

MATERIALSCHLACHT FÜR EINE ANDERE ORDNUNG DER DINGE

Versuch über Marianne Fritz und ihr
Monumentalepos ›Festung‹

Von Uwe Schütte (Birmingham)

Man schreibt in Hinblick auf ein kommendes Volk,
das noch keine Sprache hat. Schaffen heißt nicht
kommunizieren, sondern widerstehen.

GILLES DELEUZE, Unterhandlungen

Das so wunderliche wie erratische Monumentalwerk der Marianne Fritz mit dem Titel ›Festung‹ steht aufgrund seiner monströsen Ausmaße nicht nur in der deutschsprachigen Literatur völlig singulär da. Obwohl es sich um das vermutlich längste Erzählwerk der Weltliteratur handelt, ist es der literarischen Öffentlichkeit allenfalls in Umrissen bekannt. So prononciert wie sonst nirgends in der Gegenwartsliteratur ist dem Schreiben der 1948 im steirischen Weiz geborenen Autorin ein ästhetischer Extremismus zu attestieren, dessen quantitative Dimension das jedes Maß des Literaturbetriebs wie der akademischen Forschung weit überschreitet. Inkommensurabel an ›Festung‹ ist nicht nur der immense Umfang, sondern vor allem das dem ausufernden Mammutprojekt innewohnende Beschleunigungsmoment, das Auswirkungen auf Umfang, Form, Inhalt und Sprache besitzt.

Zunächst ein kurzer Blick auf die Quantensprünge der Umfangssteigerungen in der Abfolge der Veröffentlichungen von Marianne Fritz: Sie debütierte im Jahre 1978 mit der 108 Seiten langen Erzählung ›Die Schwerkraft der Verhältnisse‹, die als Band 4 der von Thomas Beckermann herausgegeben Taschenbuchreihe ›Collection S. Fischer‹ erschien. Es war von gewisser Ironie, dass dieser Text, der die Ausgangsbasis zum monströsesten Erzählunternehmen der deutschsprachigen Literatur legen sollte, mit einem nach dem ins Kleine drängenden Robert Walser benannten Preis ausgezeichnet wurde. Nur zwei Jahre später folgte der Roman ›Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani‹ (1980), ebenfalls bei S. Fischer verlegt, aber nun als Hardcoverausgabe. Das Buch besaß einen Umfang von 559 Seiten, was grob gerechnet eine Steigerung um den Faktor sechs bedeutete.

Nachdem Fritz im Jahre 1984 das über fünfzehn Kilogramm schwere Manuskript ihres nächsten Romans beim Fischer Verlag abgeliefert hatte, zeigte sich ihr Lektor davon begeistert, die Verlagsleitung aber legte ein Veto gegen die Veröffentlichung des exzentrischen Riesenwerks ein. Daher ergriff der Suhrkamp Verlag die Chance und nahm Fritz unter Vertrag.¹⁾ Die Publikation von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ im Jahre 1985 markierte eine entscheidende Grenzüberschreitung, denn schon die schiere Länge des Romans sprengte das Fassungsvermögen eines einzelnen Buchs. Das 3.392 Seiten lange Romanwerk erschien zuerst in drei Dünndruckbänden in einer auf tausend Exemplare limitierten Auflage, auf welche dann 1986 eine Hardcoverausgabe in zwölf Bänden mit einem Gesamtgewicht von knapp drei Kilogramm²⁾ folgte. Allein schon diese doppelte Ausgabenpolitik sollte ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ als literarisches Ereignis markieren. Der zeitliche Abstand zwischen den Veröffentlichungen hatte sich nur leicht verdoppelt auf fünf Jahre, doch die rund sechsfache quantitative Steigerungsrate von Roman zu Roman hatte Fritz aufrechterhalten.

Es dauerte elf Jahre, bis 1996 mit dem ersten Teil der Trilogie ›Naturgemäß‹ die nächste Steigerungsstufe des ›Festung‹-Projekts erschienen war. Abermals hatte sich der Zeitraum zwischen den Veröffentlichungen verdoppelt, wie auch die explodierende Textmenge erneut eine Mutation der physischen Erscheinungsform nötig machte: ›Naturgemäß I. Entweder Angstschweiß Ohnend oder Pluralhaft‹ firmierte als faksimiliertes Typoskript in fünf kartonierten Bänden im Quartformat und einer Länge von insgesamt 2.030 Seiten. Damit war zwar erstmals in der Publikationsgeschichte von Fritz ein nomineller Rückgang der Seitenzahl zu verzeichnen, doch aufgrund des größeren Formats erreicht die Textmenge von ›Naturgemäß I‹ die des Vorgängerromans, bzw. übertrifft sie wahrscheinlich. Der zweite Teil der Trilogie kam bereits im Herbst 1998 heraus. Nochmals hatte sich das Format der Ausgabe vergrößert: Auch dieses Faksimile des Typoskripts zerfiel in fünf Einzelbände, doch hatte sich das Format nun auf A4 vergrößert und betrug insgesamt 2.456 Seiten.

›Naturgemäß II. Es ist ein Ros entsprungen. Weder noch heißt sie‹ blieb die bisher letzte Veröffentlichung von Marianne Fritz. Über das Erscheinungsdatum und die Publikationsform des letzten Teils von ›Naturgemäß‹ kann nur spekuliert werden, da die in völliger Zurückgezogenheit lebende Autorin jede Auskunft verweigert – ihr letzter öffentlicher Auftritt fand statt im Dezember 1982 anlässlich der Verleihung des Elias-Canetti-Stipendiums der Stadt Wien, sie hat seitdem keine

¹⁾ Bei Suhrkamp verweigerte der Lektor die Arbeit am Manuskript, so dass der Roman nicht wie geplant komplett zum Herbst 1985 erscheinen konnte. Hinzu kamen technische Probleme, da der Satzcomputer vor den orthografisch-grammatikalischen Anomalitäten des Textes scheiterte, wie auch der menschliche Korrektor nach rund 2.000 Seiten aufgab, da Satzfehler und richtige Falschschreibung nicht zu unterscheiden waren.

²⁾ ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ provozierte die Diskussion des Gewichts als Kategorie der Literaturkritik in mehreren Rezensionen, vgl. bes. WOLFGANG NAGEL, 2,8 Kilogramm Weltliteratur, in: Der Spiegel 39 (1985), S. 124f. und HORST HARTMANN, 2,8 Kilogramm Wortsalat auf 3392 Seiten für 450 Mark, in: Spandauer Volksblatt (Berlin) vom 12. Januar 1986.

Interviews mehr gegeben und sich nicht mehr fotografieren lassen.³⁾ Angesichts der inhärenten Logik des ›Festung‹-Projekts ist aber anzunehmen, dass ›Naturgemäß III‹ in quantitativer Hinsicht einen ähnlichen Umfang wie die beiden Vorgängerbände besitzen dürfte. Damit kann grob geschätzt werden, dass die ›Naturgemäß‹-Trilogie das zuvor erschienene Romanwerk ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ hinsichtlich der Länge um mindestens das Dreifache übertrifft – die quantitative Steigerungsrate von Werkabschnitt zu Werkabschnitt hätte sich insofern halbiert auf den Faktor drei, was freilich noch immer eine ungeheuerliche Leistung darstellt.

Wenn die Literatur, einer Vermutung von Novalis zufolge, eine Form höherer Mathematik darstellt, so wäre die mathematische Grundoperation der Fritz'schen Textproduktion gleichsam das Potenzieren des schriftstellerischen *outputs*. Als Endpunkt der ungebremst proliferierenden Ausweitung des ›Festung‹-Projekts wäre der imaginäre Punkt zu bestimmen, an dem sich Parallelen in der Unendlichkeit schneiden. Daher ist es kaum ein Zufall, dass das mathematische Unendlichkeitszeichen ∞ (bei Fritz zu lesen als „ohnend“ oder „ohnanfangohnend“) eine der zentralen Chiffren in ›Naturgemäß‹ darstellt. Angesichts der offensichtlichen Eigendynamik des Erzählprojekts, die von Fritz entweder nicht kontrolliert werden kann oder bewusst von ihr befördert wird, vermag ›Festung‹ nicht zu einem abgeschlossenen Werk zu reifen, da – einmal abgesehen von inhaltlichen Erwäggründen – allein schon die extreme Explosion der Form einen Abschluss, eine Abrundung unmöglich macht. ›Festung‹ ist insofern zwangsläufig ein kolossales Fragment als *work in progress*.

Das Fragment als Resultat einer ins Unabschließbare tendierenden Form ist kein postmodernes Phänomen, man denke nur an Hans Henny Jahnn's – das Uferlose bereits im Titel tragende – ›Fluß ohne Ufer‹ (1935–1945). Als österreichische Vorläufer von Fritz' *opus magnum* figurieren Robert Musil's ›Mann ohne Eigenschaften‹ (1921–1941) und Ingeborg Bachmann's ›Todesarten‹-Projekt (1960–1973). Die literaturhistorischen Wurzeln des Monumentalwerks reichen zurück bis in das Barock zu den labyrinthischen höfisch-politischen Romanen des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig (›Aramena‹, 1669–1673; ›Octavia‹, 1677–1679). Eine wahre Blüte erlebte das Monumentalwerk dann in der Moderne. Der ›Phantasiaus‹ von Arno Holz wuchs in seiner Bearbeitungszeit von 1898 bis 1925 zu einem insgesamt über 1.500 Seiten umfassenden Œuvre, dem ominösen „Riesen-Phantasiaus-Nonplusultra-Poem“.⁴⁾ Die Steigerung der Buchgröße in ›Naturgemäß‹ ist ebenfalls kein Novum; bereits Mallarmé's ›Un Coup de Dés‹ (1914) und Apollinaire's ›Lettre-Océan‹ (1914) verlangten eigene, übergroße Papierformate.

Den Zusammenhang zwischen Monumentalität und Fragmentarität in den großen Romanprojekten der Moderne erklärt Helmuth Kiesel so:

³⁾ Der Verlag konnte auf Nachfrage keinen neuen Erscheinungstermin des ursprünglich für 2000 angekündigten dritten Teils nennen, versicherte jedoch, dass Fritz weiterhin zur Riege der Hausautoren zu rechnen ist und seitens des Verlags kein Rückzug des Engagements vorliegt (E-Mail vom 28. Februar 2006).

⁴⁾ ARNO HOLZ, Werke. Bd. 1, hrsg. von WILHELM EMRICH und ANITA HOLZ, Neuwied 1961, S. 454.

Die Kenntnis von Welt und Leben nahm aufgrund der Intensivierung der wissenschaftlichen Tätigkeit, der Verdichtung und Beschleunigung des Nachrichtenaustauschs und der Pluralisierung der Lebensmöglichkeiten unermesslich zu und provozierte immer breiter und facettenreicher angelegte Darstellungsversuche, ohne daß noch jemand in der Lage gewesen wäre, die verschiedenen Komponenten auf eine zwingend wirkende Weise zusammenzuschließen.⁵⁾

Die literarische Arbeit von Fritz ist insofern Fortsetzung einer spezifisch modernen Traditionslinie. Die Vehemenz, mit der sich Fritz einem proliferierenden Prinzip ergibt, könnte man nach einem Ausdruck aus Canettis Essay ›Hitler, nach Speer‹ als „Wollust der springenden Zahl“ bezeichnen: „Keiner, der von ihr ergriffen war, wird sie wieder los. Es wird zu einer unbezwinglichen Sucht.“⁶⁾ Damit soll keinesfalls eine Nähe zwischen Hitler und Fritz postuliert werden, gleichwohl ist kaum zu übersehen, dass eklatante *Textmasse* und *Machtdemonstration* der Autorin sehr wohl in Zusammenhang miteinander stehen.

›Festung‹ ist Leben und Lebenswerk der Marianne Fritz, da sie in der kerkerhaften Isolation ihrer Wiener Wohnung sämtliche Lebensenergie in die Vorantreibung des Erzählprojekts steckt.⁷⁾ Die Arbeitsdisziplin eines Thomas Mann etwa weit übersteigernd, muss man bei Fritz im Grunde von einem schriftstellerischen Frondienst sprechen. Ihre Literatur entwächst, ähnlich wie bei Kafka, einer extremen Einsamkeit, in der die Abschottung zur idealen Voraussetzung für die literarische Produktion wird, ganz in dem Sinne, in welchem Kafka gegenüber Felice Bauer die Notwendigkeit der Isolation für den Schriftsteller anpries: Man könne

nicht genug allein sein, wenn man schreibt, die Nacht ist noch zu wenig Nacht. [...] Oft dachte ich, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines abgesperrten Kellers zu sein. [...] Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde!⁸⁾

Dergleichen Rückzug bedeutet aber weniger eine Fusion von Literatur und Leben, als vielmehr die Marginalisierung des Lebens zugunsten der ungestörten Produktion von Literatur. Deren exzessive Länge kann bei Fritz eben kaum anders gedeutet werden denn als monomanische Machtdemonstration gegenüber der Außenwelt (und anderen Autoren). Im formalen Gewaltigen des konventionssprengenden Mammutepos steckt immer auch ein Moment des Gewalttätigen, das Ausweis der spezifisch extremistischen Tendenz von ›Festung‹ ist.

Ein aufschlussreiches Vergleichsbeispiel zur ›Festung‹ liefert Robert Walser, dessen in der Anstalt Waldau entstandene Mikrogramme von W. G. Sebald als ein „in der

⁵⁾ HELMUTH KIESEL, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München 2004, S. 164.

⁶⁾ Vgl. ELIAS CANETTI, *Hitler, nach Speer*, in: *Das Gewissen der Worte. Essays*, Frankfurt/M. 1994, S. 175–204, hier S. 189.

⁷⁾ Es wird kolportiert, Fritz schreibe 14 Stunden pro Tag, sieben Tage die Woche in einem speziell angefertigten, orthopädischen Sitzmöbel, um körperlicher Ermüdung vorzubeugen. Damit die Arbeit auch bei technischen Problemen weitergehen kann, besitzt sie zwei Schreibmaschinen. Auch ihr Arbeitszimmer ist insofern eine Festung.

⁸⁾ FRANZ KAFKA, *Briefe an Felice*, Frankfurt/M. 1993, S. 250.

Geschichte der Literatur einmaliges Verteidigungs- und Befestigungswerk⁹⁾ beschrieben wurden. Verschreibt sich Fritz einer Form literarischen Potenzierens, so entspricht Walsers Schreiben einem beständigen Wurzelziehen, das die Literatur ins Winzige und Komprimierte voranzutreiben versucht, um so das andere Extrem der Literatur auszuloten. Die in mikroskopischer Kleinschrift bekritzelteten Zettel Walsers repräsentieren das Revers der Kilo schweren Schuber der ›Naturgemäß‹-Trilogie: Beides sind Versuche, sich literarische Festungen zu schaffen, aus Worten erbaute Schutzwälle, welche die Außenwelt abschirmen und das Geschriebene unzugänglich machen sollen.¹⁰⁾

Zumindest tendenziell nämlich dient bei Fritz die unüberblickbare Zahl der Erzählfiguren¹¹⁾ samt der unzähligen Handlungsstränge und der Komplexität der Sprache offenkundig dazu, potentielle Leser und/oder Interpreten abzuschrecken. Dies sicherlich nicht samt und sonders, wohl aber im Sinne einer Elitebildung. Auch dies ist ein wichtiger Unterschied zu den Megawerken der Moderne, wie etwa dem ›Phantasia‹, von dem Holz in renommierender Absicht behauptete, er enthalte „[d]en längsten Satz aller Zeiten und Literaturen, der alle auch nur entfernt ‚ähnlichen‘ siriusweit hinter sich läßt.“¹²⁾ Eine derartige Aussage dokumentiert ein vom eitlen Stolz über die literarische Leistung inspiriertes Werben um die Gunst der Leser – ein Werben, das der ganz in ihrem Lebenswerk aufgehenden Fritz fremd ist. Bei ihr stellt sich vielmehr die Frage, ob sie überhaupt für Leser schreibt. Immerhin darf mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass es – die Autorin ausgenommen – keinen Menschen gibt, der das bisher vorliegende Werk *in toto* gelesen hat.

Um letztmals auf die Mathematik als Hilfswissenschaft der Literaturkritik zu rekurren: Legt man Arno Schmidts Formel zugrunde, derzufolge die Zahl der kulturell Höherstehenden aus der dritten Wurzel, die Zahl der kulturellen Elite aus der neunten Wurzel jeder Population errechnet werden kann,¹³⁾ so ergibt sich bei rund 100 Millionen Deutschsprechenden ein wahrlich exklusiver Kreis von zehn Höherstehenden und eine Elite von einer einzigen Person (bei der sich Schmidt wohl selber im Blick hatte). Dergleichen Kalkulationen sind freilich Unfug, angewendet auf den Sonderfall ›Festung‹ aber ergeben sie den durchaus zutreffenden Befund, in der Autorin den einzigen Kenner (und insofern auch Adressaten) des Erzählprojekts zu identifizieren, während der Kreis der Literaturwissenschaftler und -kritiker, die sich mit den Texten von Fritz beschäftigt haben, in der Tat nicht über ein knappes Dutzend hinausgeht.

⁹⁾ W. G. SEBALD, *Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere*, München 1998, S. 154.

¹⁰⁾ Zufälligerweise erschien im selben Jahr wie der Riesenroman von Fritz auch der erste Teil der Mikrogramm-Edition von Walsers Texten, vgl. ROBERT WALSER, *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme 1924/25. Prosa, Gedichte und dramatische Szenen*, hrsg. von BERNHARD ECHE und WERNER MORLANG, Frankfurt/M. 1985.

¹¹⁾ Cerny schätzt das Figureninventar auf knapp 1000 Personen. Vgl. KARIN CERNY, *Natürlich ungelesen*, in: *Falter* 36 (2003), S. 52.

¹²⁾ ARNO HOLZ, *Das Werk*. Bd. 10, Berlin 1925, S. 672.

¹³⁾ Vgl. ARNO SCHMIDT, *Die Schule der Atheisten*, Frankfurt/M. 1972, S. 261.

Kaum von der Hand zu weisen ist der Verweis auf Graphomanie angesichts der eminenten Schreibleistung von Fritz, wenngleich es dabei selbstverständlich nicht um die reaktionärste aller Formen der Literaturkritik gehen kann, nämlich die Autorin als psychisch krank zu diffamieren, um dadurch das Werk zu entwerten. Es ist allerdings zu fragen, ob Fritz überhaupt zum Gegenstand einer wie auch immer garteten Rezeption durch die Kritik geworden wäre, wenn ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ und erst recht ›Naturgemäß‹ im Selbstverlag anstatt zwischen Suhrkamp-Deckeln erschienen wären. Eher schon soll das Stichwort des Graphomanie verstanden werden als Versuch eines Brückenschlags zu Bereichen des Schreibens, die nicht dem traditionellen Kontext von Literatur zugerechnet werden. So bieten sich als Referenzpunkte zu ›Festung‹ weniger die erzählerischen Mammutunternehmen der Moderne oder (speziell bei ›Naturgemäß‹) die späten Typoskriptromane von Arno Schmidt an, sondern beispielsweise ein Werk wie Henry Dargers ›Story of the Vivian Girls, in What is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinnian War Storm, as caused by the Child Slave Rebellion‹.

Der Chicagoer Krankenhauspförtner Darger (1892–1973) schrieb 61 Jahre lang zurückgezogen an seinem Riesenwerk, dessen durch selbst angefertigte Zeichnungen und Fotocollagen ergänztes Typskript insgesamt zwölf Bände mit über 15.000 Seiten umfasst, was quantitativ etwas über der (bisherigen) Gesamtlänge von ›Festung‹ liegt. Darin geschildert wird der auf einem fernen Planeten stattfindende phantastische Krieg der Kindersklaverei betreibenden Glandelinianer gegen die christliche Nation Abbiennia, die dank der Anführung durch sieben Vivian Schwestern den Sieg erringt und die barbarische Kindersklaverei abschafft. „Das Werk“, so der Kunsthistoriker John MacGregor über Dargers Riesenunternehmen, „stellt eine umfassende, enzyklopädisch detaillierte Alternativwelt dar, die weniger Kunstwerk als vielmehr privater Kosmos und Lebensersatz sein will.“¹⁴) Diese Aussage ist ohne Abstriche auch auf ›Festung‹ zu applizieren.

In manchen Rezensionen von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ hat es nicht an subtilen wie unzweideutigen Versuchen gefehlt, Fritz samt ihres literarischen Schaffens mit dem sanktionierenden Verdikt der Psychopathologie zu belegen.¹⁵) Derartige Attacken gilt es zum Vorteil der Autorin zu wenden:

„Die großen Werke der neueren Literatur“, so urteilt Michael Wetzel in Anschluss an Deleuze, „sind das Ergebnis der großen *Maniker*, die – immer auch an der Grenze zum depressiven Scheitern – sich nicht um die Rede ‚um der Dinge

¹⁴) JOHN MACGREGOR, Henry Darger. In the Realms of the Unreal, New York 2002, S. 34. Meine Übersetzung.

¹⁵) Vgl. etwa den Wink, dass es sich beim „Drang zum Reden und Schreiben [...] medizinisch gesehen um ein außersprachliches Phänomen“ handelt (WERNER FULD, Ein riesenhafter Flohzyklus, in: FAZ vom 20.1.1986 oder die Schlussfolgerung eines durchweg polemischen Artikels ohne Nennung des Verfassernamens: „Mag ja sein, daß diese Autorin tatsächlich so denkt, wie sie schreibt – aber wie kommt dann das Missverständnis zustande, daß es sich dabei um Literatur handle?“ (HAIR, Wer hat die Fritz zum Bahnhof gerollt, in: M. Das Magazin 2.1986, S. 12.)

willen‘ bekümmert haben, sondern dem Sog ihrer Spracheingebungen um allen Preis gefolgt sind.¹⁶⁾

Es erscheint so durchaus vertretbar, Fritz eine Besessenheit durch jene *mania* zu attestieren, die im Altertum Dichtern und Sehern zugeordnet wurde. Was Platon im ›Phaidros‹ beschrieb, nämlich die Inspiration durch göttlichen Wahnsinn als Voraussetzung, um eine Kunst zu schaffen, die derjenigen ‚nüchterner‘ Autoren überlegen ist, erscheint allein insofern schon gerechtfertigt, als es Fritz allen Anschein nach darauf anlegt, sich vom *mainstream* der Gegenwartsliteratur zu distanzieren:

Wer aber zu den Türen der Dichtkunst kommt ohne den Wahnsinn, der von den Musen stammt, und überzeugt ist, daß er allein dank der Kunstfertigkeit ein rechter Dichter werden könne, der ist selbst der Weihe bar, und auch die Dichtkunst dessen, der bei gesundem Verstande ist, wird von der des Wahnsinnigen völlig in den Schatten gestellt.¹⁷⁾

Je größer der Textblock, desto größer der Schatten, den er auf die zur Bedeutungslosigkeit schrumpfenden, restlichen Werke der Gegenwarts-, wenn nicht gar der Weltliteratur wirft.¹⁸⁾ Auch darin, dies sei ohne jegliche diffamierende Intention gesagt, lässt sich eine Analogie zum megalomanen Prinzip der Architektur des Nationalsozialismus als Demonstrationsgebärde der Macht erkennen.

Soviel zum Quantitativen. Inhalt und Stil des ›Festung‹-Projekts sind bisher kaum zu Sprache gekommen. Eine in die Tiefe gehende Diskussion dieser Aspekte würde den Umfang mehrerer Dissertationen einnehmen. Was im Folgenden in den Blick kommen wird, sind exemplarische Punkte inhaltlicher und stilistischer Art, an denen sich der extremistische Charakter der Literatur von Marianne Fritz ablesen lässt. Zunächst zum Titel: Der im Laufe des Projekts zunehmende Verschiebungen und Bedeutungserweiterungen erfahrende Begriff „Festung“ spielt bereits in der Debüterzählung ›Die Schwerkraft der Verhältnisse‹ eine zentrale Rolle: Festung, das ist die Chiffre für den Ort, in dem die Hauptfigur Berta Schrei interniert ist, nämlich die geschlossene Abteilung der Irrenanstalt von Donaublau (worin wiederum eine Chiffre für Wien zu erkennen ist). Dort befindet sich das Dienstmädchen, weil sie ihre Kinder umgebracht hat, um sie „vor der Schwerkraft der Verhältnisse in Sicherheit“¹⁹⁾ zu bringen, und danach einen missglückten Selbstmordversuch unternahm.

¹⁶⁾ MICHAEL WETZEL, ‚mal vu – mal dit‘. Urszenen poetischen Sprechens im Werk von Marianne Fritz, in: Nullgeschichte, die trotzdem war, hrsg. von KLAUS KASTBERGER, Wien 1995, S. 108f.

¹⁷⁾ PLATON, Meisterdialoge. Phaidon, Symposion, Phaidros, Zürich und München 1974, S. 211.

¹⁸⁾ Vgl. die Stellungnahme, die Elfriede Jelinek zu ›Festung‹ abgegeben hat: „Es ist ein singuläres Werk, vor dem man nur stehen kann wie ein Gläubiger Muslim vor der Kaaba“, kommentierte Elfriede Jelinek auf Anfrage. „Wahrscheinlich bin ich im ganzen zu klein für Marianne Fritz, sie geht nicht in mich hinein.“ Zitiert nach CERNY, Natürlich ungelesen (zit. Anm. 11), S. 52.

¹⁹⁾ MARIANNE FRITZ, Die Schwerkraft der Verhältnisse, Frankfurt/M. 1978, S. 63.

Die Geschichte der proletarischen Medea spielt in den Jahren 1945 bis 1963 und ist trotz der verschlüsselten Ortsnamen erkennbar im Österreich der Nachkriegszeit angesiedelt. Die Wahnsinnstat steht in einem eindeutigen Zusammenhang mit den historischen Ereignissen des Zweiten Weltkriegs sowie dem soziokulturellen Umfeld der Besatzungszeit und der Zweiten Republik: Berta verliebt sich gegen Ende des Kriegs in den Obergefreiten Rudolf, heiratet aber dann Wilhelm Schrei, der ihr die Nachricht vom Soldatentod Rudolfs brachte. Die Unmöglichkeit, ihre beiden geistig zurückgebliebenen Kinder vor den Zwängen und Anfeindungen der reaktionären Nachkriegsgesellschaft zu schützen, führt im Jahr 1958 zur Wahnsinnstat. Nachdem Berta hospitalisiert wird und sprachlos im Gitterbett des Krankenzimmers 66 vor sich hindämmert, heiratet Wilhelm, der als Chauffeur bei einem Fabrik- und Großgrundbesitzer arbeitet, ihre beste Freundin Wilhelmine.

Mit der im proletarischen Milieu angesiedelten Geschichte, die das Scheitern des Individuums an übermächtigen Instanzen wie Geschichte und Gesellschaft vorführt, exponiert Fritz erstmals jenes Grundthema, das sie in jeder weiteren Veröffentlichung erneut entfaltet. In literarischem Anspruch wie ästhetischer Leistung fügt sich die Erzählung ganz in den zeitgenössischen Kontext der österreichischen Literatur, vergleichbar etwa mit Texten von Gernot Wolfgruber oder Michael Scharang. Die Handlung von ›Die Schwerkraft der Verhältnisse‹ wird zwar nicht linear, sondern in Rückblenden erzählt, ansonsten aber lassen sich keinerlei avancierte literarische Techniken konstatieren. Ebenso entspricht die Sprache den Regeln der Grammatik und ist problemlos nachvollziehbar.

Damit bricht Fritz in ›Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani‹. Der Handlungsrahmen des Romans verschiebt sich auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und wird mit Rückblenden bis tief in das 19. Jahrhundert erweitert. Als Ort der Handlung figuriert ein Dorf mit dem sprechenden Namen Gnom. Fritz entwirft nun ein Portrait des provinziellen Österreichs anhand des von harter Arbeit bestimmten Lebens der Gnomer Dorfgesellschaft, deren repressiv-festgefügte Ordnung durch die unstandesgemäße Partie des Jungbauern Kaspar Zweifel gefährdet wird. Seine bigotte Schwester Kreszentia versucht mit allen Mitteln fundamentalistischer Frömmigkeit, die Heirat ihres Bruders mit der besitzlosen Magdalena zu verhindern. Dies zwar vergeblich, doch stirbt Magdalena im August 1914 an der Kopfgrippe und Kasper muss bald danach in den Krieg ziehen; nachdem er als einer der wenigen Überlebenden von der Isonzofront zurückkehrt, fällt ihm der väterliche Hof zu. Der neue Großbauer heiratet nun die fromme Notburga, hält Reden gegen die Überfremdung der Gegend und vergewaltigt eine Zigeunerin. Aus Angst vor weiterer Gewalt flieht der Romani-Clan aus dem Dorf, zuvor aber setzt die Mutter das ‚Kind der Gewalt‘ im Juni 1923 als dreimonatigen Säugling in der Gnomer Pfarrkirche aus.

Der temporären Ausweitung des Handlungsrahmens korrespondiert eine Verschärfung der stilistischen Schwierigkeit: Die Konstruktion des Romans hat durch Rückblenden und eingeschobene Passagen im Vergleich zum Vorgängertext erheblich an Komplexität gewonnen, hervorzuheben ist aber insbesondere die

wiederholte Abweichung vom Regelduktus der Sprache, welche von abgeneigten Rezensenten als „bis zur Unzugänglichkeit verschraubt“²⁰⁾ charakterisiert und als „verkorkt“ oder „sperrig“²¹⁾ abgelehnt wurde.

Lässt sich der Text in inhaltlicher Hinsicht durchaus den Anti-Heimatromanen der siebziger und achtziger Jahren zuordnen, d. h. zeitkritischen Romanen wie Franz Innerhofers ›Schöne Tage‹ (1974) oder Gerhard Roths ›Der Stille Ozean‹ (1980), in denen die zurückgebliebenen Strukturen des Dorflebens und die Tendenz zu reaktionärem Denken in der Provinz kritisiert wurden, so hob sich Fritz durch die Verortung der Handlung um die Zeit des Ersten Weltkriegs und die gezielte Anstrengung, eine innovative Sprachform für die Darstellung des Themas zu finden, dezidiert von vergleichbaren Autoren ab, ohne sich zugleich im Kontext der avantgardistischen Literatur der Schriftsteller im Umfeld der Grazer Gruppe verorten zu wollen. Wendelin Schmidt-Dengler urteilte über die Sonderstellung von Fritz: Mit ›Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani‹ „wurde einsichtig, daß diese Sprache kaum in die traditionelle Literatur heimzuholen war, daß aber der radikale Experimentcharakter, der solche Romane wie die Bayers und Wieners auszeichnete, eben auch nicht gegeben war.“²²⁾

Die Abweichung vom Regeldiskurs, das Aufbrechen sprachlicher Konventionen, ging insofern der Explosion der Form in quantitativer Hinsicht voraus. ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ war ein durchaus programmatischer Titel, denn die linguistischen Eigenwilligkeiten des Stils von Fritz wurden darin noch verschärft. Durch permanente Verletzungen der Regeln der Orthografie, Syntax, Grammatik und Interpunktion erschuf Fritz eine höchst eigenwillige Sprachform.²³⁾ Begriffe der Normsprache werden durch poetische Wörter oder Fügungen ersetzt; so heißt es etwa Zickzackgroll statt Blitz, die Sonne firmiert als ‚heiße Herrscherin des Himmels‘ und Alkohol wird umschrieben als ‚geistiger Rat aus Flaschen‘. Das gelegentlich erhobene Verdikt der Privatsprache führt allerdings zu weit, denn nach gewisser Eingewöhnungszeit ist eine zügige Lektüre des Riesenromans durchaus möglich. Die vorbereitende Publikation eines Einführungsbandes²⁴⁾ und das Register am Ende des zwölften Bandes, in dem Dialektausdrücke und die verschiedenen Identitätsformen derselben Romanfiguren erläutert wurden, boten eine zusätzliche Lektüre- und Verständnishilfe. Insofern ist der Feststellung Georg Schmidts durchaus zuzustimmen: „es gibt keine unverständlichen texte: es gibt nur verständnislose leser.“²⁵⁾

²⁰⁾ HARTMANN, 2,8 Kilogramm Wortsalat (zit. Anm. 2).

²¹⁾ HAIR, Wer hat die Fritz zum Bahnhof gerollt (zit. Anm. 15), S. 12.

²²⁾ WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990, Salzburg 1995, S. 486.

²³⁾ Eine detaillierte Analyse der sprachlichen Erzählmittel von Fritz findet sich in BETTINA RABELHOFER, So es geraunt rundumihn. Der ästhetische Code in Marianne Fritz' ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹. Versuch einer semiotischen Poetik, Erlangen 1991.

²⁴⁾ MARIANNE FRITZ, ›Was soll man da machen.‹ Eine Einführung zu dem Roman ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹, Frankfurt/M. 1985.

²⁵⁾ GEORG SCHMIDT, Deren sprache du nicht verstehst, in: Nullgeschichte (zit. Anm. 16), S. 78–93, hier: S. 90.

Die arrivierte Literaturkritik scheiterte weitenteils an dem Roman; viele Rezensenten berichteten offen darüber, bei welcher Seite sie ihre Lektürexpedition abbrachen.²⁶⁾ Dazu trug nicht nur der widerständige Sprachstil bei, sondern auch die beachtliche Vielzahl der unter wechselnden Namen auftretenden Romanfiguren, sowie die irritierenden Wechsel zwischen Zeitebenen und die Wiederaufnahme von Handlungssträngen, die unter Umständen tausend Seiten später erfolgen können. Bei ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ handelt es sich im Grunde um einen proletarischen Familienroman, der – zentriert um die Geschichte des zu Beginn des Ersten Weltkriegs aus der Armee desertierten Johannes Null – vom Schicksal der Arbeiterfamilie Null berichtet. Null flüchtet sich in sein Heimatdorf, die Marktgemeinde Nirgendwo, wo Pepi Fröschl, der Dorfpfarrer und zugleich sein Geliebter ist, den Fahnenflüchtigen zunächst im Keller des Pfarrhauses versteckt, ihn am Ende aber den Häschern der Habsburgerarmee verrät, die ihn erschießen. Im höchsten Maße verkompliziert wird dieser einfache Plot durch die unzähligen Nebengeschichten und -schauplätze, in denen sich obskure, verwirrende und bizarre wie obszöne Begebenheiten zutragen, wie etwa die Geschichte des Franz Null, von dem die Rede geht, er habe eine Kuh namens Magdalena sodomiert. Er lebt mittellos in Donaublau in einem Keller und muss sich seine Miete erkaufen, indem er der Hausbesitzerin sexuell zu Diensten ist, weshalb er zur Erlangung einer Erektion immer an Magdalena denkt, wobei es sich allerdings, wie nicht sofort klar wird, um seine Schwägerin handelt.

Der Erzählkosmos von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ umfasst in einer Synthese der ersten beiden Texte die urbane wie die provinzielle Sphäre und knüpft an Orte und Personen von Debüterzählung und Vorgängerroman an. Das unverändert proletarische Handlungsmilieu und die klare Parteinahme für die Figuren führten unter den Kritikern zum einhelligen Konsens, das durch ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ nun prononciert konstituierte ›Festung‹-Projekt als eine literarische Gegen-Geschichte zu verstehen, als den „Mythos der Entstehung des proletarischen Selbstbewußtseins in der Provinz“²⁷⁾. Heinz Schafroth stellte mit Bezug auf das Schicksal der Mitglieder der Familie Null fest: „Die Rettungslosigkeit ihrer aller Existenz liegt nicht an ihnen. Sondern an ihrer Klassenzugehörigkeit. In ihr ist die Herkunft des Schreis, Aufschreis, der der Roman ist, am unmittelbarsten begründet.“²⁸⁾

›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ wäre insofern in Beziehung zu setzen zum Konzept einer kritischen Re-Konstruktion von (proletarischer) Geschichte, das Walter Benjamin in seinem Spätwerk entworfen hat: „Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren, als das der Berühmten. Dem Gedächtnis der

²⁶⁾ So etwa Barbara Cerny (›Falter‹) bereits auf Seite 863, während sich Rolf Michaelis (›Die Zeit‹) bis auf Seite 1235 und Wolfgang Nagel (›Der Spiegel‹) gar bis Seite 2934 vorarbeiteten.

²⁷⁾ HANS HEINZ HAHNL, Einlesen, in: Nullgeschichte (zit. Anm. 16), S. 9–24, hier: S. 9.

²⁸⁾ HEINZ SCHAFTROTH, Wer schreibt da, wer schreit da? Zur Frage der Autorschaft in Marianne Fritz' Roman ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹, in: Nullgeschichte (zit. Anm. 16), S. 25–39, hier: S. 37.

Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht“,²⁹⁾ heißt es in einem der Paralipomena zu den Thesen ›Über den Begriff der Geschichte‹.³⁰⁾ Zu verweisen ist auch auf das große Erzählprojekt des Peter Weiss über ›Die Ästhetik des Widerstands‹ als massivem Versuch eines Gegenentwurfes zum herrschenden Verständnis von Geschichte.³¹⁾

Schmidt-Dengler wertet das Erzählunternehmen von Fritz als „die bislang radikalste Liquidation des habsburgischen Mythos“.³²⁾ Friedhelm Rathjen wiederum deutete es als Komplementärstück zu Musils Lebenswerk, das dessen Kategorien des Möglichkeitssinns und des Realitätssinns aus proletarischer Perspektive anhand der „Nichtgeschichte“³³⁾ der Familie Null fruchtbar zu machen versucht, die allein schon durch ihre sprechende Namensgebung als ein kollektives Pendant zur individuellen Gestalt des großbürgerlichen ›Mannes ohne Eigenschaften‹ erkennbar ist.

Dem Konsens der Gegengeschichts-These opponierte Konrad Paul Liessmann mit dem Hinweis, dass eine Historiografie ‚von unten‘ unmöglich sei:

Vergessen wurde, daß Geschichte selbst der Prozeß dieser Scheidung in Oben und Unten ist. Die Erinnerung an die Verlierer und die Sprachlosen der Geschichte verfehlte ihren Gegenstand paradoxerweise genau dann, wenn sie ihn nachträglich nobilitieren will. Die Rekonstruktion der Lebensverhältnisse der nicht im tradierten Sinne Geschichtsmächtigen kann den Prozeß der Geschichte selbst nicht revidieren.³⁴⁾

Das kritische Potential der Literatur von Fritz manifestiert sich für Liessmann vielmehr in dem Umstand, dass proletarische

Verhältnisse in all ihrer Unerbittlichkeit – nein, nicht dargestellt, sondern geschaffen werden. Denn Literatur, wie immer man es dreht und wendet, ist nie irgendeine Form von Geschichtsschreibung, sondern immer – auch wenn sie sich auf ein definierbares historisches Sujet bezieht – die Neuschöpfung von Geschichte.³⁵⁾

In der Tat ist an diesem Punkt anzusetzen, um das Extremistische von Fritz' Schreibleistung zu erkennen. Denn wie verträgt sich die Absicht, eine Gegen-Geschichtsschreibung aus der Perspektive der Benachteiligten und Unterdrückten zu betreiben, mit dem literarischen Endergebnis, das nur einem beschränkten Kreis von Lesern intellektuell und – um in diesem Fall auch die materielle Dimension nicht zu vergessen – finanziell zugänglich ist? Nicht auf der politisch-aufklärerischen Ebene anderer literarischer ‚Gegengeschichten‘ ist ›Festung‹ anzusiedeln, vielmehr muss

²⁹⁾ WALTER BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Bd. I/3, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1974, S. 1241.

³⁰⁾ Vgl. dazu DAG T. ANDERSSON, Destruktion/Konstruktion, in: Benjamins Begriffe. Bd. 1, hrsg. von MICHAEL OPITZ und ERDMUT WIZISLA, Frankfurt/M. 2000, S. 147–185.

³¹⁾ Vgl. dazu: UWE SCHÜTTE, In den Gefilden des Grauens und der Hoffnung. Peter Weiss ›Die Ästhetik des Widerstands‹, in: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts. Bd. 3, Stuttgart 2003, S. 66–86.

³²⁾ SCHMIDT-DENGLER, Bruchlinien (zit. Anm. 22), S. 486.

³³⁾ MARIANNE FRITZ, Dessen Sprache du nicht verstehst. Bd. 2, Frankfurt/M. 1985, S. 510.

³⁴⁾ KONRAD PAUL LIESSMANN, ‚Ein Reiß. Nein, ein Abgrund.‘ Drei Skizzen, in: Nullgeschichte (zit. Anm. 16), S. 140–155, hier: S. 141.

³⁵⁾ Ebenda.

das Erzählprojekt in der ästhetischen Dimension eines ‚wilden Denkens‘ positioniert werden, nämlich dem magischen Glauben, dass das Künstliche/Künstlerische eines Erzählwerks Realität zu stiften vermag, sofern man nur genug Entschlossenheit hinein investiert und das Sprachkunstwerk mit einer literarischen Dynamik auflädt, die es gleichsam unter eine derartige Hochspannung setzt, dass die dabei generierte Energie stark genug sein könnte, etwas Neues in die Welt zu setzen, eine unerhörte Singularität zu erschaffen. In einem solchen Denkraum wird verständlich, warum Fritz sozusagen *alles* riskiert und sich – wörtlich verstanden – mit ihrer ganzen Person, ihrem ganzen Leben in das ästhetische Wagnis wirft. Der Schreibtisch wird zum Versuchsfeld, in dem die Schreiben zum Experiment erhoben wird, einer Probe aufs Exempel, ob Transgression möglich ist, wenn man sich nur so radikal wie irgend möglich an die äußerste Grenze der Literatur heran schreibt.³⁶⁾

Schmid stellte daher richtig fest, „der schiere umfang legt ein 1:1-verhältnis ‚reales‘ / text nahe“³⁷⁾ und billigt dem Erzählprojekt eine mythogenetische Kraft zu: „Fritz’ roman ist so lang, dass er es schafft, einen mythos, sozusagen aus dem nichts, zu erschaffen.“³⁸⁾ Wie Schmid erinnert: „teil der sozialen deprivatation ist auch eine art ‚sprachraub‘“, wie auch „sprache, vor allem sprachgebrauch [die Menschen im Sozialen, US] *markieren* und *positionieren*.“³⁹⁾ In diesem Sinne ist der programmatische Titel des Romanwerks zu verstehen: Die apostrophierte Verständnisschwierigkeit ergibt sich nicht aus der Abweichung von der Dudennorm, sondern durch das dissidente politische Potential, das aus der Sprachneuschöpfung resultiert. Wenn Slavoj Žižek Recht hat mit der These: „wir ‚fühlen uns frei‘, weil uns allein schon die Sprache fehlt, unsere Unfreiheit auszudrücken“,⁴⁰⁾ so könnte dies erklären, warum Fritz die Geschichte der Ausgebeuteten und Erniedrigten in einer unverständlichen Sprache erzählt, die wir noch nicht verstehen können oder aus Gründen systemstabilisierender Bequemlichkeit nicht verstehen wollen, weil sie den sozialen Konsens bedroht.⁴¹⁾ Es ist eine Sprache, die ihrer Zeit nicht voraus ist, kein zukünftiges Sprechen versucht, sondern vielmehr außerhalb des linearen Gefüges der Geschichte steht, weil sie als Vorschein des Nichtexistierenden für eine gänzlich andere Ordnung der (sozialen) Dinge eintritt.

³⁶⁾ Zum Begriffshorizont einer extremistischen Literatur vgl. UWE SCHÜTTE, Die Poetik des Extremen. Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen, Göttingen 2006.

³⁷⁾ SCHMID, *Deren sprache du nicht verstehst*, in: *Nullgeschichte* (zit. Anm. 25), S. 79.

³⁸⁾ Ebenda, S. 84.

³⁹⁾ Ebenda, S. 79.

⁴⁰⁾ SLAVOJ ŽIŽEK, *Willkommen in der Wüste des Realen*, Wien 2004, S. 12.

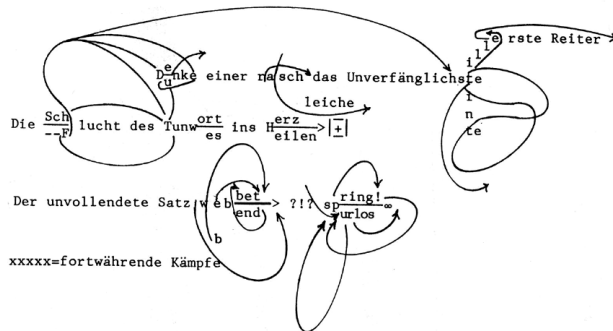
⁴¹⁾ Wie Kastberger hervorhob, stellt der Titel ein Bibelzitat aus Jeremia 5,15 dar: „Siehe, ich will über euch vom Hause Israel ein Volk von ferne her bringen, spricht der HERR, ein Volk von unerschöpflicher Kraft, ein uraltes Volk, ein Volk, dessen Sprache du nicht verstehst, und was sie reden, kannst du nicht vernehmen. 5,16 Seine Köcher sind wie offene Gräber, es sind lauter Helden. 5,17 Sie werden deine Ernte und dein Brot verzehren, sie werden deine Söhne und Töchter fressen, sie werden deine Schafe und Rinder verschlingen, sie werden deine Weinstöcke und Feigenbäume verzehren; deine festen Städte, auf die du dich verlässt, werden sie mit dem Schwert einnehmen.“ In den ‚festen Städten‘ ist bereits die Festung Przemysl vorgeprägt, die im Zentrum von ›Naturgemäß‹ stehen wird.

Daher ist es nicht der Inhalt – wie etwa in der als politische Gegengeschichte lesbaren ›Ästhetik des Widerstands‹ –, sondern zuvorderst die Form, d. h. insbesondere die exzessive Länge und die vom Normduktus ver-rückte Sprache als Signifikant einer neu geschöpften Realität, die nicht *in* sondern *neben* die realexistierende Umwelt gestellt wird, in der sich die extremistische Stoßrichtung von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ begründet; einem Text, den Fritz aus gutem Grund als „Emanzipationsroman“⁴²⁾ angelegt hat:

Der Mythos der Marianne Fritz, der die Welt der Ausgeschlossenen, Ausgenützten, Unangepassten beschwört, schafft ganz im Gegensatz zu den Mythen, die wir kennen, keine Vorbilder, auch keine Gegenbilder, er liefert kritische Argumente gegen diese mythischen Versteinerungen unserer Vorstellung.⁴³⁾

Daher auch der geradezu verzweifelte Impetus, kein Teil der Literaturgeschichte zu sein, sondern mit dem Mammutwerk ›Festung‹ über den Rand der Literatur hinaus zu drängen, ins Offene.

Eine radikale Verschärfung von Form und Sprache erfuhr ›Festung‹ durch die ›Naturgemäß‹-Trilogie. Ähnlich wie Arno Schmidt in ›Zettels Traum‹, sprengte Fritz das herkömmliche Format des gesetzten Buches, indem sie ›Naturgemäß‹ als groß-formatiges Faksimile des Typoskripts vorlegte. Darin herrscht ein chaotisches Durcheinander der unterschiedlichsten Schrifttypen,



der Text wird immer wieder mit erläuternden Skizzen versehen, in tabellenartige Anordnungen gezwängt,

ähnlich der Notierungen von Brüchen in der mathematischen Formelschrift übereinander arrangiert, oder zu kleinen Blöcken gruppiert, die oft kreuz und quer auf der Seite angeordnet und durch Linien, Pfeile oder dergleichen in Verbindung gebracht werden (vgl. Abb. oben: Ausschnitt aus Seite 1623).

Der auf ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ noch applizierbare „Begriff der Lektüre“, so Klaus Kastberger, wird „in Frage [ge]stellt. [...] Ein Buch wie *Naturgemäß I* restauriert die Rede vom schwierigen Text *en passant* und vermittelt solcherart einen starken Eindruck davon, was das Lesen gewesen oder eben bereits wieder zu werden in der Lage ist.“⁴⁴⁾ Aus dem Format eines linear fortlaufenden Text bis

⁴²⁾ HAHNL, Einlesen (zit. Anm. 27), S. 18.

⁴³⁾ Ebenda, S. 22f.

⁴⁴⁾ KLAUS KASTBERGER, Erkenntnis-Schlachten. Zur Gnosis der Marianne Fritz. Lektürebericht zu *Naturgemäß I*. Alte Schmiede Wien, in: Manuskripte 136 (1997), S. 115–123, hier: S. 115f.

einschließlich ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ transformiert ›Festung‹ nun – um eine Formulierung von Fritz zu benutzen – in die radikale Form eines zerrissenen und zerklüfteten ‚Textgeländes‘, in dem die optische und materiale Dimension eine erhebliche Rolle in der Darstellung gewinnt. Hinzu kommt, dass in ›Naturgemäß I‹ zwei parallele Paginierungssysteme existieren: Neben der fortlaufenden Nummerierung, die in runden Klammern erscheint, existiert eine unregelmäßige Nummerierung ohne Klammern, die sozusagen als Leitfaden eines anderen Lektürewegs durch den Text fungiert, wodurch dieser sich als polyperspektivisches Gebilde voller Doppelstrukturen und erzählerischer Abzweigungen entfaltet. In ›Naturgemäß II‹ gewinnen die aus teilweise krakeligen Linien bestehenden eigenhändigen Skizzen von Fritz an Prominenz, so werden wiederholt in die Umrisslinien einer fast die gesamte Seite überdeckenden Hand Verständnis leitende Wörter und Begriffe eingetragen, wie auch an anderer Stelle der Text einer flexiblen Schnur gleich auf dem damit scheinbar gefalteten und gekerbten Textgelände zu liegen kommt. Solch schlangenhafte Textgestalt steht wiederum in einem unklaren Bezug zu einer der zentralen Romanfiguren, nämlich den Festungsarzt Dr. Ägidius Blindschleiche. In derartigen manieristischen Innovationen ist der Versuch zu erkennen, eine andere Form der Darstellung von Geschichte und Speicherung von Erzählweisen zu erfinden, und damit also ein Versuch, die Prinzipien der Literatur, wie wir sie kennen, hinter sich zu lassen.

Aus offenkundigen Gründen figurieren die bisher erschienenen literaturkritischen Aufsätze zu ›Naturgemäß‹ als ‚Lektürebericht‘ bzw. ‚Zwischenbilanz‘,⁴⁵⁾ um angesichts der inkommensurablen Textmenge und des fragmentarischen Status des Projekts den provisorischen Charakter jeder interpretatorischen Erkundung zu markieren. Wie Kastberger mit Bedacht auf die ungeheuere Komplexität von ›Naturgemäß‹ bemerkt, wird die literaturkritische Kategorie der ‚Kennerschaft‘ bei Fritz ohnehin „zu einem wahren Unding“.⁴⁶⁾ Die im weiteren ausgeführten Beobachtungen zu ›Naturgemäß I & II‹ müssen so mit dem *proviso* erfolgen, dass jedes Verständnis dieses *opus magnum* zwangsläufig ein Verständnisversuch bleiben muss.

Was die immense Bedeutungsvielfalt des Werkes ausmacht, verdeutlicht ein exemplarischer Blick auf Seite 1624 von ›Naturgemäß II‹ zumindest ansatzweise (vgl. Abb. S. 305). Diese ist mit „gleich=gültig“ überschrieben. Durch die Inkludierung des mathematischen Gleichheitszeichens entsteht ein Hybrid aus Formel und Wort, statt auf Indifferenz zu verweisen, wird die Wichtigkeit von Äquivalenz betont, welche prompt hervortritt in der Identität von erster Begriffshälfte und arithmetischen Zeichen, im Gleichgewicht von den jeweils fünf Buchstaben der beiden Wortteile,

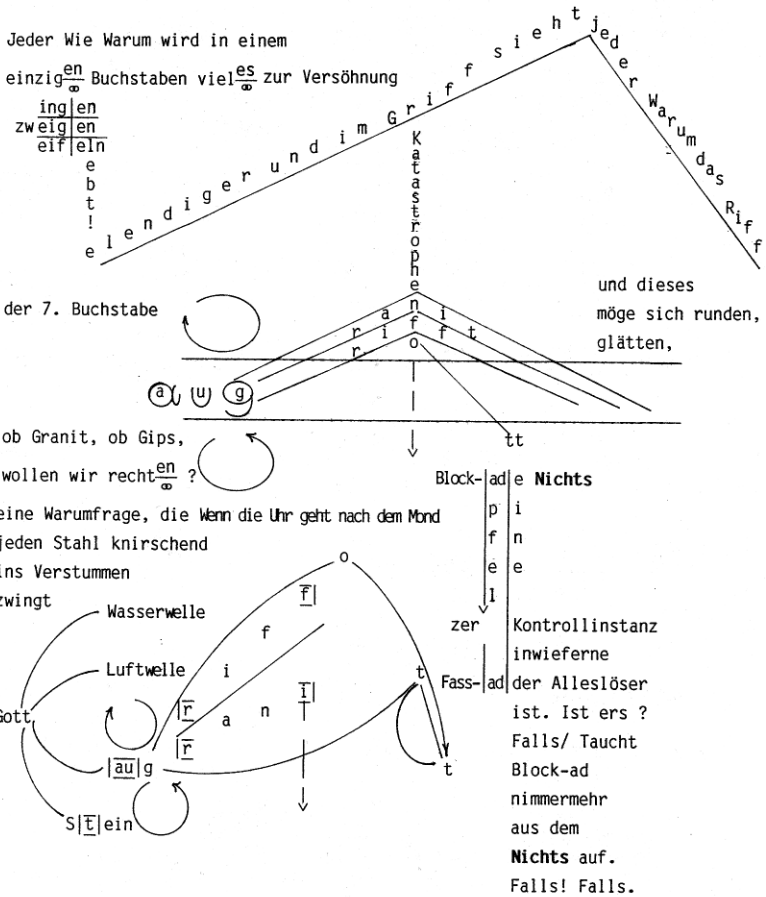
⁴⁵⁾ Vgl. KASTBERGER, Erkenntnis-Schlachten (zit. Anm. 44), und DERS., Marianne Fritz. Eine Zwischenbilanz, naturgemäß, in: Manuskripte 150 (2000), S. 91–99, sowie FRIEDHELM RATHJEN, Versteinerte Seelenlandschaften. Lektürebericht zu Marianne Fritz ‚Naturgemäß I‘, in: Schreibheft 49 (1997), S. 191–196.

⁴⁶⁾ KASTBERGER, Erkenntnis-Schlachten (zit. Anm. 44), S. 122.

gleich=gültig

1624(2035)

Was kostet der Punkt
der 7.



sowie ihrer alliterierenden Gestalt. Die so betonte Prominenz des Buchstaben G leitet über zu den auf dieser siebten Buchseite des ersten Bandes entwickelten Überlegungen, die ihren Ausgang nehmen von dessen Stellung als siebtem Buchstaben des Alphabets. Die eigentliche ‚Lektüre‘ der Seite beginnt dann mit einem der typischen Textblöcke, die eine permutative Erzeugung von Sätzen wie „Jeder wird in einem einzigen Buchstaben vieles zur Versöhnung zwingen“ erlauben.

Die ‚versöhnende‘ Verbindung von G und ‚Riff‘, so erläutert dann der Text auf der dachartigen Skizze, ergibt das Wort ‚Griff‘; darunter werden dann auch die Wörter ‚Granit‘ und ‚Gott‘ diagrammartig erzeugt. Fritz verweist auf den materialen Aspekt des Buchstaben, indem sie optische Eigenschaft der Rundung

hervorhebt durch die handschriftliche Dopplung. Außerdem ordnet sie ihm zwei in dieser Hinsicht gleichende Buchstaben bei, nämlich A und U, die zusammen das Wort für just jenes runde Sinnesorgan ergeben, das für die optische Erfassung von Buchstaben zuständig ist. Die Skizze am linken unteren Rand nimmt ihrem Ausgang von Gott, also jener Instanz, die der Genesis zufolge am Anfang das Wort war. Die Skizze scheint eine Art Abbréviation des Schöpfungsaktes zu liefern, denn sie verweist mit Wasser, Luft und Stein auf die drei Aggregatzustände, die unsere physikalische Welt kennt, wobei hingewiesen wird auf das versteckte ‚Sein‘ im ‚Stein‘. Diese Technik der Bedeutungsfreilegung wird von Fritz als ‚Silbenstecherei‘ bezeichnet und kommt in ›Naturgemäß‹ ausgiebig zur Geltung, besonders sinnig etwa auch beim derzeit wieder aktuellen Nachweis, dass im Verb ‚morden‘ das Substantiv ‚Orden‘ enthalten ist.

Von besonderer Bedeutung ist das Auge Gottes, das wiederum die bereits bekannten Wörter aus sich fortzeugt. „Gottesauge“ ist aber auch der Name eines mysteriösen Winkels des Landes, in dem die Handlung von ›Naturgemäß‹ angesiedelt ist: Dort

scheint Moses zu wirken und Christus wiederauferstanden zu sein, zumindest wurden die beiden biblischen Gestalten von Kindern gesichtet. Auch scheint in dem Gebiet von Gottesauge eine andere Denkungsart zu herrschen [...] Das Denken funktioniert nach dem Prinzip der Äquivalenz, die Ähnlichkeiten machen einen epistemologischen Sinn.⁴⁷⁾

Womit sich, entsprechend den zirkelartigen Skizzen auf dieser Seite, der Kreis wieder schließt.

Indem Fritz so dezidiert auf grafische Elemente der Bedeutungserzeugung, oder genauer: zur Bedeutungsauffächerung zurückgreift, wird das der ›Festung‹ zugrunde liegende Konstruktionsprinzip auch auf optischer Ebene greifbar. Es ist zu bestimmen im Gegensatz zum ingenieurmäßigen Vorgehen arrivierter Autoren (wie etwa Heimito von Doderer bei seinen Wiener Großromanen mit am Reißbrett angefertigten detaillierten Plänen) als ein bastlerisches Verfahren, also einer literarischen *bricolage*, wie sie Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* als Konstruktionsprinzip der Mythopoesie so genannter Primitiver identifiziert.⁴⁸⁾ Das Bastlerische bestimmte schon auf außertextlicher Ebene insofern die Arbeit an ›Das Kind der Gewalt und die Sterne der Romani‹, als Fritz ein aus Gips hergestelltes Reliefmodell des Dorfes Gnom bastelte, „um sich dort wie nach der Natur orientieren zu können.“⁴⁹⁾ Das bastlerische Konstruktionsprinzip ist auch eine zwangsläufige Folge des extremistischen Antriebs zu immer exzessiverem Umfang, der eben nur durch ein unsystematisches Verfahren erreicht werden kann, das ein beständiges Einbauen immer neuer Bruchstücke ermöglicht ohne Rücksicht auf logisch-stringente Erfordernisse, die

⁴⁷⁾ KASTBERGER, Marianne Fritz (zit. Anm. 45), S. 97.

⁴⁸⁾ Vgl. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1973, S. 92ff.

⁴⁹⁾ HANS HAIDER, ‚Aber ich bin kein schlechter Mensch‘. Über das Christkatholische im Werk von Marianne Fritz, in: *Nullgeschichte* (zit. Anm. 16), S. 55–77, hier: S. 74. Das Modell ist darin auf Seite 2 abgebildet.

in regulären Kunstwerken die Tragfähigkeit der ästhetischen Konstruktion sichern, während hingegen bei Fritz primär die gigantische Materialmasse und die in alle Richtungen offene Fortzeugbarkeit für die Kohärenz des Gesamtwerks sorgt.

In ›Naturgemäß‹ werden Handlungsstränge und Motivbereiche aus ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ wieder aufgenommen und andererseits neue Schauplätze, Zeitebenen und Figuren eingeführt. So wären als wiederkehrende Figuren des Vorgängerprojekts etwa der Deserteur Johannes Null, der Priester Pepi Fröschl oder der Offizier Rudolf Schwefel zu nennen. Damit nicht genug hat Fritz mehrere Textabschnitte, die nicht mehr in ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ untergebracht wurden, in das neue Werk integriert:

[W]ie der Rumpf eines untergehenden Schiffes ragt der Rest in ›Naturgemäß‹ auf. Die entsprechenden Textteile sind in einer eigenen Type, der sogenannten kleinen Flußschrift [...] gesetzt, auch Baupläne aus ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ finden sich wieder, Marianne Fritz hat diese um neue Eintragungen ergänzt und damit auch hier den Komplexitätsgrad des Textes weiter erhöht.⁵⁰⁾

Dies liefert ein weiteres Indiz dafür, dass es sich bei ›Naturgemäß‹ weniger um eine Fortsetzung, denn um eine Verschärfung von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ handelt.

Kardinaler historischer Brennpunkt bleibt jedoch der Zeitraum 1914/1915, genauer gesagt: die historisch verbürgten Kämpfe um die zwischen Krakau und Lemberg gelegene Festung Przemyśl. Indem der Weg des Erzählprojekts von der Marktgemeinde Nirgendwo zur Schlacht um Przemyśl – also vom Hinterland zur Front – führt, erfährt die Kernchiffre ‚Festung‘ eine entscheidende Begriffsverschiebung: von der Irrenanstalt in Donaublau zum mörderischen Wahnsinn des Ersten Weltkriegs, den Marianne Fritz als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts darstellt. Indem sich ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ und ›Naturgemäß‹ daran literarisch abarbeiten, wird indirekt gemahnt, dass die darauf folgenden Desaster nur im Rekurs auf die Ereignisse des Ersten Weltkriegs (und dessen Vorgeschichte) angemessen verstanden werden können. Bereits zur Niederschrift von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹ unternahm Fritz u. a. im Österreichischen Kriegsarchiv umfangreiche historische Quellenstudien und Archivrecherchen, die insbesondere in ›Naturgemäß‹ als faktische Basis fruchtbar wurden. Der inkommensurable Wahnsinn des Krieges, der in den monströsen Dimensionen und der exaltierten Anlage von ›Naturgemäß‹ eine formale Entsprechung zugewiesen bekommt, die etwa die aufgrund ihrer exzessiven Länge einem ‚Marstheater‘ vorbehaltenen Tragödie von Karl Kraus über ›Die letzten Tage der Menschheit‹ (1919) noch um Dimensionen übertrifft, wird festgemacht an der als uneinnehmbar geltenden Festung Przemyśl, mit deren Fall Österreich-Ungarn eine der ersten schweren Niederlagen des Ersten Weltkriegs erlitt. Zwar konnte die erste, im September/Oktober 1914 erfolgte Einschließung von Przemyśl durch russische Truppen abgewehrt werden, aber eine erneute Einkreisung ab dem 5. November 1914 führte am 23. März 1915 zum Fall der Festung.

⁵⁰⁾ KASTBERGER, Marianne Fritz (zit. Anm. 45), S. 93.

Über zehntausend Soldaten starben, rund 120.000 gerieten in Gefangenschaft. Es ist diese zweite Einschließung, die im erzählerischen Zentrum von ›Naturgemäß‹ steht und deren historische Details im Text unter Verwendung von Originalquellen auf das Genaueste verzeichnet werden, wobei auch Quellendokumente einmontiert werden, wie die am 16. März 1915 erlassene Standrechtsordnung in ›Naturgemäß I,‹⁵¹⁾ während in ›Naturgemäß II‹ wiederholt Planskizzen und gezeichnete Kartenwerke zum Einsatz kommen.

Dieser eher dokumentarischen Qualität steht aber mehr als übermächtig die deterritorialisierende Tendenz des Werkes entgegen, „Verdichtungs- und Verschiebungsprozesse“⁵²⁾ freizulegen, die fest gefügte Ordnungen und logisch-kausale Zusammenhänge auflösen: „Wirklichkeit und Geschichte werden als polyphones Aggregat betrachtet, in dem Zeit- und Raumachsen miteinander alogische Verflechtungen und Verzahnungen eingehen.“⁵³⁾ So stehen Personen und Räume in einem oft unklaren Verhältnis, zwischen Oszillation und Vermischung, so dass der jeweilige Raum das Handeln von Figuren determinieren kann; durch so genannte ‚Luftlöcher‘ können Figuren in andere Orte schlüpfen, wie auch in anderen Jahrhunderten auftauchen, indem ihnen ‚die Erddecke aufgemacht‘ wird; neben Gespenstern, die ihr gruseliges Unwesen treiben, kann es an ‚Rutschtagen‘ zu synthetisierenden ‚Legierungen‘ oder ‚Karambolagen‘ kommen, und zwar zwischen Figuren wie auch zwischen Planeten, resultierend in ‚Ge-schieben‘ und ‚Ge-schichten‘.

Was die Auflösung der Kategorien Realismus und Kausallogik betrifft, aber auch die Inklusion grafischer Elemente wie Skizzen, Zeichnungen und Karten, erinnert ›Naturgemäß‹ an ›Von der Wiege bis zum Graab‹, die phantastische Autobiografie des graphomanischen Adolf Wölfli, dessen rund 25.000 großformatige Seiten mit Zeichnungen und Text umfassendes Gesamtwerk zum Großteil innerhalb des Zeitraums von 1908 bis 1916 in der Nervenheilanstalt Waldau entstanden ist.⁵⁴⁾ Wölfli und Fritz teilen eine obsessive Faszination für das Destruktive der Moderne. Legion in Wölfli's Pseudo-Autobiografie sind Pannen, Unfälle und Katastrophen wie Brückeneinstürze, Dampfkesselexplosionen, Entgleisungen, Verkehrskollisionen, Fabrikbrände, etc., von denen er durch Lektüre der in der Anstalt ausliegenden Zeitschriften erfuhr⁵⁵⁾ und in seinem Schreiben als verborgene Kehrseite der produktiven Vernunft kenntlich machte. Anstatt die Graphomanie Wölfli's als pathologisches Symptom zu diskreditieren, erkennt Martin Stingelin darin aus kulturkritischer Perspektive einen offensichtlichen Reflex auf die hypertrophierende Verfassung der Moderne:

⁵¹⁾ Vgl. MARIANNE FRITZ, *Naturgemäß I*, Frankfurt/M. 1996, S. 815.

⁵²⁾ KASTBERGER, Marianne Fritz (zit. Anm. 45), S. 97.

⁵³⁾ Ebenda, S. 91.

⁵⁴⁾ Es handelt sich um dasselbe Klinikum, in dem später auch Robert Walser behandelt wurde. Die von Dieter Schwarz herausgegebenen Edition von Wölfli's Werk erschien erstmals 1985, und damit im selben Jahr wie ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹.

⁵⁵⁾ Vgl. RALPH SCHRÖDER, *Adolf Wölfli als Leser*, in: *Der Engel des Herrn im Küchenschurz. Über Adolf Wölfli*, hrsg. von ELKA SPOERRI, Frankfurt/M. 1987, S. 213–286.

Wölffi zeichnet und schreibt wie ein Verrückter. Aber sein Produktion reflektiert (gerade auch darin) die *industria* als *Movens* und Motor der Moderne [...], Von der Wiege bis zum Graab hebt an mit einer paradigmatischen Beschreibung der Großstadt New York als ‚Ohr der unbezwinglichen, riesenhaften Strebsamkeit‘, Verkehrszentrum und Zentrum des Fabrikwesens, mehr als irgendeine Maschine das schwerwiegendste und eigentliche Ereignis der zweiten industriellen Revolution.⁵⁶⁾

Dieses bei Wölffi diagnostizierte destruktive *Movens* der Moderne ist unzweifelhaft auch in ›Naturgemäß‹ am Werke, allerdings wird es vom Feld des Urbanen und der Technik verschärfend auf das Schlachtfeld und den konkreten Kampf von Mensch gegen Maschine im Ersten Weltkrieg verschoben. Wölffi wie Fritz sind gebannt von „der sich fortzeugenden Katastrophe und in deren Gefolge den massenhaften Tod.“⁵⁷⁾ Wie Wölffi bei seinen Darstellungen technischer Unglücke, ergibt sich Fritz in ›Naturgemäß‹ exzessiven Beschreibungen von Untergang und Sterben, die sowohl den anonymen Massentod auf dem Schlachtfeld schildern, aber auch das qualvolle individuelle Sterben in den Blick nehmen:

Wenn in diesem Text jemand ertrinkt, dann wird der Leser mit dem Ertrinkenden minutenlang unter- und oberhalb des Wasserspiegels gehalten [...] und wenn von einer abgetrennten Hand die Rede ist, dann gelangt der Körperteil erst nach hundert Seiten zur Ruhe.⁵⁸⁾

In der radikalisierten Form von ›Naturgemäß‹, d. h. der Verzahnung des Textes mit grafischen Komponenten und dem souverän-eigenschöpferischen Umgang mit der Sprache erreicht Fritz am Übergang zum 21. Jahrhundert sozusagen die Messlatte, die das zu Beginn des 20. Jahrhunderts ohne Kenntnis der bevorstehenden Zivilisationskatastrophen entstandene Gesamtkunstwerk Wölffis vorgelegt hat.

Die Einschließung von Przemysł wird in ›Naturgemäß‹ zum Brenn-, Dreh- und Angelpunkt, dem ‚Nabel der Welt‘, von dem aus der Text (geografisch) aus- und (zeitlich) zurückgreift, durch ‚Zeiten- und Ziffernstürze‘ wie etwa von 1864 zu 1648. Der 1648 erfolgte blutige Aufstand der ruthenischen Bauern gegen die polnischen Großgrundbesitzer unter dem Kosakenführer Chemielnicki (was in der Abspaltung Polens und blutigen Pogromen resultierte), wird dabei verbunden mit dem Aufstand in Krakau, bei dem 1846 mehr als 2.000 Adelige von Bauern ermordet wurden. Kastberger verweist auch auf den ‚Ziffersprung‘ von 1914 zu 1614, als Przemysł von den Walachen unter Wojewodem Kantemir Murz erobert und verwüstet wurde.⁵⁹⁾ Erweitern diese Zeitsprünge die diachrone Spanne des Erzählwerks, so reicht der synchrone Handlungsrahmen von Galizien bis zum Schwarzen Meer, wodurch ein gewaltiger Hallraum für die poetische Imaginationsleistung des Romanwerks aufgespannt wird.

⁵⁶⁾ MARTIN STINGELIN, Wölffis Moderne, in: Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölffi, hrsg. von BETTINA HUNGER und MICHAEL KOHLENBACH u. a., Basel 1993, S. 13–32, hier: S. 29.

⁵⁷⁾ JOCHEN HIEBER, Adolf Wölffi, Wörterheld, in: SPOERRI (Hrsg.), Der Engel des Herrn im Küchenschurz (zit. Anm. 55), S. 160–165, hier: S. 163.

⁵⁸⁾ KASTBERGER, Erkenntnis-Schlachten (zit. Anm. 44), S. 121.

⁵⁹⁾ Vgl. KASTBERGER, Marianne Fritz (zit. Anm. 45), S. 95.

Der ästhetische Modus eines wilden Denkens nach dem Prinzip der Äquivalenz legt zugleich nahe, in der Einkesselung Przemysls durch russische Truppen ein nur allzu deutliches Vor-Bild jener Einkesselung zu erkennen, der 28 Jahre später die sechste deutsche Armee unter General Paulus bei Stalingrad zum Opfer fällt. Die Österreicher kämpften 1942/43 auf Seiten der Deutschen, die zaristischen Truppen waren zur Roten Armee mutiert und die Zahl der Gefallenen hatte sich von über 10.000 bei Przemysl im Zweiten Weltkrieg an der Wolga auf über eine Million vervielfacht. In der ungeheueren Steigerungsrate, mit der Fritz ihr schriftstellerisches Projekt von Stufe zu Stufe vorantreibt, ist insofern auch ein Reflex auf die Steigerung der Gefallenziffern in der zunehmenden Extremisierung des Vernichtungspotentials kriegerischer Auseinandersetzungen im 20. Jahrhundert zu erkennen.

Heiner Müller schreibt im ersten seiner ›Drei Punkte. Zu Philoktet‹:

Die Handlung ist Modell, nicht Historie. [...] Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte [...] Der Kessel von Stalingrad zitiert Ertzels Saal. (Im Rückblick auf beide Ereignisse mag die Umkehrung einsichtiger sein.) [...] Die deutschen Soldaten haben im Kessel von Stalingrad die Lektionen der Nibelungen nicht gelernt. Die wiederholte Einmaligkeit muß mit zitiert werden. Erst wenn das Modell geändert wird, kann aus der Geschichte gelernt werden.⁶⁰⁾

Nicht nur die einleitende Feststellung dieses Zitats, auch die im letzten Satz ausgedrückte Erkenntnis dürfte die ästhetische Anlage von ›Festung‹ und die Intention der literarischen Arbeit von Fritz ziemlich genau beschreiben. ›Festung‹ demonstriert, dass die realhistorischen wie mythologischen (Material-)Schlachten in der europäischen (Katastrophen-)Geschichte in Form einer Benjamin'schen „Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart“⁶¹⁾ aufeinanderbezogen sind und so erst ganz greifbar werden, nämlich als ‚wiederholte Einmaligkeit‘, also als ewiger Kreislauf des Immergleichen der Weltgeschichte, wobei die Einkesselung der Soldaten wiederum ein extremes Vorbild liefert für das alltägliche Eingeengt-Sein in die Zwänge, die dem denkenden, nach Autonomie strebenden Individuum nur den engsten Freiheitsraum lassen.

Oder anders, mit Worten aus dem Untertitel von ›Naturgemäß I‹ formuliert: Nicht nur die literarische Dimension der *tour de force* namens ›Festung‹, auch die Wirklichkeit unserer Gegenwart, in der bereits eifrig an der Fortsetzung der sich scheinbar *ohnend* fortzeugenden Katastrophengeschichte gearbeitet wird, ist als monströs zu bezeichnen und muss uns in *Pluralhaft* hilflos Eingeschlossenen den *Angstschweiß* hervor treiben. Der Sinn der schriftstellerischen Arbeit von Fritz an ›Festung‹ könnte vor diesem Hintergrund so verstanden werden, dass damit ein massives, durch seine gewaltigen Ausmaße unübersehbares Fanal errichtet wird, um

⁶⁰⁾ HEINER MÜLLER, Drei Punkte. Zu Philoktet, in: Material, hrsg. von FRANK HÖRNIGK, Leipzig 1989, S. 61.

⁶¹⁾ WALTER BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Bd. V/1, hrsg. von ROLF TIEDEMANN und HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt/M. 1977, S. 588.

dergestalt auf jene Einsicht zu verweisen, die Müller im dritten Punkt zu ›Philoktet‹ formuliert: „Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird.“⁶²⁾

Zusammenfassend lässt sich das Extremistische der Literatur von Marianne Fritz nun bestimmen als der von einem explosionsartigen Antriebsmoment beherrschte Versuch, vor dem Hintergrund der Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts die in der Moderne angelegte Tendenz zur literarischen Hypertrophie im Alleingang weiter zu radikalisieren. Die Wurzeln schriftstellerischer Megalomanie reichen freilich bis in die Früh- und Vormoderne zurück, man denke etwa an Honoré de Balzacs von 1829 bis 1847 entstandenen Riesenzyklus ›La Comédie humaine‹, der mehr als 90 Romane und Erzählungen umfasste. Dieser Versuch der Kreation eines umfassenden Zeitportraits und komplexen Gesellschaftspanoramas war aber von vornherein als ein additives Projekt nach dem Fließbandprinzip intendiert. Die ungeheure Emsigkeit, mit der Balzac die Produktion von Romanen im Modus einer umfassenden Serie betrieb, lässt sich deutlich als Reflex auf die ökonomischen Umwälzungen in Form der Industrialisierung erkennen. Erst um die Jahrhundertwende entstehen dann jene bereits angesprochenen Riesenwerke vom ›Phantasia‹ bis zum ›Mann ohne Eigenschaften‹, die als eigentliche Vorläufer von Fritz' Erzählwerk gelten dürfen, insofern als in den modernen Großprojekten ein Moment totalisierenden Gestaltungswillens erkennbar wird, der ein Umfassendes in die Grenzen eines einzigen Kunstwerkes zusammen zwingen will, was angesichts der Vervielfältigungs- und Beschleunigungserfahrungen der Moderne die Inangriffnahme komplexer Großprojekte nötig machte, zugleich aber deren synthetisierenden Abschluss verhinderte, wie sich insbesondere am Paradigma von Musils Romanfragment beobachten lässt.

Was Fritz jedoch kategorial von Musil und Autoren überdimensionierter Erzählprojekte der Nachkriegsliteratur wie Schmidt oder Weiss unterscheidet,⁶³⁾ ist, dass bei ihr auf sämtlichen Ebenen und in allen Aspekten der literarischen Produktion ein extremistischer Gestus am Werk ist: die radikale Identifizierung mit der literarischen Arbeit, der exponentielle Anstieg der Seitenzahl / Textmenge, dazu parallel die Vergrößerung der Papierformate, die Progression vom gesetzten Text zum Faksimile des Typoskripts, die zunehmende Verrückung der Sprache vom Normduktus, der Aufbruch linearen Erzählens bei gesicherter Nachvollziehbarkeit

⁶²⁾ MÜLLER, Drei Punkte (zit. Anm. 60), S. 61.

⁶³⁾ Hinzuweisen an dieser Stelle ist auch auf Walter Kempowskis Kompilationsprojekt ›Echolot‹ (1993–2005), das als so genanntes kollektives Tagebuch in 10 Bänden erschien und den Zweiten Weltkrieg aus der multiperspektivischen Sicht gewöhnlicher wie prominenter Personen zu dokumentieren versucht. Bloße Kompilation, bzw. gemäß der Charakterisierung des Klappentextes: „Zeitmitschrift der großen Rede in den öffentlichen Medien [...]; das Wortgebirge gegenwärtig gesprochener Sprache, in praktisch automatischer Textgestalt, die Stimme des reinen Materials“ ist die knapp 1.600 Seiten starke und 1993 in drei Bänden erschienene Sammlung ›Material‹ von Rainald Goetz, die wiederum das Mittelstück einer Trilogie namens ›Festung‹ repräsentiert.

zum polyvalenten Modus des inkommensurablen Textgeländes. Das Monumentalkunstwerk ›Festung‹, das keine Nebenprojekte oder Vorstufen kennt, setzt sich von allen anderen Großprojekten der deutschsprachigen Literatur (und vermutlich auch der gesamten Weltliteratur) dadurch ab, dass es von Publikation zu Publikation durch eine stetige, geradezu explosionsartige Steigerung vorangetrieben wird, dabei ausgehend von einem kleinen, geradezu embryonalen Kerntext zu immer ausgreifenderen Formen.

Oder kürzer, und prägnanter gesagt: Auf die ästhetischen Totalitätsambitionen verschiedener Autoren der Moderne folgt in der Postmoderne durch Marianne Fritz die im heroischen Einzelkampf vollzogene Inszenierung eines literarisch Totalitären durch das veritable *opus extremum* ›Festung‹. Wie im destruktiven Prozess der Historie des 20. Jahrhunderts wird das Individuum – sei es der Leser oder die Autorin – vom monströsen Gewicht und der unüberschaubaren Masse des Materials überwältigt. Allein die kleine Schulmädchenunterschrift, mit der Marianne Fritz in blauer Tinte jeden jeweils ersten Band von ›Dessen Sprache du nicht verstehst‹, ›Naturgemäß I & II‹ signiert hat – *Marianne Fritz* – um sich dergestalt händisch in ihren gigantischen Erzählkosmos *einzuschreiben*, bewahrt durch diesen magischen Akt der Authentifizierung ein Moment der Hoffnung, dass der Einzelne sich gegenüber den auferlegten wie selbst erzeugten Zwängen vielleicht doch zu behaupten vermag, irgendwie.