

ALBERT DRACHS „LIFE WRITING“

Von Elmar Lenhart (Klagenfurt)

Die Erzählung ›Lunz‹ von Albert Drach spiegelt in exemplarischer Weise dessen Umgang mit dem Genre Autobiographie wider, eine Auseinandersetzung, wie sie zentral für das Gesamtwerk dieses Autors ist. Ziel des Artikels ist es, Drachs Lebensbeschreibungen im Lichte der jüngsten Autobiographieforschung zu diskutieren. Dabei soll die Re-Lektüre von Michel Foucaults Aufsatz ›Was ist ein Autor?‹ anleitend sein, denn Drach – so die Hypothese – inszeniert eine Trennung von Autor und Subjekt und besetzt mit einem „Ich“ einen Platz, den „der Autor durch sein Verschwinden leer gelassen hat“.

Albert Drach's narrative ›Lunz‹ may be regarded as an exemplary text as it reflects the author's treatment of the genre autobiography, a central concern in his oeuvre. The article will discuss Drach's biographies against findings in recent research in autobiographical writing. To this end Michel Foucault's essay ›Qu'est-ce qu'un auteur?‹ will be considered – on whose terms Drach separates author and subject, substituting an “I” for the vacancy left by the author.

Einleitung

Albert Drachs Protokollstil, den er früh entwickelt hat und über die meisten seiner Prosatexte zur Anwendung bringt, zeichnet sich, in Anlehnung an das Polizeiprotokoll und die Überzeugung des Autors, dass vom Rechtssystem keine Taten, sondern ausschließlich Personen erfasst und beurteilt werden, dadurch aus, dass die Figuren „biographisiert“ werden, das bedeutet, dass die Figurenzeichnung über biographische Detailaufnahmen erfolgt. Unter den Figuren, die er mit Biographien ausstattet, sind auch die autobiographischen, gegen die der protokollierende Erzähler in ähnlicher Weise vorgeht, auch wenn es sich um einen Ich-Erzähler handelt. Das schafft eine besondere Ausgangssituation in Bezug auf Drachs *life writing*. Die „dem *Biographischen* eigene Theorieresistenz“ und der Wandel der Biographie zum „geheimen Zentrum der Kulturwissenschaften“¹⁾ haben auch zu einer Präzisierung der Theorie der Autobiographie geführt und zu einer Wiederentdeckung inzwischen kanonischer Werke zum Thema.

¹⁾ BERNHARD FETZ, Die vielen Leben der Biographie, interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie, in: BERNHARD FETZ (Hrsg.), Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie, Berlin 2009, S. 3–66, hier: S. 8.

Der Einfluss der Goethetradition auf Drachs autobiographische Texte ist evident, wenn auch nicht nachahmend, jedoch als negative Umkehrung des Prinzips eines entelechischen Bekenntnisses. Dazu kommen andere Fragestellungen: Drachs Texte sind nicht eindeutig als Autobiographien ausgewiesen und doch nur als solche zu lesen. Die traditionellen Definitionen von Autobiographie sprengt Drach mühelos, um der Gattung neue Funktionen und Wirkungen beizubringen. Welche Funktion hat das Ich in diesen Texten, wie ist die Autorfunktion erfüllt? Das ist schon das nächste, hier vielleicht fremd klingende Stichwort. Foucault hat es als Antwort auf Barthes' ›Der Tod des Autors‹ ins Spiel gebracht und ein Blick auf den „leer gebliebenen Raum“, dort wo nach Foucault der Autor zu finden war,²⁾ lohnt sich vielleicht gerade bei der Literatur Albert Drachs.

Die Abwendung von einer lebensbedrohenden Realität ist die Strategie der Figur Peter Kucku in ›Unsentimentale Reise‹, die auch Sternes paradigmatische Reiseerzählung abwechselnd persifliert und zum Vorbild nimmt. Umso stärker prononciert Drach hier die Autorfunktion, die sich in einem Bogen entfernt und wieder zu ihm zurückkehrt. Figur, Person und Autor überdecken sich nicht gegenseitig, sondern sind verknüpft wie die Marionette an den Puppenspieler, ebenso deutlich nachzulesen in einem der schönsten und spannendsten Texte Albert Drachs, der Erzählung ›Lunz‹, wo abwechselnd der reflektierende Autor spricht und seine vielen Alter Egos. Figurenperspektiven wechseln hier in schnellem Rhythmus, oft innerhalb der Sätze, sodass ein multipler Ich-Erzähler entsteht und einen utopischen autobiographischen Raum bespielt. Nicht zuletzt ist ›Lunz‹ der wichtigste unter den Texten, die von der Autor-Werdung Albert Drachs erzählen und vielleicht gerade von daher prädestiniert, Reflexionen zur Gattung Autobiographie anzustellen.

Von der Biographie zur Autobiographie

Neben den bedeutenden autobiographischen Texten Albert Drachs finden sich in seinem Werk an weniger prominenter Stelle fiktive biographische Skizzen, die in Bezug auf Struktur und Gestaltung mit seinem autobiographischen Werk in Verbindung stehen.³⁾ Viele seiner Figuren werden – oft in erstaunlich wenigen

²⁾ Vgl. MICHEL FOUCAULT, Was ist ein Autor? (Vortrag), in: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band 1. 1954–1969, hrsg. von DANIEL DEFERT und FRANÇOIS EWALD unter Mitarbeit von JACQUES LAGRANGE. Aus dem Franz. von MICHAEL BISCHOFF, HANS-DIETER GONDEK und HERMANN KOCYBA, Frankfurt/M. 2001, S. 1003–1041.

³⁾ Smith und Watson haben die wesentlichsten Unterschiede zwischen Biographie und Autobiographie zusammengefasst, sich jedoch nur auf die Voraussetzungen konzentriert ohne darzustellen, wie sich diese im Ergebnis auswirken. Nicht ohne Grund, denn beide Gattungen gehören in das Feld des *Life-Writing*-Genres und sofern keine eindeutigen formalen Kategorien bedient werden, sind Abgrenzungen oftmals nicht möglich oder sinnvoll: Vgl. SIDONIE SMITH und JULIA WATSON, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Second Edition, Minneapolis und London: University of Minnesota Press 2010. –

Worten – mit einem weiten Bogen biographischer Hintergründe eingeführt oder charakterisiert, wie im folgenden Beispiel:

Sebastian Nissenklauber wurde von bodenständigen Eltern gutbürgerlich in die Welt gesetzt. Das Gehen erlernte er leicht. Er kam und schied immer rechtzeitig aus Instinkt. Darum hatte er auch bald ein gutes Leben. Weil er aber zuletzt meinte, ein Mensch müsse aus eigenem denken können, verlor er seinen Hut und die Achtung der Zeitgenossen.⁴⁾

Das Verfahren des anekdotischen Erzählens, wie es das Beispiel ›Ein Herr mit Hut und ohne‹ vorführt und wie es in den meisten anderen Prosatexten ausgeführt ist, erlaubt es Drach, in äußerster Knappheit Lebenspanoramen zu entwerfen.⁵⁾ Daneben stehen ausführlichere biographische Portraits wie das seiner Schwester Alma in ›Apotheose der Langeweile‹ und dichterische Bearbeitungen wie ›In Sachen de Sade‹. Charakteristischerweise beginnen vor allem die kürzeren biographischen Texte Drachs mit den Umständen der Geburt. Einen solchen Beginn wählt er für ›Apotheose der Langeweile‹ wie für die fiktiven Biographien ›Vermerk einer Hurenwerdung‹, ›Ironie vom Glück‹, ›Ein Herr mit Hut und ohne‹, auch in den drei Texten der Sammlung ›IA UND NEIN‹, die alle der von Drach selbst so bezeichneten Gattung der Protokolle angehören. Zur sprachlichen Amtshandlung gegen seine Figuren, wie er sein poetologisches Konzept beschreibt,⁶⁾ gehört die Befassung mit der Lebensgeschichte. Nirgendwo tritt das deutlicher zu Tage als in ›Untersuchung an Mädeln‹, dem Roman, der im Zuge der Aufklärung eines Mordfalls das Leben der verdächtigsten „Mädeln“ rückwärts aufrollt. Nicht über die mutmaßlichen Mörderinnen wird hier das Urteil gefällt, sondern über deren promiskuitiven Lebensentwurf, und kein Detail daraus ist banal genug, um nicht im Gerichtsprotokoll Gewicht zu erhalten.

Das Allgemeine und das Besondere an den Figuren treten direkt nebeneinander und erzeugen einen komischen Effekt, wobei das Allgemeine zur Ausnahme, zum Besonderen erklärt wird. Gleichzeitig kann aber auch nach der Lektüre eines Textes, der wie eine Biographie anhebt, kaum davon gesprochen werden, dass Drach diese fiktiven Figuren in ihren biographischen Eigenschaften so geschil-

Vgl. dazu: MANFRED MITTERMAYER, Die Autobiographie im Kontext der „Life-Writing“-Genres, in: FETZ (Hrsg.), Die Biographie (zit. Anm. 1), S. 69–101, hier: S. 78f. – Georges Gusdorf macht eine deutlichere Abgrenzung, indem er der Biographie das Potenzial zuspricht objektiv zu sein, die Autobiographie jedoch würde erst „mit dem Bekenntnis des Autors [beginnen,] ein Kunstwerk“ zu sein. Vgl. GEORGES GUSDORF, Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie, in: GÜNTER NIGGL, Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung (= Wege der Forschung 565), Darmstadt 1989, S. 121–147, hier: S. 143f.

⁴⁾ ALBERT DRACH, Ein Herr mit Hut und ohne, in: A. D., Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch (= Gesammelte Werke; Bd. 3), München und Wien 1965, S. 189–212, S. 189.

⁵⁾ Vgl. ELMAR LENHART, Zynismus, Autobiografie und Anekdote. Zum Roman „Z.Z.“ das ist die Zwischenzeit“ von Albert Drach, in: Neue Beiträge zur Germanistik 6/2 (2007), S. 191–211.

⁶⁾ Vgl. WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Wider die verzuckerten Helden. Ein Gespräch mit Albert Drach, in: GERHARD FUCHS und GÜNTHER A. HÖFLER, Albert Drach (= Dossier 8), Graz 1995, S. 9–27.

dert hätte, dass dem Leser ein lebendiges Bild eines Menschen vor Augen stünde. Vielmehr bleibt der Fokus auf die Lebensbedingungen und das Umfeld der Drach'schen ProtagonistInnen scharfgestellt und der Mensch darin ein Produkt, eine Marionette des Willens seiner Lebenswelt.

Drach – Schwob – Goethe

Drachs pseudo-objektiver Berichtstil, für den sich der Begriff *Protokollstil* durchgesetzt hat, bietet Techniken biographischer Verfremdung an, die das individuelle Leben der portraitierten Figur in den Hintergrund zu verschieben vermögen. Es scheint, als schreibe er hier gegen eine von Marcel Schwob aufgestellte Forderung an den Biographen, wonach nichts als die Einzigartigkeit eines Menschen dessen Biographie auszeichnen solle.⁷⁾ Trotzdem verbindet Drachs Methode Einiges mit Schwobs Plädoyer, denn er erweist sich als ein Erneuerer der Gattungen Biographie und Autobiographie und, wie noch versucht werden soll zu zeigen, als Autor des Negativen, der die verpatzten Lebensläufe seiner Figuren nur darum zur Darstellung bringt, um deren Determiniertheit sichtbar zu machen. Er bleibt jedoch beim Typischen, bei der Kritik und dem Widerstand, und zeigt das Ersticken der Individualität durch den Sozialraum. Schwobs Kathrein endet wie Drachs Marie auf dem Strich. Obschon als Waise aufgewachsen, ist ihr Schicksal keineswegs vorgezeichnet. Es ist Schwob darum zu tun, die „Biographie zum Inbegriff des Literarischen“⁸⁾ zu erheben. Seinem eigenen Programm folgend schreitet der Biograph von der Ähnlichkeit zum Besonderen. „Schwobs Lebensläufe sind nicht fiktional, sondern sind auf das Ziel hin konzipiert, bei den Lesern imaginative Reaktionen hervorzurufen“⁹⁾:

Sie wurde um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Pergamentgasse, nicht weit von der Jakobiner-gasse geboren, in einem Winter, wo [sic] es so kalt war, daß die Wölfe über den Schnee durch Paris liefen. Eine alte Frau mit einer roten Nase unter ihrer Haube nahm sich Kathreins an und zog sie auf.¹⁰⁾

Beide Autoren heben in ihren Miniaturportraits einzelne Fakten heraus und geben ihnen entscheidende Bedeutungen, jedoch mit unterschiedlichem Effekt. Wie viele andere Figuren in Schwobs ›Der Roman der zweiundzwanzig Lebensläufe‹ nimmt auch Kathrein ein gewaltsames Ende im gleichzeitigen sozialen Abstieg. Drach dagegen sucht in Marie das Typische ihrer Sozialisation. Er spürt den

7) Vgl. MARCEL SCHWOB, *Der Roman der zweiundzwanzig Lebensläufe*, Nördlingen 1986, S. 8.

8) ANN JEFFERSON, *Die Konstruktion von Literatur aus dem Geist der Biographie*. Marcel Schwobs *Vies imaginaires*, in: BERNHARD FETZ und HANNES SCHWEIGER (Hrsg.), *Spiegel und Maske. Konstruktionen biographischer Wahrheit (= Profile 13)*, Wien 2006, S. 145–159, hier: S. 150.

9) Ebenda, S. 155.

10) SCHWOB, *Lebensläufe* (zit. Anm. 7), S. 93.

Mechanismen nach, die aus ihr machen, was sie ist. Die entscheidende Prägung verschafft ihre Herkunft:

Sie trug den heiligsten und häufigsten Namen: Marie. Ihr Elternhaus stand in Wien in den sogenannten „entern Gründen“, wie man die Bezirke des Elends und der Verderbnis heißt, und den Inhalt ihres Elternhauses bildeten ein Zimmer, dumpf, ebenerdig und feucht, und eine Kammer ohne Fenster, die auch die Küche war. Ihr Vater hatte eine dicke, rote Nase und große Hände ohne Schwielen; weit öfter fasste er den Bierkrug um den Bauch als die Maschine beim Griff.¹¹⁾

Interessant ist die Übereinstimmung in den äußeren Zeichen des Alkoholismus, die rote Nase, den Drach noch mit den Auswirkungen auf das Erwerbsleben präzisiert. Prominent ist zunächst bei ihm aber vor allem die Ortsangabe. Drach erweist sich einmal mehr als Autor, der den Schauplätzen symbolisches Gewicht verleiht. Der Begriff „entern“ oder „entrisch“, in seiner Grundbedeutung „unheimlich“, verweist etymologisch auch auf die Wortfelder des „Fremden“, „Vorgängigen“, „Alten“, aber auch auf den „kalten Schauer“, den „Ekel“ und „jenseits des körperlichen Wohlbefindens“.¹²⁾ Dazu gesellt sich die Tatsache, dass Marie „den häufigsten“, das heißt am wenigsten besonderen Namen trägt, das sind die ersten im Text auftauchenden negativen Vorzeichen einer an Goethe orientierten Auffassung von biographischem Schreiben, also der klassischen bürgerlichen Biographie, für die ›Dichtung und Wahrheit‹ Modell steht.¹³⁾ Was immer an positiver Anlage in seiner Protagonistin zu finden sein könnte, ist erstickt in einem unproduktiven Verhältnis zur Außenwelt.¹⁴⁾ ›Vermerk einer Hurenwerdung‹ ist auf narrativer Ebene sowohl Biographie, als auch fiktive Autobiographie, wie die Schlussätze deutlich machen, in denen sich, wie schon in ›Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum‹, ein Protokollant als Urheber und Ich-Figur zu erkennen gibt und sowohl den Text auf metafiktionaler Ebene als Autobiographie herkömmlichen Zuschnitts kennzeichnet, als auch einen Einblick in die Arbeitsweise des Biographen als der Quelle übergeordnete Instanz gibt: „Ihre Bekenntnisse, auf deren Gehalt an Wahrheit überprüft, sinngemäß richtiggestellt, ergänzt und gekürzt, habe ich alsdann getreulich in dem hiermit beendeten Vermerk einer Hurenwerdung zu Papier gebracht.“¹⁵⁾ Dem Bekenntnis als Urform der Autobiographie stellt sich eine

¹¹⁾ ALBERT DRACH, Vermerk einer Hurenwerdung, in: A. D.: Die kleinen Protokolle und das Goggelbuch (zit. Anm. 4), S. 54–76, hier: S. 54.

¹²⁾ Vgl. FRIEDRICH KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Auflage unter Mithilfe von MAX BÜRGISSE und BERND GREGOR, völlig neu bearbeitet von ELMAR SEEBOLD, Berlin und New York 1989, S. 181, – und MATTHIAS LEXER, Kärntisches Wörterbuch. Mit einem Anhang: Weihnacht-Spiele und Lieder aus Kärnten, Wiesbaden 1965, Sp. 85.

¹³⁾ Vgl. ECKHARD DITTRICH und JULIANE JACOBI-DITTRICH, Die Autobiographie als Quelle zur Sozialgeschichte der Erziehung. Online: <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2010/4767/> (05.01.2014), S. 102.

¹⁴⁾ Vgl. ebenda: also etwa die Gegenposition zu Goethes Optimismus in dem bekannten Zitat aus ›Dichtung und Wahrheit‹ (siehe dazu Anm. 18).

¹⁵⁾ DRACH, Vermerk einer Hurenwerdung (zit. Anm. 11), S. 76.

Ich-Figur voran, die dieses Bekenntnis nicht nur redigiert, sondern auch „ergänzt und kürzt“, also im Kern verändert und mit Allgemeingültigkeit ausstattet. Als Zweck des „Vermerks“ wird eine quasi-wissenschaftliche Beschäftigung mit einem sozialen Phänomen angegeben, der Zusammenhang zwischen Sozialisation und individueller Entwicklung.

Entelechie

Entelechie bezeichnet einen Status der Einheit, die entweder a priori als die des Körpers mit der Natur gegeben ist oder hergestellt werden kann in der Einheit des handelnden Subjekts mit seiner Umgebung, in der zweiten, üblicheren Bedeutung ist sie die Erfüllung des potenziell Möglichen.¹⁶⁾ ›Dichtung und Wahrheit‹ wird von Michael Mandelartz als ein Werk verstanden, das mit diesem Gefühl der Einheit beginnt, dieses aber unter dem Eindruck des Verlusts politischer Stabilität und der historischen Krisen zum Ende des Werkes hin verliert.¹⁷⁾ Der Anfang aber ist noch ganz getragen vom Einheitsgedanken eines künftig vom Glück Begünstigten:

Am 28. August 1749, Mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig, nur der Mond, der so eben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen. Diese guten Aspekten, welche mir die Astrologen in der Folgezeit sehr hoch anzurechnen wußten, mögen wohl Ursache an meiner Erhaltung gewesen sein: denn durch Ungeschicklichkeit der Hebamme kam ich für tot auf die Welt, und nur durch vielfache Bemühungen brachte man es dahin, daß ich das Licht erblickte. Dieser Umstand, welcher die Meinigen in große Not versetzt hatte, gereichte jedoch meinen Mitbürgern zum Vorteil, indem mein Großvater, der Schultheiß Johann Wolfgang Textor, daher Anlaß nahm, daß ein Geburtshelfer angestellt, und der Hebammenunterricht eingeführt oder erneuert wurde; welches denn manchem der Nachgeborenen mag zugute gekommen sein.¹⁸⁾

Das Motiv der astrologischen Nativitätskonstellation als Auftakt einer Autobiographie ist zu diesem Zeitpunkt nicht neu.¹⁹⁾ Im Spiegel kosmologischer

¹⁶⁾ Vgl. F[RANCIS] E[DWARDS] PETERS, *Greek Philosophical Terms. A Historical Lexicon*, New York: University Press 1974, S. 57.

¹⁷⁾ Vgl. MICHAEL MANDELARTZ, *Empirische Entelechie. Zur Entstehung der autobiographischen Form von Dichtung und Wahrheit* aus der Geschichte der Subjektivität, in: *Auto-/Biographie* (= Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 69), Tokyo: JGG 2010.

¹⁸⁾ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Mit Einleitung und Anmerkungen von RICHARD M. MEYER, 1. Teil (= Goethes sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe; Bd. 22), Stuttgart und Berlin 1902–1907, S. 7f.

¹⁹⁾ MARTINA WÄGNER-EGELHAAF, *Autobiographie* (= Sammlung Metzler 323), Stuttgart und Weimar 2000, S. 166.

Harmonie erscheint das Subjekt aufgehoben in seiner Umgebung, eine Harmonie, welche über Geburtspannen hinweg zum größeren Guten führt. Einerseits ist die Perspektive streng subjektiv, andererseits verweist sie von vornherein auf das größere Ganze, auf eine sich jenseits der persönlichen Lebensgeschichte befindliche Welt, mit der das Subjekt verbunden ist. Was dieser Auftakt aber auch zum Ausdruck bringt ist, dass „die erste und damit entscheidende Prägung fürs Leben [...] unter räumlich und zeitlich angebbaren empirischen Bedingungen“²⁰⁾ stattgefunden hat. Wie der Überblick am Beginn schon erwähnt hat, funktionieren die biographischen Texte Drachs auf eine ganz ähnliche Weise, wenn auch mit anderen Vorzeichen. Wenn er die Bedingungen bei der Geburt seiner Protagonisten zum Thema macht, dann sind dies die sozialen Begleitumstände, die negativen Zeichen und Hindernisse, die einer positiven Entwicklung der Hauptfiguren unbedingt entgegenstehen müssen. Selbst seine eigene Geburt findet in lapidaren, doch wuchtigen Worten Ausdruck: „Wien, XII. Bezirk: 17.12.1902 scheintot in die Welt geprügelt“²¹⁾ oder:

Aus solchen und ähnlichen Gründen mag es gekommen sein, dass ich entweder vermöge noch transzendentalen Auffassungsvermögens oder schon embryonalen Wieder-Missverstehens der irdischen Wertskala oder endlich aus ganz andern noch nicht ganz aufgeklärten Ursachen durch Scheintot-Sein dem Geboren-Werden widerstrebte.²²⁾

Ohne Zweifel entspringen beide Auftakte, wie sie hier zitiert wurden, obwohl sie inhaltlich in die entgegengesetzte Richtung weisen mögen, demselben motivischen Moment: der Bewusstwerdung des Individuums, wie sie für die Autobiographie der Neuzeit konstitutiv wird. Das Ich wird als Person in historischen Zusammenhängen erfahren und entwickelt daraus Individualität.²³⁾ Goethes Werk ist an der Schnittstelle eines Paradigmenwechsels in der Geschichte der Autobiographie zu finden.²⁴⁾ Aus der Traditionslinie der pietistischen Autobiographie sowie der der Abenteuer-Autobiographie entsteht hier eine neue Form, die „durch eine poetische, zweckhafte, geschlossene Form gekennzeichnet“²⁵⁾ ist. Es ist die Abgeschlossenheit und angestrebte Balance, die Drach im Besonderen negativ uminterpretiert. Er liest den Text Goethes dezidiert auf den entelechischen Wert hin, den er in der eigenen Lebensbeschreibung folgendermaßen persifliert:

An einem ihm nicht erinnerlichen und auch sonst nicht bemerkenswerten Tage dieses Jahrhunderts wurde Anastasius in Wien geboren. Ob dieses Ereignis unter einem Glücksstern oder einem Irrlicht in die Wege geleitet wurde, ist ihm gleichfalls nicht bekannt. Und es hat den

²⁰⁾ MANDELARTZ, Empirische Entelechie (zit. Anm. 17), S. 27.

²¹⁾ ALBERT DRACH, Kurzbiographie Albert Drach von ihm selbst verfaßt, in: A. D., Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie (= Bogen 23), München und Wien 1988, o. Pag.

²²⁾ ALBERT DRACH, Protokoll zu meiner Widerlegung. Lesung, Saarländischer Rundfunk. 19:56 min. 14.5.1972 (ab 1:43).

²³⁾ Vgl. MITTERMAYER, Die Autobiographie (zit. Anm. 3), S. 73.

²⁴⁾ WAGNER-EGELHAAF, Autobiographie (zit. Anm. 19), S. 161.

²⁵⁾ MANDELARTZ, Empirische Entelechie (zit. Anm. 17), S. 9.

Anschein, daß auch sonst niemand darüber wird jetzt schon entscheiden dürfen, denn Anastasius ist noch nicht gestorben. Wer aber weiß das Leben vor dem Tod?²⁶⁾

Bewusst vermeidet Drach eine wie auch immer geartete Anspielung darauf, dass mit dem Beginn des Lebens eine Harmonie hergestellt wäre, die sich auf eine inhärente Entelechie gründete. Gleichwohl stellt er dies als Möglichkeit dar, wenn er der biographischen Rückschau attestiert, noch nicht über Glück oder Unglück entscheiden zu dürfen, nun aber: Anastasius ist noch nicht gestorben, denn wir lesen ja seine von ihm selbst verfasste Geschichte; denn dass der Autor und die Figur auf dieselbe Biographie rekurrieren, wird nicht verborgen gehalten. Wenn sich Drach auch immer wieder als Anti-Goethe darstellt und dessen Text ironisch umdeutet,²⁷⁾ dann ist doch hier eine entscheidende Parallele zu beobachten, die in der Auffassung von schicksalhafter Bestimmung liegt. Dass „die Welt als Prägung im Individuum vollständig repräsentiert [ist] und bestimmt, *was es wollen kann*“²⁸⁾, kann in Drachs Fall allenfalls umformuliert werden in die Phrase *was es nicht werden kann*. Der Bezug des Subjekts zur Welt in Drachs (auto-)biographischen Texten ist eindeutig von der Tradition geprägt, der der Goethe-Text zuerst zuzuordnen ist. Das oft bemühte Zitat, dass Drach gezwungen gewesen sei, ein Protokoll *gegen* sich selbst zu schreiben, weil der Dichturfürst schon ein Plädoyer *für* sich geschrieben hätte, deutet auf diesen Umstand hin,²⁹⁾ verschweigt aber, dass auch der unausgesprochene Begriff des Schicksals, ein metaphysischer Leitfaden seiner Texte, Gestaltungsprinzip derselben ist. Der Roman ›Unsentimentale Reise‹ bietet hierfür eine Summe an Beispielen, in denen der clevere Ich-Erzähler der Auslieferung durch Verve aber auch durch einen glücklichen Stern entgeht. Auch in der Erzählung ›Lunz‹ finden sich Beispiele für dieses Verfahren der Einheitserzeugung zwischen dem Willen des Individuums und einer gnädig gesonnenen Welt. Zu zeigen ist hier, was Martina Wagner-Egelhaaf über die Autobiographie schreibt: „Eine Möglichkeit, über Autobiographie in theoretisch-systematischer Hinsicht nachzudenken, ist, sie zwischen Geschichtsschreibung und Literatur zu verorten.“³⁰⁾ Das

²⁶⁾ ALBERT DRACH, Martyrium eines Unheiligen, in: DRACH, Die kleinen Protokolle (zit. Anm. 4), S. 133–185. Ein wichtiger Unterschied zu den vorhin angesprochenen auf den Tod der Figuren konzentrierten Biographien Marcel Schwobs ist die bewusste Unabgeschlossenheit der Drach'schen Biographien. Schwobs Interesse an den Umständen des Todes seiner Figuren wird durch die letzte der Geschichten gewendet. Die Figur Burke sammelt Biographien, je mehr er davon hat, umso langweiliger erscheinen sie ihm allerdings. Er erkennt, dass sich die gleichen Lebensgeschichten unendlich wiederholen, ihnen also das Individuelle fehlt, dass er dann nur noch im Tod seiner Opfer findet.

²⁷⁾ Vgl. BERNHARD FETZ: Das Opfer im Zerrspiegel. Zu Albert Drachs autobiographischen Texten, in: FUCHS/HÖFLER (Hrsgg.), Albert Drach (zit. Anm. 6), S. 51–78, hier: S. 66.

²⁸⁾ MANDELARTZ, Empirische Entelechie (zit. Anm. 17), S. 27.

²⁹⁾ Vgl. SCHMIDT-DENGLER, Gespräch mit Albert Drach (zit. Anm. 6), und FETZ, Das Opfer im Zerrspiegel (zit. Anm. 27), S. 66.

³⁰⁾ MARTINA WAGNER-EGELHAAF, Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar, in: ULRICH BREUER und BEATRICE SANDBERG (Hrsgg.), Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München 2006. S. 353–368, hier: S. 353.

hat schon Schwob in sehr ähnlicher Weise formuliert; als Autor entscheidet er sich, der Kunst (Literatur) den Vorzug vor der Wissenschaft (Geschichtsschreibung) zu geben.³¹⁾ Drachs Texte stellen sich diesbezüglich als komplizierter dar, zumal sein Stil sein Potenzial aus dem empirisch sachlichen Protokoll zieht, dieses aber im literarischen Zynismus einer negativen, dem Subjekt aggressiv zugewandten künstlich überhöhten Ausgestaltung zur Entfaltung bringt.

Überblick über die autobiographischen Texte Albert Drachs

Zu den Texten, die neben ›Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum‹ und ›Untersuchung an Mädeln‹ am intensivsten rezipiert wurden, zählen die drei umfangreichen autobiographischen Romane, deren erzählte Zeit von 1935 bis etwa zum Beginn der 50er-Jahre reicht und das Leben Drachs vor dem Hintergrund des Austrofascismus und der Flucht vor den Nationalsozialisten und im Exil in Frankreich bis zur Rückkehr nach Österreich nachzeichnen. Die Tatsache, dass die Hauptfigur in den drei Texten jeweils einen anderen Namen trägt und sich auch die Strategien der literarischen Formen unterscheiden, trägt in Anbetracht dessen, dass sie sich auf dieselben Ereignisse beziehen, nur bedingt zur Wahrnehmung voneinander unabhängiger Texte bei. Hier wird eine schrittweise Annäherung an ein Subjekt der Autobiographie betrieben, die zuerst einen Namenlosen als Hauptfigur vorstellt, dann eine Figur mit Namen Peter Kucku und am Ende, im letzten der drei Bücher, aus der Ich-Perspektive eines Tagebuchautors berichtet. Als autobiographische Texte sind sie zu bezeichnen, obwohl der Autorname mit den Figurennamen nicht identisch ist und auch im Titel keine Autobiographie behauptet wird. Drach lässt sich auf keinen wie immer gearteten autobiographischen Pakt ein.

Im ersten der drei Romane, ›,Z.Z.‘ das ist die Zwischenzeit‹, ist die Hauptfigur „der Sohn“, der wie alle anderen Figuren keinen Eigennamen trägt (mit Ausnahme Adolf Hitlers). Der Text beginnt mit dem Tod des Vaters und endet mit dem Satz „Da wußte er plötzlich, daß er seine Mutter ermordet hatte, wenngleich er im Zeitpunkt geirrt haben konnte.“³²⁾ Alle tragischen Hauptfiguren bei Drach sind Halb- oder Vollwaisen. Dieses Merkmal ist auch in seinen autobiographischen Büchern zu beobachten, deren wichtigstes durchgängiges Motiv der Tod der Eltern darstellt. Aus dieser Perspektive und nicht nur aus dieser können viele der Drach'schen Figuren als Figurationen des Autors gelesen werden. Umgekehrt formuliert bleibt das poetologische Prinzip immer aufrecht, ob es sich nun um einen autobiographischen Text handelt oder nicht. Der Verlust der Eltern ist immer verknüpft mit dem tragischen Scheitern der Protagonisten. Der Sohn, obwohl schon Anfang dreißig und im Beruf des Anwalts mit eigener Kanzlei tätig, steuert

³¹⁾ Vgl. SCHWOB, Das Buch der zweiundzwanzig Lebensläufe (zit. Anm. 7), S. 5.

³²⁾ ALBERT DRACH, „Z.Z.“ das ist die Zwischenzeit. Ein Protokoll, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER unter Mitarbeit von EVA SCHOBEL (= Werke in zehn Bänden; Bd. 2), Wien 2003, S. 382.

nach dem Tod des Vaters auf eine weitere Zäsur in seinem Leben zu, die sich mit dem immer aggressiver werdenden Antisemitismus der 30er-Jahre ankündigt. Der Anschluss zwingt den jüdischen Protagonisten schließlich zur Emigration nach Jugoslawien, die allerdings mit einem privaten Interesse begründet wird. Die Verknüpfung der privaten mit der politischen Geschichte ist eine besondere Leistung des Textes.³³⁾ Zum Tod der Mutter, der hier nur prophetisch vorausgesehen wird, kommt Drach in ›Unsentimentale Reise‹ wiederholt zurück. Dieser Text ist, wie der Titel andeutet, als Gegenentwurf aber auch als Ergänzung zu Sternes für die Geschichte der Autobiographie so entscheidenden Text aus dem 19. Jahrhundert konzipiert, in dem Drach diesen sowohl karikierend in seine eigene Fluchtsituation umschreibt als auch dessen Strategie der Subjektkonstituierung eines, der nicht der sein darf, der er ist, literarisch verarbeitet. Diese Grundierung ist allen drei autobiographischen Romanen unterlegt. In einem der wichtigsten Bücher über die Erfahrungen des Exils, das Drach trotzdem nie in die Reihe der bedeutenden Exilautoren gehoben hat,³⁴⁾ ist der ehemalige Sohn nun zur Figur Peter Kucku, oder Pierre Coucou, geworden, der sich zuerst bemüht, den französischen Auffanglagern der Vichy-Regierung zu entkommen und der sich dann in einem Dorf in den französischen Meeralpen, unweit von Nice versteckt. Der aus der Ich-Perspektive berichtende Kucku nimmt sich als Sterbender war, am Ende als Gespenst. Das nomadisierende Leben und unglückliche Liebe haben ihn ausgehöhlt und leer zurückgelassen. ›Das Beileid‹ schließlich nimmt den Faden aus den vorangegangenen Romanen auf, in dem es die Wiedererstehung des auf der Flucht „gestorbenen“ Protagonisten zelebriert, der in der Rückkehr in eine bürgerliche Existenz und am Ende der Verfolgung endet. Formal ist ›Das Beileid‹ am schwierigsten einzuordnen, denn es beginnt als Tagebuch und geht schließlich in ein Journal über, doch ist es gerade dadurch am deutlichsten autobiographisch lesbar. Zum Kanon der autobiographischen Literatur passen Drachs Romane, da sie die Adoleszenz der Figur verlängern. Zwar ist der Protagonist zu Beginn bereits über dreißig, doch machen einige Zeichen deutlich, dass seine Persönlichkeitsentwicklung noch keinen Abschluss gefunden hat, dass er trotz der lange schon abgeschlossenen Berufsausbildung vom Elternhaus versorgt worden war. Sich der eigentlichen Sendung

³³⁾ Vgl. SCHMIDT-DENGLER, Nachwort, in: DRACH, Zwischenzeit (zit. Anm. 32), S. 385–396, hier: S. 388.

³⁴⁾ In wenigen biographischen und bio-bibliographischen Nachschlagewerken ist Drach als Exilautor zu finden. Zum Beispiel in: MANFRED DURZAK (Hrsg.), Die deutsche Exilliteratur. 1933–1945, Leipzig 1991; – International Biographical Dictionary of Central European Émigrés 1933–1945, München 1999. Hier findet sich überraschenderweise keine Erwähnung; ANDRÉ FONTAINE, Le Camp d'étrangers des Milles 1939–1943 (Aix-en-Provence), Préface de ALFRED GROSSER, POSTFACE de Pierre Guiral, Aix-en-Provence 1989. Diese Publikation, die sich auf die Künstler und Intellektuellen, die im Lager Les Milles interniert waren konzentriert, erwähnt Drach ebenso wenig wie der Film ›Les Milles: Les Milles. Frankreich/Deutschland/Polen. Regie: SÉBASTIEN GRALL. Buch: SÉBASTIEN GRALL/JEAN-CLAUDE GRUMBERG. Kamera: ANDRZEJ JAROSZEWICZ. Darsteller: JEAN-PIERRE MARIELLE, TICKY HOLGADO, PHILIPPE NOIRET. Produktion: RAYMOND BLUMENTHAL. Dauer: 103 min.

der Gattung Autobiographie entsinnend, hat Drach auch der Zeit der Kindheit und Jugend einige Texte gewidmet.³⁵⁾

Berichte aus der Kindheit

›Martyrium eines Unheiligen‹, erstmals 1965 erschienen, die Radioansprache ›Protokoll zu meiner Widerlegung‹, gesendet am 14. Mai 1972, und ›Lunz‹ von 1981 sind drei der Texte, in denen Drach Ereignisse aus seiner Kindheit verarbeitet hat; jeweils ein wenig anders erzählt und aus unterschiedlichen Perspektiven, bleiben einige wesentliche Merkmale doch erkennbar. Zu diesen Darstellungen kommen noch unpublizierte Texte (›Blinde Kuh‹) und Schriften aus dem Nachlass, die Eva Schobel zusammen mit ›Lunz‹ als Ausgangstexte für die entsprechenden Passagen in ihrer Biographie des Autors verwendet hat. Auf der Suche nach einer objektiven Darstellung wird man trotz der zahlreichen Quellen nicht fündig, denn Drach betreibt, was die Nebeneinanderstellung all dieser Texte beweist: ein Maskenspiel, das die Person vom autobiographischen Subjekt trennt, wiewohl Autobiographisches nicht nur von nichtakademischen LeserInnen meistens „als Beschreibung eines realiter gelebten Lebens gelesen“³⁶⁾ wird. Jedoch: „Ein Autor ist keine Person. Eine Person ist es, die schreibt und veröffentlicht.“³⁷⁾

Als Gemeinsamkeiten lassen sich feststellen: Den drei Texten ist zu Eigen, dass sie, wie die anderen genannten Beispiele für autobiographisches Schreiben, keine eindeutigen Autobiographie-Signale setzen. Im Fall ›Martyrium eines Unheiligen‹ ist es gar eine Figur Anastasius, sonst sind es namenlose Ich-Erzähler. Auf der Motivebene ist in unterschiedlichem Ausmaß die Phantasiewelt des Kindes der profanen Welt der Erwachsenen gegenübergestellt. Es sind Texte der durch einen sachlichen Stil vorangetriebenen Entzauberung einer von magischen und zauberischen Elementen durchsetzten Kinderperspektive. Gerade in ›Martyrium eines Unheiligen‹, der Text, der am stärksten mit dieser Tendenz arbeitet, ist das Programm des Schreibenden an einer besonderen Stelle, nämlich an der als Entstehungslegende seines ersten Gedichts dargestellten Begegnung mit einer alten Frau, die den Tod seiner jungen Begleiterin und ersten Liebe voraussagt,³⁸⁾ exemplifiziert: Das aus Kindesperspektive wahrgenommene Hexenhaus behält seine Gestalt, denn: „Da er nicht mehr vorhatte, in diese Richtung zu gehen, [...] bekam die Erinnerung ihre endgültigen, ziemlich unwirklichen Züge.“³⁹⁾ Drach

³⁵⁾ Vgl. DITTRICH/JACOBI-DITTRICH, Die Autobiographie (zit. Anm. 13).

³⁶⁾ WAGNER-EGELHAAF, Autofiktion (zit. Anm. 30), S. 354.

³⁷⁾ PHILIPPE LEJEUNE, Der autobiographische Pakt, in: GÜNTER NIGGL, Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung (= Wege der Forschung 565), Darmstadt 1989, S. 214–257, hier: S. 227.

³⁸⁾ Vgl. z. B. ALBERT DRACH, Lunz, in: A. D., Ironie vom Glück. Kleine Protokolle und Erzählungen, München 1994, S. 7–34, hier: S. 14, und DRACH, Martyrium eines Unheiligen (zit. Anm. 26), S. 136f.

³⁹⁾ DRACH, Martyrium eines Unheiligen (zit. Anm. 26), S. 138.

deutet an dieser Stelle etwas an, das sich als problematisch für die Lesegewohnheiten autobiographischer Texte erweist und deshalb erhöhter Aufmerksamkeit bedarf. Die drei hier vorgestellten Texte, von denen insbesondere auf ›Lunz‹ später noch ausführlicher eingegangen werden soll, präsentieren drei Perspektiven auf dieselben Ereignisse, die den unterschiedlichen Intentionen der Texte geschuldet sind und demzufolge andere Arten von Erinnerung präsentieren, in ›Protokoll zu meiner Widerlegung‹ konzentriert sich Drach auf die Deutung der Ereignisse in Bezug auf seine Karriere als Schriftsteller, das ›Martyrium‹ stellt vornehmlich seine frühe sexuelle Initiation dar, ›Lunz‹ schließlich ist von den Wirkungen geprägt, die ein Ort auf einen reflektierenden Protagonisten in unterschiedlichen Lebensaltern ausübt. Daher ist das kleine Mädchen, in ›Martyrium‹ heißt sie Eugenia, dort so geschildert: „Es war ihm völlig gewiß, daß er sie geliebt habe und daß sie ewig beisammen geblieben wären, würde nicht die Hexe dazwischen getreten sein.“⁴⁰⁾ Sein erstes Gedicht erinnert der Autor auf dem Nachhauseweg vom Ausflug mit Eugenia. Sie stirbt in diesem Text wenige Tage später, in ›Lunz‹ dagegen ist die mit Eugenia idente siebenjährige Jenny Tochter eines Architekten und wird sonst nicht weiter erwähnt. Ihr Tod datiert ein Jahr darauf und ohne dass der junge Drach ihre Leiche gesehen hätte, die Anastasius im ›Martyrium‹ noch so beeindruckt hatte;⁴¹⁾ im Protokoll hinwiederum fehlt die Geschichte ganz und die ersten Verse des Autors verdanken sich stattdessen der Anschauung eines ganz anderen Toten, nämlich eines im See Ertrunkenen.

Man sieht an diesem flüchtigen Blick auf einen Detailausschnitt – und bestimmt ließen sich noch eine Reihe anderer Stellen der gleichen Art finden – dass Drachs Darstellung weniger von den Fakten abhängig ist, als von der Funktion, die der Autor einem bestimmten Ereignis, einer Anekdote, zuweist, innerhalb des autobiographischen Textes inszeniert er sich als Autor oder als Erzähler, und das hängt mit der Frage zusammen, wodurch ein Autor konstituiert wird, beziehungsweise mit der Debatte, die nach Barthes' ›Der Tod des Autors‹ entstanden ist.

Michel Foucault: ›Was ist ein Autor?‹

Im Vortrag, den Michel Foucault 1969, kurz nach der Veröffentlichung von ›Die Ordnung der Dinge‹ hielt, geht er wie Roland Barthes ein Jahr zuvor der Frage nach dem Autor nach. Es habe sich ein Konsens entwickelt, was das Sein desselben betreffe: „[...] schon seit geraumer Zeit haben die Literaturwissenschaft und die Philosophie dieses Verschwinden oder diesen Tod des Autors zur Kenntnis genommen.“⁴²⁾ Dennoch, so merkt er richtig an, habe er in seinen bisherigen Werken ohne Bedenken von den Werken dieser und jener Autoren gesprochen, habe ihre Identität akzeptiert und nebeneinandergestellt, verglichen und ebenso den

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 137.

⁴¹⁾ Vgl. DRACH, LUNZ (zit. Anm. 38), S. 14.

⁴²⁾ FOUCAULT, Was ist ein Autor? (zit. Anm. 2), S. 1009.

unverbrüchlichen Zusammenhang mit ihren Werken als gegeben hingenommen. Barthes stellt fest, dass der Positivismus mit diesem Autorbegriff arbeite, also mit einer Person, aus der sich ihr Werk erklären ließe.⁴³⁾ In gewisser Weise passiert das auch hier, wenn ich Drachs ›Unsentimentale Reise‹ mit Laurence Sternes ›A Sentimental Journey‹ vergleichen werde oder auch wenn die Sprache auf seine Autobiographien kommt, als sei seine Person in mehr oder minder ausgeprägtem Grad identisch mit seinen Figuren, seien diese nun ein schlichtes Ich, ein Sohn oder Peter Kucku. Genauso gut könnte man seine Figuren behandeln, als seien sie reine fiktionale Subjekte seiner Literatur, und so tun, als existierten sie nur im Rahmen des Textes. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht sind beide Verfahren nebeneinander verwendbar ohne sich gegenseitig zu stören, weil diese Diskurse in zwei unterschiedlichen Räumen zu verorten sind. Der Diskurs um den Tod des Autors wird von Foucault neu positioniert: „Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit.“⁴⁴⁾ Die Schrift, Zeichen für etwas, das nicht da ist, könne das Verschwinden des Autors aufhalten, heißt es. Bei Barthes hingegen ist es der Schreibakt selbst, der den Autor „entfernt“.⁴⁵⁾ In beiden Fällen handelt es sich um die Frage nach der räumlichen Abwesenheit:

Es genügt freilich nicht, als leere Aussage zu wiederholen, dass der Autor verschwunden ist. [...] Was man tun müsste, wäre, das Augenmerk auf den durch das Verschwinden des Autors leer gelassenen Raum zu richten, der Verteilung der Lücken und Bruchstellen nachzugehen und die durch das Verschwinden freigewordenen Stellen und Funktionen auszuloten.⁴⁶⁾

Ein Autor sei nämlich nicht zuerst durch seinen Namen identifiziert, wie das bei Eigennamen gilt. Der Autorname ist nicht Teil des Diskurses, sondern formt diesen erst, wird aber auch von ihm geformt, „folglich könnte man sagen, dass es in einer Zivilisation wie der unseren eine bestimmte Anzahl von Diskursen gibt, die die „Autor“-Funktion aufweisen [...]“⁴⁷⁾ Wenn von einem Werk die Rede ist, so definiert sich dessen Grenze über den Autor, der damit dort anwesend ist, wo sich sein Werk von dem der anderen Autoren abgrenzt. Das ist aber nicht die einzige Erscheinungsweise, die der Autor jenseits ‚seines Todes‘ hat. Was Foucault über die Funktion in den mittelalterlichen Texten sagt, gilt in gewisser Weise auch für die Autobiographie. Der Name des Autors bürgt für die Wahrheit des Gesagten, und erst seine Autorität verleiht dem Text Gewicht, eine Funktion, die der Autorname auch für den wissenschaftlichen Text erfüllt.⁴⁸⁾ Er argumentiert weiter, dass selbst

⁴³⁾ Vgl. ROLAND BARTHES, Der Tod des Autors, in: R. B.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Aus dem Franz. von DIETER HORNIC (= edition suhrkamp 1695), Frankfurt/M. 2006, S. 57–63, hier: S. 58.

⁴⁴⁾ FOUCAULT, Was ist ein Autor (zit. Anm. 2), S. 2009.

⁴⁵⁾ Vgl. BARTHES, Der Tod des Autors (zit. Anm. 43), S. 62.

⁴⁶⁾ FOUCAULT, Was ist ein Autor (zit. Anm. 2), S. 1012.

⁴⁷⁾ Ebenda, S. 1015. (Hier erst entfernen sich die Positionen Barthes und Foucaults deutlich voneinander.)

⁴⁸⁾ Ebenda, S. 1016.

ein genanntes „Ich“ noch nicht mit einem Autor-Ich deckungsgleich sein muss, diese würden immer in mehr oder weniger großer Distanz voneinander stehen.⁴⁹⁾ Es verhielte sich sogar so, dass der Autor in einer „Pluralität des Ego“ auftritt und seine Identität vom Inhalt des Textes abhängig sei, in Bezug auf die Autobiographie bei Drach lässt sich feststellen, dass der Autor hier bewusst eine Verwischung der Grenzen produziert, wenn er seine Strategie wie in der oben beschriebenen Weise so anlegt, dass er seine Autobiographie auf mehrere Texte unterschiedlicher Art ausbreitet, die noch dazu keine eindeutigen Signale tragen. Für Foucault ist es

bekannt, das in einem Roman, der sich als Bericht eines Erzählers präsentiert, das Personalpronomen in der ersten Person, des Präsens Indikativ, die Zeichen für die Ortsbestimmung nie exakt auf den Schriftsteller verweisen, weder auf den Augenblick, in dem er schreibt, noch auf die Bewegung des Schreibens; sondern auf ein alter ego, dessen Distanz zum Schriftsteller mehr oder minder groß sein kann und im selben Werk variieren kann.⁵⁰⁾

Der Einfluss, den der Autor auf den Diskurs ausübt, könne so weit reichen, dass er einen eigenen Diskurs zu schaffen verstünde, Foucaults Beispiele sind Freud und Marx.⁵¹⁾ Es gibt aber noch andere, Analogien und Ähnlichkeiten produzierende Einflussmöglichkeiten. Davon könnte die Rede sein, wenn man das Verhältnis zwischen Sternes ›A Sentimental Journey‹ und Drachs ›Unsentimentale Reise‹ in den Blick nimmt. Auch Sterne hat ein neues Paradigma innerhalb des Diskurses der Reiseliteratur eröffnet und gleichzeitig damit einen eigenen Diskurs geschaffen auf den Drach mit seinem Werk Bezug nimmt.

Die erste Prämisse Foucaults, um noch einmal zu seinem Text zurückzukehren, war der sprichwörtlich gewordene „Tod des Autors“, eher ein „Verschwinden“, wie er es nennt: „es geht um das Öffnen des Raumes, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwindet.“⁵²⁾ Mir ist bewusst, dass sein Vortrag Schlüsselprobleme, die die Autobiographie-Diskussion aufgreift, nicht beantwortet. Wie es häufiger bei Foucault vorkommt, bestehen seine Ausführungen eher aus Fragen denn aus Antworten und das zentrale Thema des Subjekts in einem Text (oder weiter reichend in einem Diskurs) formuliert er folgendermaßen:

Vielmehr sollte man fragen: wie, aufgrund welcher Bedingungen und in welchen Formen kann so etwas wie ein Subjekt in der Ordnung des Diskurses erscheinen? Welchen Platz kann es in jedem Diskurstyp einnehmen, welche Funktion kann es ausüben, indem es welchen Regeln folgt? Kurzum, es geht darum, dem Subjekt (oder seinem Substitut) seine Rolle als ursprüngliche Begründung zu nehmen und es als variable und komplexe Funktion des Diskurses zu analysieren.⁵³⁾

⁴⁹⁾ Vgl. ebenda, S. 1020.

⁵⁰⁾ Ebenda.

⁵¹⁾ Aus heutiger Sicht und in Bezug auf die Diskursanalyse kann man Foucault selbst getrost ebenfalls als einen Diskursbegründer bezeichnen.

⁵²⁾ FOUCAULT, Was ist ein Autor? (zit. Anm. 2), S. 1008.

⁵³⁾ Ebenda, S. 1029.

Für die Autobiographie bedeutet das Abstand zu schaffen von der Frage nach der „Wahrheit“ oder „Authentizität“ des autobiographischen Texts. Was das Autor-Subjekt auszeichnet, ist die Fähigkeit, Diskurse mit der Autor-Funktion zu manipulieren. Drach hat sich mehrfach dahingehend geäußert, dass er, aufbauend auf dem französischen Roman des 19. Jahrhunderts, bestrebt war, neue Formen mit neuen Schreibabsichten zu schaffen.⁵⁴⁾ Im Zentrum steht dabei eine Forderung, die mit dem Autobiographie-Thema in engem Zusammenhang steht: „Ich bin ein Fanatiker der Wahrheit“⁵⁵⁾, sagt er einmal, und im Hinblick auf seine autobiographischen Texte und Essays ist das nachvollziehbar und zwar auch deshalb, weil er sich der Strategien des literarischen Marktes und seiner Position in demselben bewusst gewesen sein musste, wenn er gerade diesen Zug an seiner Literatur als Hinderungsgrund für anhaltenden Erfolg angibt. Die polemischen Texte zur Weltliteratur, die sich zum Teil unediert im Nachlass befinden, die zum anderen Teil aber in Interviews und Reden bereits veröffentlicht wurden, lassen ein seltsames Bild vom Autor entstehen. Drach produziert hier eine Gegenwelt, in der der tatsächliche Literaturdiskurs verkleinert abgebildet wird mit einer Figur Drach mittendrin, die im Foucault'schen Sinne als Diskursstarter funktioniert. Kritik an der Literaturkritik wechselt sich ab mit Selbstpositionierungen: „Ich habe nie mit bestehenden Verhältnissen paktiert, sondern mir ist immer daran gelegen, etwas anderes aus den Dingen zu machen, als was mir geboten wurde.“⁵⁶⁾ Drach konstruiert unterschiedlich enge Verbindungen zu seinem Werk. Die Texte und der Autor und damit auch das autobiographische Ich und der Autor sind jeweils unterschiedlich weit oder nah zueinander positioniert.

Foucaults „Angriff“ auf den Autor, der eigentlich dessen Rehabilitation bedeutet, ihn aber unterhalb des Werkes positioniert, führt die Trennung zwischen Autor und Werk so gründlich durch, dass auch eine Relation zwischen dem autobiographischen Ich und dem Autor kaum möglich ist. Das würde bedeuten, dass der autobiographische Text wie jeder andere – auch fiktionale – Text aufzufassen wäre. Dass es trotzdem möglich ist, Foucaults Text spezifisch auf das Thema der Autobiographie anzuwenden, ist der Tatsache geschuldet, dass sich diese Trennung nur dort vollzieht, wo es sich um die Autor-Funktion dreht. Der Autor ist aber weiterhin derjenige, der die Grenzen des Werkes bildet, die es möglich machen, es von anderen Werken zu unterscheiden, aber auch möglich machen, das Subjekt zu identifizieren, dass sich sowohl als Autor, als auch als dessen Figur präsentiert.

Im Folgenden sollen zwei Strategien Drachs beleuchtet werden, seine Figuren zu Subjekten eines Diskurses zu machen. Einerseits tut er das, indem er mit seinem Roman ›Unsentimentale Reise‹ einen literaturhistorisch wichtigen Text des

⁵⁴⁾ Vgl. SCHMIDT-DENGLER, Gespräch mit Albert Drach (zit. Anm. 6), S. 13f.

⁵⁵⁾ EVA SCHOBEL, Ich bin ein wütender Weiser – Ein Gespräch mit Albert Drach, in: BERNHARD FETZ (Hrsg.), In Sachen Albert Drach. Sieben Beiträge zum Werk. Mit einem unveröffentlichten Text Albert Drachs, Wien 1995, S. 14–17, hier: S. 16.

⁵⁶⁾ Auskünfte. Autoren im Dialog: Albert Drach. Saarländischer Rundfunk. 39:31 min., 5.4.1974 (27:17–27:31).

19. Jahrhunderts und eines der wichtigsten Modelle der jüngeren Autobiographie-Geschichte übermalt und seinen Protagonisten Peter Kucku wie ein fremdes Ei in den Diskurs einbettet. Dann wird die Erzählung ›Lunz‹ Ausgangspunkt für die Überlegungen sein, inwiefern sich Drachs Autobiographiekonzept zur Illustration des Paradigmas der Autobiographie als Maskenspiel und zur Subjektkonstitution eignet, in beiden Beispielen wird Drachs Zugang zum historischen Erzählen konkret, ein Erzählen, dass den Autor selbst nie ganz aus den Augen verliert aber trotz des Abstandes zu den Figuren „Wahrheit“ produziert.

Unsentimentale Reise: Negativität des „un-“

Sigmund Freud hat in seiner Untersuchung über das Unheimliche argumentiert, dass das Präfix „un“ keine bloße Negation des ursprünglichen Wortes herbeiführt.⁵⁷⁾ Der Bedeutungsinhalt wird zwar modifiziert, kann aber von der ursprünglichen Bedeutung nie ganz getrennt werden, wie sich gerade in vielen von ihm selbst in den Diskurs eingeführten oder psychoanalytisch präzisierten Begriffen widerspiegelt, wie „unbewusst“, „Unlust“, „Unbehagen“ und „unheimlich“, die sich nicht als exakte Gegenteile von „bewusst“, „Lust“, „Behagen“ und „heimlich“ verstehen lassen. Mit Drachs Titelwahl verhält es sich ganz ähnlich. Mit dem Titel ›Unsentimentale Reise‹ ist dem/der LeserIn ein Schlüsselwort in die Hand gegeben, das auf das Verständnis des Textes entscheidend mitwirkt. Die Aufgabe, die Bedeutungen zu scheiden, scheint beim Wortpaar „sentimental/unsentimental“ einfacher zu sein als bei „heimlich/unheimlich“ solange man seine konkrete Anwendung im gegebenen literarischen Beispiel außer Acht lässt, in der Regel, und das gilt wohl für das Englische wie das Deutsche, trägt der Begriff „sentimental“ den tendenziell negativen Touch der übertriebenen Empfindsamkeit. Von „sensibel“ abgeleitet und aus dem Französischen kommend reicht das Begriffsfeld vom Schwärmerisch-Träumerischen bis zur unangenehmen Empfindlichkeit. Das durch das Präfix „un“ signifizierte Gegenteil dagegen weist in die Richtung einer von Sentimentalitäten freien Unbeeinflussbarkeit, vielleicht bis zur Gefühlskälte, in jedem Fall einer auf Selbstkontrolle basierenden Handlungsmotivation. Drachs Begriffsverwendung scheint schon im Titel seines Emigrationsberichts zu suggerieren: Sentimentalitäten sind dort fehl am Platz, wo sie einer objektiven Einschätzung der Wirklichkeit im Weg stehen. Wer sentimental wird, sollte es sich auch leisten können, sodass die Verbindung der Textsorte *Bericht* im Untertitel zum Wort „sentimental“ einen Widerspruch darstellte.

Mit der Wahl des Titels deutet sich wiederum das mit Drachs Literatur gern in Zusammenhang gebrachte Label des „Maskenspiels“⁵⁸⁾ an, welches de Man

⁵⁷⁾ Vgl. SIGMUND FREUD, Das Unheimliche (1919), in: S. F., Psychologische Schriften, hrsg. von ALEXANDER MITSCHERLICH, ANGELA RICHARDS und JAMES STRACHEY (= Studienausgabe; Bd. 4), Frankfurt/M. 1982, S. 241–274.

⁵⁸⁾ Vgl. FETZ, Das Opfer im Zerrspiegel (zit. Anm. 27), S. 52ff., und ANDRÉ FISCHER, „Der Zynismus ist ein Anwendungsfall der Ironie“, in: ebenda, S. 31–50, hier: S. 45f.

bekanntlich als autobiographisches Substrat jedes literarischen Textes definiert⁵⁹⁾ und im Fall ›Unsentimentale Reise‹ in der Bezugnahme auf einen anderen Text zu finden ist, nämlich in der intertextuellen Verbindung zu Laurence Sternes ›A Sentimental Journey‹. ›Unsentimentale Reise‹ beschwört auf den ersten Blick in Bezug auf diesen Zusammenhang Erwartungen herauf, die nicht eingelöst werden. Virginia Woolf attestiert Sterne ähnliche Qualitäten, wenn sie schreibt: „For the little stress he lays on the quality he desires us to see in him, coarsens it, over-paints it, so that instead of humour, we got farce, and instead of sentiment, sentimentality.“⁶⁰⁾ Woolf, die über Tendenzen und Theorie der Biographie informiert war, eröffnet eine Perspektive auf Sternes Text, die auch bei Drachs „Reise“ hilfreich ist: „His mind is partly set on us, to see that we appreciate his goodness.“⁶¹⁾ All das und mehr ergibt in Summe Sternes Sentimentalitäts-Begriff und kontrastiert in diesem Sinn mit Drachs Absichten, dessen „goodness“ zwar zur Debatte steht, aber wiederum nur als uneingelöster Anspruch existiert.

Kucku macht eine Reise wegen des Krieges, Yorick trotz des Krieges. Wo weiterer den Kampfschauplätzen aus dem Weg gehen kann, ist der Krieg für ersteren omnipräsent. Yorick sucht, findet und versteht seine Reise als eine Form von Weltaneignung des Subjekts, das sich in den Wahrnehmungsvorgang einschreibt. Den Krieg registriert er gar nicht richtig,⁶²⁾ so sehr ist er mit sich selbst beschäftigt: „He was travelling in France indeed, but the road was often through his mind.“⁶³⁾ Auch für Kucku spielen die kosmopolitischen Vorgänge während der Reise letztendlich wenig Rolle. Nicht einmal, als Truppen der Alliierten und der Deutschen in dem Alpendorf, in dem er Zuflucht sucht, aufeinandertreffen, weitet sich der Erfahrungsraum auf kaum mehr als die unmittelbare Umgebung, auf alles, was Kucku unmittelbar wahrnehmen kann, aus. Auf der anderen Seite sind seine Aufenthalte aus der Perspektive der französischen Behörden fast immer transparent. Cosgroves Analyse von ›Z.Z.‹ zeigt die Sohn genannte Figur umgeben von den Auflösungserscheinungen der politischen Körper um ihn herum, während der Held selbst in immer rigider werdenden Grenzen, zuletzt denen seines Körpers selbst, eingengt wird: „Trapped within and defined by the micro-physics of power, the autonomous person disappears and in its place a disempowered, obedient puppet materialises.“⁶⁴⁾ Die erzwungene Passivität des Sohnes wird auch von Kucku reflektiert, der bereits vollständig in die nationalsozialistische *body politic* inkorpo-

⁵⁹⁾ Vgl. PAUL DE MAN, Autobiografie als Maskenspiel, in: Die Ideologie des Ästhetischen, hrsg. von CHRISTOF MENKE (= edition suhrkamp 1682), Frankfurt/M. 1993, S. 131–144.

⁶⁰⁾ VIRGINIA WOOLF, Introduction, in: LAURENCE STERNE, A Sentimental Journey through France and Italy. With an Introduction by VIRGINIA WOOLF (= The World's Classics 333), London 1963, S. v–xvii, S. xiii.

⁶¹⁾ Ebenda, S. vii.

⁶²⁾ Vgl. ebenda, S. viii: „He left London, he tells us, with so much precipitation that it never enter'd my mind that we were at war with France.“

⁶³⁾ Ebenda.

⁶⁴⁾ MARY COSGROVE, Grotesque Ambivalence. Melancholy and Mourning in the Prose Work of Albert Drach, Tübingen 2004, S. 179.

riert ist. Die politische Passivität, derer er sich beschuldigt, wird ihm zur Rettung. Nicht nur in diesem Umkehrschluss ist in Drachs Schreiben Kafka präsent. Dass Drachs Schreibweise „auf herkömmliche Wahrnehmungs- und Verstehensformen nicht mehr zurückgreifen“⁶⁵) könne, ist nicht nur unter diesem Aspekt falsch, denn sowohl die Form des Berichts als auch die des Reiseromans als literarische Formen stehen, wenn auch in teilweise ironisierter Form, Pate. Drach muss keine neue literarische Gattung erfinden, um die Situation seiner Figuren zu beschreiben, noch ist die Handlung von irrationalen Momenten geleitet, die dies notwendig machten. Treffender in Bezug auf Drachs Wahrnehmungssituation ist hier der Begriff „Aufrichtigkeit“⁶⁶), der aber in der Drach-Rezeption, speziell der autobiographischen Texte zum Problem der Identifizierung des Autorlebens mit dem Text geführt hat: „Sternes Roman ist ein Roman der Abschweifungen, diese Abschweifungen sind ein Stilprinzip; Drachs Bericht ist ein Bericht der Abschweifungen, die aber sind ein Lebensprinzip“⁶⁷, heißt es da beispielsweise bei Hermann Wallmann, so als ob Sternes Text als literarischer zu lesen wäre, ›Unsentimentale Reise‹ dagegen als Bekenntnisschrift im Sinne traditioneller Autobiographie-Konzepte, die von der Rekonstruktion eines Lebens in seiner Gesamtheit ausgehen,⁶⁸) und das obwohl sich gerade die Drach'sche Poetologie als äußerst artifizuell erwiesen hat und die Formen Bericht, Protokoll und Untersuchung gewissermaßen nur als Vorformen und Modelle literarisch-ästhetischer Texte verwendet werden.

Mit den beiden Stellen Figur und Autor im Hinterkopf lassen sich Strukturmerkmale feststellen, die diese unterschiedlich ausfüllen. Soeben besprochen wurde die intertextuelle Nähe zu Sternes Roman oder besser zu dessen Begriff der Sentimentalität. Es ist auch eine Form der Sentimentalität, wenn man einem Zustand des Glücks nachtrauert, der nur in seiner Möglichkeitsform existiert hat: Dort, wo er sich dagegen entscheidet, der geliebten Sibylle Withorse nachzureisen, so scheint es, muss er sich selbst aus den Träumen reißen und sich die Gefahr, in der er schwebt, in Erinnerung rufen. Aus dem Zustand der Sentimentalität, in dem er sich einmal gar zu weinen erlaubt – und es ist die „zweite einschlägige Entgleisung“⁶⁹) –, holt ihn entweder die Lebensrealität oder er selbst. Die Strategie des Peter Kucku besteht also in der Abwendung und der Verneinung seiner Identität. Ein Beispiel soll die sprachliche Realisierung dieses negativen Prinzips illustrieren: „Was mich betrifft, so hindert das Feuer des Weins mein Blut am Erstarren vor dem Abgrund von Gefahren, an den ich mich wage.“⁷⁰) An derselben Stelle nennt er sein

⁶⁵) MATTHIAS THIBAUT, Albert Drachs Unsentimentale Reise, in: FUCHS/HÖFLER (Hrsgg.), Albert Drach (zit. Anm. 6), S. 294f., hier: S. 295.

⁶⁶) Ebenda, S. 293.

⁶⁷) HERMANN WALLMANN, Die Wiederkehr des Drach, in: Schreibheft 32 (1988), S. 23–25, hier: S. 25.

⁶⁸) Vgl. GUSDORF, Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie (zit. Anm. 3), S. 133.

⁶⁹) ALBERT DRACH, Unsentimentale Reise. Ein Bericht, hrsg. von BERNHARD FETZ und EVA SCHOBEL. Mit einem Nachwort von EVA SCHOBEL (= Werke in zehn Bänden; Bd. 3), Wien 2005, S. 181.

⁷⁰) Ebenda, S. 256.

Glück „unvollständig“, eine Beziehung „unmöglich“, die Verbindung zu anderen „unüberbrückbar“, aber auch seinen Körper „unverändert“, dann wieder bezeichnet er sich selbst als „unsentimentale Natur“⁷¹⁾. Das alles fällt in die wenigen Sätze einer Erzählerreflexion zur Situation, die in ihrer Häufung eine Strategie vermuten lässt, die er andernorts in Beziehung zu seinem Bericht deutlich formuliert, wenn er beispielsweise über die Erzählung eines amerikanischen Leutnants sagt: „Es wäre vielleicht auch eine sentimentale Geschichte, aus der man nur amerikanische Filme dreht, von der man aber nicht spricht auf einer unsentimentalen Reise.“⁷²⁾ Auch hier ist das Partikel „un“ in unmittelbare Nähe zum Wort „sentimental“ gerückt, in der Eröffnungsszene, die den „Reisenden“ im Abteil den anderen Opfern der Verfrachtung in ein Auffanglager gegenüber zeigt, ist dieser Abwendungsimpuls, die Ausnahme-situation und die Außenseiterrolle des Erzählers in der Raumaufteilung wie in der Bewegung semantisiert. Mit dem sprechenden Namen und der mitgelieferten Erklärung („Wir sind alle unvollständig“) wird klar, dass Drach mit dem Namen seines Protagonisten einen Kreuzungspunkt konstruiert, in dem sich Zynismus, (Un)sentimentalität, die Sicht der Verfolger und Querverweise zu seinen Handlungsmustern darstellen lassen. Gleichzeitig aber entsteht auch eine Präsenz des Autors als Person, die die autobiographische Lektüre erleichtert, wenn nicht gar zur einzig denkbaren gemacht hat. „Ich bin nicht mehr ich“⁷³⁾, heißt es im Roman und es ist zu fragen, wer damit wen gemeint haben könnte.

Maske – Marionette

Um den Begriff der Maske, wie er hier schon einige Male aufgetaucht ist, loszuwerden, weiche ich auf eine andere Komponente aus dem Theater als Hilfskonstruktion aus, den Begriff der Marionette, denn die Maske nimmt nicht selbst war, sondern verdeckt das Erfahrungs-subjekt und macht es unsichtbar für andere. Der Befund, den Kucher über ›Z.Z.‹ entwirft, trifft auch auf ›Unsentimentale Reise‹ zu: „Die autobiografische Signatur [...] wird weder eingestanden noch in Abrede gestellt. Drach entwirft sie als Möglichkeitssignatur [...], die sich unentwegt selbst auf Distanz hält, indem sie den Protokollanten [...] ständig in eine Außenperspektive rückt.“⁷⁴⁾ Und Drach selbst schreibt: „[Es] scheint mir wenigstens interessant: als ob ich mich so spalten könnte, daß ein Teil von mir die Gefahren übernimmt, der andere aber als unbeteiligter Zuschauer von außen dem gebotenen Schauspiel beiwohnen darf.“⁷⁵⁾ Insofern man diese Selbsteinschätzung vom Verhältnis Ich-

⁷¹⁾ Ebenda, S. 218.

⁷²⁾ Ebenda, S. 340.

⁷³⁾ Ebenda, S. 258.

⁷⁴⁾ PRIMUS-HEINZ KUCHER, Anwendungsfälle des Zynismus. Albert Drachs Lebens- und Überlebensprotokolle: Von Z.Z. zur Unsentimentalen Reise, in: ÖGL Österreich in Geschichte und Literatur mit Geografie 37/1 (1993), S. 19–31, hier: S. 24.

⁷⁵⁾ DRACH, Unsentimentale Reise (zit. Anm. 69), S. 100.

Erzähler–Kucku auf das Verhältnis Kucku–Drach überträgt, passt das Bild der Marionette besser in die Einschätzung von der Aufspaltung der beteiligten Figuren, als das Bild der Maske, das bei de Man ja nur auf das Verhältnis Autor–Text bezogen war und dann in der Drach-Rezeption auch in dem besprochenen Zusammenhang wiederverwendet wurde. Es geht daher wohl um die Perspektiven, die die entworfenen Figuren einnehmen, und weniger um ihre subjektive Legitimation in dem Sinne, wie es Kucher in seinem Begriff „autobiografische Signatur“ beschreibt. Es geht um die freien Stellen, die der Autor zurückgelassen hat, und darum, wie ein Autor wie Drach es versteht, diesen Platz zu besetzen, sich in seiner Literatur gegenwärtig zu machen, ohne zu erscheinen. Cosgrove hatte die Metapher der „puppet“ bemüht, um das Verhältnis zwischen der Figur Kucku und den Behörden zu beschreiben. Abhängigkeitsverhältnisse dieser Art sind häufig zu beobachten.

Der folgende letzte Abschnitt wendet sich ›Lunz‹ zu, der Erzählung, die die Drach'schen Strategien im Umgang mit seinem autobiographischen Schreiben noch einmal um eine Facette bereichern sollen. Wie wird aus der Verstrickung zweier Subjekte eine Figur, da wir in ›Lunz‹ drei davon vor uns haben? Die Frage wird sein: „Wer hat hier gesprochen? Ist das auch er und kein anderer?“⁷⁶⁾

Metaphysik in Lunz

Von der Erzählung ›Lunz‹ war schon vorhin die Rede. Unter den autobiographischen Texten Drachs nimmt sie eine Sonderstellung ein. Im Mittelpunkt stehen ein Ort und die Wirkung der dort stattfindenden Ereignisse auf den jungen, den adoleszenten, später den erwachsenen Ich-Erzähler. Eine Ordnung der Erinnerung nach dem Kriterium des Ortes ist in den bisher behandelten Texten nicht zu finden. Die Kapitel sind in Episoden organisiert, die in lockerer Verbindung aneinander gereiht sind. So besteht die Erzählung aus einer Anzahl kleinerer Episoden, die durch zwei Leitthemen miteinander verknüpft sind: Tod und Erotik.

Der Text ist in vier Abschnitte gegliedert, die jeweils einen Aufenthalt in dem Dorf behandeln. Als der Ich-Erzähler kaum fünf Jahre alt ist, kommt er zum ersten Mal nach Lunz.⁷⁷⁾ Der erste (beinahe) katastrophale Vorfall ereignet sich jedoch schon früher, am Millstättersee, wo er ins Wasser fällt und von der Bonne aus demselben herausgezogen werden muss. Derartige Unfälle passieren in Lunz nicht, dafür werden „Regenspiele“ der älteren Spielgefährtinnen vom Fünf- oder Sechsjährigen noch unschuldig interpretiert. Andere Anekdoten beinhalten die Untreue der Gastgeberin, Geschichten von angeblich verspeisten Afrikaforschern, vor allem aber die Episode von der Beobachtung der Bergung eines im See Ertrunkenen. Drach reiht abwechselnd Bilder des Todes (ertrunkene Mäuse, sterbende Kinder) an solche (sexueller) Vitalität: die schöne Schwester, die attraktive Bonne,

⁷⁶⁾ FOUCAULT, Was ist ein Autor? (zit. Anm. 2), S. 1030.

⁷⁷⁾ Die erwähnte Unterkunft, das sogenannte Amonhaus, gehört heute zu den historischen Bauwerken der Ortschaft. http://de.wikipedia.org/wiki/Lunz_am_See (05.05.2014)

kindliche Spiele mit Sexualität. Zehn Jahre später macht sich der Jugendliche auf eigene Faust auf den Weg nach Lunz. Statt einer Hexe des Märchens (der er als Kind begegnet war) ist es nun Mephistopheles, der ihm in Figur eines „gesichtslosen“ Ratenagenten begegnet und dazu verleitet, an gefährlicher Stelle in den See zu springen. „Der vermiedene Tod in Lunz wurde durch den in Wien stattgehabten der mir unbekannt gebliebenen Schwester Heddas ausgelöscht.“⁷⁸⁾ Aus den angebahnten Affären wird nichts. Der Erzähler kehrt erst viele Jahre später dorthin zurück, diesmal, um sein Stück ›Das Kasperlspiel vom Meister Siebentod‹ zu vollenden und, wie er sagt, für seine Hauptfigur ein weibliches Pendant zu finden. Diesmal hat er damit Erfolg, seine Gastgeberin verewigt er in seinem Stück, zu dem verabredeten Wiedersehen mit ihr kommt es aber nicht, denn sie verständigt ihn schriftlich von ihrem Ableben. Ihren Tod hat er zuvor, ohne es zu diesem Zeitpunkt richtig zu interpretieren, in einer Vision vorhergesehen.

Wie schon die knappe Zusammenfassung zeigt, sind in allen Abschnitten Erotik und Tod in ein Spannungsverhältnis gesetzt. Dazwischen stehen wunderbare Begebenheiten, eine Prophezeiung, eine wundersame Rettung und eine weissagende Zukunftsvision vom Tod von insgesamt drei Frauen, mit denen der Ich-Erzähler in einem engen Verhältnis steht. Den Konvergenzpunkt stellt immer er selbst dar, dessen Perspektive sich fließend mit den Themen der Erzählung als teilweise rückschauend, dann wieder miterlebend verändert.

Perspektiven der Erinnerung

In ›Lunz‹ wechseln sich reflektierende Rückschauern ab mit der Perspektive des Kindes, „wissende“ und „ahnende“ stehen neben naiven Darstellungen:

Damals im Zirkus wurde ich dann von den Gesprächen durch einen Seiltänzer abgelenkt, der über einen Strick wie ein Engel dahinglitt, obwohl er keine Flügel anhatte. Für eben diesen Seiltänzer zeigte die Helmel-Mutter, die bald danach neben ihm nahe der Bühne mit aufgelösten roten Haaren zu sehen war, freundliches Interesse, das möglicherweise noch andauerte, als sie mit ihm hinter dem Vorhang verschwand.⁷⁹⁾

Diese Passage fügt sich nahtlos an die Erzählung vom Irrtum des kleinen Albert, was die Herkunft des Rindfleisches anlangt, und schiebt die Naivität des Kindes kurzzeitig vor die Ironie des Erwachsenen und dessen Interpretation. Das Staunen ob des flügellosen Engels einerseits, das „freundliche Interesse“ andererseits bleiben Andeutungen, die zwischen den Welten der Erwachsenen und der Kinder Platz haben. Das Phantastische und das Profane stehen ohne Unterschied nebeneinander. Der deutlichste Ausdruck dieser Vermischungen ist die Passage vom Ertrunkenen im See: „Ich aber hatte genug gesehen, um nicht mehr sterben zu wollen.“⁸⁰⁾ Wenn es stimmt, dass Drach mit seiner Kindheit „ein Zauberreich

⁷⁸⁾ DRACH, Lunz (zit. Anm. 38), S. 24.

⁷⁹⁾ Ebenda, S. 11.

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 23.

erforscht, das nur ihm allein gehört⁸¹⁾, dann tut er das, indem er sich in einen multiplen Autor aufspaltet: das Kind, der sich Erinnernde, der Schreibende, der Reflektierende und der dazwischen Vermittelnde. Nicht nur an dieser Stelle kokettiert der Erzähler mit der Komik des Metaphern wörtlich nehmenden Kindes, produziert damit gleich auch eine denkbare Phantasiewelt, wie sie nur die Literatur zu schaffen imstande ist, die Utopie von der Unsterblichkeit, der Schwerelosigkeit und wo die Schnitzel auf Bäumen wachsen. Bis zur Überwindung des Todes – und das ist vielleicht das eigentliche Thema von ›Lunz‹ – reicht die Literatur, auch wenn Drachs *life writing* ironisch die Formen der „beispielhaften Lebensläufe der berühmten Männer“⁸²⁾ bricht. Der Jugendliche blickt im zweiten Teil auf die Ereignisse des Kindes zurück und stellt fest:

Aber sobald der Unkenteich vor mir lag, nicht ganz so schaurig wie zur Kinderzeit, aber nicht weniger wundersam, suchte ich nur noch nach dem Haus, das, an einen Felsen „angebant“, mir seinerzeit den Weg in die Unsterblichkeit verheißen, den ich immer weiter verfolgte, wengleich er mir später nicht nur schwierig, sondern auch bedenklich vorkam, weil er ja doch nicht, wie ich mir damals vorgestellt, den Fortbestand meines körperlichen Daseins ermöglichen konnte.⁸³⁾

Erinnerungsmetaphysik

Die Verwandtschaft zwischen metaphysischen Räumen und den Räumen einer oftmals zynischen Realität ist nicht nur dem ›Lunz‹-Text eigen. ›Z.Z.‹ das ist die Zwischenzeit‹ beginnt mit der Beschreibung des aufgebarhten Vaters und verhöhnt mit der Verwendung euphemistischen Vokabulars die sprachlichen Ausweichstrategien, mit denen man dem Thema Tod in der Regel begegnet, forciert damit aber auch eine zynische Wahrnehmung des Vorganges des Sterbens. Der Tod der Mutter am Ende des Buches, den die Hauptfigur eigener Überzeugung nach durch eine unlautere Affäre herbeiführt, ist eher antizipiert denn Erzählerrealität. Sowohl in den großen wie in den Mikrostrukturen der Drach'schen Prosa lassen sich eine Unzahl an Beispielen dieser Art finden, die metaphysischen Kräften einen ebenso prominenten Platz zuweisen wie einer Wirklichkeit, immer aber die Reflexion der Ereignisse als eigentliche Urheberin der Verzauberung zu bewirken.

Erinnerung ist in der Literatur Albert Drachs ein ordnendes Prinzip, sie besteht aus der Zusammenstellung von Informationen, die zum Zeitpunkt der Erlebnisse aufgenommen wurden oder später hinzugefügt werden, so dass aus einer einseitigen Perspektive der Rückschau eine der flexiblen und beweglichen Erinnerungsbruchstücke werden, die sich im Text in ein Ganzes fügen. Wenn generell gilt, dass „der erinnerte Sachverhalt ein Produkt des Erinnerungsvorgangs“⁸⁴⁾ ist, so wird ge-

⁸¹⁾ GUSDORF, Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie (zit. Anm. 3), S. 125.

⁸²⁾ Ebenda.

⁸³⁾ DRACH, LUNZ (zit. Anm. 38), S. 18.

⁸⁴⁾ WAGNER-EGELHAAF, Autobiographie (zit. Anm. 19), S. 17.

rade in ›Lunz‹ offenbar, dass hier mit den verschiedenen Blickwinkeln des Subjekts so etwas wie eine Bewusstwerdung dieses Vorgangs der Erinnerung geleistet wird. Die Wertungen, die dabei entstehen, sind von außen importiert, sie ergeben sich aus den Sachverhalten, wie Drach das formulieren würde, nicht aus seinen persönlichen Anschauungen, die wiederum für die Art der Präsentation verantwortlich sind und damit das stärkste Argument gegen das polizeiliche Protokoll liefern, das der Drach'sche Protokollstil kritisch zu hinterfragen imstande ist, weil er dieselben Mittel so einsetzt, dass die Folie zwar erkennbar bleibt, ihr manipulativer Charakter aber ebenso sichtbar zur Schau gestellt wird. Erinnerung ist in diesem Zusammenhang das auf sich selbst wirkende Prinzip des Subjekts, das nur dort entstehen kann, wo es sich selbst in der distanzierten Perspektive des Protokolls wahrnimmt. Erinnerung ist in den besprochenen Autobiographien aber auch gleichbedeutend mit Rückkehr oder Wiederkehr, einem der entscheidendsten Prinzipien in Drachs Schreiben.⁸⁵⁾ Was die beiden Texte ›Lunz‹ und ›Unsentimentale Reise‹ sowie ›Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum‹ noch verbindet, ist ihre Technik, die Topologie von einer physischen in eine sozial strukturierte zu verlagern, in der Erinnerung sind die Orte aufgeteilt in Zentren und Peripherien. Das Zentrum, das sind der Ich-Erzähler und dessen Perspektive. An den Peripherien steht ein Figureninventar, das sich durch Stellung und Position gegenüber der Hauptfigur auszeichnet. Es ist bisher in der Forschungsliteratur zu Drach kaum bemerkt worden, was ein Grundcharakteristikum seiner Sprache ausmacht, nämlich die durch den Protokollstil vernachlässigte topographische Beschreibung der Handlungsorte, die damit zu bloßen Tatorten werden. So wissen die Lesenden zwar von morschen Brücken, kleinen und größeren Wäldern und natürlich dem See, doch entsteht aus dem Text kaum eine Vorstellung von größeren Zusammenhängen dieser Details.⁸⁶⁾ Das scheint bemerkenswert bei einer Erzählung, die durch einen (beinahe) einheitlichen Ort zusammengehalten wird. Lunz funktioniert in Drachs Erzählung als Ort des Gedächtnisses seiner Ich-Figur. Dort konkretisiert sich seine Karriere als Schriftsteller und dort befinden sich die Schauplätze erster erotischer Avancen und der Erkenntnis (nicht nur) der eigenen Sterblichkeit. Es ist wichtig zu sehen, wie Drach auf diesem Weg der Wahrheit auf die Spur kommt, wenn er nämlich nicht nach den Fakten sucht, sondern nach deren Bedeutung. Es ist immer dieses Ich, das erst als Urheber des ›Kasperlspiels‹ vollständig als Wiedergabe des Autors erkennbar wird, welches aus den Bedeutungen entsteht und diese Leerstelle, diesen Ort ausfüllt, den der Autor im Schreiben hinterlassen hat.

⁸⁵⁾ Vgl. dazu ERNESTINE SCHLANT, Albert Drach's Unsentimentale Reise. Literature of the Holocaust an the Dance of Death, in: *Modern Austrian Literature* 26/2 (1993), S. 35–62.

⁸⁶⁾ Vgl. ELMAR LENHART, Gewalt und Recht im Raum. Albert Drach und Michel Foucault, Phil. Diss. Graz 2012.

