung“ (S. 228). Erst da, wo die „Erzählung aufhört“, kann das Leben und daher auch die Liebe anfangen (vgl. S. 236).

Für den Ich-Erzähler insbesondere bedeutet das Ergebnis seines inneren Erkenntnisprozesses einen „Verlust an Geschichten, in denen ich bei früheren Erzählungen zu leben vorgegeben hatte [...]. Heute weiß ich, wie wenig ich gelebt habe. Sie hat mich aufgefordert zu dieser Nachrechnung.“ (S. 187) Sein unstillbares Bedürfnis nach Geschichten, nach einer in Worten festgemachten Welt, stammte aus der gleichen Entfremdung, aus jenem Mangel an einem psychischen und sprachlichen Zentrum, an jenem „Gewicht [...], mit dem jemand da ist und sich dann mit jemand verwandt fühlen kann“ (S. 163), das ihn auch kommunikationsunfähig machte: Schon dieses nur scheinbare Paradox macht deutlich, daß die Geschichten dem Ich-Erzähler nicht der Mit-

teilung, d. h. der gegenseitigen Verständigung und dem Dialog dienten, sondern absolut monologisch waren. In der Geschichte oder Erzählung als festgemachter Welt glaubte er, jener Wirklichkeit, die ihm sonst stets entwischte und ewig fremd blieb, eine Form geben zu können, um dadurch selbst Form und Bestand zu gewinnen. Wiederholt wird er jedoch gezwungen, an der Fähigkeit der Erzählung zu zweifeln, das Wesen der „wirklichen Dinge“ zu erfassen, und immer wieder muß er die schmerzliche Erfahrung machen, daß seine Tendenz, alles in eine „feste Geschichte“ umzuwandeln, ihn vom Leben und von einem tieferen Verständnis der Wirklichkeit ausschließt. Es ist daher kein Zufall, wenn es gerade der Frau vorbehalten ist, ihm nicht so sehr durch Worte, sondern vor allem durch ihre stumme, pflanzenartige Anwesenheit (S. 22) zu helfen: Denn sie „braucht keine Geschichte. Weil sie da ist, nicht spricht, nur zuhört, im Nichtsprechen etwas hört, im Nichtsprechen spricht“. (S. 41)

Durch die stumme Präsenz der Frau getrieben, wird der Erzähler zuerst genötigt, jene „Geschichte, die ich immer erzählen muß“ (S. 8), d. h. seine Geschichte vom früh verstorbenen Vater und vom Umzug in ein fremdes Land, die er stets als Erklärung seiner sprachlichen und psychischen Schwierigkeiten anführte, kritisch zu hinterfragen:

Aber vielleicht bilde ich es mir nur so ein: als Ausrede für Nichtredenkönnen, und habe sie mir präpariert als einen Felsen, unter den ich mich lege. (S. 78)

Was die Entfremdung des Ich-Erzählers und dadurch auch seine Kommunikationsstörungen und seine Tendenz, alles in eine Geschichte zu verwandeln, erklären und vielleicht sogar rechtfertigen sollte, entlarvt sich somit ihrerseits als eine bloße „Geschichte“, d. h. als Produkt eben jener Tendenz, die es erklären sollte.

Nur mit Hilfe der Frau und im Dialog mit ihr kann der Erzähler diesen Zirkel durchbrechen und somit auch jene „Schulbuchgeschichte über ihn selbst, die ihm einmal jemand festgemacht hat“ (S. 170), d. h. jede „vorgefaßte Geschichte“ (S. 173), die er sich über seinen Vater und seine verlorene Heimat zurecht gelegt hatte und die ihm zum Leben behilflich sein sollte, überwinden. Mit Hilfe der Frau gelingt es dem Erzähler vor allem, sich von der bis dahin stark idealisierten, übermächtigen Figur des früh verstorbenen Vaters zu befreien, die ihn zu erdrücken drohte und ihm ein selbständiges Leben nicht ermöglichte. Indem er auch das Problematische an der Haltung des Vaters erkennt, der seine Frau und seine Familie seinen intellektuellen Interessen geopfert hatte, löst sich der Erzähler vom Zwang der Identifikation und

kommt sogar zu dem schweren, nie ausgesprochenen Geständnis: „gut, daß er tot ist“ (S. 112).

Es sind furchtbare Worte – „etwas Begrabenes [...], das nie gesagt war – jetzt herausgefragt ist“ (S. 112) –, die keine Entschuldigung mehr finden können, wenn sie einmal ausgesprochen worden sind (vgl. S. 113). Nachdem der Sohn die Mutter von einem entsetzlichen, über Jahre gehegten und immer verdrängten Verdacht, sie sei an dem Tod des Vaters schuldig⁴⁷, freigesprochen hat, muß er das Schicksal Ödipus' auf sich nehmen, dem kein Sohn entfliehen kann, wenn er sich als freies und eigenständiges Wesen behaupten will. Indem er die „feste Geschichte“ (S. 142) in seinem Inneren revidiert, die wahrscheinlich auch die „Einbildung“ des Vaters gewesen war,⁴⁸ „mit der er gestorben ist“ (S. 141), holt der Erzähler auch jenen psychisch notwendigen Prozeß nach, in dem der Sohn durch die Auseinandersetzung und auch durch den Kampf mit dem eigenen Vater sich von ihm unterscheidet und seine eigene Identität und Autonomie gewinnt; einen Prozeß, den der frühe Tod des Vaters damals verhindert hatte:

[...] wenn er am Leben geblieben wäre, und ich sein Sohn – es hätte mich anders gemacht mit Ja und Nein bei ihm, und sicher auch mich aufgebracht gegen ihn bis zu diesem Punkt, daß ich mich unterscheide und selber fest bin. Aber jetzt habe ich es nachgeholt, bei diesem Durchfahren, und als ich gestoppt worden bin. Aber war nicht allein, sondern hatte jemand, der mitgeht. (S. 145)

Diese Überwindung der Idealisierung der Vaterfigur und die Erkenntnis seiner Fehler und seiner Einbildungen bedeutet zugleich auch eine Überwindung jener übertriebenen Heimatidee, die der Erzähler immer mit sich getragen und die ihn daran gehindert hatte, am Geburtsort seines Vaters anzuhalten und die konkreten Probleme dieses Landes zu sehen und zur Sprache zu bringen. Schon bei dem ersten Besuch in seinem Geburtshaus hatte er eine „sonderbare Feierlichkeit entwickelt“ (S. 71) und immer, wenn er über den Vater oder seine Besuche in der alten Heimat erzählt, neigt er zu jener „Übertreibung des Nichtzugehörigen“, die ihm auch jedes tiefere Verständnis der Lage und der Tatsachen versperrt.⁴⁹

Dadurch, daß der Ich-Erzähler im Gespräch mit der Frau nicht nur seine „Einbildungen“ oder „festen Geschichten“ über den Vater, sondern auch die über das „Vaterland“ überwindet, gewinnt die Wiedererwerbung der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit außer einer psychologisch-individuellen auch eine stark „politische“ Dimension.⁵⁰ Denn die Sprachlosigkeit des Erzählers ist in erster Linie, wie er aus der Geschichte vom Vater seiner Freundin erkennen muß, das Signal eines politischen Versagens. Erst

die Geschichte dieses Mannes, der sich nach dem Krieg das „Recht mitzusprechen“, ja überhaupt ein „Recht mehr zu leben“, abgesprochen hatte, weil er gegen den Nationalsozialismus zu wenig, d. h. aber „nichts getan“ hatte (vgl. S. 241 f.), macht dem Erzähler klar, daß es gerade diese Frage der „Verantwortlichkeit“ und der „moralischen Dimension“ gewesen war, die auch ihm das Aufschreiben des Aufsatzes über die Prozesse in Mailand unmöglich gemacht hatte:

Ich hörte ihr zu und verstand – jetzt plötzlich – meine eigene Geschichte von „Nichtsprechenkönnen“ zu dieser Sache meiner Heimat und meiner Verwandten, und was meinen Vetter anging – weil zu dieser von Natur unschuldigen und rechtmäßigen Sache so viel Falsches gesagt worden war: als sie den Pakt zwischen Mussolini und Hitler gemacht hatten: auf Aussiedlung, und „wohin gehört man“; und es ein Mißbrauch von Unschuld war in dieser beschränkten Sache von Verteidigung einer Heimat – aber ich habe mir den Mißbrauch angehört und einreden lassen und nicht widersprochen. Und nichts getan – wie ich es doch an anderen Leuten sah, die ich kannte in dieser Zeit, und die es sich nicht angehört hatten, weil sie sich verantwortlich fühlten. – (S. 242)

Die Auseinandersetzung mit dem alten Fehler Franz Tumlers – dem Beitritt zur nationalsozialistischen Partei und der Lobpreisung des österreichischen Anschlusses an Deutschland in einer Schrift aus dem Jahre 1940⁵¹ –, die schon das große und zentrale Thema des Romans *Ein Schloß in Österreich* ausgemacht hatte,⁵² wird hier vom Autor wenigstens ansatzweise fortgeführt. Wie in dem zwei Jahre später entstandenen Aufsatz *Jahrgang 1912* führt Tumler auch hier diesen verhängnisvollen Beitritt sowie seine damalige Anschlußbegeisterung auf einen Perspektivenfehler, auf eine Art illusionistischer Täuschung zurück, der er zusammen mit vielen anderen Zeitgenossen zum Opfer gefallen war. Es waren damals die vom Zusammenbruch des österreichischen Reiches hinterlassene Leere und das Bedürfnis nach einem Zuhause, nach einem Vaterlande gewesen, das man in der engen und erstickenden kulturellen Atmosphäre des damaligen Österreich nicht finden konnte, die viele dazu verführt hatten, draußen, in Deutschland, etwas zu erblicken, das einer Öffnung, der Freiheit und der Helligkeit einer Wiedergeburt glich (vgl. S. 115–117).

Es ist freilich nicht zu leugnen, daß die Dunkelheit und der Hermetismus dieser einzigen Stelle im Roman, in der das Problem der nationalsozialistischen Vergangenheit Tumlers thematisiert wird, von der anhaltenden Schwierigkeit des Autors zeugen, sich damit gründlich auseinanderzusetzen. Nichtsdestoweniger scheint es mir zumindestens einseitig, Tumlers ausweichende Sprach- und

Erzählhaltung nur als Alibi anzusehen, um „die Furien des Gedächtnisses“ zu bannen und die Verantwortung der Vergangenheit vergessen zu machen.⁵³ Denn gerade diese Sprachhaltung und die konsequente Verweigerung jeder in sich geschlossenen und fertigen Geschichte stellen eine unmittelbare Antwort, eine Reaktion auf jene vergangenen Illusionen oder „Einbildungen“ dar, die durch „Buchstaben, Wörter [...] und eine Nachahmung von Natur, die es anderswo gibt“ (S. 116), hervorgerufen worden waren. Die von Tumler angestrebte Überwindung der Erzählung hat andererseits nicht nur eine negative, sondern auch und vor allem eine positive Valenz, die auch eine politische Bedeutung gewinnt: denn sie soll der Unterstreichung der dialogischen Notwendigkeit dienen.

Es ist sicher die vergangene traumatische Erfahrung einer früheren falschen Entscheidung, die auch den Erzähler im Roman davor bewahrt, daß sein von der Unkenntnis des frühverstorbenen Vaters abstammendes Bedürfnis nach „Anschluß“ ihn zu einer vorschnellen Identifikation mit der Sache der einen oder der anderen Partei in Südtirol, die durch seine beiden Vetter paradigmatisch vertreten sind, verführt. Die schwierige Balance, die Tumler zwischen den verschiedenen und oft entgegengesetzten politischen Positionen zu halten versucht, wird durch eine gewollte Farblosigkeit ihrer Charakterisierung erkaufte.⁵⁴ Diese Haltung bedeutet jedoch keine Zurückweisung jeglicher Verantwortung, weil gerade eine solche Verweigerung der Wahl, wie der Ich-Erzähler im Roman vom Vater seiner Reisegefährtin lernen muß, die erste und wichtigste Ursache des Unfalles darstellt (vgl. S. 31). Einem zu bequemen und dazu als gefährlich erkannten politischen Absentismus setzt Tumler entschieden die Notwendigkeit des Dialogs entgegen. Erst die Überwindung der festen Geschichten, d. h. die „Auflösung der beklagten Versteinerung [...], Auflösung auch der durch Politik und Kriegsnachhall verhärteten nationalen Fronten“⁵⁵, macht aber eine dialogische Verständigung und die Überwindung der „Einbildungen zwischen den Völkern“ (S. 92) möglich. Der ganze Roman kann und muß unter diesem Gesichtspunkt als programmatisches Manifest dieser dialogischen Notwendigkeit gelesen werden, das nicht nur auf verschiedenen Inhaltsebenen, sondern auch auf der formalen Ebene, vor allem in der dialogischen Abwechslung zwischen der Stimme des Ich-Erzählers und derjenigen Battistis, seinen wesentlichen Ausdruck findet.⁵⁶

Für den Ich-Erzähler des Romans mußte der Erwerb dieser Dialogfähigkeit bei der Annahme der eigenen Fremdheit und Nichtzugehörigkeit anfangen, d. h. bei der Erkenntnis, daß er „nicht

die Farbe der andern, die daheim sind, anzuziehen“ brauchte, die für ihn nicht paßte, weil er „nicht mehr daheim“ (S. 145) war. Denn Dialog kann keine Aufgabe der eigenen Identität und bloße Übernahme der Position des anderen bedeuten, sondern setzt geradezu die Gewißheit und Bestimmtheit des eigenen voraus, das sich nur so dem anderen und Fremden öffnen kann, ohne dadurch die Gefahr eines Selbstverlustes zu befürchten.

Auf einer anderen Ebene des Romans ist es aber vor allem die Freundschaft zwischen dem Vater des Erzählers und Battisti, die diese Möglichkeit einer dialogischen Überwindung der „Feindseligkeit von Anderssein und Fremdsein“ (S. 43), d. h. der „Einbildungen zwischen den Völkern“ (S. 92), versinnbildlichen soll. Denn nicht nur Ursprung und Muttersprache der beiden Freunde sind unterschiedlich, sondern auch ihre intellektuellen und ideologischen Interessen sind entgegengesetzt, oder doch einigermaßen komplementär: Während Battisti nämlich als italienischer Patriot für eine Abtrennung des Trentino von der österreichischen Monarchie kämpft, untersucht der Vater des Erzählers die romanischen Wurzeln der Südtiroler Bevölkerung. Battisti ist sich wohl bewußt, daß „im Ernstfall [...] er sich wohl gegen unser Ziel der Abtrennung des Trentino gestellt“ hätte; er versteht jedoch auch, daß das Interesse des Vaters des Erzählers „kaum einen politischen Akzent“ hatte, „denn Sprache, Herkunft, Zusammensetzung aus der Geschichte waren ihm wichtig, nicht die politischen Grenzen“ (S. 57). Indem sie abwechselnd deutsch und italienisch miteinander reden (S. 50, S. 146), ohne jedoch dabei ihre unterschiedliche sprachliche und kulturelle Identität zu vergessen (S. 146), beweisen Battisti und der Vater des Erzählers konkret die Inkonsistenz der „Einbildungen zwischen den Völkern“ (S. 92). Weit entfernt, ein Trennungsmerkmal zwischen den Völkern und den Nationen darzustellen, wird hier die Sprache zum wichtigsten Inhalt und zum bevorzugten Mittel der Kommunikation über jede politische und kulturelle Grenze hinweg. Auch in diesem Falle, wie schon bei dem psychologischen Erkenntnisprozeß des Ich-Erzählers, macht erst die Überwindung jeder festgemachten Geschichte den Dialog möglich. Es ist vor allem Battisti, der jedes vorgefaßte und akzeptierte Erklärungsmuster verwirft, indem er z. B. jene „Schulbuchgeschichte“⁵⁷ über ihn, die eine Lehrerin im Hof des Kastells gut „patriotisch“ oder „lokalpatriotisch“ ihren unaufmerksamen Schülern erzählt, nicht anerkennt (S. 170 ff.). Battisti weiß aus eigener und fremder Erfahrung allzu genau, daß jedes Festhalten an dem toten Buchstaben oder an einer festen Geschichte jeden Dialog unmöglich macht und dadurch eine „Exmittierung der Natur“ (S. 114)

die Farbe der andern, die daheim sind, anzuziehen“ brauchte, die für ihn nicht paßte, weil er „nicht mehr daheim“ (S. 145) war. Denn Dialog kann keine Aufgabe der eigenen Identität und bloße Übernahme der Position des anderen bedeuten, sondern setzt geradezu die Gewißheit und Bestimmtheit des eigenen voraus, das sich nur so dem anderen und Fremden öffnen kann, ohne dadurch die Gefahr eines Selbstverlustes zu befürchten.

Auf einer anderen Ebene des Romans ist es aber vor allem die Freundschaft zwischen dem Vater des Erzählers und Battisti, die diese Möglichkeit einer dialogischen Überwindung der „Feindseligkeit von Anderssein und Fremdsein“ (S. 43), d. h. der „Einbildungen zwischen den Völkern“ (S. 92), versinnbildlichen soll. Denn nicht nur Ursprung und Muttersprache der beiden Freunde sind unterschiedlich, sondern auch ihre intellektuellen und ideologischen Interessen sind entgegengesetzt, oder doch einigermaßen komplementär: Während Battisti nämlich als italienischer Patriot für eine Abtrennung des Trentino von der österreichischen Monarchie kämpft, untersucht der Vater des Erzählers die romanischen Wurzeln der Südtiroler Bevölkerung. Battisti ist sich wohl bewußt, daß „im Ernstfall [...] er sich wohl gegen unser Ziel der Abtrennung des Trentino gestellt“ hätte; er versteht jedoch auch, daß das Interesse des Vaters des Erzählers „kaum einen politischen Akzent“ hatte, „denn Sprache, Herkunft, Zusammensetzung aus der Geschichte waren ihm wichtig, nicht die politischen Grenzen“ (S. 57). Indem sie abwechselnd deutsch und italienisch miteinander reden (S. 50, S. 146), ohne jedoch dabei ihre unterschiedliche sprachliche und kulturelle Identität zu vergessen (S. 146), beweisen Battisti und der Vater des Erzählers konkret die Inkonsistenz der „Einbildungen zwischen den Völkern“ (S. 92). Weit entfernt, ein Trennungsmerkmal zwischen den Völkern und den Nationen darzustellen, wird hier die Sprache zum wichtigsten Inhalt und zum bevorzugten Mittel der Kommunikation über jede politische und kulturelle Grenze hinweg. Auch in diesem Falle, wie schon bei dem psychologischen Erkenntnisprozeß des Ich-Erzählers, macht erst die Überwindung jeder festgemachten Geschichte den Dialog möglich. Es ist vor allem Battisti, der jedes vorgefaßte und akzeptierte Erklärungsmuster verwirft, indem er z. B. jene „Schulbuchgeschichte“⁵⁷ über ihn, die eine Lehrerin im Hof des Kastells gut „patriotisch“ oder „lokalpatriotisch“ ihren unaufmerksamen Schülern erzählt, nicht anerkennt (S. 170 ff.). Battisti weiß aus eigener und fremder Erfahrung allzu genau, daß jedes Festhalten an dem toten Buchstaben oder an einer festen Geschichte jeden Dialog unmöglich macht und dadurch eine „Exmittierung der Natur“ (S. 114)

und letztendlich den Tod bedeutet. Auf diesen Glauben an den toten Buchstaben war nämlich der Tod des Vaters des Erzählers (vgl. S. 114 f.), aber vor allem sein eigener Tod zurückzuführen: Denn nach seiner Verhaftung hatte er umsonst versucht, mit den Österreichern zu reden und ihnen klarzumachen, „daß es Buchstaben sind: etwas, das wir vereinbart haben und auch ändern können, eine Konvention“ (S. 212). Das Mißlingen dieses letzten versuchten Dialogs hatte seine Hinrichtung zur Folge gehabt. Aber auch die Geschichte eines anderen Prozesses, der in derselben Stadt viel früher stattgefunden hatte, dient im Roman als Bestätigung dieses von Battisti deutlich erkannten Gesetzes. Beim Tridentinischen Konzil wurde nämlich die „immer unvollständige wirkliche Welt“ „in Sätzen festgehalten“, die einiges erlaubten, das sich durchsetzen konnte, anderes aber nicht zuließen und es verboten (S. 25, S. 170). Und auch dort hatte jene strenge, dogmatische Unterscheidung von Zugelassenem und Verbotenem, von Gutem und Bösem, Wahrheit und Lüge, nichts anderes als Leid, Exil und Tod verursacht: Einige mußten gehen oder wurden verhaftet (S. 25), andere wurden „gehengt, verbrannt oder [...] erstickt“ und „um ihre Sprache gebracht“ (S. 227).

Gegen diese Hypostasierung einer einzigen Wahrheit, gegen den Geltungsanspruch des Buchstabens und jeder endgültigen, in Sätzen festgemachten Geschichte richtet sich die dialogische Struktur des Romans und vor allem jene am Anfang dieses Kapitels schon beschriebene, scheinbar ausweichende und sozusagen elliptische Schreibweise Tumlers, die in Battistis Beschreibung der Ausdrucksweise und Argumentationsstrategie des Ich-Erzählers ihre beste und prägnanteste Charakterisierung findet:

[...] er redet nicht von der Sache, an die er im Augenblick doch denkt, sondern von anderen, scheinbar entlegenen Dingen – man weiß nicht sofort, warum. [...] Und erst zuletzt bemerkt man, daß es, bei dieser Einkreisung und scheinbaren Auslassung der Sache, ein zutreffendes Reden ist. Eine Art Abwesenheit, aber sie hat mit Träumerei nichts zu tun. Eher mit Einsicht, und mit Kontrolle des wirklich Gegenwärtigen, das mit Reden oder mit Absichten auf Dasein nicht zu bewältigen ist. (S. 188)

Eine solche nur scheinbar ausweichende und in Wirklichkeit einkreisende und treffende Sprach- und Erzählhaltung stellt nach Tumler den einzigen noch möglichen Zugang zur Wirklichkeit dar, der weder mit „Absichten auf Dasein“ (S. 188) noch mit Schemata „lärmender Realität“ (S. 171) beizukommen ist. Nachdem er an sich selbst die Folgen der Geschichte die verhängnisvollen Folgen jedes Glaubens an „Wörter“ und „Buchstaben“

erkannt hat, bleibt ihm nur dieser letzte, paradoxe Versuch übrig, jede „feste Geschichte“ und die Erzählung selbst innerhalb eines Romans, d. h. aber wiederum innerhalb einer Geschichte oder Erzählung zu überwinden.

Daß Tumler wenigstens dunkel um die Widersprüchlichkeit und letztendlich um die Aussichtslosigkeit dieses Unternehmens weiß, zeigt die Tatsache, daß er gegen die Mitte des Romans die Frau in erster Person auftreten und sie die Aufrichtigkeit der gefeierten Überwindung der Erzählung in Frage stellen läßt (S. 140 f.). Indem sie nicht mehr in der erzählten Zeit, sondern unmittelbar in der Zeit des Aufschreibens selbst den Fluß der Erzählung unterbricht, macht sie deutlich, daß auch dieses Aufschreiben die gleiche Funktion hat wie das Erzählen für die Hauptfigur des Romans:

Er muß überhaupt aufhören, so zu erzählen, als könne er sich eine Geschichte entwerfen aus beliebiger, von ihm graduierter Inanspruchnahme der beteiligten Personen [...]. Ich liebe ihn, aber er muß aufhören, uns als Figuren seiner Erzählung zu nehmen, denn wir sind von ihm unabhängige Personen (S. 141).

Diese plötzliche und unerwartete Rebellion der Frau läßt zumindestens Zweifel über die am Schluß des Romans überschwänglich gefeierte Überwindung der Erzählung und Aufhören der Geschichte aufkommen und legt es nahe, auch dieses glückliche Ende eher als bloße „Übertreibung“, als „Zurechtlegung und Wunsch“ (S. 46) Franz Tumlers zu lesen:⁵⁸ Um mit seiner eigenen Geschichte fertig zu werden, inszeniert er sozusagen den Tod jeder Geschichte und macht dann aber daraus eine neue Geschichte. Der ganze Roman entlarvt sich aber somit als Produkt des gleichen Bedürfnisses nach festen Geschichten, das dem Ich-Erzählers eigen war und dessen Überwindung der Roman eben erzählen wollte.

Jedoch kann dieses paradoxe Ergebnis die Wichtigkeit und Kohärenz dieses von Tumler unternommenen Versuchs um nichts mindern, da es sich gewissermaßen um ein angekündigtes Scheitern handelt, insofern keine Überwindung der Erzählung ihrerseits erzählt werden kann. Indem aber Tumler im Roman selbst eine Stimme zu Wort kommen läßt, die das Gelingen des im Roman vertretenen Programms in Frage stellt, bestätigt er erneut die dialogische Struktur des Werkes und bietet auch dem Leser das Beispiel einer kritischen, d. h. wahrhaft dialogischen Interpretationsmöglichkeit.

In seiner letzten größeren Arbeit, dem Roman *Pia Faller* (1973)⁵⁹, führt Tumber diesen Prozeß der Auflösung und Überwindung der Erzählung mit noch größerer Radikalität fort, indem er jedoch das Moment des Dialogs fallen läßt und der Erzählung gleichzeitig eine Erkenntnisfunktion zuspricht, die einen stark voluntaristischen Charakter besitzt.

Schon die „Handlung“ der Erzählung hat etwas Gewolltes und Programmatisches: Der Erzähler nimmt sich vor, über etwas zu schreiben, was er nicht bzw. nicht mehr weiß: „– ich will eine Geschichte schreiben, die ich erlebt habe, aber an die ich mich nicht erinnern kann.“ (S. 8) Ihm ist nur ein Name in Erinnerung geblieben: „Pia Faller“, der nicht einmal der Name der Hauptperson ist – einer Nachbarin, von der er als Kind eine Zeitlang Klavierunterricht erhalten hatte –, sondern der ihrer Tochter. Was den Erzähler zu dieser Ausgrabung einer verschütteten Vergangenheit bewegt, ist eine gegenwärtige Beziehung zu einer Frau, in deren Wohnzimmer, wie damals bei der Familie Faller, ein Klavier steht:

und hier der Ansatz- und Verbindungspunkt: einmal Anfangen mit Musik, dann Aufhören, jetzt wieder Organ für Musik durch diese Frau Elfriede Schantl oder „Nani“, die er kennengelernt hat – und das Ende wäre: ein Heraufholen des vergessenen Anfangs und Verbindung mit dem jetzt – und Veränderung, Neues, das jetzt ist – Abreise zu dem Neuen. (S. 8)

Auf der Suche nach dem Vergangenen und Vergessenen bedient sich der Erzähler einer Methode, die man ohne weiteres eine Methode der *mémoire volontaire*⁶⁰ nennen könnte: Denn er begnügt sich nicht nur damit, das Vergessene durch Erinnerung einzukreisen (S. 27), indem er die „leere Stelle“ eingrenzt „durch Erzählung anderer Stellen von damals, die mit Erinnerung besetzt sind“ (S. 25), vielmehr will er das wirklich Gewesene durch bewußte Erfindungen rekonstruieren, um sozusagen durch die Lücke zur Wahrheit zu kommen:

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

Ich habe mir das dicke Buch erfunden, das ich mich nicht selber zu holen getraute. Nun erfinde ich mir, daß ich es eines Tages nahm und aufschlug.

[...] Gegenstände, die sichtbar sind und nach denen ich etwas mache, sonst kann ich eine Sache nicht erzählen. (S. 27)

Wenn jede auch so wahrhaftige und getreue Erinnerung im Grunde immer eine bloße Erfindung bleibt, insofern sie, um behalten und weitererzählt zu werden, immer eine in sich geschlossene und zusammenhängende Geschichte sein muß, die es in der Wirklichkeit nie gibt, so kann vielleicht umgekehrt auch eine bewußte Erfindung auf dem Weg der Wahrheitssuche bzw. einer Rekonstruktion der Vergangenheit weiter helfen.

Mit Mühe, ausgehend vom Grundriß der eigenen damaligen Wohnung, rekonstruiert nun der Erzähler in seiner Phantasie die ein Stockwerk höher gelegene Wohnung der Frau Faller und jene ersten Musikstunden. Die Nähe und die Wärme der mit Sommersprossen bedeckten weißen Haut der Frau Faller sowie das Haar unter ihrer Achsel hatten damals im Kind die ersten, noch unbewußten sexuellen Empfindungen wachgerufen (S. 18 f.). Dieses erste Erwachen des Sexuallebens im Kind scheint jedoch nicht der Hauptgrund gewesen zu sein, warum diese Geschichte, etwa von einer zu strengen Sexualmoral mit Schuldgefühl und Angst belegt, verdrängt werden mußte. Ja, es ist nicht einmal sicher, ob der Erzähler dies wirklich so erlebt hat, oder ob es nicht einfach ein Produkt seiner Phantasie ist (vgl. S. 19): Denn vieles, was er zu erinnern angibt, erfindet er in Wirklichkeit, „um mir eine Nichterinnerung auszumalen, mit der ich die Geschichte in Gang bringen will“ (S. 15)⁶¹.

Die folgenden drei Kapitel des Romans, die sich in der Gegenwart der Erzählung, „an diesem Nachmittag Juli“ (S. 29) abspielen und in denen Frau Faller fast gänzlich verschwindet,⁶² könnten zwar eine solche Interpretation jener frühen „Nichterinnerungen“ als Verdrängung einer traumatischen Begegnung mit der Sexualität nahe legen. Denn Thema dieser Kapitel sind die gescheiterten Liebesbeziehungen des Ich-Erzählers zu zwei Frauen, Ditha und Nani: Beziehungen, die durch eine unüberwindbare Entfremdung gekennzeichnet sind und die mit einer verzweifelten Flucht des Ich-Erzählers in die Welt der Drogen und des Alkohols enden. Aber auch diese grundsätzlichen Schwierigkeiten des Erzählers bei zwischenmenschlichen Beziehungen, und insbesondere mit Frauen, seine Unfähigkeit, sich dem anderen zu öffnen und sich in eine Beziehung einzulassen, sind nur Ausdruck einer viel tieferen und radikaleren Entfremdung des Erzählers vom Leben überhaupt. Erst später und nur Schritt für Schritt wird er auch den breiteren historischen Zusammenhang erkennen, der seine Unfähigkeit, zum anderen zu kommen und am Mitmenschen teilzunehmen, mit jener vergessenen oder verdrängten Geschichte der Frau Faller und vor allem mit ihrem frühen Ausziehen aus der Wohnung verbindet.

Zunächst einmal scheint die literarische Erfindung die Wirklichkeit selbst geweckt und sozusagen provoziert zu haben. Denn Pia Faller in Person meldet sich brieflich zu Worte, nachdem sie von Freunden gehört hatte, daß eine mit ihrem Namen betitelte Erzählung im Radio gelesen worden sei (S. 81). Durch dieses unerwartete Auftauchen der nur literarisch beschworenen Person fühlt sich der Erzähler zunächst nur belästigt. Seine Reaktion ist jedoch nicht auf die Befürchtung zurückzuführen, daß der Vergleich mit der Wirklichkeit die in sich geschlossene Welt der literarischen Fiktion in Frage stellen könnte. Ganz im Gegenteil: [...] weil die Geschichte fertig, kein Risiko mehr; eher, weil fertig, Gleichgültigkeit, weil mich nichts, das dazukomme, noch etwas anzugehen brauche. (S. 83)

Den Autor interessiert die Wirklichkeit offenbar nicht als solche, sondern nur insofern und solange sie als Grundlage, d. h. aber auch als Vorwand für sein literarisches Schaffen dient: Wenn das Werk einmal abgeschlossen ist, verliert auch sie jegliches Interesse. Was auf den ersten Blick wie eine „unmoralische“ und entfremdende Ausnutzung der Wirklichkeit und der Menschen aussehen mag, die höchstens als Stoff für eine Erzählung gebraucht werden, ist in Wirklichkeit Ausdruck jener tiefen Entfremdung, die wesentlich zum „Geschäft des Erzählers“ (S. 83) gehört und die ihn dazu verdammt, „unten, in der Arena“ (ebd.) zu leben und der Gesellschaft und ihren Werten sowie dem Leben und seinen Gefühlen für ewig fremd zu bleiben (vgl. ebd.):

Ich habe es mir später überlegt: jemand wird betrogen dabei, der den Stoff seiner Person hergibt, und ich mache eine Geschichte draus auf seine Rechnung, bei Verbrauch seiner Person; oder vielleicht bin ich betrogen, aber das gehört zum Geschäft des Erzählers, daß er etwas erzählt, das es dann nicht mehr gibt. Nichts zu bekommen ist seine Erwartung. (S. 83–84)

Dadurch, daß hinter dem erzählten Auftauchen der Pia Faller ein biographisch authentisches Erlebnis sich versteckt,⁶³ verliert die eigentümliche Zusammenstellung der fast unabhängig voneinander erscheinenden Teile dieser Geschichte nichts von ihrer Bedeutsamkeit. Denn der Autor hätte die Geschichte der Begegnung mit Pia Faller auch anders anfangen lassen können, wie eine ausdrückliche Überlegung des Ich-Erzählers im Roman über die verschiedenen Möglichkeiten einer Strukturierung des Erzählstoffes verdeutlicht (vgl. S. 174). Nach einer dieser Möglichkeiten hätte der Erzähler über gemeinsame Bekannte zu einem Wiedersehen mit Pia Faller kommen können und durch sie und die Teilnahme an ihrem vergangenen Leben einen erneuten Zugang zu den eigenen Kindheitserinnerungen und zu dieser Stadt, der er

sich inzwischen vollkommen entfremdet hatte, gewinnen können. Warum der Erzähler dann aber diese eher harmonisierende Alternative verworfen und die andere, realisierte Möglichkeit vorgezogen hat, ist leicht einzusehen: Anstatt wiedergewonnene Heimat- und Harmoniegefühle vorzutauschen, setzt die Geschichte mit den zwei Frauen den Akzent gerade auf jene Entfremdungs- und Fremdheitsgefühle, die den Ich-Erzähler auszeichnen, und kann somit als Einführung und Vorbereitung jener unüberwindbaren Fremdheit dienen, die seine Begegnung mit Pia Faller und mit der eigenen Vergangenheit charakterisiert.

Denn gerade in der Stadt seiner Kindheit, die er im Roman zweimal besucht, kann der Erzähler, trotz seiner angestrebten Versuche, nicht „als Fremder oder Fremdgewordener“ aufzufallen, nirgendwo dieses Gefühl des Zuhause-seins empfinden (vgl. S. 90 ff.). Der einzige Ort, in dem er sich noch „heimisch“ fühlen kann, ist bezeichnenderweise das Zollausschlußgebiet, wo er immer Zuflucht bei einem alten Freund sucht, weil dieser Ort schon an sich eine „Art Daseins im Exil“ besitzt (S. 97)⁶⁴.

Auch sein Besuch bei Pia Faller, den er immer wieder verschoben hatte, bringt dem Erzähler zuerst nur eine Empfindung von „Enttäuschung“ und „Beruhigung“ zugleich (S. 103). Das erwartete Gefühl des Wiederfindens und Wiedererkennens setzt nicht ein: Der Ich-Erzähler bleibt diesem in gewohnten Bahnen abgelaufenen Leben fremd und kann sich auf kein anderes Gefühl einlassen, als auf eine „Freundlichkeit ohne Teilnahme“ (S. 112 f.). Erst im nachhinein, beim Überdenken seiner Notizen, verdichtet sich ihm die Essenz dieser Begegnung in einem doppeldeutigen, anziehenden und abstoßenden Bild zugleich: Es ist das Bild vom Speichel, der während des Redens der Pia Faller sich zwischen den Lippen in weißen Fäden zieht.⁶⁵ Zum einen ist dieser weiße Speichel Ausdruck „ihrer verzweifelten ausdörrenden Anstrengung, den Sprung über den Abstand leerer Wörter zu machen und mich niederzubringen an den Ort, an dem ich war“ (S. 113): Eine „Ergießung ihrer Person auf mein Nichtdasein“ (S. 115)⁶⁶. Zum anderen drückt sich darin der wesentlichste Zug der Natur von Pia Faller, d. h. ihre Häuslichkeit aus: „ihr ‚alles Einspeicheln‘ gehört zu diesem Häuslichmachen als Besitzergreifung der Welt“ (S. 181)⁶⁷.

Das wichtigste bei dieser schwierigen und zum Teil enttäuschenden Begegnung scheint mir jedoch die Tatsache, daß der Erzähler während seines Besuches bei Pia Faller keine einzige Frage über ihre Mutter stellt, die doch am Anfang der wahre Gegenstand seiner Nachforschung gewesen war:

Meine leere Seite in dem Buch ist am Anfang meiner Geschichte mit Pia Fallers Mutter. Sie kommt auch in allen meinen Ge-

schichten von später als gleiche, weil leere, für mich unkenntliche Stelle vor; aber ihr Anfang war diese leere Seite bei Pias Mutter. Für sie bekam ich nichts bei meinem Besuch, und das Merkwürdige ist für mich, daß ich nicht einmal danach fragte – aber nicht so, daß es Nichtfragen aus Absicht ist, ich eine Frage zurückhielt oder über eine Hemmung nicht hinwegkam, sondern daß ich auf den Gedanken, Pia nach ihrer Mutter zu fragen, überhaupt nicht kam. (S. 177)

Was dem Erzähler so merkwürdig erscheint, stimmt in Wirklichkeit mit Tumlers Poetik überein. Die Mutter der Pia Faller hat hier nur die Funktion jener anfänglichen „Hemmung“, die Tumber in dem Aufsatz *Wie entsteht Prosa* als den Anfang jedes Schreibprozesses charakterisiert hatte: Sie stellt „die leere Seite, den Anfang meiner Geschichte von Pia; ihr Inhalt – nichts“ (S. 180) dar.

Ausgehend von Pias Erzählung und anhand von eigenen Assoziationen und historischen Rekonstruktionen gelingt es dem Erzähler auch tatsächlich, eine Erklärung jenes plötzlichen Auszuges der Familie Faller aus der oberen Wohnung zu geben. Hier gewinnt die Erzählung, die sich bis jetzt fast ausschließlich im Rahmen einer privaten Innerlichkeit bewegt hatte, plötzlich eine breite historische Perspektive. Jener Umzug stand nämlich im Zusammenhang mit dem „Umsturz“, dem Zusammenbruch des österreichischen Reichs und der Revolution von 1918.

Das Haus, in dem der Erzähler und die Frau Faller wohnten, gehörte damals einer Frau, deren Mann „Lehrer von Beruf gewesen, aber Politiker geworden und Obmann der Partei der Revolution, und 1918 der neue Bürgermeister“ (S. 117). An die Stelle der Familie Faller waren zuerst die Mieter der Kellerwohnung gekommen, in die wiederum ein Eisenbahner, Parteigänger des Mannes, eingezogen war. Ein halbes Jahr danach mußten aber auch die Mieter, die den Platz der Familie Faller eingenommen hatten, ausziehen und einem Verwandten der Frau den Platz räumen, der Direktor in einer Brotfabrik der Gewerkschaft war, und also wiederum zu der Partei des Mannes Kontakt hatte. Frau Faller hatte sich gegen diese „Austreibung“ gewehrt, hatte bei den Behörden und den Mitwohnern um Hilfe gesucht, war aber auf Taubheit und Rückzug gestoßen (vgl. S. 142–143). Hier, in diesem nur dunkel wahrgenommenen und schnell verdrängten Verrat erkennt der Erzähler den wahrscheinlichen „Grund für meine Nichterinnerung ihres Ausziehens“ (S. 143) und womöglich auch den Ursprung seiner Nichtteilnahme am Schicksal der Mitmenschen. Um sich die wahre und tiefere Natur jener Ereignisse zu erklären, verwirft der Erzähler als zu bequeme und schematische Er-

klärungsmuster jene Begriffe wie „Protektion“ und „Kriegsgewinnler“ (S. 122), die er als Kind oft in diesem Zusammenhang gehört hatte, für die er aber schon damals „keine Deckung in der Wirklichkeit“ (S. 122) finden konnte. Seine historische Rekonstruktion des Vorfalles, mit der er jetzt das Verdrängte wieder ins Bewußtsein zu rufen und das Verpaßte dadurch einigermaßen wieder gutzumachen versucht, verläuft in zwei zumindest scheinbar entgegengesetzten Richtungen: Denn auf der einen Seite rekurriert der Erzähler auf das Allgemeine und Zeittypische der Ereignisse, auf der anderen greift er auf die individuelle Besonderheit seiner eigenen kindlichen Erinnerung zurück.

Schon vor dem Besuch bei Pia Faller hatte der Erzähler versucht, sich ihr vergangenes Leben dadurch zu vergegenwärtigen, daß er die in ihrem Brief enthaltenen spärlichen Nachrichten nach Übereinstimmung oder Abweichung vom „allgemeinen Schema“, d. h. von ähnlichen Geschichten aus jener Zeit beurteilt hatte (S. 85 ff.). Von solchen allgemeinen Schemata ausgehend, versucht der Erzähler alsdann auch jene nur auf den ersten Blick „fragwürdig“ erscheinende, in Wirklichkeit aber für die Zeit geradezu symptomatische Ehe zwischen dem sozialdemokratischen Lehrer und späteren Bürgermeister mit der für die Rechte der Frauen kämpfenden Hausbesitzerin zu erklären; eine Ehe, die mit dem Auszug der Familie Faller in unmittelbarem Zusammenhang stand. Zu diesem Zweck greift er bis auf das Jahr 1867 zurück, auf die Gründung des Lehrevereins und den späteren „Kulturkampf“, mit jener Abspaltung der sozialdemokratischen Lehrer, die ein „neues Alter“ eingeleitet haben soll.⁶⁸ Die allgemeinen „Schemata“, anhand derer der Erzähler das Leben und die Persönlichkeit des späteren Bürgermeisters sowie die seiner Frau zu erfassen versucht, sind zeittypische Schicksale, die nicht nur aus eigener und aus fremder, erzählter Erinnerung stammen (vgl. S. 125 ff.), sondern z. T. auch einfach aus dem Lexikon gewonnen sind (vgl. S. 127 f.). Die mehr oder weniger implizite Voraussetzung solchen Verfahrens stellt die Annahme der Abhängigkeit des einzelnen individuellen Schicksals von einem „Zeitschicksal“ dar, das jede „Figur“ zugleich zu einer „Zeitfigur“ macht (vgl. S. 85)⁶⁹. Dem Schematischen und Schicksalhaften dieser Art Geschichtsbetrachtung, die dem einzelnen keinen Freiheitsraum gewährt, stellt der Erzähler dann aber eine andere, individualisierende Methode unmittelbar an die Seite, die von jeglicher allgemein anerkannten Wahrheit Abstand nimmt und der individuellen Verantwortlichkeit des einzelnen Rechnung tragen soll. Der Erzähler beschreibt hier die historischen Ereignisse jener ersten Nachkriegszeit aus der beschränkten, in mancher Hinsicht verständ-

nislosen Perspektive des Kindes: er erzählt also nicht, wie sich der „Umsturz“ wirklich abgespielt hat, sondern nur, „was in unserer Straße davon vorkam“ (S. 137). Dabei geht der Erzähler oft über eine bloße „Aufführung körperlicher Vorgänge: Schießen, Essen, Ansprechen und warme Kleidung Empfangen“ (S. 138) nicht hinaus. Andererseits gewinnen Figuren wie die des roten Fliegers Wanneck, die die Phantasie des Kindes fast ins Mythische erhoben hatte (S. 138–139), die gleiche wenn nicht sogar eine größere Bedeutung als andere, wichtigere historische Ereignisse, wie etwa die Abdankung des Kaisers, die nur als Titelbild in der vom Großvater herausgegebenen Zeitung vorkommt (vgl. S. 131–132). Auch in dieser Geschichte von unten, aus der Froschperspektive eines Kindes, drückt sich wieder jene „Erbitterung gegen die ‚Lesebuchgeschichte‘“ aus, der man schon in der *Aufschreibung aus Trient* begegnet war, jene Aversion Tumblers gegen die „Historie“, die nur eine „Auswahl von Bildern [...] für gültig erklärt“, und dabei „die Geschichte der einfachen Leute“ vergessen macht.⁷⁰

Folgerichtig verweigert daher der Erzähler auch hier, wie schon im vorhergehenden Roman, eine zusammenhängende, lineare Darstellung der Ereignisse und hält sich mit noch größerer Radikalität „an meine abgehauene[n] Stücke von Wörtern als meine Werkzeuge“ (S. 134). Denn wenn auch unwillkürlich, so tendiert doch nach Auffassung des Erzählers jede vollständige Erzählung zum „Gutmachen“ und „Schönmachen“ der erzählten Wirklichkeit. Ausführlich in allen ihren Bedingungen dargestellt verwandeln sich die Ereignisse in Zeitgemälde, die, in die Ferne gerückt, die Selbstverständlichkeit eines Natureignisses gewinnen.⁷¹ Dieser immer lauernnden Gefahr jeder Erzählung setzt der Erzähler seine Methode der freien Assoziationen entgegen, die jedoch immer von Stichworten und aufgeschriebenen Begriffen ausgeht:

Die meisten Wörter (so stehen sie vor mir: als „Wörter“ – diese Stichwörter) sind in der Erzählung erzählt; und es wäre ein Prüfstein, ob sie etwas taugt, wenn sie sich nicht mehr in das Schema zurückholen ließe und das Unbestimmbare und Widersprüchliche der lebendigen Figur behielte. (S. 178)

Trotz dieses ausdrücklichen Vorhabens, „das Undurchsichtige des wirklichen Zusammenhangs“ (S. 178) durch eine nicht vereinfachende und nicht harmonisierende Erzählweise zu bewahren, ergibt sich die Notwendigkeit der Erzählung aus dem sozusagen biologischen „Bedürfnis“,

[...] den immer nichteingeteilten lebendigen Vorgang in eine Art Ordnung zu bringen, um ihn zu verstehen. Wie er wirklich ist, geht dabei verloren; diesen [...] muß ich in Rechnung setzen bis

zu dem Grad der Möglichkeit, daß die Rechnung, die ich hier in Sätzen vorlege, nicht stimmt wegen der Unmöglichkeit, was wirklich geschieht, zu schreiben. (S. 174)

Ohne Schwierigkeit erkennt man hier jene grundsätzliche Aporie der poetologischen Reflexion Franz Tumlers, die schon das zentrale Thema von *Der Schritt hinüber* ausgemacht und später in *Aufschreibung aus Trient* nach einer neuen Lösung gesucht hatte. Es ist gerade das für die Moderne typische Bewußtsein einer nicht mehr existierenden harmonischen Wirklichkeit, das einerseits zur einem lebensnotwendigen Versuch zwingt, das Chaotische des Realen in der Erzählung zu ordnen und zu bändigen, andererseits aber keine Illusion darüber zuläßt, daß diese künstlich erzeugte Ordnung tatsächlich ein Abbild, eine Widerspiegelung der Wirklichkeit sei.

Schon in dem Roman *Ein Schloß in Österreich* hatte Tumber den Untergang jener allgemeingültigen Wirklichkeit, die allein einen Roman oder jede zusammenhängende Erzählung noch zuließ, durch den Zusammenbruch des österreichischen Reiches symbolisch dargestellt.⁷² In *Pia Faller* geht Tumber noch einen Schritt weiter, indem er den Freund vom Zollausschlußgebiet behaupten läßt,

[...] daß es Österreich niemals gegeben habe, in keinem Stoff Natur von Sprache und Volk und dergleichen, sondern nur aus einem Nichtstoff Einbildung, Fiktion, hergestellt, um das Bild einer vollständigen Welt zu haben wegen Ungenügens an der wirklichen, immer unvollständigen Welt; und daher Vernachlässigung dieser unvollständigen Natur und sogar ihre Herabsetzung zu Nichtexistenz; und Verabredung, das eingebildete vollständige Bild für wirklich zu halten. (S. 136)

Wenn aber auch diese höchste, alle anderen Sicherheiten symbolisch stiftende Wirklichkeit sich als bloße Fiktion, als Ergebnis einer Verabredung, eines Fürwahrhaltens erweist – so könnte man vielleicht das implizite Fazit des Romans formulieren –, dann kann umgekehrt die bewußte und programmatische Erfindung eine größere Wirklichkeit oder sogar einen höheren Wahrheitsgehalt besitzen und sich dadurch in ihrer wichtigen, unersetzbaren heuristischen Funktion behaupten.

Es kann daher kaum verwundern, wenn der Erzähler an verschiedenen Stellen des Romans sich tatsächlich der bewußten Fiktion als eines bevorzugten Erkenntnismittels bedient. Nicht nur Pia Faller selbst wird durch das Wort sozusagen beschworen; auch viele andere Gegenstände oder Zusammenhänge, die der Erzähler zuerst zu erfinden glaubt, tauchen dann plötzlich in der Erinnerung oder gar in der Wirklichkeit auf:

Während ich es mir zu erfinden glaube, erinnere ich mich plötzlich, es gab dieses Schild [...]. Auch zu den anderen Beispielen fällt mir ein Zusammenhang ein: kaum habe ich das Wort geschrieben, taucht er auf (nicht früher), als käme er in mein Bewußtsein durch das Schreiben des Wortes. (S. 104)

Das ganze VI. Kapitel (S. 146–161) kann als eine symbolische Darstellung dieser Methode der Wahrheitssuche gelesen werden. Nach dem Besuch bei Pia Faller will der Erzähler hinunter zur Donau, wo das Haus seiner Kindheit stand. Das ganze Gebiet ist aber wegen einer Überflutung der Donau gesperrt. Ohne anzuhalten und mit der selbstsicheren Auskunft „Unsere Wohnung war da vorn“ gelingt es dem Erzähler, die ersten und um so leichter auch die weiteren Sperren zu passieren. Erst nachdem seine Freunde diesen Vorgang als „passend erfunden“ bezeichnet haben, geht auch dem Erzähler seine tiefere Bedeutsamkeit auf (S. 150). Es ist aber vor allem der Freund vom Zollausschlußgebiet, der wie immer die gewagteste Interpretation versucht, und aus dieser Erzählung sogar eine Lebensmaxime ableitet:

sich auskennen, ja, sagte er; aber wohin du willst, was du erreichen willst, da darfst du dich nicht zu viel auskennen, da gibt es einen Moment, möglichst unbestimmt alles, sonst machst du dich selber noch zu deinem eigenen Posten, der dich zurückhält. (S. 150)

Diese vom Freund gegebene Interpretation des Vorfalles legt es nahe, den Gang des Erzählers in das überflutete Stadtviertel der eigenen Kindheit als ein Zurückgehen und Eintauchen in das Unbewußte zu lesen: Die Posten stehen dann als psychische Zensur da, die diese Rückkehr unmöglich machen soll und nur durch eine halbunbewußte Fiktion getäuscht werden kann. Doch das Ziel dieser gefährlichen Forschungsreise darf dem Subjekt selbst nicht zu bewußt sein, damit es nicht zum eigenen Zensor werde. Die Donau selbst, mit der der Erzähler „Verkehr“ zu haben behauptet (S. 145), und die bei dieser Überflutung in ihr altes Bett zurückkehrt, das von Straßen, Häusern und Gärten, kurz von der Zivilisation bedeckt worden war (S. 151 ff.), gibt andererseits ein hervorragendes und bedeutsames Bild für das Unbewußte ab. In dieser von ursprünglichen Kräften überfluteten Landschaft dringt der Erzähler weiter, sich an eine Fiktion festklammernd:

„Wohnung da vorne“ war ein eingebildetes Ziel, aber als ich das Wort sagte, war es in mir keine Einbildung, obwohl ich wußte, daß es nicht zutraf; und dieses Zugleich von Einbildung und aus ihr Herstellung einer Nichteinbildung Wirklichkeit kann ich schwer beschreiben, aber von dieser hergestellten Wirklichkeit in mir kam der Erfolg. (S. 153)

Schwerlich könnte eine bessere Beschreibung des Erzählverfahrens dieses Werkes von Tumlér gefunden werden, als eben „dieses Zugleich von Einbildung und aus ihr Herstellung einer Nicht-einbildung Wirklichkeit“. Ob diese Methode aber zum unbedingten versprochenen Erfolg, zur endgültigen Wahrheitsfindung führt, bleibt zumindest zweifelhaft. Auf seinem Weg nach dem Haus seiner Kindheit wird der Erzähler nicht mehr aufgehalten: doch wenn er vor dem Haus steht, stellt sich die erwartete Empfindung nicht ein. Jetzt weist jedoch der Erzähler jede erklärende oder versöhnende Erfindung zurück (vgl. S. 156, S. 159) und verschweigt auch diesen Rest unüberbrückbarer Distanz zur eigenen Vergangenheit nicht. Ein breites Loch, das auch die Haustür unterspült hat, hindert ihn jetzt daran, endlich in das Haus seiner Kindheit einzutreten. Die symbolische Bedeutung dieses Hindernisses wird vom Erzähler selber angedeutet: „diese Erfindung hier macht mir die Donau: kein Eingang, ein Abstand Luft statt Empfindungen“ (S. 159).

Der Roman endet also folgerichtig mit einem Akt der Resignation und des Sich-Begnügens. Der Erzähler steht wieder auf dem Parkplatz vor Linz, auf dem er schon vor der Einfahrt in die Stadt verweilt hatte, und der ihm „durch Erschließung eines früher nicht betretenen Punktes“ eine neue Sicht der Stadt seiner Kindheit versprochen hatte (vgl. S. 84). Jetzt muß er sich aber gestehen, daß er weder Pia noch seine eigene Vergangenheit erreicht hat (S. 182). Das Ergebnis seiner Reise sieht der Erzähler vielmehr einzig in der Erkenntnis jener dunklen, ursprünglichen und naturhaften Kräfte, die ungebändigt unter dem festen „Land mit Straßenzügen und Häusern“ lauern. „Damit muß ich mich begnügen, daß ich hinübersehe in den Dunstkreis und mir vorstelle, wie sie darin leben“ (S. 183). Dem Erzähler, und mit ihm dem Schriftsteller allgemein, bleibt nur diese Sicht vom Weiten auf das Leben: seine Ausgeschlossenheit und Einsamkeit sind die Bedingung und die Verdammung zugleich seines Erzählens. Schon im Roman *Der Schritt hinüber* war jene unüberbrückbare Kluft deutlich geworden, die die erzählte Welt von der wirklichen trennt. Weit entfernt, die Wirklichkeit wiederzugeben, führte der Wahrheitsanspruch der Erzählung, der jeden Dialog unmöglich machte, unweigerlich zur Tragödie und zum Tod. Im nächsten Werk *Der Mantel* wurde dieser absolute und unheilbringende Geltungsanspruch der Erzählung durch eine perspektivische Brechung der verschiedenen Gesichtspunkte relativiert; eine Brechung, die wenigstens tendenziell die Funktion der Erzählung als Mittel zur Verdrängung und Verschleierung der Wahrheit demaskieren sollte.

In den späteren Werken kam als dann jenes neue Moment immer mehr in den Vordergrund, dessen Ausbleiben in *Der Schritt hinüber* zur Tragödie geführt hatte: der Dialog. In *Nachprüfung eines Abschieds* zeigte sich in aller Deutlichkeit, daß nur im dialogischen Austausch mit einem zuhörenden und Glauben schenkenden Du auch die Erzählung, weit entfernt nur der Verdrängung und Verschleierung der Wahrheit zu dienen, zum Mittel der Kommunikation, des Hinübergehens zum anderen und dadurch zum vorzüglichen Mittel einer Re-Konstruktion der Wirklichkeit werden konnte.

Aufschreibung aus Trient stellte eine Art Höhepunkt dieser Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen der Erzählung dar, indem sie alle bis dahin gewonnenen Einsichten in ihrer unverminderten und oft aporetischen Komplexität resümierte. Auch hier schien jene immer latente Widersprüchlichkeit zwischen der Notwendigkeit einer Verwandlung der stets flüchtigen Wirklichkeit in eine feste Geschichte einerseits, und der Erkenntnis der wesentlichen Äußerlichkeit und Falschheit jeder aus diesem Bedürfnis hervorgehenden Erzählung andererseits, nur über den Dialog überwindbar zu sein. Diese behauptete dialogische Notwendigkeit, die in jenem Kontext auch eine wesentlich politische Valenz gewann, führte andererseits zur Überwindung jeder festen und endgültigen Geschichte. Darin gründete auch jene schon in *Wie entsteht Prosa* beschriebene und dem Roman zugrunde liegende seriale oder iterative Poetik: Nicht die Verwandlung der Wirklichkeit in eine Erzählung, d. h. in ein festes und sich selbst genügendes Bild, sondern nur die tendentiell unendliche Anreihung ununterbrochener, aus stets unterschiedlichen Gesichtspunkten geführten Annäherungsversuche konnte vielleicht der phänomenologischen Komplexität des Realen gerecht werden. Die Tatsache, daß auch *Aufschreibung aus Trient* trotz allem zu einem Roman, d. h. zu einer „festen Geschichte“ über die Überwindung der Geschichte wurde, zeigte mit dem Scheitern dieses anspruchsvollen Versuchs zugleich die fast unüberwindbare Schwierigkeit dieser Aufgabe an.

Nichtsdestoweniger ging Tumlner in seinem letzten Roman *Pia Feller* auf dem einmal eingeschlagenen Weg konsequent weiter und kam zu einer Atomisierung der Erzählung, die er in die von fast völlig unzusammenhängenden Bruchstücken, Notizen und Stichwörtern auflöste. Anscheinend erreicht hier der Aufwertungsprozeß der Erkenntnisfunktion der Erzählung seinen Höhepunkt, indem die Erzählung als bewußte und gewollte Erfindung die Kraft zur Beschwörung der Wirklichkeit selbst und sozusagen die Macht eines Universalschlüssels zur Wahrheitsfindung bekommt.

Dabei hat jedoch Tümler das wichtige, in den vorgegangenen Werken gewonnene Moment des Dialogs fallen lassen und jene grundsätzliche Fremdheit oder Entfremdung vom Leben und von der Wirklichkeit, die er dort gerade durch den Dialog zu überwinden versucht hatte, als wesentliche Eigenschaft und sozusagen als unvermeidliches Schicksal des Schriftstellerberufs auf sich genommen. An dieser Einsamkeit und Ausgeschlossenheit vom Leben mußte dann aber das Erzählen letztendlich seine unüberwindbaren Grenzen finden. Wenn kein Dialog mehr möglich ist, dann bleibt auch die einzig denkbare Überwindung der Erzählung das Schweigen selbst: Die Erzählung kann dann nicht anders, als dem ununterbrochenen stummen Reden der Sprache der Natur ihren Platz abzutreten:

So weit heraußen hier, und so unerschöpft brennt der Stoff Leben in seinem Dunstkreise drüben, schmilzt den Reif an seinen Rändern ab, läßt nur die Friedhöfe mit aufgeschauelter Erde außen liegen, harte Krümel Vierecke; der Mund will sprechen, hörbar, aber nur der Wind beatmet sie mit einer Sprache zwischen Gräsern ohne Wörter. (S. 183)

- 1 Gottfried Benn: *Gehirne*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Dieter Wellershoff. Bd. 2: *Prosa und Szenen*. Wiesbaden und München 1978, S. 15.
- 2 Vgl. etwa Benedetto Croce: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck*. Tübingen 1930, S. 166 ff; vgl. auch Hans Blumenberg: *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Hans Robert Jaub (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*. München 1969, S. 9 und Anm. 1.
- 3 Lord Chandos plante in seiner Jugend, vor seiner 'Sprachkrise', ein „encyclopedisches Buch“ zu schreiben, das den vielsagenden Titel tragen sollte: „Nosce te ipsum“. So beschreibt er seine damalige Befindlichkeit: „Mir erschien damals in einer Art andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit [...]; und in aller Natur fühlte ich mich selber. [...] Oder es ahnte mir, alles wäre Gleichnis und jede Kreatur ein Schlüssel der andern, und ich fühlte mich wohl den, der imstande wäre, eine nach der andern bei der Krone zu packen und mit ihr so viele der andern aufzusperren, als sie aufsperrn könnte.“ Hugo von Hofmannstahl: *Ein Brief*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Bd. 7: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979, S. 463–464.
- 4 Chandos' Sprachhemmung fängt bezeichnenderweise mit der Unfähigkeit an, Abstrakta und Allgemeinbegriffe zu gebrauchen. Vgl. ebd., S. 465 f.: „Dies alles erschien mir so unbeweisbar, so lügenhaft, so löcherig wie nur möglich. Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen [...]. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“ Ebd., S. 466.
- 5 Ebd., S. 467 ff.
- 6 Friedrich Nietzsche: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin–New York 1973 ff. Bd. III, 2: *Nachgelassene Schriften 1870–73*, S. 367–384.
- 7 Vgl. ebd., S. 381: „Jener Trieb zur Metaphernbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen, den man keinen Augenblick wegrechnen kann, weil man damit den Menschen selbst wegrechnen würde, ist dadurch, daß aus seinen verflüchtigten Erzeugnissen, den Begriffen, eine reguläre und starre neue Welt als eine Zwingburg für ihn gebaut wird, in Wahrheit nicht bezwungen und kaum gebändigt. Er sucht sich einen neuen Bereich seines Wirkens und ein anderes Flußbett und findet es im Mythos und überhaupt in der Kunst. Fortwährend verirrt er die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch, daß er neue Übertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt.“ Vgl. auch S. 382–383: „Jenes ungeheure Gebälk und Brettwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend, und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Notbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und daß er jetzt nicht von Begriffen, sondern von Intuitionen geleitet wird. Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmäßiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstaktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern und Verhöhnern der alten Begriffs-

- schränken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuitionen schöpferisch zu entsprechen“.
- 8 Vgl. Zarathustra: „Alles Unvergängliche – das ist ein Gleichniss! Und die Dichter lügen zu viel. –/ Aber von Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit!/ Schaffen – das ist die große Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden.“ Friedrich Nietzsche: *Zarathustra*, II. In: *Kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 6), Bd. VI, 1, S. 106.
 - 9 Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente* (Sommer 1872 bis Ende 1878), 19 [104–105]. In: *Kritische Gesamtausgabe* (s. Anm. 6), Bd. III, 4, S. 41–42 f.
 - 10 Weissenberger hat diese Entwicklung am deutlichsten nachgezeichnet. Vgl. Klaus Weissenberger: *Die Transparenz der epischen Fiktion. Von „Ein Schloß in Österreich“ bis „Pia Faller“*. In: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Welche Sprache ich lernte. Texte von und über Franz Tumler*. München 1986, S. 172–194. Die gleiche Entwicklung, nur daß er sie diesmal schon bei den frühen Romanen *Das Tal von Lausa und Duron* und *Der Ausführende* beginnen läßt, zeichnet Weissenberger auch in einem neuen Aufsatz nach: *Franz Tumler und die Landschaft – von einer naturmagischen Darstellung zur poetischen Wirklichkeitsgestaltung*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*. Teil 2., S. 1077–1093.
 - 11 Vgl. z. B. Wendelin Schmidt-Dengler: „[...] allenthalben hat Tumler seine Anschauung vom Erzählen, vom Schreiben überhaupt so in die Texte verwoben, daß diese Fäden nicht mehr herauslösbar sind und daß dieses reflektorische Moment einen integralen Teil ausmacht von dem, was als Tumlers Erzählprosa zu gelten hat. So ist sein Schreiben immer ein Schreiben über das Schreiben.“ Wendelin Schmidt-Dengler: *Schreiben und Wiederholung. Erzählen und Zählen. Zu Tumlers Werk der sechziger Jahre*. In: *Franz Tumler. Beiträge zum 75. Geburtstag*. Hrsg. vom Bundesländerhaus Tirol, Wien 1987, S. 31–38; hier S. 31. Schmidt-Dengler hebt auch den breiteren, vor allem österreichischen Kontext dieser Abrechnung mit dem Erzählen hervor: Vgl. ebd. S. 31 f. und vor allem Ders.: „Schluß mit dem Erzählen“. *Die Polemik gegen das Erzählen in der österreichischen Literatur der Gegenwart*. In: *Traditionen in der neueren österreichischen Literatur*. Zehn Vorträge. Hrsg. im Auftrage des Instituts für Österreichkunde von Friedbert Aspetsberger. Wien 1980, S. 98–111. Das Problem des Erzählens wird auch von Veronika Albrecht-Rodrigues am Anfang ihrer Betrachtung von Tumlers Romanen der 60er Jahre thematisiert: Vgl. V. Albrecht-Rodrigues: *Franz Tumler's literary Development*. Diss. Phil. Columbia University 1972, S. 98 ff. Ohne auf eine Entwicklung dieser Thematik hinzuweisen, untersucht Wolfgang Wiener in seiner Dissertation einige Funktionen des Erzählens im Werk Franz Tumlers: Vgl. Wolfgang Wiener: *Erzählstrukturen im Werk Franz Tumlers*. Diss. Phil., Salzburg 1979, S. 28–48. Einen knappen Überblick über die stilistische Entwicklung Tumlers gibt Waltraud Riedl: *Tumlers Romane im Vergleich. Ergebnisse einer poetologischen und textgenetischen Untersuchung*. In: Peter Demetz und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Arsenal. Beiträge zu Franz Tumler*. München 1977, S. 107–119.
 - 12 In *Ein Schloß in Österreich* (1952) bleibt diese Entsprechung noch aus. Zwar behauptet der Erzähler am Anfang des Romans, daß es „für Romane [...] zu spät geworden [ist] in diesem Jahrhundert“, weil die dazu notwendige har-

monische und zusammenhängende Wirklichkeit nicht mehr gegeben sei. Und auch mit den letzten Sätzen des Buches löst er das Geschehen in eine „von einem Traum gefressene Welt“ auf. Doch dazwischen läßt ein allwissender Erzähler nach einem streng chronologischen Prinzip eine ganz konkrete und lebendige Welt der Ereignisse und Gefühle vor die Augen des Leser entstehen. Vgl. Franz Tumlér: *Ein Schloß in Österreich*. München 1975. Vgl. zu diesem Roman Alessandro Costazza: *Caso, destino e necessità. Il problema dell'annessione e della seconda guerra mondiale in „Un Castello in Austria“*. In: Ders.: *Franz Tumlér. Una letteratura di confine*. Bolzano 1992, S. 74–126.

- 13 Jetzt auch in Franz Tumlér: *Landschaften und Erzählungen*. München 1974, S. 57–221. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert, mit Seitenangaben im Text.
- 14 Vgl. auch Wolfgang Wiener: *Erzählstrukturen* (s. Anm. 11), S. 127 f.
- 15 „Über die Beschreibung hinaus“ heißt der Titel eines Aufsatzes von Maria Luisa Roli, in dem die Autorin diesen Prozeß schon bei *Das Tal von Lausa und Duron* und dem Roman *Der Ausführende* beginnen läßt, um ihn dann bis zu *Pia Faller* und *Das Land Südtirol* zu verfolgen. Maria Luisa Roli: *Über die Beschreibung hinaus: Franz Tumlér und die literarische Tradition*. In: *Studi Germanici* (nuova serie), XIX–XX (1981–82), S. 243–255.
- 16 Man versteht aber noch, daß der Schauplatz des Geschehens der russisch besetzte Teil Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg ist. Insofern fängt der Roman gerade da an, wo die Handlung von *Ein Schloß in Österreich* zu Ende gegangen war. Doch während in dem früheren Roman die geographischen Bestimmungen immer sehr detailliert waren und eine wichtige Rolle im Geschehen spielten, fehlt hier jeglicher konkrete Hinweis. In dieser Unbestimmtheit gründet auch das Unheimliche und Geheimnisvolle dieser Landschaft, in der sich die Ereignisse wie in einem leeren Raum, in einem Vakuum abspielen. Auch die russischen Namen der Militärbesatzung wirken vor diesem Hintergrund nicht etwa „historisierend“, sondern im Gegenteil geradezu exotisch und entfremdend. Mit dem gleichen Titel: *Ein Schritt hinüber* hat Tumlér auch „Ein Selbstporträt“ in der Zeitschrift „Welt und Wort“ (12. Jahr, März 1957, Heft 3, S. 79–80) veröffentlicht. Hierin bezieht sich jedoch Tumlér gar nicht auf den Roman – um etwa den autobiographischen Grund desselben darzustellen –, sondern beschreibt nur die eigene Situation eines Grenzgängers zwischen Südtirol und Österreich, zwischen dem verstorbenen Vater und der Familie der Mutter.
- 17 Vgl. mit den gleichen Worten, diesmal jedoch vom Erzähler übernommen: „Immer geschieht etwas anderes, als das, was geschieht. Aber dieses andere läßt sich nicht erkennen. Nur was als Geschichte geschieht, läßt sich erkennen. Was eigentlich geschieht, läßt sich nicht herunterdrehen auf eine Geschichte.“ *Ein Schritt hinüber* (s. Anm. 13), S. 110.
- 18 Vgl. die neue Ausgabe des Werkes: Franz Tumlér: *Der Mantel*. Erzählung. München 1986. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert, mit Seitenangaben im Text. Vgl. zum Erzählverfahren Tumlers in dieser Erzählung Helmuth Himmel: *Unsicherheit und Präzision. Zu Franz Tumlers Erzählung „Der Mantel“*. In: Alfred Doppler, Friedbert Aspetsberger (Hrsg.): *Erzähltechniken in der modernen österreichischen Literatur*. Wien 1976, S. 46–63.
- 19 Vgl. *Der Mantel* (s. Anm. 18), S. 8, 41, 203.
- 20 Vgl. ebd., S. 41, 63 ff., 69, 181 und 182.
- 21 Vgl. Etzels Geschichte: ebd. S. 24 ff. und 162 ff. Ausdrücklich wird diese

- Verwandtschaft der Romanfiguren hervorgehoben: „in manchem glich er [Etzel] Seidler, in anderen Zügen hatte sein Schicksal Ähnlichkeit mit dem Fattigners, wie bei diesen war es stehengeblieben.“ Ebd., S. 163. Zu Seidler vgl. ebd., S. 17 f. und S. 83 ff.; zu Alix (von) Wrann, jetzt Seidlers Frau, vgl. ebd., S. 77 ff.; zu Fattigner S. 156 ff.
- 22 „Wir leben im Exil“, behauptet Etzel, und fährt fort: „Die Geschichte Hue-mers spiele überhaupt im Exil. Anderswo, sagte er, kenne man ein Exil nur außerhalb des Landes; bei uns habe man das Land nicht verlassen, habe es aber selbst in ein Exil verwandelt“. Ebd. S. 160 f.
- 23 Vgl. ebd., Kap. 15–16, S. 172 ff.
- 24 Vgl. etwa ebd., S. 33 ff., 56, 77, 183 f.
- 25 Vgl. ebd., S. 7, 83, 199.
- 26 Vgl. auch ebd., S. 47 f.
- 27 Franz Tumler: *Nachprüfung eines Abschieds*. Erzählung. Frankfurt a. M. 1964 (jetzt auch in F. Tumler: *Landschaften und Erzählungen*, wie Anm. 13, S. 222–276). Nach der ersten Ausgabe wird im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert.
- 28 Vgl. ebd., Kap. II, S. 25–50.
- 29 Vgl. ebd., S. 52 f., 55, 78–79.
- 30 Vgl. ebd., S. 19–21, 23.
- 31 Franz Tumler: *Volterra. Wie entsteht Prosa*. Nachwort von Rudolf Hartung. Frankfurt a. M. 1962. Jetzt auch beim Piper-Verlag: Franz Tumler: *Volterra. Wie entsteht Prosa*. Mit einem Nachwort von Uwe Heldt. München–Zürich 1991. Zitiert wird im folgenden mit Seitenangaben im Text nach dem Abdruck in: F. Tumler: *Landschaften und Erzählungen* (wie Anm. 13), S. 277–292 und 363–385.
- 32 Von „scetticismo narrativo“ spricht etwa Paolo Chiarini: *Omaggio a Franz Tumler*. In: *Studi Germanici* (s. Anm. 15), S. 223. Vgl. von Paolo Chiarini auch: *Drei Sätze über Franz Tumler*. In: *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm. 10), S. 165–171.
- 33 Vgl. Franz Tumler: *Bausteine einer Stilbetrachtung* (1958). In: *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm. 10), S. 93.
- 34 *Wie entsteht Prosa* (s. Anm. 31), S. 379; vgl. S. 382 u. ä.
- 35 *Bausteine* (s. Anm. 33), S. 90.
- 36 Peter Demetz: *Werkstattgespräch mit Franz Tumler*. In: *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm. 10), S. 113.
- 37 Ebd., S. 114.
- 38 Vgl. weiter: *Wie entsteht Prosa* (s. Anm. 31), S. 373 ff., 380.
- 39 Vgl. das gleiche Thema in *Aufschreibung aus Trient* hier unten. Vgl. jetzt auch Nadolnis Münchener Vorlesungen: Sten Nadolny: *Das Erzählen und die guten Absichten*. München 1990.
- 40 Franz Tumler: *Aufschreibung aus Trient*. Frankfurt a. M. 1982. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert.
- 41 Vgl. über die historische Figur Cesare Battisti: Claus Gatterer: *Unter seinem Galgen stand Österreich. Cesare Battisti: Proträt eines „Hochverrätters“*. Wien 1967; Giorgio Delle Donne: *Cesare Battisti e la questione altoatesina*. Firenze 1987.
- 42 Tumler selbst hat in der *Nachschrift nach 50 Jahren* zu seinem ersten Roman *Das Tal von Lausa und Duron* die in *Aufschreibung aus Trient* erzählten Vorfälle auf sich selbst bezogen. Vgl. Franz Tumler: *Das Tal von Lausa und Duron*. München 1977, S. 120 f. Über den Vater, den Tumler nach Umzug nach Österreich und dessen Folgen spricht Tumler ausführlich in der autobio-

- graphischen Schrift: *Jahrgang 1912*, die in *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm 10), S. 46–72, enthalten ist.
- 43 Franz Tumlér: *Jahrgang 1912* (s. Anm. 42), S. 65.
- 44 Vgl. dazu ausführlicher meinen Aufsatz: *Il dialogo e il superamento delle Illusioni. La risposta al problema sudtirolese nel romanzo „Incidente a Trento“*, enthalten in: Costazza: *Franz Tumlér* (s. Anm. 12), S. 127–168, hier S. 148.
- 45 Vgl. etwa *Aufschreibung aus Trient* (s. Anm. 40), S. 78 ff., 108 f., 146, 238.
- 46 Vgl. ähnlich schon Johann Drumbl: *Franz Tumlér: Welche Sprache ich lernte*. In: *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm. 10), S. 195–204.
- 47 Vgl. *Aufschreibung aus Trient* (s. Anm. 40), S. 118 ff., 128 f., 139 ff.
- 48 Vgl. ebd., S. 120, 129, 142.
- 49 Vgl. ebd., S. 167 f., 186, 192.
- 50 Natürlich können hier nicht alle „politischen“ Aspekte dieses Werkes untersucht werden. Über den Roman als „politisches Statement“ und als „versuchte Vergangenheitsbewältigung“ vgl. Wilhelm Bürger: *Heimatsuche. Südtirol im Werk Franz Tumlers*. Frankfurt a. M. 1989, S. 156–182. Bürger zitiert in diesem Zusammenhang einen Brief Tumlers an den Verleger Siegfried Unseld, in dem sich der Autor eine ‘politische’ Lektüre seines Romans, „über das Literarische hinaus“, wünscht. Vgl. ebd., S. 160. Ausführlicher zum politischen Inhalt des Romans vgl. Costazza: *Il dialogo e il superamento delle illusioni* (s. Anm. 44), insbesondere S. 129–143.
- 51 Franz Tumlér: *Österreich ist ein Land des Deutschen Reiches*. Berlin 1940 (Schriftenreihe der NSDAP, Gr. 3, Bd. 10). Über die Verwicklung Tumlers mit der nationalsozialistischen und völkischen Ideologie vgl. Klaus Amann: *Franz Tumlers schriftstellerischen Anfänge*. In: *Franz Tumlér. Beiträge zum 75. Geburtstag* (s. Anm. 11), S. 9–23; Egbert Krispyn: *Franz Tumlér. Nachprüfung einer österreichischen Laufbahn*. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Bonn 1987, S. 420–434; Karl Müller: *Die Bannung der Unordnung. Zur Kontinuität österreichischer Literatur seit den dreißiger Jahren*. In: Friedrich Stadler (Hrsg.): *Kontinuität und Bruch. 1938–1945–1955*. Wien–München 1988, S. 181–215.. Allgemein zum Thema Literatur und Anschluß vgl. Klaus Amann: *Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich*. Frankfurt a. M. 1988; Hubert Orłowski: „Literaturanschluß“ 1938. In: Kurt Barsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer (Hrsg.): *Für und wider eine österreichische Literatur*. Königstein/Ts. 1982, S. 53–69.
- 52 Vgl. dazu meinen Aufsatz: *Caso, destino e necessità* (s. Anm. 12); Karl Müller: *Die Bannung der Unordnung* (s. Anm. 50); Norbert Frei: *Alles Natürliche: Ordnung, Geschichte, Fremdbestimmung. Thesen zu Franz Tumlers „Ein Schloß in Österreich“*. In: „Zwischenwelt“. Jahrbuch 1 der Theodor Kramer Gesellschaft. Wien 1990, S. 228–235.
- 53 Diese ist nach Schmidt-Dengler die Funktion der ‘modernistischen’ Sprache Franz Tumlers in *Volterra*. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: *Die Unheiligen Experimente*. In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (Hrsg.): *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, Wien 1984, S. 337–350, hier insbesondere S. 349.
- 54 Vgl. dazu meinen Aufsatz: *Il dialogo e il superamento delle illusioni* (s. Anm. 44), S. 136 ff.
- 55 Franz Tumlér: *Das Land Südtirol. Menschen, Landschaft, Geschichte*. München 1991, S. 398. Auf den letzten Seiten dieses Werkes setzt sich Tumlér ausdrücklich mit der politischen Lage Südtirols, mit dem Autonomie-Statut und dessen Geschichte auseinander: Vgl. ebd., S. 398 ff.

- 56 Vgl. über diese dialogische Struktur des Romans: Costazza: *Il dialogo e il superamento delle illusioni* (s. Anm. 44), S. 152 ff.; vgl. auch Maria Luisa Roli: *La poetica di Franz Tumlér*. In: Roli: *L'intenzione narrativa. Studi su Stifter, Tumlér, Handke*. Bergamo 1983, S. 78 f.
- 57 Eine ähnliche „Erbitterung gegen die „Lesebuchgeschichte“, der Protest gegen sie“, findet sich auch in Tumlers *Jahrgang 1912* (s. Anm. 42), S. 69.
- 58 Eine solche Lektüre habe ich im letzten Abschnitt meines Aufsatzes über diesen Roman ausführlicher und auf einer breiteren Basis von Belegen versucht. Vgl. Costazza: *Il dialogo e il superamento delle illusioni* (s. Anm. 44), S. 160–168.
- 59 Franz Tumlér: *Pia Faller*. Roman. München 1973. Im folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert.
- 60 Zimmermann macht den Vergleich mit Proust, ohne jedoch auf den voluntaristischen Charakter von Tumlers Erinnern hinzuweisen: „Die Suche nach der verlorenen Zeit« von Marcel Proust stellt als Zitat hier schnell sich ein. Es ist jedoch bei Tumlér keine Nostalgie, das ist wichtig, keine Sehnsucht zurück, keine emphatisches Empfinden, und es ist schließlich – das wird sich im zweiten Teil zeigen – kein Finden der verlorenen Zeit.“ Hans Dieter Zimmermann: *Unterwegs. Zu Franz Tumlers „Pia Faller“*. In: *Welche Sprache ich lernte* (s. Anm. 10), S. 233.
- 61 Vgl. auch weiter, *Pia Faller* (s. Anm. 59), S. 16, 23, 24, 25.
- 62 Vgl. ebd., S. 38 u. S. 69–70.
- 63 Die in den Kapiteln I–IV erzählte Geschichte des Klavierunterrichts und des Versuchs, sich an Frau Faller zu erinnern, erschienen schon 1968 als eigenständige Publikation im „Merkur“ (Jg. 12, H. 11, S. 1030–1038) mit dem Titel: *Fingerübung*. Die Hauptfigur hieß dort nicht Pia Faller sondern Pia Glaser. Die Erzählung *Die klassizistischen Ruinen von Kassel*, in „Jahresring 1970–71“ (Stuttgart 1970, S. 30–54) erschienen, enthält dagegen die Geschichte mit Ditha und Nani, aber keinen Hinweis auf Pia Faller bzw. Glaser. Der Brief Pias erfolgte nach einer Lesung der Erzählung *Fingerübung* im Radio. Wolfgang Wiener, der zurecht immer streng zwischen Erzähler und Autor unterscheidet, hält die Geschichte von dem Brief der Pia Faller als eine bloß „fiktionale Angabe“ und untersucht weiter den Zusammenhang zwischen den beiden Teilen des Werkes. Vgl. W. Wiener: *Erzählstrukturen* (s. Anm. 11), S. 206 ff.
- 64 Vgl. auch: *Pia Faller* (s. Anm. 59), S. 168, 174.
- 65 Vgl. ebd., S. 113–115, 164, 176, 181.
- 66 Vgl. auch ebd., S. 176.
- 67 Vgl. auch ebd., S. 115 f.
- 68 Vgl. ebd., S. 124–5, 122 ff.
- 69 Diese Annahme stellt auch die Grundthese von Tumlers Schrift: *Jahrgang 1912* (s. Anm. 42) dar.
- 70 *Jahrgang 1912* (s. Anm. 42), S. 68–69.
- 71 Vgl. *Pia Faller* (s. Anm. 59), S. 129, 135, 141–2. So faßt Zimmermann diesen Sachverhalt zusammen, indem er die zwei Begriffe Wahrheit und Lüge verwendet, die meine Betrachtung leiten: „Der Prozeß des Nachdenkens sollte nicht zu Ende kommen, denn Stillstand der Beschreibung und Reflektion tendiert zur Lüge. Erklärung entfernt von der Wahrheit.“ Daraufhin zitiert Zimmermann noch Ingeborg Bachmann und Italo Svevo, um den europäisch-österreichischen Kontext dieser Fragestellung anzudeuten. H.D. Zimmermann: *Unterwegs* (s. Anm. 60), S. 238 f. Diese wichtige Erkenntnis Tumlers läßt sich freilich als Einwand gegen seinen eigenen Ro-

man *Ein Schloß in Österreich* anwenden. Vgl. meinen Aufsatz: *Caso, destino e necessità* (s. Anm. 12), S. 123 ff.

- 72 Vgl. vor allem den Anfang von *Ein Schloß in Österreich* (s. Anm. 11), S. 5. Vgl. jetzt zum Schloß als Symbol für das Österreichische Reich: Stefan H. Kaszynski: *Das Schloß als Identitätszeichen der Österreichischen Gegenwartsliteratur*. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (s. Anm. 10), S. 1103–1116. Speziell zu Tumlers *Ein Schloß in Österreich* ebd., S. 1106–1108. In *Jahrgang 1912* (s. Anm. 42) hat Tumler die Folgen dieses Zusammenbruchs „der alten größeren Welt“ (S. 58) ausführlich beschrieben.

Franz Tumlér
Aber geschrieben
gilt es
Ein Lesebuch

Herausgegeben von
Ferruccio Delle Cave,
Georg Engl,
Elmar Locher

EDITION RÆTIA



© EDITION RÆTIA, BOZEN 1992

Herausgegeben von Ferruccio Delle Cave, Georg Engl, Elmar Locher

Druck: La Commerciale Borgogno, Bozen

Satz: FF-Südtiroler Illustrierte

Layout: Dall'O & Freunde

Umschlagbild: Jörg Hofer, Ohne Titel, 2.40 x 1.96.

Marmorsand, Tempera, Leinwand, Eisen. Vorne: Ausschnitt

ISBN 88-7283-025-7