

Die Gabe des Gegen-Gedächtnisses in Thomas Bernhards *Auslöschung*

Thomas MEYER

I. Einleitung

Wie soll man über einen Text schreiben, dessen Phänomenalität nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass es ihn eigentlich nicht gibt? Eine Schrift in statu nascendi, die sich selbst sofort negiert, sich selbst dahinrafft, auslöscht. Ein Text, der keine Grenzen kennt, der überbordnet, überall spielt und nirgends zu verorten ist, ein Text, dessen Autor/en ein nebulöses Maskenspiel betreibt/betreiben, hinter dem sich kein Subjekt zu erkennen gibt. Ephemäre Autoren, die (sich) substituieren, (sich) wiederholen, (sich) widersprechen und (sich) parodieren. Autor(en) als Gespenst(er) in einem gespensterhaften Text:

Ich [beschäftige mich mit] eine[r] ungeheure[n] Schrift [...] und habe gleichzeitig Angst davor. (614)¹

Was nun?

Der Text gibt Antwort:

Wir müssen das Scheitern immer in Betracht ziehen, sonst enden wir abrupt in der Untätigkeit. [. . .] Wir müssen uns das Denken erlauben, uns getrauen auch auf die Gefahr hin, dass wir schon bald scheitern, weil es uns unmöglich ist, unsere Gedanken zu ordnen, weil wir, wenn wir denken, immer alle Gedanken, die es gibt, die möglich sind, in Betracht zu ziehen haben, scheitern wir immer naturgemäß. (370)

1) Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich stets auf die Suhrkamp-Taschenbuchausgabe Thomas Bernhard, *Auslöschung. Ein Zerfall*, Frankfurt/M. 1988

Die Polyreferenzen des Textes, die Komplexität und Hypertrophie seiner Verweisungsverfahren und Aporien treiben jeden Interpreten an die Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten und darüber hinaus. Jegliche Interpretation sowie ihre Präsentation gehen unweigerlich mit einer Gewalt einher, die das Projekt der Auslöschung verzerrt und letztlich zerstört. Diese Gewalt ist jedoch textimmanent und zwingend, sowie aus Darstellungsgründen unvermeidlich:

Wir müssen uns an der Philosophie [der Auslöschung] vergreifen, uns an ihrem Geist versündigen (542), wenn wir über sie schreiben wollen.²⁾

Gleichsam stellt die Auslöschung den Leser aber vor die Aufgabe, den Text umfassend zu erinnern und zu beschreiben. Dieser (uneinlösbare) Anspruch darf/soll nicht aufgegeben werden.

Die Auslöschung zitiert sich selbst als Text *im Kopf* (543), dessen Realisierung ganz im Sinne der Derrida'schen *différance* aufgeschoben ist, sich stets ankündigend, ohne die Ereignisschwelle tatsächlich zu überschreiten. Dementsprechend betrachte ich die Auslöschung wortwörtlich als ein (Zukunfts-)Projekt, das im Wesentlichen von zwei Diskursen durchdrungen ist: dem (anti-)autobiographischen und dem mnemotechnischen Diskurs, die vom Erbdiskurs des Erzählers Murau umschlossen werden. Dabei gehe ich von einem Analogieverhältnis zwischen dem (noch ausstehenden) Projekt der Auslöschung (als ideellem Erbe seines verstorbenen Onkels) und Muraus Handhabung des elterlichen materiellen Erbes aus, die den gleichen Bedingungen unterliegen: Es gilt den *Herkunftskomplex* (201) in einen *Zukunftskomplex* (386) zu überführen — ein Zug des Textes, der seine gesamte Strategie charakterisiert.

II. Simonides-Legende als Prätext

Die Simonides-Legende als Gründungslegende der Mnemotechnik liegt in zwei Überlieferungen (Cicero, *Über den Redner* und Quintilian, *Ausbildung*

2) Eine der unhintergehbaren Aporien ist beispielsweise, gelegentlich einen Autor des Textes (Thomas Bernhard?) unterstellen zu müssen, wenn man über die *Auslöschung* sprechen will, obwohl der Text sich einer solchen Annahme explizit widersetzt.

des Redners) vor. Sie weist zahlreiche Parallelen zur *Auslöschung* auf, so dass es gerechtfertigt erscheint, sie als Prätext aufzufassen, wobei Analogien und Differenzen gleichermaßen erhellend für eine (Re-)Lektüre der *Auslöschung* in den Blick genommen werden sollen.

Murau als *literarischer Realitätenvermittler* (615) und Simonides als Dichter sind Schwellengänger, die sich mit einer Katastrophe konfrontiert sehen. Simonides wird während eines Festessens, nachdem er den Gastgeber und, wie es die Dichtertradition vorschreibt, Kastor und Pollux besungen hat, zur Tür gerufen, wo angeblich zwei Männer nach ihm verlangt hätten. Dort findet er jedoch niemanden vor. Unterdessen stürzt das Gemäuer des Hauses just in dem Moment ein, als Simonides ins Freie tritt, und erschlägt die Festgesellschaft. Murau, der gerade das elterliche Wolfsegg verlassen hat und nach Rom zurückgekehrt ist, erhält von seinen Schwestern ein Telegramm, in dem ihm der Tod seiner Eltern und seines Bruders mitgeteilt wird. Sowohl Simonides als auch Murau scheinen mit ihrem Übertreten der (Haus-)Schwelle die Katastrophe mitverursacht zu haben. Die Zwillinge Kastor und Pollux, die jenseits der Schwelle nicht in Erscheinung treten, haben Simonides aufgrund seines Lobliedes, das vom Gastgeber Skopas missbilligt wurde, von der Katastrophe ausgenommen. Murau wird hingegen durch das Telegramm der Schwestern, die er auch als *Zwillinge* (61) bezeichnet, wieder an den Ort der Katastrophe zurückgerufen. In beiden Texten schlägt eine Festszene in ein Begräbnis um: in der Simonides-Legende ist es der Edelmann Skopas, der zum Bankett geladen hat und dessen Hybris den Einsturz des Gebäudes verursacht; in Wolfsegg folgt der Tod der Eltern und des Bruders Muraus unmittelbar der Hochzeit seiner Schwester Caecilia mit dem *Weinflaschenstöpselfabrikanten*, so dass bei den Begräbnisvorbereitungen die Hochzeitsdekoration gegen die Begräbnisdekoration umgetauscht wird. (322)

Die fundamentale Differenz beider Texte liegt in der Reaktion der Schwellengänger. Simonides vermag über die Sitzordnung der Festgesellschaft die verstümmelten Leichen zu identifizieren, und ermöglicht dadurch eine ordnungsgemäße Bestattung der Toten. In der *Auslöschung*

ist nur der Leichnam der Mutter verstümmelt, infolgedessen ihr Sarg im Gegensatz zu dem des Vaters und des Bruders gleich verschlossen werden musste. (395) Sowohl das Telegramm der Schwestern als auch die direkte Konfrontation mit den aufgebahrten Toten lösen bei Murau einen Erinnerungs- und Reflexionsprozess aus, der zu keinem endgültigen Schluss, zu keiner finalen Identifizierung führt und sich gleichermaßen selbst mitreflektiert.

Goldmann gelang es, den archaischen Mythos zu rekonstruieren, der der Simonides-Legende als Folie zugrunde liegt und in den Überlieferungen Ciceros und Quintilians verdeckt wurde. Dieser Mythos rekurriert auf den Toten- und Ahnenkult, die mit der Begründung der Gedächtniskunst als epochalem Einschnitt abgelöst werden.³⁾ Einzelne Bausteine des Mythos, das Loblied des Simonides auf einen Faustkämpfer, das Festmahl, der Tod und die Bestattung sind Wesensmerkmale eines Totenkultes, die je nach historischem und geographischem Ort in ihrer Abfolge leichten Variationen unterworfen waren.⁴⁾ Goldmann führt hier als Beispiele die Leichenspiele zu Ehren des Patroklos an, wie sie im 23. Gesang der Ilias beschrieben sind, oder die von Herodot überlieferten Begräbnissitten der Thraker, die im wesentlichen die Ausstellung der Leiche(n), Totenklage, Schmaus, Bestattung und Leichenspiele beinhalteten. Die Agone, wie der Faustkampf, von dem die Simonides-Legende indirekt Zeugnis ablegt, waren zum Ehrengedächtnis eines Heros eingerichtet. Das anschließende Festessen erneuerte die alte Speisegemeinschaft zwischen Heros und seiner Gemeinde, die überwiegend verwandtschaftlich organisiert war. Da der Faustkämpfer weder der Vergangenheit noch der Zukunft, das heißt weder dem Ahnherrn noch dem Dichter als Sprachrohr seines Nachrumes Tribut zollt, was einer Aufkündigung der traditionellen Gott-Mensch-

3) vgl. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990, 18

4) Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989), 51

Beziehung gleichkommt, ist sein Haus dem Untergang geweiht.⁵⁾

Die enge Verflechtung von Totenkult, Ahnenverehrung und Gedächtniskunst zeigt sich auch in den römischen Ahnengalerien, in denen Goldmann das reale Vorbild für den mnemonischen Gedächtnisraum erkennt und die Grundelemente *loci* und *imagines* wieder auftauchen. Die Römer nahmen ihren verstorbenen Ahnen Totenmasken aus Wachs ab, die von den Nachkommen an einer markanten Stelle im Haus platziert wurden. In der genealogischen Ordnung der im Lararium aufgestellten Ahnenbilder kehrt die verwandtschaftlich strukturiert zu denkende Sitzordnung der Festgesellschaft wieder, wodurch sich die Genealogie sowohl als Ausgangspunkt als auch als Inhalt der Gedächtniskunst ausweist.⁶⁾

Ferner deckt Goldmann bei seiner Dekonstruktion der historischen Deckerinnerung der Simonides-Legende die ökonomische Dimension des Mythos auf. So soll Simonides der erste Dichter gewesen sein, der in Auftrag und gegen Honorar nicht nur Götter und Heroen besungen hat, sondern auch sterbliche Menschen. Die Überlieferung von Cicero und Quintilian thematisieren jedoch nicht die Geldgier des Simonides und den von ihm eingeleiteten Säkularisierungsprozess, sondern den hybriden Geiz des von ihm besungenen Faustkämpfers (bei Cicero: Skopas).⁷⁾

Eine weitere Verbindung von Gedächtnis und Geld ergibt sich aus dem römischen Namen der Mnemosyne: Moneta. Insofern Moneta die Verteilerin ist, die den Bürgern des Staates das zuzusst, was ihnen zusteht, verkörpert Mnemosyne nicht nur den Schatz geprägter Erinnerungsbilder, sondern auch eine Funktion des Verteilens. Demzufolge äußert sich Gedächtnis in gerechter Zuteilung, in Gerechtigkeit. Die Grundsituation des Verteilens findet sich bei der Fleischverteilung im Fest- und Opfermahl, wie es uns bei Skopas begegnet. Dieser vergreift sich im rechten Maß, wenn er dem Dichter nur die Hälfte des versprochenen Honorars gibt und die Dioskuren zu sehr belobigt sieht, wogegen Simonides, der Schwellenkundige, weiß, was Göttern und Menschen gebührt. Er verteilt nach

5) ebd., 52

6) ebd., 61/62

7) ebd., 46/47

traditioneller Maßgabe das Lob an beide und verhilft nach dem Einbruch der Katastrophe den Angehörigen der vom Dach Erschlagenen zu den Ihrigen, das heißt, er teilt die Toten den Lebenden zu — zur Bestattung in der Erde und im sozialen Gedächtnis.⁸⁾

Auch die Auslöschung spürt dem Totenkult und der Genealogie nach, thematisiert und analysiert deren ökonomische Implikationen, was sich nicht zuletzt in dem transgenerationellen Erbe widerspiegelt, dessen Handhabung Murau reflektiert und ihn (ver-)zweifeln lässt, da es nicht wie das Projekt der Auslöschung im Aufschub zu halten ist, sondern zum Handeln zwingt.

III. Wolfsegg als Gedächtnisraum

1. Totenkult

Die (über die Familiengenerationen hinweg vererbte) Aufbahrung der Toten in der Orangerie verdichtet sich zu einem Bild, das sich als mnemonischer Gedächtnisraum in Verbindung zum Toten- und Ahnenkult stellt. Murau betrachtet diese Aufbahrung als Kunstwerk und Schauspiel (324), die er als solche durchaus zu schätzen und würdigen weiß. Mit den tatsächlichen Leichen jedoch physisch konfrontiert, *den Geruch eingeatmet, der für aufgebahrte Leichen charakteristisch ist* (396), lehnt Murau es ab, die Leichen als (Abbilder seiner) Eltern und (seines) Bruder(s) zu erkennen. Der Anblick ekelt ihn:

Meine Bindung hatte ich zu meinen lebenden Eltern und zu meinem lebenden Bruder, nicht zu diesen stinkenden Leichnamen. [. . .] Die aufgebahrten Gesichter meines Vaters und meines Bruders erkannte ich nicht einmal als diese, sie waren so verändert, als wären es fremde, die mit dem Vater und dem Bruder nichts zu tun hatten. (396)

In der bewussten Wahrnehmung und Betonung der Differenz der toten

8) ebd., 64/65

Gesichter⁹⁾ zu ihren lebenden Vor-Bildern, ihrem unaufhaltbaren Verfall, der die Gesichter des Vaters und des Bruders derart verfremdet, unleserlich macht, dass sie ihn nicht mehr an die einst lebenden Personen erinnern, weigert sich Murau, eine Verbindung zwischen ihnen zu sehen und über diese die Erinnerung aufrechtzuerhalten: Er wendet sich ab!

2. Genealogie

Bevor ich der Frage nachgehen möchte, in welche Richtung sich Murau abwendet und welche andere Form des Gedächtnisses er propagiert, soll ein weiteres Ahnenbild in Wolfsegg/in der *Auslöschung* untersucht werden, an dem sich Muraus Richtungswechsel abzeichnet.

Erneut erweist sich Wolfsegg als Gedächtnisraum, in dem die Grundelemente der *loci* und *imagines* (hier im Sinne des Ahnenkults) am Wirken sind. Gemäß seinem Vorhaben, alle Bilder (!) in Wolfsegg prüfen zu lassen, entdeckt Murau das Bild seines Urururgroßonkels Ferdinand (neu), das dort an der Wand hängt, *wo die Treppe in den ersten Stock hinaufführt* (359) — das heißt an einer markanten Stelle:

Der Mann sieht, dachte ich, tatsächlich Descartes ähnlich, was mir vorher nie aufgefallen war, schließlich lebte er zur gleichen Zeit wie der Philosoph, aber es war dann doch mehr die Kleidung, die ihn Descartes ähnlich erscheinen ließ, weniger sein Kopf. Aber die Ähnlichkeit zwischen diesem Urururgroßonkel und Descartes war auf einmal verblüffend für mich. Warum ich noch nie darauf gekommen bin, fragte ich mich und betrachtete das Bild mit noch größerer Neugierde. Tatsächlich hatte mein Urururgroßonkel auf dem Bild auch diesen charakteristischen Descartesbart und die hochgezogene Descartesbraue. Das Bild ist durchaus kein lächerliches, habe ich gedacht und ich fragte mich gleichzeitig, ob es nicht tatsächlich möglich sei, dass dieser hier zu einem Ölbild gemachte Urururgroßonkel auch ein Philosoph gewesen sei, denn er hatte etwas Philosophisches an sich. Ich beschloss in unseren Bibliotheken

9) Zur Bedeutung des Gesichtssinns für die Mnemonik vgl. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, 4

nachzuforschen, ob sich dort etwas von diesem Urururgroßonkel Aufgeschriebenes finden lasse, vielleicht irgendwelche Essays, dachte ich, von denen ich bis jetzt nichts gewusst habe, tatsächlich philosophische Schriften, ich glaubte, mich nicht zu irren, einen philosophischen Schriftsteller auf dem Ölbild abgebildet zu sehen und vermutete schon dessen Werke in einer unserer fünf Bibliotheken. [. . .] Ich bildete mir jetzt sogar ein, schon einmal etwas über den Philosophen Ferdinand, so nannte ich ihn für mich, gehört zu haben. (360/361)

Murau führt hier die Imaginationsleistung vor, die dem Erinnerungsprozess inhärent ist, und übersteigert sie. Wenn die Imagination ohnehin am Werk ist, lässt sie sich auch im Sinne von Onkel Georgs „Gedächtnistheater“ (45/46) nutzen. Tatsächlich gewinnt das durch Muraus Vorstellungskraft belebte Bild eine solch starke Präsenz, dass er geneigt ist, es für real zu halten. Er bildet sich sogar ein, *schon einmal etwas über den Philosophen Ferdinand gehört zu haben*, wobei das imaginierte Bild selbst durch eine imaginierte Erinnerung gestützt und somit die Wahrscheinlichkeit von Muraus Vorstellung erhöht wird. Zuvor ausschließlich bemüht, sich von Wolfsegg und den Seinigen zu entfernen, sieht Murau sich als unverhoffter Erbe in die Pflicht genommen, in die familiäre Tradition gestellt, für die ihn die Eltern nicht vorgesehen hatten und die er selbst ablehnte.

Seine phantasievollen Überlegungen über seinen Urururgroßonkel offenbaren den Versuch, in der Geschichte Wolfseggs eine verdrängte und/oder vergessene Tradition aufzuspüren, mit der er sich identifizieren könnte und deren Erinnerung, Wiederbelebung und Fortführung ihm wert- und sinnvoll erschiene:

Ich hatte auf einmal die Idee, auch die anderen an der Treppe hinauf aufgehängten Ölbilder meiner Vorfahren einer genauen Prüfung zu unterziehen, ich hatte sie bis jetzt immer nur oberflächlich betrachtet, im Grunde immer wahrgenommen, dass es sich um Vorfahren handelt, aber niemals, um welche, es interessierte mich bis jetzt nicht, Bilder hatte ich in Wolfsegg immer genauso angeschaut, wie die Meinigen Bilder angeschaut

haben, so, dass sie diese Bilder zwar anschauten, aber niemals sagen konnten, was oder wer auf diesem überhaupt abgebildet ist, denn sie betrachteten sie jahrzehntelang nur gewohnheitsmäßig, als mehr oder weniger verdüsterte Farbflecken, die ihren endgültigen Platz auf unseren Wänden schon größtenteils Jahrhunderte vor uns gefunden hatten, aus was für einem Grund immer, an dieser oder jener Stelle, es war niemals darüber nachgedacht worden. Wer weiß, habe ich gedacht, was wirklich an den Wänden hängt, habe ich gedacht, unter Umständen stellt sich heraus, dass wir sogar mehrere Philosophen als Vorfahren gehabt haben und vielleicht noch eine Reihe anderer Geistesmenschen, Denker also und möglicherweise sind die an den Wänden hängenden Bilder tatsächlich wirklich soviel Unschätzbare wert, wie immer unter den Unsrigen gemunkelt worden ist. Aber dieser Wert interessierte mich weniger, als die Dargestellten oder das Dargestellte auf diesen Bildern. (361/362)

Murau beabsichtigt demzufolge, alle Bilder einer Re-Lektüre zu unterziehen¹⁰⁾ und die atavistische, traditionell *gewohnheitsmäßige* und *oberflächliche* Betrachtung (Erinnerung) durch eine neue Betrachtung, eine neue Perspektive zu ersetzen. So unterwirft er später das Bild seines Urururgroßonkels erneut seinem kritischen Blick mit der Feststellung, dass er seine (scheinbare, imaginierte) philosophische Größe in der Zwischenzeit verloren hat und *mit diesem Gesicht* (!) keine Essays geschrieben haben kann. (438) Folglich scheitert die *recollectio* der (Ahnen-)Bilder wie schon die Identifizierung der Leichen. Murau findet in der historischen Tradition (des Totenkults und der Genealogie) seiner Familie keinen Ansatzpunkt, der ihm eine *Restaurierung* (vgl. 362), eine Reaffirmation und Reanimation wert wäre. Angesichts dieser Krise der Nichtidentifizierbarkeit ist die Auslöschung als ein Versuch zu betrachten, eine völlig neue, eigene Denk- und Erinnerungstradition zu (be-)gründen.

IV. Die auslöschende und ausgelöschte Auslöschung

Die Handhabung des Erbes bleibt unmittelbar mit Muraus Auslöschung

10) vgl. wie Murau Gambetti eine zweite Lektüre von Kafkas *Prozess* nahe legt

verknüpft, denn sein Vorhaben die *Auslöschung* zu schreiben, und das heißt, alles auszulöschen, was in ihr beschrieben werden soll, und das Bezugsobjekt seiner geplanten Schrift ist mit seinem Erbe identisch, woraus sich unweigerlich Konsequenzen für seinen Umgang mit Wolfsegg ergeben. Das, wovon er sich losschreiben wollte, was er auslöschen wollte, um maximalen Abstand dazu zu gewinnen, ist ihm durch den Unfalltod der Eltern und des Bruders *auf den Kopf gefallen*. (619) Das Projekt der Auslöschung, das selbst ein Erbe ist, welches Murau von seinem Onkel, wie er ein Außenseiter der Familie, übernommen hat, und das Erbe, Wolfsegg, als Gegenstand dieses Projekts stellen ihn vor/in das selbe Dilemma, an dessen Lösung er in Bezug auf die zu verfassende Schrift nicht glaubt. Doch im Gegensatz zur Auslöschung lässt sich die Erbschaft Wolfseggs nicht aufschieben und im Aufschub halten, sondern zwingt ihn zu handeln. Gilt mein postuliertes Analogieverhältnis von Auslöschung und Erbe, dann ist die Übernahme und Handhabung des Erbes an die gleichen Bedingungen gebunden wie die (ausstehende) Realisation und Präsentation der Auslöschung. Der (eigentliche) Text der Auslöschung bewegt sich jedoch ständig an der Ereignisschwelle, ohne diese zu überschreiten. Der manifeste, zitierende/zitierte, (sich) erinnernde Text versucht, sofern sein zerstörerischer Schrift- und Zitatcharakter dies gestattet, dessen Eigenschaften so (weit wie möglich) zu erhalten, wie sie in Muraus Text *im Kopf* bereits angelegt sind. An dieser Stelle kommt die ökonomische Dimension der Mnemotechnik (der Auslöschung) zurück ins Spiel, die eine gerechte Verteilung (Erinnerung) und Gerechtigkeit einfordert. Tatsächlich ist Muraus Anliegen, *immer alle Gedanken, die es gibt, die möglich sind, in Betracht zu ziehen* (370), was einem totalen, einem erschöpfenden Gedächtnis gleichkäme, dessen Uneinlösbarkeit Murau — *naturgemäß* — scheitern, das heißt, ihn das Projekt der Auslöschung im Aufschub, in der Ankündigung halten lässt. Der Text *im Kopf* ist (noch) gerecht: Er hält das Spiel offen, das sich gegen jegliche Kapitalisierung wendet. Die Materialisierung des Textes, der manifeste Text, müsste ebenso gerecht, ebenso erschöpfend sein, was er in seiner (unweigerlich nachgeordneten, fehlerhaften) Mimese, seiner Fixiert- und Abgeschlos-

senheit nicht leisten kann. Sollte Murau die *Auslöschung* vor seinem Tod wirklich noch geschrieben haben, dann hat er wahrscheinlich um der Gerechtigkeit Willen, um der Charakteristik der Auslöschung gerecht zu werden, die auslöschende und ausgelöschte Auslöschung ausgelöscht:

Ich habe mehr Manuskripte weggeworfen, als aufgehoben, dachte ich, die aufgehobenen darf ich nicht mehr anschauen, sie deprimieren mich, sie geben das von mir Gedachte nur auf lächerliche Weise wieder, nicht der Rede wert. Meine Manuskripte sind nichts wert, sagte ich mir, aber ich habe es nicht aufgegeben, mich immer wieder an Niederschriften zu versuchen, mich sozusagen am Geist zu vergreifen, dachte ich. Maria ist die Unbestechliche, die mit meinen Manuskripten so verführt, wie sie es verdienen, dachte ich. Habe ich das von ihr geprüfte Manuskript weggeworfen, bin ich erleichtert, dachte ich. Dann umarme ich sie und wir sehen beide zu, wie das Manuskript im Ofen verbrennt. Das ist mit Maria zusammen immer ein Höhepunkt, ein Glückszustand, dachte ich. Kein Mensch außer Maria ist imstande, mir klar zu machen, dass meine Manuskripte nichts wert sind, dass sie ins Feuer gehören. (541/542)

V. Die Gerechtigkeit der Auslöschung

Das Streben der Auslöschung nach Gerechtigkeit zeigt sich auch in der thematisierten und vorgeführten Multiperspektivität (z.B. die kontroversen Beschreibungen der Eltern durch Murau und Spadolini). Murau selbst hält seinen eigenen massiven Schimpftiraden Argumente entgegen, die auch in ihrer Bescheidenheit das zuvor Gesagte angreifen, aufbrechen, zersetzen und auslöschen.¹¹⁾ Er versucht, alles zu erinnern, selbst wenn es seiner (Aussage-)Intention zuwiderläuft. Im Text als fortlaufender Korrektur seiner selbst lässt Murau seine Aussagen von anderen korrigieren, auslöschen, und denunziert somit ihre eigene, immanente Widersprüchlichkeit. Er wiederum korrigiert sich selbst mit der gleichen Rücksichtslosigkeit, mit der er anderen widerspricht. Gleichsam trifft er Aussagen, die

11) vgl. z.B. die Szene beim Briefesortieren, in der Murau ein einziges Mal zumindest *ein* [...] *schwaches Licht auf [das] Gesicht [s]einer Mutter* fallen lässt. (265)

seiner Meinung nach unabdingbar sind, aber noch nicht gemacht, sondern verdrängt und vergessen wurden. Deshalb will er mit/in seiner Auslöschung (an) das Schicksal des Bergmanns Schermaier erinnern, der als Opfer der Nazis in einem holländischen Konzentrationslager interniert war. Hier wird die Interdependenz von Gedächtnis, Ökonomie und Gerechtigkeit evident:

Er [der Gauleiter und Blutordensträger] lebt heute in Altaussee und genießt die ihm vom Staat monatlich ausgezahlte Pension, die, wie alle anderen Pensionen in unserem Staat, automatisch jedes halbe Jahr um vier oder fünf Prozent erhöht wird und die ihm der Staat schon vor genau dreißig Jahren nach der Vertuschung seiner Greuelthaten und der Niederschlagung seines Verfahrens, wie gesagt wird, ohne mit der Wimper zu zucken, zugesprochen hat. Und ich dachte an den Bergmann Schermaier [...], zu welchem ich immer gegangen bin, um mich aus meiner Wolfsegger Verzweiflung zu retten, der mit seiner Frau lebenslanglich neben dem Bergmannsberuf eine kleine Landwirtschaft betrieben hat [...], an jenen Menschen, dem ich wie keinem anderen in der Nähe von Wolfsegg verbunden bin noch heute, und den ich, immer, wenn ich in Wolfsegg bin, aufsuche, den einer seiner unmittelbaren Nachbarn in den Kriegsjahren angezeigt hat, weil er den Schweizer Sender hörte. Der beste Schulfreund hat den Schermaier angezeigt und vor Gericht und schließlich in die Strafanstalt Garsten in einer niederländischen Zweigstelle eines deutschen Konzentrationslagers gebracht. Der unmittelbare Nachbar und einstige beste Freund hat ihn auf zwei Jahre aus dem Haus vertrieben in jene Zuchthäuser und Menschenvernichtungsanstalten, die diese Gauleiter, die morgen [zum Begräbnis] kommen werden, auf dem Gewissen haben. Der Schermaier ist angezeigt und in die Strafanstalten und Zuchthäuser und Konzentrationslager geschickt und dadurch mehr oder weniger für sein Leben ruiniert worden, dachte ich, und kein Mensch hat später danach gefragt und er hat auch nicht die geringste Entschädigung bekommen für diese Jahre der Grausamkeit. Der ihn angezeigt hat und in die Strafanstalten und Zuchthäuser und Konzentrationslager gebracht, hat

ihn nach dem Kriegsende auf den Knien angebettelt, er möge sich nicht an ihm rächen. Der Schermaier rächte sich nicht, er spricht nicht mehr darüber, mit niemandem, nur manchmal bricht seine Frau, wenn ich bei ihnen bin und mit ihnen ihr einfaches Essen esse, in Tränen aus, weil sie noch heute diese Zeit nicht ertragen kann; der Schermaier ist nicht entschädigt oder doch nur auf die abstoßendste Weise vom Staat mit einem lächerlichen, bescheidenen Geldbetrag sozusagen abgefunden worden für seine Leiden, die ihm der nationalsozialistische Ungeist zugefügt hat, während dem Massenmörder, der heute in Altausee lebt, von dem selben Staat eine immense Pension an jedem Monatsende überwiesen wird, die ihm ein luxuriöses Leben garantiert, dachte ich. Der Schermaier ist für sein Leben gedemütigt und aus dieser Demütigung von diesem Staat niemals entlassen worden, dachte ich, der Massenmörder, der in Altausee lebt, ist von demselben Staat in alle sogenannten bürgerlichen Rechte schon bald nach Kriegsende eingesetzt und damit in seinem Denken und Handeln bestätigt worden. [. . .] Was ist das für ein Staat, frage ich mich, der dem Massenmörder eine saftige Pension ins Haus schickt und ihn mit Ehrenzeichen überhäuft, mit Belobigungen und sich um den Schermaier nicht gekümmert hat? Was ist das für ein Staat, der den Massenmörder im Luxus leben lässt und den Schermaier vergessen hat? dachte ich. Sobald ich nur kann, werde ich den Schermaier aufsuchen [. . .]. (446–448)

Unter diesen Prämissen für die Auslöschung erscheint es nur logisch und konsequent, dass Murau das Erbe der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien überträgt, in deren *Namen* (651) Eisenberg es annimmt. Das Verschenken des Erbes, dieses *völlig bedingungslose Geschenk* (650), ist jedoch weder Buße noch Wiedergutmachung. Es vollzieht sich ohne Kalkül. Die geforderte Gerechtigkeit, einem totalen, erschöpfenden Gedächtnis gleichkommend, bleibt eine uneinlösbare Aufgabe, wie die Absicht, ausgerechnet in der Auslöschung, in der alles Beschriebene ausgelöscht werden soll, an den Schermaier erinnern zu wollen, selbstredend nahe legt. Zum einen bleibt die gerechte Forderung, die Geschichte des

Schermaiers dem Vergessen zu entreißen, bestehen, zum anderen zeitigt die „Handlung“, die „Entscheidung“, das Erbe zu verschenken, ein Ereignis, das allein (noch) keine Gerechtigkeit zu erzeugen vermag und in Anbetracht der historischen Erblast nur als richtungsweisende Geste gelten kann.

VI. Das Gegen-Gedächtnis

1. (Zeit-)Ekstase und Phantastik

Die Aporie von (einem noch nicht bestimmten und nicht zu bestimmenden) Ziel und Tradition der Richtung, die Muraus vorsieht und von der *Auslöschung* als *Eisenbergrichtung* (231) benannt wird, wird von dem Traum einer zukünftigen Romantik¹²⁾ getragen, hinter der sich Muraus Bestreben verbirgt, die photographische, fassadenhafte Erstarrung transzendierend zu überwinden, um zwischen Mensch und Mensch, sowie Mensch und Welt (wieder) einen lebendigen Zusammenhang herzustellen.

Was die (romantische Dimension der) *Eisenbergrichtung* mit sich bringt und was der verborgene, kryptische Text der *Auslöschung*, der Text *im Kopf*, verspricht, ankündigt und als manifester Text niemals einhalten kann, ohne zu erinnern (an eine Form der Romantik in der Zukunft) und zu zitieren, ist die (Zeit-)Ekstase und das Phantastische.

Mit der (Zeit-)Ekstase, dem Erinnern von Vergangenheit und Zukunft (und/in der Gegenwart) ineins, mit der bewussten, offengelegten Verschränkung von Erinnern und Vergessen als Gedächtnis, ist das anti-autobiographische Projekt Muraus als Forderung nach einer neuen Gedächtniskunst und Erinnerungstradition aufzufassen. Demnach wäre die Anti-Autobiographie als ein Versuch zu verstehen, qua negativer Mnemotechnik ein Gegen-Gedächtnis zum traditionell linearen, automatisierten und tautologisierenden Gedächtnis des Toten- und Ahnenkults, der Genealogie,

12) Hier müsste eigentlich eine ausführliche Untersuchung aller romantischen Motive erfolgen. Aus Gründen der Ökonomie bleibt es vorerst bei einem Hinweis auf Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“*. *Ein Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, Münster 1988, 31f., 42f. u. 57f., der dazu einige Vorarbeiten geleistet hat. Das zentrale Bild, das die Verbindung zur Romantik belegt, scheint mir die Szene zu sein, in der Muraus sich als Kind an einem Eisenring an der Ufermauer des Teichs klammert, in den er hineingefallen ist, und zu ertrinken droht. (255)

des Erbes, des Theaters und der Masken zu erschaffen. Diese Form des Gedächtnisses gilt es zu entfalten, ins Werk zu setzen, zum Ereignis¹³⁾ werden zu lassen. Das Gegen-Gedächtnis kann und soll nicht als Modell oder Konzept aufgefasst werden, sondern gerade als deren Gegenteil, als ein zu erzeugendes Ereignis, das jegliche Modellierung und Konzeptualisierung durchkreuzt und subvertiert, wodurch es als (textuelles) Ereignis nicht beschrieben werden kann.

Eben im Entzug, in der Flucht vor Kapitalisierung und Fixierung sieht Bernhard ein Moment, das eine Verbindung zum Leben eingedenk der romantischen Tradition zu erzeugen vermag. Ein solches Moment ist ein Moment, das keine (Ver-)Fassung hat, ein Moment, das aus den Fugen geraten ist und aus den Fugen geraten lässt, (Unfug,) Zufall und Ekstase, wie sie sich in der Ineinanderblendung von Vergangenheit und Zukunft, ihrer Verdichtung und Übersteigerung (Übertreibung) beispielsweise in Muraus *phantastische[m] Gedanken* (363) widerspiegeln, der ihm bei den Überlegungen zum Bild des Urururgroßonkels (!) und dessen geplanter Überprüfung durch einen Restaurator aus Wien kommt:

Und ich dachte an einen bestimmten Mann, der mir bekannt ist und der sogenannter Hauptrestaurator an unseren größten Museen ist und der beispielsweise in letzter Zeit den kostbarsten Velazquez restauriert hat, den diese Museen besitzen und sie besitzen, wie ich weiß, die allerkostbarsten Velazquez, noch kostbarere, als der Prado in Madrid sie besitzt. Bei dem Wort Velazquez und bei dem Wort Prado hatte ich auf einmal den Gedanken, ob sich nicht vielleicht ein solcher Velazquez in Wolfsegg befinde, ohne dass es uns bekannt ist, denn wir haben nicht wenige spanische Verwandte seit Jahrhunderten gehabt [. . .]. (362)

Nicht zufällig handelt es sich bei dem Gedanken in doppelter Hinsicht um ein Bild, ein Bild, das inexistent und absent ist, aber vermittelt Muraus Phantasie erinnert werden kann, wodurch es zumindest in Form

13) Zum Begriff des Ereignisses siehe Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 1991, 37

einer möglichen (Wieder-)Findung eine gewisse Präsenz erlangt, somit dem Vergessen, der Absenz entrissen wird und einen aporetischen Zwischenstatus einnimmt. Der phantastische Gedanke ist ein virulenter, ein Gespenst, vor dessen Materialisierung und tatsächlicher Erscheinung (Re-Präsentation), der Murau hier die Möglichkeit einräumt, das heißt Raum zum Bewohnen (zur Heimsuchung durch das Gespenst) in Aussicht stellt, man nicht sicher sein kann. Dieser phantastische Gedanke verdankt seine Genese der unerklärbaren, magischen Wirkung der Worte *Velazquez* und *Prado*. Der präzise Vorgang ihres Wirkens bleibt der Beobachtung entzogen, es scheinen aber metaphorische, metonymische und assoziative Kräfte am Werk zu sein, die das vorhandene Bildarsenal des Gedächtnisses vollkommen neu zusammenstellen und den phantastischen Gedanken wie eine Deckerinnerung Freud'scher Provenienz hervorbringen.¹⁴⁾ Was den phantastischen Gedanken auszeichnet und seine Bildhaftigkeit von anderen Gedanken(bildern) unterscheidet, ist die Virulenz des Materials, sind Promiskuität und Spieltrieb der Bilder, die ihnen zugrunde liegen. Traumhafte Bilder werden erzeugt, in denen das Nebeneinander von scheinbar Unvereinbarem möglich ist, was sie (beinahe) völlig neu und einzigartig erscheinen lässt. Dieser Prozess beruht auf einer (erträumten) Entgrenzung des Gedächtnisses, die in letzter Konsequenz nie bewerkstelligt werden kann, schon immer zum Scheitern verurteilt war, und einer erneuten Begrenzung, der Wiedereinsetzung seiner Gesetze. Eine rückgriffslose Setzung, eine Erfindung, die nicht auch wenigstens teilweise eine (Wieder-)Findung wäre, bleibt eine Fiktion. Der phantastische Gedanke dient indes keinem ästhetischen Selbstzweck, sondern (er)schöpft die Möglichkeiten des Gedächtnisses (weiter) (aus). Die Phantastik, ins Spiel gebracht, arbeitet im Sinne der Gerechtigkeit. Murau verbindet damit die Hoffnung, dass kommende Generationen, für die Gambetti hier stellvertretend stehen könnte, sie in Zukunft in Kraft setzen:

Und wie er doch nichts anderes im Kopf hat, als die Welt zu zersägen und in die Luft zu sprengen. Vielleicht höre ich einmal einen fürchterlichen

14) Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt/M. 1991, 287

Knall, dachte ich, und Gambetti hat tatsächlich die Welt in die Luft gesprengt, dass er also ernst gemacht hat mit seinen Gedanken. Er träumt selbst bis jetzt nur davon, dass er die Welt in die Luft sprengt. Aber diese Leute wie Gambetti, sagte ich mir, ich verbesserte mich gleich und sagte, diese Menschen, machen eines Tages wahr, was sie Jahrzehnte nur phantasiert haben, wenn ihnen die Möglichkeit dazu gegeben wird. Gambetti ist nicht nur der geborene Phantasierer, er ist auch der geborene Ausführer seiner Phantasien. Immer warte ich auf den großen Knall, dachte ich [. . .]. (543/544)

2. Erwachen und Ereignis

Murau erwartet den *großen Knall* nicht nur als destruktiven Effekt einer Explosion, sondern erhofft sich, dass er ein Moment des Erwachens zeitigt, welches ihn aus dem Alptraum, die Welt aus ihrer lethargischen Erstarrung herausreißt. Das Erwachen gilt als exemplarischer Fall des Erinnerns: ein Augenblick, in welchem es uns glückt, uns des Nächsten, Banalsten, Naheliegendsten zu erinnern.¹⁵⁾ Benjamin bestimmte das Erwachen in seiner gegenwärtigen, vergegenwärtigenden Erinnerung als Vollzug.

Vollzogen wird eine Synthese aus gegenwärtigen Traumbildern, das heißt dem Erwachen vorausliegenden (utopischen, regressiven) Bildern des Gewesenen. So wird das Vergangene zum Faktum, das einem beim Erwachen zustößt.¹⁶⁾ Dieses Faktum ist gemäß der Auslöschung ein zu schaffendes Ereignis, dessen Sprengkraft gerade in einem (unmöglichen) Zugleich von kapitalisierendem und (phantastisch) erschöpfendem Gedächtnis liegt, ein Moment der maximalen simultanen Be- und Entgrenzung des Gedächtnisses. Der *große Knall* in der Zukunft wäre das Echo des *Donnerknall[s]* (221) aus Muraus Traum, der ebendiesen Effekt durch das Zusammenführen der Figuren Maria — die *von Natur aus der*

15) Folkerts, „Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung“, in: Assmann/Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991, 367

16) ebd., 369

Mittelpunkt ist, in der *immer Alles gegenwärtig ist* [. . .] [mit] der Kraft [ihres] Geistes, dieses Alles auszuhalten [. . .] (227) — und Eisenberg — der Muraus Denkrichtung, *die Welt zu studieren und sie in diesem Studium nach und nach aufzuschlüsseln und aufzulösen* (231), entscheidend mitgeprägt hat — vorführt:¹⁷⁾

Maria war stehengeblieben und Eisenberg trat zu ihr, sagte ich zu Gambetti, dachte ich jetzt am Fenster meines Arbeitszimmers stehend, auf die Piazza Minerva hinunterschauend, da hörte ich, sagte ich zu Gambetti in meiner Traumerzählung, einen fürchterlichen Knall, wie ein Donner, und die ganze Erde bebte im Augenblick. Das Merkwürdige war, dass diesen Knall außer mir niemand gehört hatte und kein Mensch wahrgenommen hatte, dass die Erde bebte, wie ich später festgestellt habe. Maria und Eisenberg hatten diesen Donnerknall und dieses Beben auch nicht wahrgenommen. (221)

In der Traumerzählung zerfließen die Zeitebenen, so dass zwischen Erzählung und Traumerzählung, zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr zu unterscheiden ist. Der Donnerknall führt jedoch in ein Moment des Erwachens über, in dem der Traum eine starke Form der Präsenz annimmt, in dem er sich (erinnernd) vergegenwärtigt:

[. . .] *ich erinnerte mich genau, Gambetti, sagte ich zu diesem, als träumte ich diesen Traum jetzt und hätte ihn nicht schon vor vier oder fünf Jahren geträumt.* (222)

3. Parodie

Die Phantastik durchdringt auch Bernhards Spezialität der Wortschöpfungen und mündet in einen weiteren Aspekt des Gegen-Gedächtnisses, nämlich die Parodie.¹⁸⁾ *Weinflaschenstöpselfabrikant* ist ohne Zweifel der häufigste Neologismus der *Auslöschung*, eine Bezeichnung, mit der Muraus seinen Schwager versieht und somit konsequent dessen

17) vgl. im Gegenteil dazu das Aufeinandertreffen von Maria und Spadolini (227)

18) siehe den weiteren Verlauf des Traums: das Austauschen der Schuhe und das Lachen

Namensnennung¹⁹⁾ unterläuft (parodiert). Zwei weitere Beispiele sollen hier angeführt werden, die noch einmal das gesamte Spektrum dieser Strategie durchscheinen lassen:

Die Fotografie ist ihre Rettung, hatte ich gesagt, worauf Gambetti gelacht und mich einen Vormittagsphantasten genannt hat, einen Ausdruck also verwendet hatte, den ich noch niemals gehört hatte, was meinerseits ein Gelächter zur Folge hatte, in welches Gambetti selbstverständlich einstimmen musste und das von uns eine ganze Zeit lang mit dem größten Vergnügen ausgekostet wurde. (128)

Dieses und das folgende Zitat legen dar, dass sich hinter der Phantastik nichts Anderes als Muraus Übertreibungskunst versteckt (und/oder vice versa), die etwas nicht Abzubildendes, Defizitäres und Fragmentäres übersteigert re-präsentiert, es parodiert und in der Parodie die (verzerrende/ verzerrte) Maske des Abbildes vorführt, sie als Prosopopoie entlarvt, die in ihrer Verzerrung durch eine ironische Wendung unfreiwillig die „Wahrheit“ sagt und mit der intendierten Provokation von Gelächter das Vergessen ins Spiel zurückruft, das für ein Bild (einen Gedanken, ein Wort, einen Namen etc.) einerseits zuvor konstitutiv gewirkt hat, andererseits

19) Stellvertretend für eine eigentlich notwendige und ausführliche Analyse der Namen in der *Auslöschung* können hier neben Substitution und Parodie nur einige Punkte genannt werden, die Gegenstand einer solchen Untersuchung sein müssten. Muraus selbst hat kein Namensschild an seiner Wohnung in Rom angebracht und wohnt dort anonym. Analog zum Titel der im Text erwähnten Autobiographie Sartres (472) bestehen Namen nur aus Wörtern, die ohne Kontext nicht intelligibel sind. So hält Muraus Mutter mehrere erwähnte Autorennamen für bloße Phantasieprodukte ihres Sohnes, für *abwegige Gedanken* (259), die sie in ihrer Nichtverstehbarkeit bedrohen und beleidigen; vgl. die „Siebenkäs-Affäre“ (271/272). Des weiteren ist die Szene anzuführen, in der Muraus den Namen seines Veters niederschreibt:

Auf das Blatt schrieb ich in Versalien ALEXANDER, MEIN PHANTAST genau in die Mitte des Blattes, ohne zu wissen, warum ich überhaupt das Wort ALEXANDER auf das Blatt schreibe. Grundlos wie mir schien. (521)

Der Name ist nur ein Wort, das ohne die Vorstellung Muraus von der Person, die es bezeichnen soll, nichts bedeutet. Der „wirkliche“ Alexander findet sich demnach nicht in seinem Namen, sondern in Muraus Phantasma.

mit dem Vergessen neuen Raum schafft, durch ein besseres, witzigeres, präziseres und wahrhaftigeres Bild abgelöst zu werden.

Lachen ist der Effekt einer semantischen Explosion, die das Nichts demaskiert, aus der sie entstanden ist, und gleichsam die Bildfindung als absurdes Sisyphos-Spiel denunziert, deren funktionale Dysfunktion auf ironische Weise unverhofft „wahr“ ist. Somit wird die Zielrichtung, der Wahrheit und Gerechtigkeit zu dienen, annähernd befolgt:

Wir steigern uns oft in eine Übertreibung derartig hinein, habe ich zu Gambetti später gesagt, dass wir diese Übertreibung dann für die einzig folgerichtige Tatsache halten und die eigentliche Tatsache gar nicht mehr wahrnehmen, nur die maßlos in die Höhe getriebene Übertreibung. Mit diesem Übertreibungsfanatismus habe ich mich schon immer befriedigt, habe ich zu Gambetti gesagt. Er ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus nämlich zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruss, habe ich zu Gambetti gesagt. Meine Übertreibungskunst habe ich soweit geschult, dass ich mich ohne weiteres den größten Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist, nennen kann. Ich kenne keinen anderen. Kein Mensch hat seine Übertreibungskunst jemals so auf die Spitze getrieben, habe ich zu Gambetti gesagt und darauf, dass ich, wenn man mich kurzerhand einmal fragen wollte, was ich doch eigentlich und insgeheim sei, doch darauf nur antworten könne, der größte Übertreibungskünstler, der mir bekannt ist. Darauf ist Gambetti wieder in sein Gambettilachen ausgebrochen und hat mich mit seinem Gambettilachen angesteckt, so lachten wir beide auf dem Pincio an diesem Nachmittag, wie wir noch niemals vorher gelacht hatten. Aber auch dieser Satz ist natürlich wieder eine Übertreibung, denke ich jetzt, während ich ihn aufschreibe, und Kennzeichen meiner Übertreibungskunst. (610/611)

Mit der Aussage, seinen Übertreibungsfanatismus zur Übertreibungskunst zu machen, schreibt Murau eine Ästhetik in ein Gegen-Gedächtnis ein, wie es Foucault, der den Begriff des Gegen-Gedächtnisses geprägt

hat, bereits in Anschluss an Nietzsche als Gegenprogramm zur linearen Geschichtsschreibung entwickelt hat. Das ästhetische Gedächtnis widerstrebt als Gegen-Gedächtnis dem Gedächtnis der gesellschaftlichen Kontinuität:

Der historische Sinn umfasst drei Arten der Historie, die sich jeweils deren platonischen Spielarten entgegensetzen: die wirklichkeitszersetzende Parodie widerstreitet der Historie als Erinnerung oder Wiedererkennung; die identitätszersetzende Auflösung stellt sich gegen die Historie als Kontinuität oder Tradition; das wahrheitszersetzende Opfer stellt sich gegen die Historie als Erkenntnis. In jedem Fall geht es darum, die Historie für immer vom — zugleich metaphysischen und anthropologischen — Modell des Gedächtnisses zu befreien. Es geht darum, aus der Historie ein Gegen-Gedächtnis zu machen und in ihr eine ganz andere Form der Zeit zu entfalten.²⁰⁾

VII. Das Verschenken des Erbes:

Die Gabe des Gegen-Gedächtnisses

Was genau das Gegen-Gedächtnis sein soll, bleibt ein Geheimnis. Ein Gegen-Gedächtnis lässt sich in metaphysischen Kategorien (noch) nicht denken. Hier sollen jedoch einige Spuren freigelegt und einige Charakteristika aus dem unumgrenzbaren Spektrum des Gegen-Gedächtnisses in den Blick genommen werden. Mit dem von mir postulierten Analogieverhältnis zwischen Auslöschung und Erbe erweist sich die Auslöschung selbst als ein Erbe, das verschenkt wird und zum Antritt des Erbes auffordert, das danach ersucht, ins Werk gesetzt, zum Ereignis zu werden. Nicht der phänomenale Text, sondern das Projekt der Auslöschung verspricht²¹⁾ sich nicht nur, es vererbt und schenkt sich, ist Erbe und Gabe, ein Präsent.²²⁾ Das Erbe ist indes kein Gegebenes, sondern eine

20) Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“; in: ders., *Von der Subversion des Wissens*, München 1974, 104

21) vgl. Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003, 52f.

22) vgl. ebd., 29

Aufgabe.²³⁾ Erbschaft ist ein Appell an die Verantwortlichkeit. Die *Auslöschung* gleicht (sich) dem Gegen-Gedächtnis (an), gibt die Richtung vor und fordert, durch es abgelöst (ausgelöscht) zu werden.

Die *Eisenbergrichtung* des Gegen-Gedächtnisses der Auslöschung tritt uns aus (dem Bild) der *offenen Gruft* (641f.) entgegen und bewegt sich zugleich darauf zu. Wenn das Begräbnis der Schlusspunkt ist (645), dann verweigert die *Auslöschung* mit (dem Bild) der offenen Gruft dem Schlusspunkt die Setzung und dem Gedächtnis die Abgeschlossenheit, was verhindert, dass

[d]ie Toten [von uns] gleich heilig gesprochen [werden], damit wir vor ihnen sicher sind und vor ihnen Ruhe haben. (581)

Das Erbe verschenken bedeutet, es der Zukunft und dem Tod auszusetzen, es ins Werk zu setzen, was ihm gleichermaßen durch immer neue Lektüren die Chance einer phantastischeren, gerechteren (Re-)Präsentation eröffnet. Auch diese Form des Gegen-Gedächtnisses ist nicht völlig unhistorisch, nicht frei von Schuld, Erinnern und Vergessen wirken ineins und sorgen zwangsläufig für die Teilhabe am *ererbten Alptraum* (482), der die Rückkehr des *Gespenstischen* (458) stets offen lässt. Für Murau bedeutet das bezüglich der nicht aufschiebbaren Erbschaft eine zwangsläufige Reaffirmation der Schuld, aber eine kritische, selektive, filternde.²⁴⁾ Das heißt, dass er sich der Zwangsteilhabe erst stellen muss, das Erbe annehmen muss, um es verschenken zu können, oder, mnemotechnisch gewendet, dass er zuerst erinnern muss, um vergessen und handeln zu können. Gerade deshalb wird das Gegen-Gedächtnis als ein ästhetisches postuliert, das programmatisch nach künstlerischer Um- und Neugestaltung für seine Realisierung in der Zukunft trachtet. Es wendet sich gegen eine Aneignung und Kapitalisierung, ohne die es nicht zu denken ist, die es aber beständig der Zukunft aussetzt in dem Bewusstsein des impliziten

23) Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt/M. 1995, 92

24) ebd., 148

Risikos der Auflösung, der Zersetzung, der Dissemination, des Vergessens und des Todes. Das Gegen-Gedächtnis widerstrebt jeglicher Monumentalisierung und fordert dieses Risiko, ohne welches es kein Ereignis gibt. Es setzt sich permanent seinem Tod durch neue Diskurse aus: die permanente Simultaneität von Tod und Neugeburt als Flucht vor einer tödlichen Festschreibung und Erstarrung:

[. . .], aber naturgemäß leiden wir ununterbrochen darunter, dass uns vom Arzt gesagt worden ist, dass wir nicht mehr lange zu leben haben und so fliehen wir andauernd seine Wörter, seine vernichtenden Sätze, denn wir wollen ja leben, wenn wir das Leben auch noch so heruntermachen und verachten möglicherweise, wir klammern uns doch an ihm fest und wollen es tatsächlich ewig haben.²⁵⁾ (621)

Dieses ewige Leben, dieses Über-Leben ist gewahrt in (dem Bild) der offenen Gruft: Diese „gerechte Öffnung“²⁶⁾ ist der Horizont, die Zukunft selbst, sie kündigt das Kommen an, das Im-Kommen-Befindliche, die mögliche Präsenz der Zukunft sowie die Wiederkehr der untoten Toten, die Heimsuchung der Gespenster. In diesem offenen Spalt ist das phantastische *Wort* (146) zu artikulieren, um seine magischen Kräfte zu entfalten, mit denen die nahezu völlig zerstörte Welt wieder aufgerichtet werden soll. Sie ist der offene Mund, der das Sprechen bedeutet, durch den die Stimmen erklingen (können), die (bereits/noch) abwesend sind.²⁷⁾ Die offene Gruft ist eine Maske, eine Prosopopoeie, die vom Anbruch neuer Diskurse kündigt, die kein Ende des Diskurses zulässt, sondern sein Spiel perpetuiert, seinem unberechenbaren Ereignishaftem stattgibt und sich über die gesellschaftlichen Ausschlussprozeduren und Verbote hinwegsetzt.²⁸⁾ Die *Auslöschung* führt diese Perpetuierung vor und durch: Immer neue Diskurse werden eröffnet, ins Werk gesetzt, ausgeweitet, an

25) vgl. wie Murau sich als Kind an den Eisenring des Teichs klammert, um nicht zu ertrinken (255); siehe Gößling, 57

26) vgl. Derrida, *Marx' Gespenster*, 110

27) vgl. ebd., 66

28) vgl. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, 11

ihre Grenzen und ins Absurde getrieben. Auch wenn diese „neuen“ Diskurse die alten umschließen, mitdenken und/oder verdrängen, bleibt ihnen in/vor der offenen Gruft, gerechterweise, die Möglichkeit der Wiederkehr, der Re-Materialisierung und Re-Präsentation ebenso erhalten, wie die Gefahr des Vergessens, des Verschwindens und des Todes.

Die offene Gruft ist die Öffnung hin zum Tod, der uns erwartet und in seinem Warten, in seinem In-der-Zukunft-sein, in seinem Aufschub die Zukunft eröffnet, Raum gibt zu sein, zu denken, über einer *kalten Marmorplatte* (190), die noch unbeschriftet ist, die noch keine Lebensdaten fixiert hat. Der Tod ist der Garant des Aufschubs und des Lebens selbst. Noch kann um Identität gerungen werden, suchend, schreibend, um- und fortschreibend, anti-autobiographisch. Noch können Testamente eigenhändig vollstreckt, zum Ereignis werden. Die Auslöschung bleibt indessen unaufhaltsam am Wirken. Gegen sie gilt es eine gegenläufige Auslöschung zu profilieren, die als verwandtes Ereignis ebenso destruktiv und damit schuldbeladen, jedoch phantastisch und ästhetisch auszuprägen ist, um Raum für „neue Gespenster“ zu schaffen, „Diskurse“ und „Ereignisse“, im Zeichen einer noch nicht definierbaren, zukünftigen Gerechtigkeit, die sich (bereits und stets) angekündigt . . .

LITERATURVERZEICHNIS

Jacques Derrida, *Marx' Gespenster*, Frankfurt/M. 1995

Jacques Derrida, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, Berlin 2003

Horst Folkerts, „Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung“, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991

Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 1991

Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in: ders., *Von der Subversion des Wissens*, München 1974

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt/M. 1991

Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica* 21 (1989)

Andreas Gößling, *Die „Eisenbergrichtung“. Ein Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, Münster 1988

Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*,
Frankfurt/M. 1990

Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966