

SWR2 Essay

Das Archiv

Oder: die Stimmen unter der Schrift

Von Reiner Niehoff

Sendung: Montag, 24. April 2017

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Felicitas Ott

Produktion: SWR 2017

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Mitschnitte aller Sendungen der Redaktion SWR2 Essay sind auf CD erhältlich beim SWR Mitschnittdienst in Baden-Baden zum Preis von 12,50 Euro.

Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Bestellungen per E-Mail: SWR2Mitschnitt@swr.de

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.

Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.

Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Originalton Rolf Dieter Brinkmann

„Mit Literatur ist nicht weiterzukommen. An keiner Stelle, an keiner Ecke. Vielleicht ist Literatur nur gut, weil sie viele Stimmen festhält und das Bewusstsein gibt, dass jeder eine Stimme hat. Aber was tatsächlich passiert, wie das ist, was da passiert, kann Literatur nicht sagen.“

Sprecherin:

Rolf Dieter Brinkmann

Sprecher:

Neulich morgens im Radio eine flüchtige Nachricht nebenher: Drei Staatsdiener in Polen hätten sich in irgendeiner Weise jenem Staate gegenüber unangemessen verhalten, von dem sie in ihr Amt gebracht worden waren. Ob die drei Beamten Informationen preisgegeben, ob sie Kritik an den Behörden geäußert oder wichtige Arbeiten sabotiert hatten, das gibt das Gedächtnis schon nicht mehr her, Informationsschnee von gestern. Was in der Erinnerung aber festgehalten ist: Dass der kleine Bericht von den drei widerspenstigen polnischen Beamten mit stets demselben Schlusssatz wie auf einen dreifachen Refrain endeten: Auf Grund seines unangemessenen Verhaltens sei der Beamte A, der Beamte B, der Beamte C ins Archiv der Behörde strafversetzt worden. Ins Archiv.

Stereotype Szene auch unzähliger Filme:

Sprecherin:

Ein Ermittler stellt ungefragt auf eigene Faust und zum Schaden seiner Behörde Nachforschungen an, er unterschlägt oder missbraucht geheime Informationen, die Behörde sieht sich in ein schiefes Licht gerückt. Als interne Bestrafung dient da immer wieder gerne: die Abschiebung ins Archiv. Statt auf der Straße hier und jetzt der Gefahr ins Auge zu schauen, hat der frühere Ermittler fortan in stickigen Räumen vergilbte Akten oder Beweisstücke in Gefrierbeuteln auszuhändigen.

Sicher, eine stereotype Konstruktion. Und doch ein Hinweis darauf, wie das Archiv im öffentlichen Haushalt der Kultur verstanden wird: Als ein Ort der sozialen Ächtung nämlich....

Sprecher:

... als ein Ort der Degradierung. Deshalb liegt im allgemeinen Bewusstsein das Archiv vorzugsweise unter der Erde, in den Niederungen der Keller oder Untergeschosse, Aufzug abwärts. Wie man sich ja ebenso die dort abgelegten Akten als den abgesunkenen Staub der Geschichte denkt, als den Restsatz der Informationen, die einmal eine Rolle gespielt haben mögen und nun in Archivkästen als wie in kleinen Grabkammern ihr traumloses Dasein fristen.

Sprecherin:

Von allen kollektiven Gedächtnisspeichern, den Dokumentationszentren, Bibliotheken, Museen, ist das Archiv mit seinen unzähligen ungebundenen, opaken Fakten und undurchschaubaren Verwaltungsvorgängen sicher das schauerlichste.

Die Toten – daran besteht kein Zweifel – sind hier in der Überzahl und klagen ihr Dauer-Bleiberecht ein. Kaiser Maximilian I. führte, so heißt es, auf Reisen seine Akten stets in einem Sarg mit als mobiles Archiv. Der Schriftsteller Hans Jürgen von der Wense bezeichnete das Archiv als Sarkophag und Franz Kafka ein mit Akten überladenes Rollmöbel in der Prager Arbeiter-Unfallversicherungs-Anstalt als „Bahre“, die nur auf ihn zu warten scheine. Gefängnis, Totentrage, Mausoleum, das sind die Bilder, so scheint es, die das Archiv aufruft. Dieses Bollwerk gegen den Tod scheint alles, was es beherbergt, zu mumifizieren: Toter Buchstabe, aktenkundig gemacht.

Sprecher:

Nicht minder zwielichtig der Typus des Archivars selbst. Ein Mischwesen ist er, halb Kerkerinsasse, halb Kerkermeister. Halb Beschützer und Bewahrer der ihm anvertrauten Dokumente und halb Delinquent in den lichtlosen Tiefen der Kultur. Deshalb umgibt das Archiv der muffige Ruch des Geheimnisses. Es ist Kerker und Bergwerk, Verdrängung von Gefährlichem und Hort von Wahrheiten, die im Dunkeln geduldig auf ihre Wiederkunft warten.

Das klingt, mag sein, ein wenig trostlos, macht aber den Doppelcharakter unseres lichtscheuen Archivs deutlich. Zum einen nämlich muss das Archiv bewahren und sicher verschließen, was aufzuheben von Bedeutung ist. Das Archiv ist eine Arche, die über alle Katastrophen hinweg die Grundlagen der Kultur über die Zeiten hinwegträgt: Wie ein Gesetz zustande gekommen, wie eine Institution gegründet, wie ein entscheidender Beschluss gefasst worden ist.

Sprecherin:

Hier werden bedeutende Urkunden zusammengetragen, gesichtet und konserviert; hier werden Schriftstücke mit Signaturen versehen, in Registern verzeichnet, in komplexen Ordnungssystemen abgelegt; hier wird wiederauffindbar festgesetzt, was einmal in Bewegung war, um endlich im Urteil, im Gesetz, in der Institution eine feste Form und einen Abschluss zu finden. Das Archiv ist eine Institution des Richters, des Gesetzgebers, des Stadtgründers. Nicht zufällig leitet sich das Wort *Archiv* vom lateinischen *archivum* ab und meint den Kasten, in dem wichtige Akten und Dokumente einer Behörde aufbewahrt wurden. Und das Wort *archivum* seinerseits leitet sich her vom griechischen Verb *archein* / herrschen. Das Archiv ist ohne jeden Zweifel eine Verwaltungs-Apparatur der herrschenden Macht, deren Siegergeschichtsschreibung sich aus ihrer Vorzeit herleitet und legitimiert.

Sprecher:

Zum anderen aber ist im Archiv abgelagert, was gegen das Urteil Einspruch erheben kann. Das Archiv ist kein Ort der festen Fundamente, sondern der fungiblen Fragmente, der lückenhaften Überlieferungen und prekären Ordnungen, der Unleserlichkeiten und Textabbrüche, der mauserfressenen, angesengten und schimmelnden Papiere. Eine instabile Schichtung, ein Gewirr der Stimmen und Eingaben, ein Ort der Ausgrabung.

Sprecherin:

Wer Archiv sagt, meint immer auch Archäologie. Denn irgendwo hier, im Archiv, muss verborgen liegen, was nicht berücksichtigt, was übersehen worden ist und bald

das Urteil in Frage stellen wird. Irgendwo hier muss der unscheinbare Einwand lauern, der nicht bedacht, das Detail, das vorschnell zugeordnet oder falsch ausgelegt worden ist. Denn sowenig es ein perfektes Verbrechen gibt, so wenig gibt es ein perfektes System.

Sprecher:

Das Archiv bewahrt nicht nur das Urteil auf, den finiten und definitiven Richterspruch, sondern auch die infinit-infinitesimalen Spuren, die das Urteil in Frage stellen. Das Archiv ist ein Reservoir der Revision, ein Ort der Wiederaufnahme des Verfahrens. Deshalb ist das Archiv nicht nur ein Phantasma der Macht und des Nachruhs, der Fama, sondern zugleich auch eines der Ohnmacht und der Vergessenheit, der infamen Einsprüche. Eine Option, wenn schon nicht auf Freispruch, so doch auf Wiederaufnahme des Prozesses.

Am Ende von Franz Kafkas Roman ‚Der Process‘ – und wer hätte sich mit Akten und Aktenarchiven besser ausgekannt als der Versicherungsangestellte Franz Kafka – ...

Sprecherin:

... am Ende von Franz Kafkas Roman ‚Der Process‘ wird der Angeklagte Josef K. nächstens in einen Steinbruch vor der Stadt geführt, um endlich für ein Vergehen hingerichtet zu werden, das ihm nicht bekannt oder nicht bewusst ist und von dem wir nicht wissen, worin es denn besteht. Josef K. hebt im letzten Augenblick seine Augen, er sieht ein Fenster und er sieht einen Menschen, der, so scheint es ihm, die Arme reckt.

„Wie ein Licht aufzuckt,

Sprecher:

heisst es da...

Sprecherin:

Wie ein Licht aufzuckt, so führen die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte? War es ein einzelner? Waren es alle? War noch Hilfe? Gab es Einwände, die man vergessen hatte? Gewiß gab es solche. Die Logik ist zwar unerschütterlich, aber einem Menschen, der leben will, widersteht sie nicht. Wo war der Richter, den er nie gesehen hatte? Wo war das hohe Gericht, bis zu dem er nie gekommen war? Er hob die Hände und spreizte alle Finger.

Sprecher:

Das Licht, auf das Joseph K. hier hofft, der Freund, der helfen könnte, der Einwand, der nicht bedacht ist: Das ist für den Verurteilten das Archiv. Das Archiv ist keine Bleikammer der Informationen, die unter der Erde harren, sondern ein Raum, dessen Fensterläden jederzeit aufliegen können, um die unbeachteten und übersehenen Einwände plötzlich freizugeben und das Urteil anzufechten. Nicht die Faust des Urteils ist das Archiv, sondern die energische Verzweigung bis in die Fingerkuppen.

Halten wir es mit den fünf Fingern des Josef K, halten wir es mit der Literatur und einem Sonderfall der Archive, mit dem literarischen Archiv.

Pause

Wenn es nämlich ein Archiv gibt, in dem sich die Renitenz der kleinen Einsprüche, der tausendfachen Abweichungen, der infamen, kaum beachteten, ungehörten Stimmen besonders sichtbar entfesselt, dann ist es das literarische Archiv.

Sprecherin:

Nicht pragmatisch verschriftlichte Wirklichkeit sammelt sich hier an, wie in den artverwandten juristischen oder historischen Depots, sondern all das, was die Schrift selbst an

Sprecher:

Umständen, Umwegen, Abschweifungen

Sprecherin:

begleitet. Hier lagert, was

Sprecher:

Philosophen, Schriftsteller, Verleger

Sprecherin:

an Unterlagen hinterlassen haben, als sie starben, oder was nachher zugetragen wurde von

Sprecher:

Zweiten, Dritten, Vierten, Fünften.

Sprecherin:

Seine Metropolen, das leuchtet bei all seiner Unscheinbarkeit ein, heißen nicht

Sprecher:

München, Bonn oder Berlin, sondern Wolfenbüttel, Weimar und Marbach.

Sprecherin:

Was hier liegt, hat in den schweren Buch-Bänden der Kultur kaum ein Mitspracherecht und versteckt sich in lustfreien, kleingedruckten Anhängen für hieroglyphische Sonderbegabte. Hier wird gehortet, was dem sorgfältig gesetzten, dem gut gebundenen Buch, dem endlich abgeschlossenen Werk vorhing, beiher spielte, was *auch* hätte Text werden können; ein Ort nicht der wirklichen, sondern der möglichen Schriften.

Sprecher:

In literarischen Archiven träumt auf Blättern oder in Heften, in Taschenkalendern oder auf Servietten vor sich hin, was noch keine endgültige Fassung gefunden hat.

Sprecherin:

Fassungslose Wörter, fassungslose Sätze. Entwürfe und Korrekturen, Korrespondenzen und Dokumente, Materialien und Realien, Variiertes und Verworfenes.

Sprecher:

All das, was vom Autor oder vom Redakteur oder vom Lektor geordnet, ausgeschieden, gereinigt, geformt und endlich scheinbar unabänderlich in Blei gegossen werden wird. Schichtungen, Reibungen, Hohlräume der Bedeutungen, übercodiert und unterbestimmt, lückenhaft und polymorph. Infame Stimmen im Untergrund der Kultur, in den Bergwerken des Unfertigen. Brechen wir also auf, nicht ins Werk, sondern ins Bergwerk der Schriften. Warum aber sollten wir das tun?

Pause

Einer, der schreiben möchte...

Sprecherin:

Einer, der schreiben möchte, beginnt noch vor dem Schreiben sich auf sein Schreiben vorzubereiten und sein Schreiben einzurichten. Er tut dies, indem er einen Ort sucht, an dem er schreibt, er entwickelt Vorlieben für bestimmte Schreibwerkzeuge und für bestimmte Schreibtische

Sprecher:

wie Rilke oder Arno Schmidt.

Sprecherin:

So einer schafft sich auch Riten der Selbstsorge und der Ernährung

Sprecher:

wie Nietzsche oder Jean Paul,

Sprecherin:

denn Schreiben ist ohne Zweifel ein körperlicher Akt. Deshalb wird einer, der schreiben will, auch Techniken des Ruhens und der Schreib-Stimulation ausbilden. Mancher schreibt, bevor er schreibt, lieber zuerst einen Brief

Sprecher:

wie Wense,

Sprecherin:

mancher liegt über Stunden auf dem Sofa und „mariniert“

Sprecher:

wie Flaubert,

Sprecherin:

mancher sitzt träumend gerne neben Träumenden

Sprecher:

wie Kant,

Sprecherin:

mancher nutzt Stimulantien, die das Bewusstsein erweitern oder anders einfärben wie die *poètes maudits*, mancher hat auch gerne ein Tier an seiner Seite.

Wie Schopenhauer.

Sprecher:

Die Spuren dieser Rituale und Schreibstrategien aber finden sich nicht in fertigen Druck-Werken, sondern auf flüchtigen Quittungen, auf Zetteln, auf kleinen Memorabilien, auch in den Schmutz-Spuren auf den Papieren. Und diese Vor- und Abzeichen der Verfertigung der Schrift, sie sind nicht im Buch anzutreffen, sondern im Archiv.

Wer zu schreiben versucht,

Sprecherin:

Wer zu schreiben versucht, der sucht auch nach Inspirationen durch andere Schriften, der lässt sich Bücher schicken, der konsultiert Bibliotheken, der markiert, streicht an, notiert, schreibt ab, kopiert, legt Verzeichnisse an von Redewendungen, Fundstücken, Metaphern, Reimen und entwickelt Register, um sich die Abschriften, Notate und Exzerpte zugänglich zu halten.

Sprecher:

Mancher legt auch, wenn es der Register zu viele werden, Register von Registern an und Regeln, wie er täglich die Register und Register-Register innerlich aktiv hält – bis endlich, langsam oder schnell, zögerlich-zaudernd oder mit rigider Entschlossenheit, die Wörter aufeinander zu folgen beginnen. Auch diese Selbstregulierungen, Register und Wörterbücher finden sich hier, im Archiv.

Sprecherin:

Aber auch dann ist das Schreiben kein leichter, ruhiger Fluss, wie man es sich vorstellen mag, sondern ein Streit ähnlicher Wörter und konkurrierender Sätze, die sich von Punkt zu Punkt und von Absatz zu Absatz in unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegen. Schreiben trotzt sich immer einem Nichtschreiben ab, bewegt sich zwischen Formulierung und Streichung, Setzung und Ersetzung; das Schreiben ist ein Lesen und ein Korrigieren und ein erneut Schreiben, ein ständiger Wechsel von Spruch und Einspruch. Immer wieder von vorn. Der Ort, um diese Grenze zwischen Schreiben und Streichen zu begehen, ist aber und erneut: das Archiv.

Nun gleichen das abgeschlossene Buch, der Roman, der Traktat, die philosophische Schrift, in gewisser Weise dem Urteil; sie sind ein Teil der Institution geworden, die

alle Entwürfe und Prozesse zu nebensächlichen Vorfassungen erklärt. Schriftgut, Leitkultur.

Sprecher:

Gedruckt und vervielfältigt stehen uns die Bücher in Bibliotheken zur Verfügung als Dokumente einer Kultur, die sich ihrer gewiss ist. Im Archiv aber lauern die Stimmen und die Einsprüche, die Varianten und die Korrekturen, das Werden und das Verwerfen. Hier, im Archiv, ist der Autor noch nicht Auctor, sondern Actor: Darsteller der Wörter und Delinquent der Bedeutungen, die auf der Bühne der Blattes auftreten. Nicht der Vollstrecker der unwiderruflichen Sentenz, sondern eine Sonde, ein Radar der Stimmen und Bilder und Geräusche, die ihn durchqueren. Sicher, manch einer mag der Sanktion des Vollendeten, der Autorität des Werks unrettbar verfallen sein, so wie einer sich lieber an das Urteil hält als an den Prozeß oder lieber an den Bescheid als an die Singularität des Falls.

Sprecherin:

Das sei ihm gegönnt. Wir aber, wir Freunde der Schichtungen und Ablagerungen, der Sedimente und Kontaktmetamorphosen, wir, die wir die Prozesse mehr lieben als die Produkte, die Möglichkeiten mehr als das Wirkliche, das Flüchtige mehr als das Erbeutete, die Probe mehr als das Erprobte und die Bewegungen der Sprache mehr als die Festschreibungen der Bücher, wir wollen es mit dem Archiv halten.

Sprecher:

... wir wollen es mit dem Archiv halten.

Pause

Sprecherin:

Sehen wir uns deshalb, wo wir schon dabei sind, als ein erstes und berühmtes Beispiel für das, was das Archiv vermag, Franz Kafkas großen ‚Process‘-Roman an, der ja allein durch seine Überlieferung unser Nachdenken über das Archiv nachhaltig herausfordert. Denn bekanntlich hat Kafka den Roman nicht nur nicht abgeschlossen, sondern postum auch verbrannt sehen wollen. Nur nicht in die Buchschränke geraten. Offenbar gibt es immer einen Wunsch, das Geschriebene wieder zurückzunehmen; jeder endgültige Satz ist eine Anmaßung.

Das setzt sich in Inneren des Projektes fort.

Sprecher:

Teile von Kafkas Romans sind bereits in eine homogene Abfolge der Kapitel integriert, andere Entwürfe sind ohne konzeptuelle Positionierung noch in Bewegung. Das erste und das letzte Kapitel sind zeitgleich abgefasst worden. Wer vermöchte da zu sagen, ob nicht das letzte Kapitel erzähltechnisch ganz am Anfang hätte zu stehen kommen sollen und ob also das, was wir als das erste Kapitel kennen, nicht das zweite geworden wäre? Was wir da als Kafkas ‚Prozeß‘ kennen und erwerben, das ist nur eine Fiktion. Der angebliche Roman ist lediglich eine fortgeschrittene Vor- oder Zwischenstufe, ein Archiv-Phänomen ohne Endfassung – nicht anders übrigens als Georg Büchners ‚Woyzeck‘, Mallarmés ‚Le livre‘, Nietzsches angeblicher und so

berüchtigter ‚Wille zur Macht‘, Ferdinand Saussures ‚Cours de linguistique générale‘, Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘ oder Franz Schuberts 7. und Gustav Mahlers 10. Symphonie.

Sprecherin:

Diese innere Dynamik setzt sich in Kafkas ‚Process‘ noch auf der Ebene des einzelnen Satzes fort und durch. Nehmen wir deshalb das Buch zur Hand und lesen den überberühmten ersten Satz in der Fassung, die Max Brod postum zum Druck gebracht hat so, wie wir ihn kennen. Er lautet:

Sprecher:

„Jemand mußte Josef K verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, **wurde er eines Morgens verhaftet.**“

Sprecherin:

Nun gehen wir ins Archiv nach Marbach, lassen uns die Handschrift aus dem Magazin auf den Tisch legen oder zumindest das Faksimile. Was aber sagt uns das Manuskript, das da in schweren Tresoren verwahrt wird? Es sagt uns, dass der erste Satz in der Handschrift ursprünglich anders gelautet hatte, nämlich:

Sprecher:

„Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, **war er eines Morgens gefangen.**“

Sprecherin:

In diesen Satz hat Kafka selbst eingegriffen. Im Manuskript gut nachvollziehbar streicht er das „**war**“ und schreibt darüber: „**wurde**“; und er streicht das „**gefangen**“ und notiert oberhalb: „**verhaftet**“ – „**wurde er eines Morgens verhaftet**“.

Sprecher:

Kafka schreibt den Satz in einer ersten Fassung nieder, liest ihn, bedenkt ihn und verändert ihn an zwei Stellen im letzten Satzteil; er entwickelt einen neuen Satz. Wo wir zunächst einen einzelnen Satz vermuteten, finden wir in der Handschrift plötzlich zwei Sätze in- und übereinander. Der ‚Process‘ gerät in den Prozess, der da lautet: Niederschrift von Satz I, Lektüre, Reflexion, doppelte Korrektur, Satz II – ein recht komplexer Vorgang also.

Sprecherin:

So weit, so gut, so schön, werden Sie denken, und: Was soll mir das?

Sehen wir uns die beiden Korrekturen konkret an. Zum einen ändert Kafka das Tempus. „**War gefangen**“, das meint, dass da eine Handlung, die Gefangennahme, in der Vorzeit bereits abgeschlossen ist. Etwas ist bereits passiert wie im Traum, eine unausdenkbare Situation ist Faktum. Kafka verändert nun aber dieses Plusquamperfekt ‚**war gefangen**‘ in „**wurde verhaftet**“ und wechselt damit ins Imperfekt, in einen unabgeschlossenen, imperfekten Vorgang, dem wir jetzt, am Anfang des Romans, beiwohnen. Aus der Konstatierung einer verbrieften Tatsache wird eine aktive Gegenwart mit offenem Ende, der Josef K. perplex beiwohnt. Hier

steht plötzlich alles mitten im Prozess, wie schön, wie bedeutsam und naheliegend bei dem Titel. Aber hat das unseren Gang ins Archiv gerechtfertigt? Wenden wir uns der zweiten Korrektur zu.

Sprecher:

Kafka verändert das Verbum des Satzes. Er streicht das ursprüngliche „**gefangen**“ und setzt darüber das neue Partizip, nämlich „**verhaftet**“.

Eine Korrektur, werden Sie sagen, nun gut, wer korrigiert sich nicht?

Sprecherin:

Wer korrigiert sich nicht? Aber seien Sie versichert:

Sprecher:

An diesem unscheinbaren zweiten Eingriff hängt tatsächlich alles, die ganze Konzeption des Romans. Kafka muss klar geworden sein, dass wir bei dem Verb „fangen“ an ein flüchtendes Tier denken, an einen Affen zum Beispiel.

Sprecherin:

„Ich stamme von der Goldküste. Darüber, wie ich eingefangen wurde, bin ich auf fremde Berichte angewiesen“,

Sprecher:

rekapituliert der Affe Rotpeter in Kafkas Erzählung ‚Ein Bericht für eine Akademie‘ seine Verschleppung nach Europa. Gefangen also werden Tiere. Und: Wer oder was gefangen wird, weiß über seine Gefangennahme nichts zu sagen; wer oder was gefangen wird, hat noch kein Bewusstsein, keine Sprache.

Ganz anders hingegen das Partizip „**verhaftet**“, das an seine Stelle tritt.

Sprecherin:

Denn dies „**verhaftet**“ kann sich nur auf ein Wesen beziehen, das justiziabel ist, schuldig, und das kann beim besten Willen kein Tier, das muss ein Mensch sein.

Sprecher:

Nicht einmal Stalin hätte ein Tier „verhaften“ lassen können.

Sprecherin:

Tiere kann man fangen, nur Menschen kann man verhaften. Und: Wer verhaftet wird, hat ein Bewusstsein, das sich umgehend meldet und vermeldet: „Aber ich bin doch unschuldig.“ Wer verhaftet wird, hat einen Begriff von dem, was geschieht.

Kurz und erstaunlich:

Sprecher:

In dem kleinen Übergang von >„**gefangen**“ – **Streichung** – „**verhaftet**“< zeichnet sich auf kleinstem Raum ein konzeptueller Sprung in Kafkas werdendem Prozess-

Roman ab: Der Sprung vom Tier, das ungewusst **gefangen** worden ist, zum Menschen, der ungewollt **verhaftet** wird. Was wir vor uns haben, ist der Sprung aus der Animalität in das Reich des aufrechten Zweibeiners Mensch. Erst jetzt kann der titelgebende Prozess in Gang gesetzt werden, denn ein Prozess, der gegen jemanden geführt wird, setzt ein Wesen voraus, das sich für sein Verhalten rechtfertigen kann und soll.

Sprecherin:

Dass diese Konstruktion der Bewegung vom Tier zum Menschen im ersten Satz des ‚Processes‘ tatsächlich wirksam ist und mitgedacht, zeigt übrigens der letzte Satz des Romans, zumindest der letzte Satz des vermutlich letzten Kapitels, das, vergessen wir es nicht, ja zeitgleich mit dem mutmaßlich ersten Kapitel niedergeschrieben worden ist. In diesem Satz kommentiert Josef K. zunächst in direkter Rede sein eigenes Sterben, um sich vom Erzähler noch eine vage Notiz mit auf seinen letzten Weg geben zu lassen.

Sprecher:

Der letzte Satz des ‚Processes‘ lautet:

„„Wie ein Hund“, sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“

Der Roman lässt seinen fragwürdigen Helden in eben jene Animalität zurückkehren, von der der Roman ausgegangen und fortgesprungen war.

Pause

Sprecherin:

Dieser kleine, unscheinbare Sprung vom Animal zum Anthropos, dieser kleine, erstaunliche Strich oder Bruch im Romangefäß bestimmt aber nicht nur den ‚Process‘-Roman, sondern zieht sich durch Kafkas ganzes Werk. Vergessen wir nicht, dass der Affe Rotpeter genau diesen Sprung vor der Akademie nachweisen möchte: Dass er sich herausgearbeitet hat aus dem Tiersein und sich jetzt als menschliches Wesen auszuweisen vermag; dass er den Absprung geschafft hat, der durch die Korrektur **gefangen – Strich – verhaftet** definiert ist, und dass er diesen Sprung in der Erzählung ausmisst – bis hin zu seiner Selbstverantwortung vor den „hohen Herren“. Und überhaupt: Wer hätte die Lücke, die sich zwischen **Tier – Strich – Mensch** auftut, intensiver mit Zwischenwesen,

Sprecher:

... sprechenden Hunden, hüpfenden Spulen, singenden Mäusen, grabenden Maulwürfen, denkenden Insekten, sprechenden Schakalen ...

Sprecherin:

Wer hätte diese Lücke intensiver besetzt als Kafka? Kafka schreibt nicht über Menschen oder über Tiere, er umspielt vielmehr die Zone der Streichung, die beide trennt. Kafka schreibt nicht über Menschen oder über Tiere, er umspielt vielmehr die Zone, die beide trennt. Kafkas Werk ist das Werk über einen Strich. Ein Werk über eine Streichung.

Sprecher:

Damit allerdings strahlt die kleine Korrektur weit über den Binnenraum der Kafkaschen Erzählwelt hinaus und schreibt sich in die großen Narrative der philosophischen Anthropologie ein, die ja vor allem eines zu erkunden hofft: Die Entstehung und Entfaltung der Sonderstellung des Menschen im Unterschied zum Tier, zuvörderst zum Affen natürlich. Diese anthropologische Sonderstellung des Menschen ist durch die Jahrhunderte der Neuzeit historisch immer wieder neu bestimmt worden.

Sprecherin:

Das 17. Jahrhundert findet den Unterschied in der (aristokratischen) Haltung, denn der Mensch kann sich und der Natur um ihn her eine strenge, selbstdefinierte Form geben, das Tier aber kann der Natur nur folgen.

Sprecher:

Das 18. Jahrhundert erkennt den Unterschied in der Vernunft, denn nur der Mensch kann seinen Verstand vernünftig verwenden und gegen den Traum, den Irrtum, die Trübung der Sinne abgrenzen.

Sprecherin:

Das 19. Jahrhundert erblickt den Unterschied in der Sprache, vor allem in der Grammatik, denn der Mensch kann sich in Sätzen artikulieren. Tiere mögen sich vielleicht Zeichen geben, aber sie können keine neuen Sätze bilden und sich also auch nicht unterhalten. Das Tier kann warnen, der Mensch kann endlos neue Botschaften erzeugen, er kann kommunizieren.

Und das 20. Jahrhundert, das Jahrhundert Kafkas?

Sprecher:

Kafka – so lässt es unsere kleine Streichung erkennen – sieht den Unterschied zwischen Tier und Mensch darin begründet, dass der Mensch im Gegensatz zum Tier verhaftbar ist: Der anthropologische Unterschied von Mensch und Tier besteht in der Möglichkeit der Verhaftbarkeit schlechthin. Nicht die unsinnigste Bestimmung des Menschen im Jahrhundert Stalins und Hitlers, im Jahrhundert der Scheinprozesse und des Lagerterrors. Allerdings fügt Kafka dieser Bestimmung auf der letzten Seite eine korrelative Bestimmung hinzu: die Scham.

Sprecherin:

„Es war, als sollte die Scham ihn überleben.“

Sprecher:

Scham und Strafe, das sind für Kafka die Signa des Menschen im 20. Jahrhunderts. Und lesbar wird diese Signatur: im Archiv.

Pause

Was sich im Archiv findet, befindet sich noch in Bewegung,

Sprecherin:

das ist in Verwandlung, in Metamorphose, das hat seine endgültige Gestalt noch nicht gefunden. Die Prozesse werden spürbar, die am Werk sind. Prozesse im Plural, Wirksamkeiten. Es gibt nicht den einen Naturzustand der Schrift, der zu sich kommt und im Werk justitiabel wird. Die Evolution ist keine Einbahnstraße, sie verzweigt sich oder verbleibt zwischen festen Zuständen. Selbst der Übergang von **gefangen** zu **verhaftet** im ersten Satz ist ohne letzte Gesetzeskraft; mal schreibt Kafka so, mal so.

Sprecher:

Das Archiv ist ein Zwischenraum, nicht erste Schrift, nicht letzte Hand. Und was sich hier tummelt, das sind textuelle Mischwesen, seltsame Hybride, schöne Kreuzungen, furchterregende Aberrationen, all die denkenden Käfer eben und beredten Wüstentiere mit rostigen Nagelscheren. Instabile Formen, unabgeschlossene, unheimliche, überraschende Vorgänge. Mancher mag das Archiv für einen Ort regressiver Besitzansprüche und Schutzwünsche halten. Aber wer sich hier hineintraut, der gerät genau in die Gefahrenzone, die er angeblich meiden möchte. Der darf und muss erkennen, dass das letzte Urteil noch nicht gesprochen ist. Und das gilt in beide Richtungen.

Sprecherin:

Denn weder ist das fertige Werk das Telos des Archivs, die Aufhebung der Stimmen zur Schrift, noch sind die Stimmen des Archivs oder die Philologen-Fetische der authentischen Handschrift die dem Eigentlichen nähere Bekundung der Wahrheit, wie etwa Heidegger von Nietzsches Nachlass dachte. Unter der Schrift lauert nicht die wahrere Wahrheit, sondern der große Bereich des Polymorphen, der Möglichkeiten, der Alternativen; nicht das „eigentlich“, sondern das „auch“, das, wie Michel Foucault einmal über Nietzsches ‚Nachgelassene Fragmente‘ geschrieben hat,

Sprecher:

„Streumuster anderer möglicher Texte... obwohl sie fast vollkommen identisch sind“.
Schreibt Foucault.

Sprecherin:

Wie umgekehrt auf dem Hintergrund der Notate und Varianten das fertige Werk plötzlich nurmehr,

Sprecher:

nochmal Foucault,

Sprecherin:

wie eine „Staubwolke aus Ereignissen“ erscheint; eine Chimäre, die nicht notwendig, sondern allein durch rätselhafte Wiederholungen, Widersprüche, Ausschlüsse eine scheinhafte Konsistenz gewonnen hat. Das fertige Werk ist bloß ein Möglichkeitsprodukt aus dem Reservoir endloser, *auch* möglicher Texte. Und das Archiv bespielt diese instabilen Grenzzonen: zwischen Mensch und Tier, zwischen öffentlich und privat, zwischen Ordnung und Entropie, zwischen Sprache und Schweigen, zwischen Satz und Streichung, zwischen Form und Unform.

Ziehen wir dafür ein zweites Beispiel heran.

Sprecher:

Suchen wir erneut das Deutsche Literaturarchiv in Marbach auf und lassen uns die Materialien auf den Tisch legen, die der Schriftsteller Wolf von Niebelschütz zu seinen beiden Romanen: Dem wundersamen Barockroman „Der blaue Kammerherr“ von 1949 und dem exuberanten Mittelalterroman „Die Kinder der Finsternis“ von 1959 gesammelt hat. Beide Romane lassen sich sauberst gedruckt, gebunden und vielfach verlegt, leicht erwerben. Und schon – wie auch anders – denkt, wer die Bücher in die Hand nimmt: So soll es sein und so muss es sein und anders kann es ja nicht sein. Das Werk ist das Buch und das Buch ist das Werk. Was aber sagt dazu das Archiv, was sagt das Bergwerk?

Sprecherin:

Vor uns in der Handschriftenabteilung des Marbacher Archivs liegt kein Buch, kein einzelnes Typoskript, keine einzelne Handschrift, sondern ein Konvolut von Materialien, das der Autor selbst zusammengestellt und in schwarze Folianten gebunden hat.

Sprecher:

Von einem Kartular hätte man im Mittelalter gesprochen.

Sprecherin:

Darin finden sich nun aber nicht nur die Entwurfss Fassungen der beiden Romane, sondern mehr, viel mehr: Korrespondenzen mit Mäzenen, die den Fortschritt der Arbeit beschreiben und begleiten, Register zu historischen Vorgängen, die im Roman eine Rolle spielen, alphabetische Verzeichnisse der auftretenden Figuren.

Sprecher:

Riesige Ausklapp-Karten als Synchron-Optiken von Figurenverlauf und historischer Chronologie, als blicke man auf die Platine einer Computerfestplatte.

Sprecherin:

Und natürlich die Vor-Fassungen, in denen die Werke langsam an Gestalt gewinnen.

Sprecher:

Hier, im Archiv, ist all das, was da in den Folianten zusammengebunden ist, noch Teil ein- und derselben Sache. Noch existiert keine Hierarchie, noch ist alles Teil einer ungleichmäßigen Bewegung. Noch sind Reflexion, Plan, Verzeichnis, Ausführung und Variante nicht geschieden; eine Transversale durchzieht das Fortschreiten des Schreibens, die Reflexion auf das Konzept, den Schaltplan der Figuren und Ereignisse und die Varianten der Wort- und Satzenergien.

Sprecherin:

Man muss sich gerade diese Entwurfss Fassungen und Entwurfsstufen der Niebelschützischen Romane einmal angesehen haben, um sich das Gestöber der Stimmen klarzumachen, das hier, im Vorraum des Buches, noch vorherrscht. Denn Niebelschütz beginnt auf seinen Blättern immer die Vorderseite zu beschreiben, lässt

die Rückseite hingegen frei. Hat er eine solche Vorder-Seite beschrieben, beginnt er die Lektüre seiner selbst, korrigiert hier und dort und trägt die Korrekturen in den laufenden Text durch Streichungen und Zwischenzeilen ein. Allein...

Sprecher:

Allein, die Korrekturen beginnen ihr eigenes Leben, sie breiten sich aus, sie drängen an den Rand, die Seite vermag sie nicht länger zu halten. Also, das liegt nahe, verwendet Niebelschütz die ja zum Glück ganz leere Rückseite des vorhergehenden Blattes, notiert hier längere Alternativpassagen und weist ihnen mit geschwungenen Linien ihren Platz zu. Auch hier wiederholt sich, was schon zuvor geschah, die neuen Stimmen wachsen sich aus – was sollte sie auch halten? – und schon stellt sich das Platzproblem abermals.

Sprecherin:

Deshalb klebt Niebelschütz rechts und links der beiden Blätter weitere leere Blätter an, die sich nun ausfalten lassen wie ein Klappaltar, um auf ihnen Korrekturen des Ausgangstextes, aber auch Korrekturen der Korrekturen aufzeichnen zu können, Korrekturen, die nun ihrerseits durch geschwungene Linien an ihren Platz geführt werden, um abermals in den Sog der Veränderungen zu geraten. Weitere Seiten werden angeklebt. Das letzte Kapitel des Kammerherr-Romans ergibt, einmal auseinandergefaltet, eine anderthalb Meter breite Schriftfläche voller Wortströme, während das Ausgangsblatt inzwischen vollends unter den Streichungen unlesbar geschwärzt geworden ist.

Sprecher:

Diese Korrekturen aber sind keine *Stockungen* auf dem Weg zur endgültigen Formulierung, sondern bilden ein Delta der Stauungen, der Fließenergien, der Wortströme und Satzbewegungen, das ständig neue Seitenströme, Nebenflüsse, nahezu identische Varianten, starke oder schwache Abweichungen hervorbringt. Das letzte Kapitel seines ‚Kammerherr‘-Romans hat Niebelschütz 27 mal neu geschrieben, auf den Seiten vor uns liegen die Fassungen 13-27 in- und übereinander, endlose Revisionen, Widerrufungen, Neuansätze, widerrufenen Neuansätze, neueingesetzte Widerrufungen, die irgendwann, später, in eine Druck-Fassung zusammengeschmolzen werden; die Chimäre des Werkes.

Sprecherin:

Es gibt Menschen, die dieses Dickicht in langsamer Bewegung auseinandergeflochten haben und anschließend befanden: Jene Änderung in Fassung 18 sei eigentlich unglücklich, die Formulierung in Fassung 16 viel angemessener und voluminöser, prägnanter, vielleicht dichter, vielleicht leichter. Ein Bild in Fassung 13 sei dem alternativen Bild in Fassung 25 überlegen, und es sei traurig, dass der Autor es späterhin habe fallengelassen. Die Ausarbeitung einer Figur in Fassung 27 reiche nicht heran an die gestrichene Alternative in Fassung 26 und immer so fort, als befänden wir uns in den Text-Labyrinthen von Borges.

Sprecher:

Hier, im Archiv, ist der Prozess des Schreibens noch nicht entschieden, ist das Urteil noch nicht ergangen, die Energie der Wörter und Sätze bewegt sich in einem Kontinuum geradezu endloser Kombinationen, die ihre eigene Berechtigung, ihren

eigenen Wert, ihre eigenen Schwächen und Stärken haben. Ununterbrochen versuchen sie, das Korsett des Konzeptes genauer zu fassen, um doch ununterbrochen das Konzept nur zu vervielfältigen, zu variieren, zu umspielen, zu neuen Ereignissen auszuarbeiten.

Sprecherin:

Wer es berühmter als Niebelschütz möchte: Marcel Proust hat sehr, sehr ähnlich gearbeitet.

Sprecher:

Aber dieses gebundene Konvolut ist nicht alles, was den Schreibprozess begleitet. Denn Niebelschütz – bleiben wir bei dem Beispiel - war zudem ein guter Zeichner, und so skizzierte er zeichnerisch das große Barockschloss, in dem sich der ‚Kammerherr‘-Roman vor allem abspielt...

Sprecherin:

... er wechselt also nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch die Kunstformen, durch die er sein Projekt formuliert. Zudem legte er eine Postkartensammlung aller französischen Barockschlösser an, die er selbst besucht hat und zu seinem Romanschloss zusammenbaut.

Sprecher:

Wie ja auch Alfred Döblin eine geografisch geordnete Postkartensammlung hinterlassen hat, die man sich als optische Szenarien unter seinem Alexanderplatz-Roman vorstellen darf.

Sprecherin:

In besonderem Anmerken verweist Niebelschütz auch auf Filme, denen er bestimmte Gesten, Körperhaltungen, Physiognomien entnommen hat; er wechselt die Medien. Es bräuchte dreidimensionale Darstellungsformen, um die endlich publizierte Schrift auf derlei optische Vor- und Unterlagen transparent zu machen.

Und auf akustische. Denn Niebelschütz hat in bestimmten Figuren,

Sprecher:

... in bestimmten Figuren und bestimmten Redewendungen, in der Anlage des ganzen ‚Kammerherr‘-Romans musikalische Einflüsse eingelagert, die er in Kommentaren aufschlüsselt: die großen Opern von Mozart und Richard Strauss sind es vor allem, deren Phrasierungen und Instrumentationen er sich nachzuarbeiten bemühte. In besonderen Verzeichnissen hat Niebelschütz denn auch alle musikalischen Werke festgehalten, die er je gehört hat, und auch wie häufig und wo und unter wem.

Sprecherin:

Wie er denn auch seine Lektüren in eigenen Registern notierte, Lektüren etwa der französischen Moralisten, die in den Roman einwandern und das filigrane Gespinnst seiner Schreibweise. Im Archiv zerlöst sich das Sprachkunstwerk wieder in die akustischen, visuellen, architektonischen, cineastischen und philosophischen

Stimmen, die der Roman so barock, galant und gelassen unsichtbar und unhörbar werden lässt.

Sprecher:

Dostojewski hat einmal geschrieben, alle seine Romane seien nur schwache Abbilder von den Werken, die er hatte schreiben wollen.

Sprecherin:

Hier, im Archiv, mit seinen Varianten und Fassungen liegen die möglichen, die nicht realisierten Bücher noch frei beieinander. Und es könnte einen das Gefühl beschleichen, was hier liegt, bewahre mehr von dem, was es hätte werden können, als das, was es dann schließlich wurde.

Pause

Diese Revision des Werkes im Archiv hat dabei für den, der sie vornimmt, einen weiteren erstaunlichen Effekt.

Sprecher:

Nämlich:

Das noch nicht fest gezurrte Netz der Wörter und Sätze, der Genres und Disziplinen hält das Textbegehren dessen, der da den Fäden folgt, offen. Die Lektüre ist nicht auf den Ablauf der Narration fixiert und darf sich in die Ab- und Umwege der Sprache, in die Polyphonie der unterschiedlichen akustischen und visuellen Ereignisse und Varianten einbinden und sich von ihnen fortreiben lassen,

Sprecherin:

je nach dem, je nach mir.

Sprecher:

Der Text ist noch nicht zu einem kulturellen Zeichen geworden. Noch ist er das, was Kinder tun, mit der Zunge zwischen den Zähnen: Schreibarbeit. Wer das liest, darf sich den Roman noch selber bauen, statt ihn fertig zu kaufen.

Das geschieht, seien wir ehrlich, im letzten natürlich bei jeder Lektüre,

Sprecherin:

... ist doch jede Lektüre stets bereit, den Pfad der Narration zu verlassen und über das Relais der Assoziation, des Tagtraums, der willkürlichen oder unwillkürlichen Verknüpfung das Gebot der Schrift zu missachten. Roland Barthes etwa, der freieste Leser des zwanzigsten Jahrhunderts, hat sich einmal wie vor ihm Georges Bataille oder Theodor W. Adorno der Lektüre der schwindelerregenden Schriften des Marquis de Sade ausgesetzt. Aber statt wie Bataille oder Adorno der Vorgabe jenes Ostinato zu folgen, das Sade uns stets vorschreibt:

Sprecher:

dem Ostinato von Erotik und Gewalt und Gewalt und Erotik,

Sprecherin:

hat Barthes in den Werken Sades Kanapees beschrieben gefunden, die ihn an die Liegemöbel in den Romanen Marcel Prousts erinnerten; und ihn reizte es mehr, in Sades Roman den fünf unterschiedlichen Funktionen des Kakaos zu nachzugehen als den Strömen des Blutes zu folgen, das Sade da unaufhörlich fließen lässt. Gegen das System des Werkes spielte Barthes die Anarchie der Lektüre aus, die sich dem Druck des Erzählten nicht beugt.

Sprecher:

Jede Lektüre, so lässt sich schließen, ist bereit, den Roman wieder in die Stimmen aufzulösen, die ihm vorherliegen oder beiherspielen. Denn im Grunde ist jeder Roman, wenn man so will, nicht zuende gekommen und fertig, jeder Roman fingiert nur eine Abgeschlossenheit, um die energische Kraft der Finger, die an ihm arbeiten, zur Faust der Form zu schließen.

Sprecherin:

Der Buchdruck ist nichts als der Wunsch, die anarchische Digression des Materials zu kontrollieren, die in der Lektüre dann augenblicks wieder aufschießt. Die Manifestation aber dieser anarchischen Lust am Text und damit die Probe auf den postmodernen Gemeinplatz vom „offenen Werk“, genau das ist das Archiv. Hier ist es noch Teil des Schreibprozesses selbst, der kein Ziel kennt. Dokumentieren und Aufbewahren, Lesen und Schreiben, Formgeben und Einschmelzen und Fortschreiben sind noch nicht getrennt. Instabile Grenzen, instabile Formen, instabile Artikulationen. Ein Ort, an dem sich die Literatur auf das Dokument hin öffnet und verstörende Realitätseffekte produziert; eine materielle Kultur im Souterrain der Fiktionen.

Pause

Sprecher:

Mit der Sade-Lektüre von Roland Barthes ist zugleich aber angezeigt, dass das Archiv nicht nur das einzelne Werk in seine noch nicht hierarchisierten Stimmen aufzulösen vermag, sondern diese Stimmen untergründig auch mit anderen Stimmen anderer Vor-Werke in ein Revisionsverhältnis bringen kann. Wo Sade war, darf Proust werden. Das klingt schwierig, ist an einem weiteren Beispiel aber leicht nachzuvollziehen.

Sprecherin:

Parallel zu Niebelschützens ‚Der blaue Kammerherr‘ erscheinen nämlich zwei weitere Groß-Romane, zwei Komponistenromane mit ganz unterschiedlichem Widerhall: Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ 1947 und Hans Henny Jahnns ‚Fluß ohne Ufer‘ 1949. Der eine Roman wird rasch berühmt und tausendfach rezensiert werden, der andere übersteigt das Fassungsvermögen dessen, was Adorno „das zerbombte Bewusstsein“ genannt hat, und verfließt unbeachtet als Bächlein im Strom hinter der Stadt: Fluß ohne Ufer. Dafür aber wirft Jahnns opulentes Singular-Opus Blasen an Stellen, die unabsehbar sind; er setzt ein untergründiges Spiel von Abflüssen, Verzweigungen und Umbettungen in anderen Schriftsteller-Ateliers in Gang, die nur an einem Ort sich sammeln, im Archiv nämlich.

Sprecher:

Besuchen wir also zum dritten Mal das Archiv in Marbach, werfen wir einen Blick in die raffinierten Karthoteken und suchen nach Hans Henny Jahn und seinem Fluß ohne Ufer. Was finden wir?

Zunächst einen Hinweis auf die Exzerptheft von Paul Celan.

Pause

Sprecherin:

Das überrascht insofern, als sich Jahnns weltmeeresches Schreiben, das die Bodenlosigkeiten der menschlichen Erotik in wunderbar endlosen Sprachperioden überwogt, nun aber auch gar keine Schnittmengen mit den hermetischen und katastrophischen Abkürzungen der Celanschen Gedichte bildet. Nichtsdestotrotz, Celan also hat den ersten Teil des großen Jahn-Werkes, betitelt ‚Das Holzschiff‘, tatsächlich gelesen und in eines seiner Arbeitshefte eingetragen, in das Arbeitsheft II,18. Was aber ist da zu lesen? Celan notiert sich aus Jahnns erstem Roman-Teil all jene Fachausdrücke vor allem aus der Seemannssprache, die der aus einer Schiffsbaufamilie stammende Hamburger Jahn seinem Holzschiff-Auftakt kundig einpflanzte.

Sprecher:

Und Celan setzt neben diese Einzel-Wörter und Einzel-Wendungen aus den fernen Gebieten von Schiffbau und Nautik ihre Sacherklärungen auf Deutsch und – auf Französisch. Celan macht also aus Jahnns Groß-Roman: ein deutsch-französisches Wörterbuch der entlegenen Bootskunde. So finden wir von Celan im Heft linksbündig notiert Jahnns Ausdruck

Sprecherin:

„Takelage“

Sprecher:

und können nach einem Doppelpunkt und Freiraum rechtsbündig lesen:

Sprecherin:

„Segelausrüstung eines Schiffes / grément, agrés, cordages“.

Sprecher:

Das Teakholz des Jahnnschen Holzschiffes übersetzt Celan als

Sprecherin:

„bois de teck“,

Sprecher:

die „Rahe“ als

Sprecherin:

„vergne“

Sprecher:

und die „Back“, das Vordeck also, als

Sprecherin:

„gaillard d'avant“.

Celan überträgt also das Fremde der Fachsprache in das noch Fremdere der französischen Lexik. Jahnns Roman ist dem Lyriker nichts als die Ausdehnung seiner eigenen Sprachterritorien, eine Neuauslotung der Möglichkeiten des Sagbaren am Rande der eigenen Sprachgrenzen. Im Archiv, in den Lagerräumen der Lektüren, werden diese Metamorphosen sichtbar. Was Roman war, wird Stimme anderswo.

Sprecher:

Dieses Spiel der Stimmen, die jedes Werk durchziehen, bringt aber noch ganz andere, lautere und leisere Praktiken mit sich. So liest auch der große Lyriker Johannes Bobrowski Jahnns wundersamen Roman und hinterlässt die dezenteste Art der Lektüre, die es gibt: Er markiert bestimmte Passagen des Romans mit einem Bleistift am Rand und trägt in sein Handexemplar auf der letzten Leerseite Seitenzahlen ein. So entsteht ein Text im Text. Denn Bobrowski notiert und markiert ausschließlich all jene Stellen, an denen Jahnns seinen Komponisten-Protagonisten über die Musik Buxtehudes nachdenken lässt und über die Madrigalmusik der Renaissance.

Sprecherin:

Warum? Weil Buxtehude für ihn, Bobrowski, ein Adressat seiner Gedichte war und ein Klang, in den er seine Gedichten einbergen wollte. Bobrowski macht aus Jahnns Roman eine Art Vorstufe zu seinen eigenen Gedichten, ein Ingredienz, ein Wortwetter, eine Atmosphäre, in der er seine eigenen Gedichte ansiedeln mochte, ein Territorium klarinettenhafter Holz-Färbungen und Schwebungen.

Oder Hubert Fichte.

Sprecher:

Denn Hubert Fichte,

Sprecherin:

der übrigens bei und mit Bobrowski zusammen Buxtehude spielte,

Sprecher:

wird Jahnns in einen eigenen Roman einbauen, den er ‚Versuch über die Pubertät‘ nennen wird, lässt dort viel Autobiographisches Revue passieren, um am Ende das eigene Schreiben der Ethnologie zu öffnen. Auch das rekurriert auf Jahnns ‚Fluss ohne Ufer‘, hatte Jahnns dort doch in seltsamen Exkursen ethnologische Riten einmontiert, um die verstörende Herausforderung der menschlichen Existenz durch Erotik und Tod in Raum und Zeit auszudehnen.

Sprecherin:

Bis schließlich Rolf Dieter Brinkmann in jenen Materialsammlungen, die postum als ‚Rom, Blicke‘ publiziert worden sind, Seiten aus ‚Fluss ohne Ufer‘ in Kopien einklebt: Als wundersame Wendungen eines großen Wetters, das über eine kleine Gegenwart kommt; als Brandwunden der eigenen Lektüre. So durchquert Jahnns Werk untergründig ganz unterschiedliche ästhetische Verfahren und Konzepte in immer neuer Gestalt.

Sprecher:

Was wir nicht wüssten. Ohne Archiv.

Sprecherin:

‚Fluß ohne Ufer‘ erscheint in den Schreibpraktiken Celans, Bobrowskis, Fichtes, Brinkmanns als immer neues Konzept im Konzept: als Wörterbuch der Fremdheit, als frühbarockes musikalisches Klang-Phantasma, als ethnologische Neubegründung des Schreibens, als Materialmontage mit Gewitterfunktion. Ein Roman löst sich auf.

Sprecher:

Damit aber

Sprecherin:

und endlich und zum Ende kommend

Sprecher:

Damit aber wird deutlich, dass das Archiv im 20. Jahrhundert zusehends aus den Tiefen der Keller und Souterrains an die Oberfläche der Kultur drängt. Gerade die Avantgarden hatten in programmatischer Abkehr vom klassischen Geschlossenheitsparadigma die Vieldeutigkeit und Vielstimmigkeit, die Materialverfasstheit und Materialvielfalt zum konstitutiven Bestandteil der Kunst erklärt.

Sprecherin:

Alfred Döblin verstand sich eher als Sonde denn als Autor, und die nachhaltige Faszination seines ‚Alexanderplatz‘-Romanes begründet sich weniger durch die bescheidene Geschichte vom Ex-Sträfling Franz Biberkopf, als durch die rigide, formzerlösende Kraft all der Schriften, Plakate, Anzeigen, Wettermeldungen, Statistiken, die Döblin dem Gewirr der täglichen Stimmen nicht weniger entnahm als den Archiven der Stadt Berlin. Gerade hier kehrt sich das Verhältnis um: Nicht länger werden Materialkonvolute angelegt, um die Romanfigur und ihre Entwicklung zu erklären und auszustaffieren, sondern umgekehrt: Die magere Narration erlaubt das Aufblühen vom Materialschichten, die eigentlich eine Sache des Archivs hätten sein müssen.

Sprecher:

Was die Geschichte, die da erzählt wird, umlagert, das drängt aus den Archivkästen ans Tageslicht, produziert Realitätseffekte und überwuchert die Fiktion. Die Literatur entgrenzt sich auf das Dokument, sie vollzieht die Wende zum Archiv – so

anachronistisch die Institution mit ihren Reliquienschreinen des Geniekults auch anmuten mag.

Sprecherin:

Flaubert im ‚Heiligen Antonius‘ lässt gegen das Buch der Bücher, die Bibel, die der Heilige Mann vor unseren Augen liest, die endlos vervielfältigten Stimmen aus den Untergründen der Archive auftauchen, die häretischen Schriften, die vielfachen Evangelien, die uferlosen Bilder aus den Zwischenreichen der Kulturen.

Sprecher:

Stéphane Mallarmé sammelt seine Vorarbeiten zu ‚Le Livre‘ in Korrespondenzen, in Graphen, in Verläufen, aber die Schrift, das Buch wird es nicht geben.

Sprecherin:

Karl Kraus arbeitet sich an den Materialien der täglichen Zeitungen und Feuilletons ab und sagt: „Ich lasse mir nichts mehr erzählen.“

Sprecher:

Hans Jürgen von der Wense – mit seinen gerade einmal 80 publizierten Seiten ein Archivphänomen durch und durch – sondiert auf Blättern in Mappen Material-Atmosphären zu Stichworten wie Sand, zur Düne, zur Küste, zur Wolke, zum Wetter, als Seismograph mehr denn als Autor, denn gebunden wollte er nicht sein, Bücher publizierte er keine..

Sprecherin:

Harald Szeemann, berühmter Kurator der Kasseler documenta, sammelt in hunderten von Kartons Zeitungsausschnitte als offenes Archiv ohne Autor. Und Rolf Dieter Brinkmann durchstreift Köln mit dem Tonband, das Mikrofon als Sonde von Stimmen und Geräusche, der eigenen inneren wie der äußeren.

Sprecher:

Gerade Brinkmann macht dabei die Revision des Urteils zu seiner künstlerischen Aufgabe, und er entdeckt sich selbst: als Archiv. Was traditionell Vorfassung wäre und Materialsammlung, Notiz, Einfall, Umstand, Störung, Hingeworfenes, Liegengelassenes, Zugespitztes, das wird bei Brinkmann hemmungslos an die Oberfläche gebracht und in die Welt geschrien: Material! So durchstreift Brinkmann mit Mikrofon und Tonband die Stadt Köln, ein Stimmenkollektor, kein Schriftsteller. Stimmen, die auf ihn eindringen, Stimmen, die sich in ihm anmelden. Lektüren, Musiken, Gespräche, Monologe, Geräusche, das Schreien und Flüstern der Ereignisse, Augenblicke der sanften Gebärden, das Geheimnis des festen Fußes auf der steinernen Treppe einer Mietkaserne. Bald werden sie schwächer, bald stärker, Kompressionen, Lethargien, Pausen, Lustlosigkeiten, Blitzeingaben, fixe Verknüpfungen wechseln ab mit Räuschen, Emphasen, Eruptionen, Verfluchungen. Brinkmann wird selber ein Archiv, ein akustisches, ein filmisches, ein schreibendes, ein schneidendes Archiv, ein entfesselttes Archiv der Gegenwart, das die Fiktionen des Fertigen aufgibt und die Unterscheidung zwischen Umständen, Entwürfen, Endfassungen tilgt. Warum?

Sprecherin:

„Mit Literatur ist nicht weiterzukommen. An keiner Stelle, an keiner Ecke. Vielleicht ist Literatur nur gut, weil sie viele Stimmen festhält und das Bewusstsein gibt, dass jeder eine Stimme hat. Aber was tatsächlich passiert, wie das ist, was da passiert, kann Literatur nicht sagen.“

Sprecher:

Das Ende der Literatur ist der Anfang des Archivs. Nicht Ächtung, nicht Arche, nicht Archäologie, sondern: Streichung, Variante, Wutausbruch, Wundschorf der Zeichen und Wunschorf ihrer endlosen Bewegungen, Zuckungen, Revisionen. Schluss mit dem Gottesgericht.

Sprecherin:

Nehmen Sie einmal das Alte Testament zur Hand, sehen Sie sich die 10 Gebote an und lesen die anschließenden, endlosen Kolonnen der Auch-Regeln, der Nebenvorschriften, der Begleitriten, die Sie alle nicht kennen, und Sie werden verstehen: am Anfang war nicht das Wort, am Anfang waren: Stimmen.

Sprecher:

Es gibt die Tafel auf dem Berg; und es gibt die Stimmen aus den Bergwerken. Gehen Sie ins Archiv, ich rate es Ihnen.