

Exkurs: Kunst als Fetisch, Kunst im Text

Hochgatterers Texte widmen sich über weite Strecken dem Alltag und warten mit Requisiten aus den entsprechenden Kategorien auf: Mode, Ausrüstungsartikel, Werkzeuge, Sportequipment und dergleichen. Zwar haben Hochgatterers Texte sehr wohl auch Kunstwerke zum Inhalt, fiktive wie reale, die mitunter wichtige Rollen spielen; als Fetische inszeniert werden sie dabei jedoch gerade – den Waffen vergleichbar – nicht. Einer auf fetischistische Phänomene sensibilisierten Lektüre, die im Werk des Autors anderweitig vielfach fündig wird, bleiben diese Kunstwerke sowie die Verhältnisse der Figuren zu ihnen unverdächtig. Da lohnt sich ein genauerer Blick, gerade im Fall einer so zur Fetischisierung geeigneten Ding-Kategorie.

Bei der Suche nach einer Antwort fällt bald auf, dass die Texte nicht nur dem Kunst-Fetisch keinen Platz einräumen, sondern dass ihnen darüber hinaus dort, wo sie Bildende Kunst thematisieren, eine Tendenz zur Ent-Fetischisierung, zur Ent-Auratisierung von Kunst eignet; und das wiederum, ohne damit das Kunstwerk gleich als Ganzes zu entwerten: Es hat wichtige, oft zentrale Funktionen inne, sein Fetisch-Status hingegen wird auf jeweils unterschiedliche Art unterlaufen.

Dieser Exkurs widmet sich nun der Frage, wie das vor sich geht. Bei den dabei interessierenden Texten¹ handelt es sich zum einen um Hochgatterers bis dato jüngsten Prosatext, *Fliege fort, fliege fort* (2019), die Erzählung *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* (2017) sowie um einen frühen Text, seinen ersten Roman (und dritten längeren Prosatext nach dem Frühwerk *Rückblickpunkte* und der Erzählung *Der Aufenthalt*, 1983 bzw. 1990) *Über die Chirurgie* (1993).

Der oben angedeutete Befund zu den Texten Hochgatterers steht im Einklang mit einer hier zu behauptenden Tendenz von Literatur überhaupt (zumindest der Moderne), in ihrer Behandlung von Bildender Kunst tendenziell antifetischistisch zu

1 Abgesehen wird hier von Hochgatterers dramatischen Texten, die sich in einem Fall ebenfalls der Transposition der Inhalte von Werken der Bildenden Kunst widmen, siehe seinen Beitrag zum Projekt *Ganymed Boarding*: Hochgatterer, *Ganymed Boarding* (2010).

verfahren. Die These klingt gewagt, hat doch der literarische Diskurs maßgeblichen Anteil an der Diskursivierung von Kunstwerken und -werten. Die Konjunkturen in der kulturellen Auseinandersetzung mit Bildern sowie die Einschreibung von Kunstwerken ins kollektive Bildgedächtnis (bzw. ins kulturelle Archiv) erfolgen nicht zuletzt über Literatur.² Natürlich hat das Aufeinandertreffen der Künste immer wieder die Form des Wettstreits; da ist aber auch die unüberschaubare Zahl an Texten, die Werke der Bildenden Kunst emphatisch beschreiben, zum Leben erwecken, feiern; da ist etwa das epiphanische Cézanne-Sehen in Peter Handkes *Die Lehre der Sainte-Victoire* (1980), da ist die umfassende Verlebendigung des Breughel'schen Bildsujets in Gert Hofmanns *Der Blindensturz* (1985), die Wucht der Aktualisierung des Bildprogramms des Pergamonaltars in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1983), um eine handvoll Beispiele aus der jüngeren Literatur zu nennen. Es stellt sich die berechnete Frage: Derartige, so intensive und stellenweise so euphorische literarische Auseinandersetzung mit Kunst soll *nicht* automatisch zu ihrer Fetischisierung führen?

So ist es. Denn nicht nur ist der Paragone eine auf Dauer gestellte Option,³ nicht nur tritt in der Auseinandersetzung mit paradigmatischen Werken der Bildenden Kunst auch das Gegenstück zur Idolatrie auf den Plan, der Ikonoklasmus (prominent etwa bei Leonardos *Mona Lisa* als ›Giocondoklasmus‹)⁴ – auch kollidieren Literarizität und Textualität mit den hier angeführten Familienmerkmalen des Fetischismus: Zeichentheoretisch etwa wurde argumentiert, dass das Bild grundsätzlich als ikonisches Zeichen zu gelten habe, in dem Vorder- und Hintergrund zugleich ausdifferenziert sind und verschmelzen, in dem »[n]icht das eine oder das andere, sondern das eine im anderen«⁵ zu sehen ist – eine Einheit, die im Zuge der Versprachlichung des Kunstwerks zwangsläufig aufgebrochen und in distinkte (symbolische) Zeichen übertragen wird. Dabei tritt, pauschal gesprochen, sein diskursiver Charakter und damit seine Verwobenheit mit dem kulturellen Archiv hervor; dies steht der Homogenität und Autonomie des Fetischs entgegen. Zudem (und nicht selten damit im Zusammenhang) hat die Verhandlung von Bildender Kunst im literarischen Text seit der Epochenschwelle zur Moderne mitunter selbstreflexiv-poetologische Funktion.⁶ Dabei wiederum erzeugt die literarische Bildbetrachtung als eine poetologisch – oder auch kunst- und medientheoretisch – aus-

2 Das war auch der Ausgangspunkt zweier mittlerweile abgeschlossener Forschungsprojekte an der Universität Wien, an denen der Verfasser beteiligt war: »Kunst im Text: Malerei, Skulptur, Photographie in der deutschsprachigen Literatur 1880-2000« bzw. »Das Bildzitat. Intermedialität und Tradition« von 2006 bis 2014.

3 Vgl. Fliedl, Einleitung (2011), S. IX.

4 Kranz, Leonardos *Mona Lisa* in der Lyrik (1981); vgl. Serles, »Mona Lisa (du Luder)« (2013), S. 196.

5 Boehm, *Jenseits der Sprache?* (2005), S. 39.

6 Vgl. Fliedl, Einleitung (2011), S. XI.

gerichtete geradezu das Gegenteil jener Distanz, aus der Aura und Fetischcharakter erwachsen können: Hinterfragt werden immerhin die Voraussetzungen und Umstände gerade des Kunst-Werdens und des Kunst-Charakters – dessen auratische Form indes Voraussetzungslosigkeit, Unhinterfragbarkeit verlangen würde. Dazu kommt, dass die jeweilige Einbettung des Kunstwerks in literarische Handlungen und Verhandlungen diesem oftmals zu Leibe rücken: Während der Fetischcharakter des Kunstwerks, wie nachfolgend ausgeführt wird, auf dessen Auratisierung und der damit einhergehenden Distanzierung beruht, wird diese Distanz oft allein schon handlungslogisch unterwandert.

Die Mechanismen der Ent-Fetischisierung der Bildenden Kunst im Zuge ihrer Literarisierung sind damit (wenn auch in vielleicht grober Verkürzung) angedeutet. Hochgatterers Werk wird nun, gewissermaßen als Stichprobe, Belege für sie liefern.

Die Rede von Kunst als Fetisch ist allgegenwärtig: Auch den Dingen der Sammlungen und Museen, den Kunstwerken gilt unser Begehren, auch sie, so Böhme und Endres, sind Gegenstand durchaus »erklärungsbedürftiger Passionen«. ⁷ Dabei wird der Fetisch-Charakter der Kunst gemeinhin anders aufgefasst als der jener Fetische, von denen hier bisher die Rede war (hier kann also erneut die Rede von »Familienähnlichkeit« sein): Einige Merkmale, wie etwa das Funktionieren als Instrument individueller Ermächtigung bzw. individuellen Schutzes oder die kontagiöse Systematizität des Fetischs, treffen auf die Kategorie des Kunst-Fetischs nicht wesentlich zu, andere Merkmale hingegen überschneiden sich. Auch der Fetischstatus des Kunstwerks lässt sich beschreiben als eine Art (kulturell sanktionierter) »Überschätzung« (davon war schon bei Winnicott die Rede); auch das Kunstwerk als Fetisch beruht auf vielfältige Weise auf der Verleugnung seines Ursprungs, seiner Bedingtheit.

Der Sonderstatus des Kunstwerks, den dieses vor dem Alltagsgegenstand beansprucht, wird dabei üblicherweise am Phänomen der Aura festgemacht – eine Begriffsprägung Walter Benjamins, die er (unter anderem) in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* vornimmt und aus der Konfrontation mit der Gefährdung, dem Verlust des Kunst-Status gewinnt. Die Rede von der Aura des Kunstwerkes wird in dem historischen Moment möglich – und nötig –, als die Möglichkeiten der Reproduktion und Vervielfältigung des Kunstwerks dessen Integrität zu bedrohen scheinen. Die Reproduktion, vor allem durch die Fotografie, tangiere das Kunstwerk zwar nicht physisch, ersetze es jedoch durch die potenzielle Zeit- und Ortsungebundenheit seiner Kopien. Was diesen dabei abgehe, sei die »Echtheit« und das »Hier und Jetzt« des Originals, die Reproduktion löse das Werk aus der Tradition und unterwandere damit seine »geschichtliche

7 Vgl. Böhme u. Endres, *Der Fetischismus der Künste* (2010), S. 9.

Zeugenschaft«, seine »Autorität«⁸. Die Aura ist also zweifach bestimmt: als suggestive Präsenz, die sich zugleich einem Vektor in die Ferne verdankt. Dementsprechend auch Benjamins Definition in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie*: Aura, merkt er dort an, sei die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.⁹ Zum auratischen Gegenstand befindet sich der Betrachter, bei nur vordergründiger, räumlicher Nähe, immer in Distanz, und dieses Empfinden von Distanz macht die Aura aus.

Wenn später Hartmut Böhme in Analogie zur Tätigkeit des Fetisch-Machens festhält, dass »die Fetischisierung, ja Sakralisierung des Ausstellungswertes«¹⁰ an einen Transfer, an rituelle Handlungen und Kontexte gebunden ist – dass also das Kunstwerk seinen Charakter im Museum und in der Sammlung erhält –, so kann angemerkt werden, dass schon bei Benjamin diese Kategorien berücksichtigt werden: Auch die Benjamin'sche Aura ist nichts, was dem Objekt »an sich« anhaftet; stattdessen ist sie eng verknüpft mit seiner räumlichen und institutionellen Situation¹¹ und mit dem, was Benjamin dessen »parasitäre[s] Dasein am Ritual«¹² nennt.

Die nähere Bestimmung dieses Kontextes, aus dem einem Kunstwerk sein Wert als Fetisch erwächst, unternimmt nun Hartmut Böhme – unter Rekurs auf Kant sowie Benjamins Begriff der Aura und die damit verbundene Distanz. Für Gegenstände, wie sie in Museen, Sammlungen, Archiven aufbewahrt und eigentlich erst hergestellt werden, führt Böhme die Rubrik »Fetisch erster Ordnung« ein.¹³ Fetischismus zweiter Ordnung meint die gebrauchtsüblichen Fetische der Perversion und des Konsums (die Bezeichnung trifft aber in vielen ihrer Diskursivierungen auch auf die religiösen Fetische zu); ihre Merkmale, wie Böhme sie anführt,¹⁴ decken sich darum weitestgehend mit dem Katalog der Familienmerkmale des Fetischismus (s. Abschnitt 4 der Einleitung).

Anders steht es um die Fetischisierung des Museums- und Sammlungsobjekts, des Kunstwerks. Dieses befindet sich, wie Böhme (und vor ihm etwa schon Karl-Heinz Kohl)¹⁵ feststellt, abseits der Zirkulation und der Serialität der Warendeinge

8 Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1991 [1938]), S. 477.

9 Ders., Kleine Geschichte der Photographie (1991 [1931]), S. 378.

10 Böhme u. Endres, Der Fetischismus der Künste (2010), S. 26.

11 Vgl. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1991 [1938]), S. 476f.

12 Ebd., S. 481.

13 Vgl. für diese Unterscheidung im Folgenden: Böhme, Fetischismus und Kultur (2012 [2006]), S. 298-307.

14 Vgl. ebd., S. 364.

15 Vgl. Kohl, Die Macht der Dinge (2003), S. 257f.

oder der sexuellen Fetische. Im musealen Raum, in der Sammlung ist es stillgestellt. Dort erhält es auch, indem es »hinter Glas« bzw. in einer »unbedingte[n] Distanz«¹⁶ gehalten wird, seine Aura. Man erkennt bei Böhme ein anderes – desillusioniertes? – Verhältnis von Aura und Distanz, die bei Benjamin noch in eins fielen, während nun Aura als Konsequenz einer distanzierenden Inszenierung entsteht. Dennoch ermöglicht das so »geframte« Objekt Reflexion und ästhetische Betrachtung im Sinne von Kants interesselosem Wohlgefallen.¹⁷ Kein praktisches (oder analytisches) Interesse soll hier stören, das Objekt wird jedem praktischen Zusammenhang entzogen:

Der ästhetische Gegenstand ist strukturell vom »Noli me tangere« geschützt, um nichts als das Korrelat von Wahrnehmungsakten zu sein. In dieser Entrückung aus jeder Handgreiflichkeit [...], im »Einschluss« des ästhetischen Objekts wird dieses unausweichlich zum Fetisch [...].¹⁸

Der Fetisch-Charakter des Kunstwerks besteht also in einer Kontextualisierung, die zugleich eine De-Kontextualisierung ist: Die Betrachtung findet unter bestimmten – klassischerweise im Museumssetting hergestellten – Prämissen statt, während sie andere Prämissen, die der genannten Handgreiflichkeit, dezidiert ausschließt. Die Grenze zwischen diesen beiden Bereichen ist dabei gar nicht ohne weiteres zu ziehen, sie verläuft auch innerhalb des musealen Raums: Denn selbstverständlich lassen sich auch im Museum nicht-fetischistische Erfahrungen machen, wenn etwa der Kontext und die Voraussetzungen der beschriebenen Bildbetrachtung in den Blick geraten: die rote Samtkordel vor dem Ölgemälde (die stets hysterischen Alarmanlagen!), das Café und der Museumsshop. Das Jenseits des musealen Fetischs kann aber noch näher liegen, im Objekt des Kunstwerks selbst, wie Boris Groys feststellt. Es scheint auf, sobald das Kunstwerk beispielsweise einer stilistischen Analyse unterzogen oder auf Materialqualitäten hin betrachtet wird (die den ästhetischen Sinnen – die zuvorderst Fernsinne sind – entgehen müssen):

Der Archivträger gehört nicht zum Archiv, weil er zwar die Archivzeichen trägt, aber seinerseits kein Archivzeichen ist. Der Archivträger bildet, wie der profane Raum auch, das Außen des Archivs. Das Archiv hat somit nicht nur einen, sondern zwei unterschiedliche Außenbereiche.¹⁹

Die Rückseite des Kunstwerks, lässt sich also mit Groys festhalten, ist schon sein Jenseits.²⁰

16 Böhme, Fetischismus und Kultur (2012 [2006]), S. 357.

17 Vgl. ebd., S. 355.

18 Ebd.; vgl. auch Kohl, Die Macht der Dinge (2003), S. 258.

19 Groys, Der submediale Raum des Archivs (2009), S. 147.

20 Die unter dem Begriff der Kontext-Kunst versammelten künstlerischen Unternehmungen, diese Grenze zu durchstoßen und dadurch den musealen Raum selbst zum Thema zu ma-

Es ist eine Anzahl von Konventionen und Beschränkungen, die dafür zuständig sind, aus einem Artefakt einen Fetisch erster Ordnung zu machen. Zusammengefasst lässt sich das hier geschilderte Dispositiv der Bildbetrachtung durch mehrere Momente der Stillstellung beschreiben. Das beginnt bei der Stillstellung des Werkes: Es wird, so Böhme, der Zirkulation der Dinge entnommen, aus einem Verweis-Zusammenhang gelöst und einem anderen eingegliedert, wo es nun für sich und zugleich für die Kategorie des Museums- oder Sammlungsstücks steht. Stillgestellt ist auch der Betrachter bzw. die Betrachterin – insofern, als er oder sie sich durch eine kontemplative Haltung, durch Interesse- und damit quasi Biographielosigkeit auszuzeichnen hat. Stillgestellt, eng beschränkt in seiner Fassungskraft ist schließlich, was die beiden Pole des Subjekts und des Objekts der Betrachtung verbindet: der kunstbetrachtende Blick, der interesselos nichts als ›das Ästhetische‹ sucht und am Ort seiner Bestimmung, im Kontext des white cube, auch nichts als ›das Ästhetische‹ findet (und für den die wie auch immer geartete ›Rückseite‹ der Kunst unsichtbar bleibt). Der betrachtende Blick stellt die Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter sicher und fixiert beide auf ihre Rollen.

So würde er aussehen, der Kunst-Fetisch bzw. der ›Fetisch erster Ordnung‹, wie Böhme ihn unter Rückgriff auf Kant und Benjamin definiert und wie man ihn mit Groys in einem Aspekt ergänzen kann. Mit der Aufzählung der Reglementierungen und Stillstellungen, die diesen Fetisch ermöglichen, sind jedoch auch Angriffsflächen gelistet, auf welche die Texte mit ihrer Tendenz zur Demontage und zum Aufzeigen der Hinfälligkeit des Kunst-Fetischs abzielen. Denn mit dem Kunstwerk begegnet uns nun schon die zweite Ding-Kategorie neben der Waffe, die geradezu paradigmatisch die Fetischisierung unbelebter Gegenstände illustrieren könnte, es in den Texten Hochgatterers aber ostentativ nicht tut. Stattdessen werden diese Dinge handlungslogisch rückgebunden an jede nur erdenkliche Handgreiflichkeit: an historische Zusammenhänge, die Biographie des Betrachters bzw. der Betrachterin, die Materialität des Werkes, die Psyche des Künstlers; sie werden als Teile künstlerischer wie politischer Diskurse ausgestellt; letztlich kann man sie auch in den Zusammenhang einer poetologischen Aussage stellen.

Ein Vandalenakt

Ein chronologisch umgekehrtes Vorgehen bietet sich in der nun folgenden Analyse an – gerade nämlich in *Fliege fort, fliege fort* (2019), dem jüngsten Roman Hochgatterers, ist Kunst einerseits relevant für eine Handlung, die wiederum andererseits die Auratisierung dieser Kunstwerke nach oben genannten Maßgaben sofort unterbindet. Der in der fiktiven Provinzstadt Furth tätige Psychiater Horn wird in

chen, münden unweigerlich wieder in die Produktion von museal verwahr- und fetischisierbaren Artefakten (im mindesten Fall in Form von fotografischen o.ä. Dokumentationen).

Fliege fort, fliege fort mit einer Kindesentführung konfrontiert, mit schwer misshandelten Greisen, die aus irgendeinem Grund trotz dieser Misshandlungen leugnen, und zu guter Letzt – in privater Hinsicht – damit, dass sein Sohn nach Jahren des Nichtstuns nun Künstler werden will. Die resultierenden Kunstwerke sind dabei, weil wir sie vorderhand aus der Perspektive des Vaters kennenlernen, nicht Träger ästhetischer Aura, sondern hauptsächlich: ein Ärgernis, zudem Politikum und kriminalistisches Problem. Ärgernis im Fall einer Skulpturengruppe, die auf Betonsockeln aus dem Rasen des Horn'schen Gartens wächst und deren schrittweise Fertigstellung von diesem skeptisch beäugt wird; ein kriminalistisches Problem und Politikum im Fall des Autos des städtischen Rechtspopulisten, das aus künstlerischen Gründen – für ein Video und eine Fotoserie – in Brand gesetzt wird, kriminalistisches Problem ebenfalls im Fall des großformatigen Graffitis, das eines Morgens auf einer Immobilie desselben Politikers prangt.

So werden diese Werke innerfiktional nie Gegenstand einer eigentlichen Kunstbetrachtung, sondern stets rückgebunden an außerästhetische Bereiche. Das liegt nicht an den Werken selbst: Das Graffiti beispielsweise ist zwar an sich schon – als Vandalenakt im öffentlichen Raum – eine politisch konnotierte Geste, inhaltlich aber gar nicht einfach gestrickt:

Die besprayte Fläche maß etwa vier mal zwei Meter, nahm den gesamten Erdgeschosssockel zwischen dem Haupteingang des Hauses und dem Portal eines künftigen Geschäftslokals ein und war in zwei Felder unterteilt. Das rechte zeigte in Sicht von unten, also in perspektivischer Verzerrung, die Hagia Sophia, über ihr den Schriftzug »Gott ist grohs«, das linke ein vor allem in Rot und Braun gehaltenes Porträt des amerikanischen Filmschauspielers Jamie Foxx, über ihm den Satz »Wir sind alle Neger«. (FF 47)

Die politischen und intermedialen Bezüge des Bildes sind einerseits recht klar: Die Schreibweise von »grohs« spielt auf die Figur Konrad Seihls an, den genannten Politiker, Unsympathieträger und Eigentümer der Gebäudefassade; die Hagia Sophia – zuerst orthodoxe Kirche, zwischenzeitlich Moschee, dann Museum (und seit Kurzem wieder Moschee) – kann als Verweis auf kulturellen und religiösen Wandel gelesen werden; in dem Bild des amerikanischen Schauspielers Jamie Foxx, das, wie später angedeutet wird, wohl Michael Manns Film *Collateral* entnommen wurde, kann man sogar einen komplexen (und sicherlich für weitere Erörterungen ergiebigen) Kommentar auf das Verhältnis zwischen verschiedenen Ethnien, womöglich auch konkret zwischen den beiden Graffiti-Künstlern Tobias und Malik vermuten. Alles das wird jedoch vom Werk selbst in Schwebelage gehalten, und diese Balance legt eine Wahrnehmung des Werks als ästhetisches Artefakt nahe.

Die Protagonisten indessen stehen in unauratischen, zur Fetischisierung ungeeigneten Verhältnissen zu den Kunstwerken des Textes. Nicht die Situation einer kontemplativen Bildbetrachtung, nicht die Auseinandersetzung zwischen

Werk und Individuum bestimmt die Funktion der Kunstwerke im Text. Hier dominieren stattdessen die Kontexte Familienkrach, politische Provokation, Sachbeschädigung. Die strukturelle Funktion des Graffitis im Roman liegt unterdessen in seiner Rolle als Knotenpunkt, den es in dem verdeckten sozialen Netz darstellt, das den Roman durchläuft. Davon war schon im Exkurs zur Waffe die Rede: dass der Dolch, indem er von Hand zu Hand geht, eine Kette der Solidarität nachzeichnet, die, und das ist das optimistische, geradezu utopische Moment des Romans, über alle ethnischen und sozialen Grenzen hinweg reicht und gegenwärtiges und vergangenes Unrecht konfrontiert. Ähnlich funktioniert das Graffiti, auf dem sich verschiedene Perspektiven treffen – die der Urheber, des Fassadeneigentümers, der Polizei –, an dem aber auch erneut Solidarität, heimliche Mitwisserschaft kristallisieren, und zwar gerade zwischen jenen Figuren, die am Rand der Gesellschaft sowie im Roman am Rand der innerliterarischen Wahrnehmung stehen. Das geht über das Bündnis zwischen Tobias und Malik hinaus: Die erste relevante Zeugin der Graffiti-Aktion ist eine Greisin, die zwar zugibt, die ‚Täter‘ gesehen zu haben, die aber auch meint, dass sie selbst den Vandalenakt nie zur Anzeige gebracht hätte. (Sie ist im Gegenteil eine der wenigen, die überhaupt ästhetische Maßstäbe ansprechen, wenn auch ex negativo: Das Graffiti sei besser als so manches, was in Museen zu sehen sei – FF 64.) Der zweite Zeuge ist der psychisch kranke Benediktinerpater Bauer, der seine Zeugenschaft ebenfalls geheim hält (FF 77f.). Die Funktion des künstlerischen Artefakts liegt also viel mehr als in einer ästhetisch-auratischen Wirkung – erneut – in der Funktion eines Relais innerhalb des Netzwerks der Protagonistinnen und Protagonisten des Textes.

Zum Turm der blauen Pferde

Franz Marcs *Turm der blauen Pferde*²¹ ist (oder war) mit Abmessungen von 200 x 130 cm eines der größeren Gemälde des Künstlers; 1919, drei Jahre nach seinem Tod und nachdem es in Ausstellungen in Berlin, München und Den Haag zu sehen war, wurde es von der Nationalgalerie Berlin aus seinem Nachlass gekauft und von da an fast zwei Jahrzehnte durchgehend ausgestellt. Seine Prominenz verdankt es womöglich seinem Bildinhalt und -titel, die pars pro toto große Teile des Marc'schen Œuvres evozieren und die in ihrer semantischen Nähe zum Namen der Künstlervereinigung (dem ›Blauen Reiter‹) für Wiedererkennbarkeit sorgen; sicherlich verdankt sie sich den zahllosen Abdrucken und Reproduktionen, in denen das Bild kursierte und kursiert. Der Bildträger selbst hingegen ist seit 1945 verschollen.²²

21 Vgl. dazu und im Folgenden: Hoberg u. Jansen, Franz Marc (2004), S. 246f.

22 Zur Unterscheidung von Bild und Bildträger, der ich hier folge, vgl. Husserl, Phantasie und Bildbewusstsein (1980 [1904/1905]), v.a. S. 18-26.

Man könnte nun mit Benjamin argumentieren, dass die Aura mit dem Original verschwunden ist und nun bloß unauratische Reproduktionen existieren; man könnte aber auch im Gegenteil meinen, dass das Bild nun, unabhängig von seinem materiellen Träger, endgültig allen ›Handgreiflichkeiten‹ entzogen ist und nur noch als ›reines‹ Bild existiert, damit ohne Rest in jene Distanz gerückt ist, die dem Kunst-Fetisch zukommt. Wie dem auch sei: Die Voraussetzungen dieser Überlegung, die Abwesenheit des Bildträgers, wird in Hochgatterers *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war* ohnehin revidiert – und im Zuge dessen der Fetischstatus des Kunstwerks unterlaufen.

Die Handlung des Prosatextes ist historisch in den letzten Wochen des Zweiten Weltkriegs angesiedelt, die von den Bewohnerinnen und Bewohnern eines niederösterreichischen Bauernhofs erlebt werden – darunter die Kriegswaise Nelli, deren Herkunft bis zum Ende ungeklärt bleibt.²³ Der Text wird aus ihrer Perspektive erzählt und teilt sich in Kapitel, deren Überschriften das Datum der Handlung nennen (vom 14. März bis zum 1. April 1945), und Kapitel, die jeweils mit »Die Geschichte vom ...« betitelt sind: »... vom nicht ertrunkenen Kind«, »... vom nicht erhängten Soldaten«, »... vom nicht erschossenen Suprematisten«, schließlich »... vom glücklichen Ende« (TGH 26, 56, 91, 109). Bis auf die letztgenannte wechseln diese Geschichten in ihren entscheidenden Handlungsmomenten in den Konjunktiv: »natürlich hätte es sich am ehesten so zugetragen, dass [...]«, worauf der wahrscheinlichste und stets tragische Ausgang der Episode in starker Raffung folgt, abschließend jeweils ergänzt um eine alternative Variante, nun im Indikativ. Im Konjunktiv stehen so Szenen, die den Schrecken des Krieges, des Mitläufertums, der Lynchmorde darstellen; im Indikativ hingegen das inhaltlich dem Kapiteltitle entsprechende gute Ende. Die Krux dabei ist, dass die im Konjunktiv referierten Inhalte handlungslogisch der Realitätsebene zuzuordnen sind. Die indikativischen Varianten entpuppen sich als unwahr – sehr vereinfacht gesagt: Mit ihren Darstellungen von Zivilcourage und Selbstlosigkeit stellen sie einen schmerzlichen Kommentar auf die vielfach verspielten historischen Gelegenheiten zum Widerstand gegen das NS-Regime dar. Auf Erzählebene sind sie der Imagination der Erzählerin zuzurechnen, wobei ihre Motivation für die Kontamination von Realität und Imagination, die uns als erzählerischer Winkelzug entgegentritt, unausgesprochen bleibt. Eine Bemerkung des Iren aus der *Kurzen Geschichte* wird hier jedenfalls in

23 Vermutet wird, dass sie durch die Bombardierung der »Nibelungenwerke« in St. Valentin zur Vollwaise wurde. Am Ende des Textes steht hingegen mit einer erinnerten Momentaufnahme aus einem Deportationszug ein Hinweis auf die Shoa. Vgl. TGH 19-21 bzw. 107.

extremis vorgeführt: Man müsse »dieses ›könnte, würde, wäre‹ weglassen [...], eine Vorstellung ist eine ziemlich indikativische Angelegenheit.« (KG 31)²⁴

Die Kunst hat ihren Auftritt im Roman in Gestalt eines geflohenen Kriegsgefangenen, der sich als Michail Levjochin und als »Suprematist« (TGH 54) vorstellt und eine ominöse Rolle mit sich trägt – in der sich, wie sich später zeigt, das besagte Gemälde Franz Marcs befindet, *Der Turm der blauen Pferde*. Levjochin hatte die Gelegenheit, es während der Überstellung von Görings Kunstsammlung, der es einverleibt wurde, zu stehlen. Über die Strecke fast des gesamten Textes bleibt es unsichtbar und hat eher die Platzhalterfunktion eines bloßen Handlungsmotors, um am Ende nur kurz doch noch in Erscheinung zu treten; hier, wiewohl an strukturell wichtiger Position, in einer Funktion, der der Aspekt des Kunst-Fetischs mangelt. Anstatt ein auratisches Kunstwerk in Szene zu setzen, wird die dementsprechende Bildbetrachtung unterlaufen; dynamisiert werden all jene Momente, die erst in ihrer Stillstellung den Fetisch erster Ordnung erzeugen würden.

Kurz vor Schluss des Romans bekommt man das Bild zu sehen, richtiger natürlich: eine Beschreibung des Bildes zu lesen, in einer Passage, die hier ausführlicher zitiert werden soll. Nelli macht sich heimlich auf und davon. Das Bild nimmt sie mit, um es unterwegs zum ersten Mal zu entrollen:

Als ich das Wachstuch zurückschlage, rieseln winzige blaue Körner über meine Finger. Ich zucke unwillkürlich zurück, so, als wäre es Gift.

Das Bild ist steifer, als ich gedacht habe, daher suche ich am Rand des Teiches einige größere Steine. Nachdem ich die erste Handbreit der Leinwand abgerollt habe, lege ich die Steine auf die freie Kante. Ab da geht es leichter.

Erst ein Regenbogen in Weiß, Orange und Grün. Dann ein blauer Pferdekopf. Dahinter ein zweiter Pferdekopf, mehr in Orange. Darunter noch zwei blaue Pferde, auf der Brust des vordersten ein dunkelblauer Halbmond. Links ein paar Hügel in Rot und Grün.

[...] Manchmal rechnest du nicht mit der Bosheit von Menschen und manchmal nicht mit einem Bild, auf dem vier aufeinandergetürmte Pferde leuchten wie hundert brennende Ölzüge.

Ich hocke an einem kleinen dunklen Teich auf meinen Fersen und weiß zwei Dinge. Erstens, dass Bilder genau so aussehen müssen – wie hundert brennende Ölzüge, und zweitens, dass Michail Levjochin dieses Bild nicht gemalt hat. Vielleicht hat er es doch gestohlen. (TGH 106f.)

Der Eindruck, den das Kunstwerk bei seiner fiktiven Betrachterin hinterlässt, ist stark. Der Kontext der Betrachtung ist aber offensichtlich nicht der distanzier-

24 Anmerkung: In einem Publikumsgespräch (Stifterhaus Linz, 14. 12. 2017) hat der Autor eine Lesart aufgezeigt, die diese vertauschte Gültigkeit von Indikativ und Konjunktiv, Tatsache und Imagination auf eine traumatisch induzierte Dissoziation der Erzählerin zurückführt.

te, interesselose, den Böhme für diese Art Fetisch vorsieht: Der Fetischcharakter des Kunstwerks würde, ganz grundlegend, die Stillstellung des Objekts voraussetzen, seine Entnahme aus der alltäglichen Zirkulation der Dinge (Waren, Gaben). Der Werkkatalog zu Franz Marc listet unter ›Provenienz‹ für den *Turm der blauen Pferde* eine Handvoll Stationen,²⁵ die im Text fiktiv erweitert wird – um den Diebstahl durch Michail Levjochin, den Transport zum Bauernhof, den Weitertransport durch die Protagonistin mit unbekannter Destination. Statt der Stillstellung des Werkes erfolgt also seine fortgeschriebene Zirkulation. Die Protagonistin entrollt das Bild nun auf der Flucht; die absplitternden Farbpartikel machen die Materialität (und Fragilität) des Bildes deutlich, ihr Zurückzucken und die unwillkürliche Angst, »als wäre es Gift«, zeigen einen Rest an quasireligiöser Scheu vor dem unter dem Schutz des ›Noli me tangere‹ stehenden Kunstwerk. Vor der recht handfesten Behandlung durch die Heldin schützt das nicht: Das Bild wird am Boden, im Freien, entrollt und dazu an der oberen Kante mit Steinen fixiert. Die eigenwillige Reihenfolge, in der die Bilddetails beschrieben werden, entspricht nicht der Blickregie des Bildes, sondern ist dem sukzessiven Sichtbarwerden beim Entrollen geschuldet. Damit ist die Materialität des Werkes gleich zwei Mal, über das Entrollen und über die Performanz des Blicks, in den Vordergrund gerückt. Und das, womit die Erzählerin hier in engen Kontakt kommt, ist vorerst nicht Kunst, sondern deren Rückseite. »Wenn wir ein Gemälde in einer Gemäldegalerie sehen, sehen wir die Leinwand, die dieses Gemälde trägt, nicht«, schreibt Groy. »[U]m die Leinwand zu sehen«, fährt er fort, »müssen wir das Bild umdrehen, d.h. den Bereich des Archivs verlassen.«²⁶ Der Blick auf die profane Rückseite des Bildes entrückt die Betrachtung dem musealen Kontext und ist kaum kompatibel mit dem Kunstwerk-Charakter. In diese Bildbetrachtung eingeflochten ist zudem ein historischer und biographischer Moment, der Zusammenhang der Flucht: Nellis Assoziationen (»hundert brennende Ölzüge«) sind individuellen Erfahrungen geschuldet, die das Bild damit für ein Kant'sches interesseloses Geschmacksurteil untauglich machen.

Was hier geschieht, ist die völlige Auflösung des aufgezeigten Dispositivs Kunstbetrachtung, und das, ohne dass damit die Auflösung oder Entwertung des Bildes selbst einherginge. Sein Stellenwert erwächst ihm stattdessen aus einer Suggestivkraft, die die stärkste visuelle Erfahrung der Protagonistin aktiviert und sich diese eingemeindet.

25 Entstanden 1913, wurde es 1919 aus dem Besitz Maria Marcs an die Nationalgalerie Berlin verkauft und bis 1936 ausgestellt; 1937 wurde es als ›entartet‹ konfisziert, 1938 als ›international verwertbar‹ gelistet und für den Weiterverkauf bestimmt, 1940 Hermann Görings Kunstsammlung einverleibt, um durch Weiterverkauf den Ankauf anderer Gemälde zu finanzieren. Vgl. Hoberg u. Jansen, Franz Marc (2004), S. 246.

26 Groy, Der submediale Raum des Archivs (2009), S. 148f.

Die verhinderte Ikone

Ein weiteres Bild des Textes verdient Erwähnung, wenn der Fall dort auch etwas einfacher ist: Bis Franz Marcs *Turm der blauen Pferde* tatsächlich Gegenstand des Textes wird, hat der Suprematist schon einige Zeit am Hof verbracht und selbst Bilder gemalt – unter anderem, für den Bruder des Bauern, »ein Hitlerbild« (TGH 77). Als die später eintreffenden Wehrmachtssoldaten die Werke des Suprematisten sahen (kurz vor dessen standrechtlicher Erschießung), stoßen sie auf das Bild, dessen Inhalt Gegenstand der Diskussion wird:

Zu sehen war ein ins Zentrum des Blattes gesetztes hochgestelltes weißes Rechteck, das oben von einem etwa daumenbreiten schwarzen Streifen begrenzt wurde. Etwas unterhalb der Mitte der weißen Fläche befand sich ein kleines schwarzes Quadrat. (TGH 100)

Gefragt, worum es sich hier handle, gibt der Suprematist an, »suprematistische Kunst sei immer nur das, was sie sei, nicht mehr und nicht weniger. Er leugne also nicht, hätte der Leutnant gefragt, und Levjochin hätte erwidert, es sei das Wesen von Kunst, dass sie nichts leugne.« (Ebd.) Ein lachender Gefreiter wird auf die Frage hin, warum er lache, still und will nicht sagen, was er auf dem Bild zu erkennen glaubt: eine Ikone des ›Führers‹.

In formaler Hinsicht nahm der russische Suprematismus nicht zuletzt auf die Ikonenmalerei Bezug – das *Schwarze Quadrat* Kasimir Malewitschs (das hier von Levjochin zitiert wird) wurde bei seiner Ausstellung 1915 im Winkel des Ausstellungsraumes – im ›Herrgottswinkel‹ – angebracht, in leichter Vorwärtsneigung, also auf die Art und Weise, die üblicherweise der religiösen Ikone vorbehalten ist. Levjochins Bild imitiert die Formensprache des Suprematismus, um aber anstelle ihres nicht-mimetischen Gestus eine Karikatur zu setzen, in Form der Reduktion von Hitlers Erscheinungsbild auf einfache geometrische Formen. Zum auratischen Kunstwerk ist das Bild nicht geeignet: Als ironisches Zitat der suprematistischen Formensprache ist es eine Parodie, als politische Karikatur führt es direkt in die ›Handgreiflichkeit‹ der dargestellten Epoche. Es zwingt seine Betrachter in Positionen, die deutlich unterschieden sind von ästhetischer Kontemplation, nämlich in die des Henkers und des Verurteilten.

Noch weniger ist es, sei angemerkt, zur Hitler-Ikone geeignet: Mit seiner mehr oder weniger subtilen formalen Ironie rückt es einen Aspekt in den Blick, der nicht nur dieser, sondern tatsächlich jeder ikonischen Abbildung in die Quere kommt: ihren Zeichencharakter. Ein zentrales Merkmal der Ikone im religiösen Sinn – und zugleich ein zentraler Kritikpunkt an der damit verbundenen Praxis im Christentum – war ja historisch betrachtet die in ihr stattfindende Überschreitung der Grenze zwischen Bild und Abgebildetem. Die Ikone tritt an die Stelle des Abge-

bildeten²⁷ und wird selbst Träger der göttlichen oder magischen Macht – oder ist jedenfalls mit dem Abgebildeten anderweitig und intensiver verbunden als über die bloße Zeichen- bzw. Verweiskfunktion. In der Verehrung der Bilder weltlicher Herrscher, auch im Nationalsozialismus, findet sich ein Refugium solcher bildmagischen Vorstellungen.²⁸ Die Darstellung des Führers von der Hand Levjochins, mit ihrer geometrischen Vereinfachung und Zuspitzung der hervorstechendsten Merkmale, bewegt sich am Randbereich des Mimetischen und kehrt gerade dadurch diesen Aspekt hervor – und damit die Zeichenhaftigkeit jeder Abbildung, das heißt auch: die Nicht-Identität mit, die Distanz zu ihrem Vorbild. Das Bild ist also eine Karikatur, ein Witz auf Kosten des nationalsozialistischen Bilderkults, dazu ein Kommentar auf Ikonizität im doppelten Sinn – und damit nicht nur als Kunstfetisch, sondern auch (wie gesagt) als ›Hitlerbild‹ nicht zu gebrauchen.

Orgien Mysterien Chirurgie

Hochgatterers erster Roman, *Über die Chirurgie* von 1993, ist ein Künstlerroman; zwei seiner Figuren sind Schriftsteller, wovon einer im Verlauf der Handlung noch anderweitige künstlerische Ambitionen zeigt. Die Rede jedoch vom ›Verlauf der Handlung‹ muss hier gleich relativiert werden: Die Narration ist stark fragmentiert, hat innerfiktional vielfach vermittelten Status und setzt sich aus unterschiedlichen Textsorten zusammen: Der Roman besteht aus 33 kurzen Kapiteln, die zusätzlich zur Nummerierung noch jeweils ausgewiesen sind als »Exkursionen«, »Operationen«, »Versuche« bzw. »Abschiedsbriefe« oder auch mit Zeitangaben versehen sind, die die Dauer einer psychoanalytischen Therapiesitzung umfassen. Zu den Handelnden zählen der Chirurg Graf, der suizidale Dichter Boldrich und die Psychoanalytikerin Ulla Pisa. Am Beginn des Romans stehen fünf literarische »Versuche« (ein »privater«, ein »historischer«, ein »sentimentalischer«, ein »dynamischer« und ein »analytischer«). Dabei handelt es sich um Texte aus der Feder Grafs, die im Besitz Pisas landen, die sie »erinnern, wiederholen, durcharbeiten [muss], was sonst«,²⁹ also: die sie als Handlungsanweisungen für ihre

27 So lautet etwa die Argumentation zu Beginn des vierten Jahrhunderts, als in der Synode von Evita die Anbringung von Bildern in Kirchenräumen (langfristig folgenlos) verboten wurde. Vgl. Kohl, *Die Macht der Dinge* (2003), S. 41.

28 Tobias Runge merkt an, das »Gesetz zum Schutz nationaler Symbole« aus dem Jahr 1933 habe nicht zuletzt dazu gedient, die »quasi-religiöse Würde« der nationalsozialistischen Bildsprache zu bewahren. Vgl. dazu auch Petra Gördüren: »Gebrauch und Tradition des stellvertretenden Bildnisses belegen, daß sich die politisch-repräsentative Funktion, die meist eng an kultische Vorstellungen gebunden ist, und seine bildmagische, den Dargestellten verlebendigende Wirkung vielfach überlagern.« – Runge, *Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus* (2010), S. 62; Gördüren, *Bildnis, stellvertretendes* (2014), S. 159.

29 Fliedl, *Operation gelungen* (1993), S. 81.

»Exkursionen« nimmt. Die in diesen Texten beschriebenen Wege legt sie in der Wirklichkeit zurück – an, wie anzunehmen ist: Grafs Kindheitsorte, ins Gebirge, durch den ersten Wiener Gemeindebezirk, in die Praxis einer Psychoanalytikerin namens Ulla Pisa. Pisas Sitzungen mit ihren Patientinnen und Patienten werden, einer Abmachung mit Boldrich entsprechend, von diesem durch einen Einwegspiegel beobachtet und so aus- wie abschweifend kommentiert. Geschlossen wird der Band von fünf Abschiedsbriefen Boldrichs, die in Titel und Thema die »Versuche« Grafs vom Beginn des Romans spiegeln (als »analytischer«, »dynamischer« etc. Abschiedsbrief).

Es lässt sich zweifelsfrei feststellen: Auch wenn man die hohe Zitat- und Verweisdichte der übrigen Texte des Autors in Anschlag bringt, die Vielfalt der Perspektiven, die ebenso vielfache narrative Verunklärung der dargestellten Wirklichkeit, das Spiel mit Genres, die mehr oder weniger deutlich eingezogenen Metafiktionen – alles das mitbedacht, ist dieser erste Roman Hochgatterers, *Über die Chirurgie*, dennoch der Text im Werk des Autors, der das Prädikat »postmodern« am ehesten verdient:³⁰ in seiner jede »realistische« Narration sprengenden, fragmentierten Anlage, die jeden Anspruch auf die Geschlossenheit des Werks unterläuft, in seiner komplexen Kapitelfolge, in seiner den Text bestimmenden Selbstreferentialität und Metafiktionalität, in seiner intertextuell ausgerichteten Textratio. Nicht zuletzt besteht dieser Roman in einer Montage psychoanalytischer Motive und Topoi. Diese erscheinen im Text (und ein Anklang daran findet sich noch in der *Kurzen Geschichte vom Fliegenfischen*) aber nicht als Schlüssel zu einer dahinter verborgenen Wahrheit des Textes. Stattdessen wird die Psychoanalyse explizit verhandelt, ist sie Gegenstand der Reflexion der Figuren, nicht zuletzt in je einem von Grafs »Versuchen« und Boldrichs »Abschiedsbriefen«. Dort erteilen beide dem Heilsversprechen der Analyse eine Absage, die in einem Fall als hämische, narzisstische Selbstbehauptung, im anderen Fall als nicht weniger hämische verzweifelte Selbstvernichtung daherkommt.³¹ Der eine (Graf) leistet, vordergründig erfolgreich, Widerstand gegen die Psychoanalyse, der andere (Boldrich) verwirft sie vor seinem Suizid als bloßes Phänomen des Widerstands gegen den Tod (ÜC 167).

Graf personifiziert das Klischee des Chirurgen als Narzissten. Dem entspricht, dass seine Operationen im Verlauf der Handlung immer mehr zum Selbstzweck

30 Vgl. dazu Robert G. Weigels eingehende Diskussion der Postmoderne-Zuordnung des Textes in: Weigel, Zerfetztheit und Ganzheit (1998).

31 Boldrich versammelt das Personal dreier prominenter Freud'scher Fallgeschichten (den »Wolfsmann«, den »Rattenmann«, die Pferde aus dem Fall vom »Kleinen Hans«) in einem delirierenden »analytische[n] Abschiedsbrief«, zu einer imaginierten Szenenfolge, in der die Figur des Sohnes – Boldrich – vom übermächtigen Vater (als Pferd, als Wolf) vernichtet und verzehrt wird: »Die weißen Pferde fressen die Eingeweide von der Couch.« – »Da ist der sechste Wolf. [...] Mit seinen Kiefern bricht er den Ratten, die sich in seinen After bohren wollen, das Genick.« (ÜC 169, 171).

werden – »la chirurgie pour la chirurgie« –, und infolgedessen zum ästhetischen Unterfangen. Der Impuls, dem Graf nachgibt, ist zuerst boshaft, dann immer deutlicher als Kunst-Wollen zu erkennen, als Eruption einer »Privatästhetik« (ÜC 38). Ihr Zutagetreten lässt sich in den Kapiteln 8, 10, 12, 15, 18, 21, 24 und 28 und den dort referierten chirurgischen Eingriffen beobachten.

Dabei handelt es sich um theatralisch-aktionistische Inszenierungen, wobei der inszenatorische Aufwand und damit der Grad der Abweichung vom »*primum nihil nocere*« des hippokratischen Eides im Handlungsverlauf tendenziell zunimmt. Sie orientieren sich, wie schon Graf's schriftstellerische Arbeit, an literarischen, musikalischen, mythologischen Themen und Intertexten; ihr formaler Bezugspunkt ist das im Roman mehrfach erwähnte Konzept des »Gesamtkunstwerks« (ÜC 46 u.ö.), dem vor allem die Operationen vier und fünf entsprechen.

In der ersten Operation wird einem Hypochonder nicht bloß das eine Muttermal entfernt, das ihm Sorgen bereitet, sondern alle 29. Ein Unfallopfer wird in der zweiten Operation einer umfangreichen und womöglich nicht ratsamen Rekonstruktion seines zertrümmerten Beins unterzogen, weil Graf musikalische Differenzen mit dem Röntgenassistenten hat, der von eben diesem Eingriff abrät. Die Aufnahme von *Lohengrin*, die die Operation begleitet, wird dann mittels Knochenfräse mit Ort und Jahr in der Kniescheibe des Patienten verzeichnet – »[d]amit jede Verwechslung ausgeschlossen ist« (ÜC 49). Bei der Operation einer Brustkrebspatientin werden ihre Brustwarzen abgenommen und, fünfzehn Zentimeter nach unten versetzt, wieder implantiert, und es bleibt unklar, ob es tatsächlich in Hinblick auf »eine spätere Rekonstruktionsoperation« (ÜC 59) geschieht, oder um eine Entsprechung zur Polythelie (der Überzahl an Brustwarzen) der anwesenden OP-Schwester herzustellen. Seinen inszenatorischen Höhepunkt erreicht Graf in den beiden darauf folgenden Operationen. In einer im Hof des Krankenhauses stattfindenden Doppeloperation lässt Graf einen Romeo – »ein kleiner, muskulöser, etwa dreißigjähriger Fliesenleger aus Floridsdorf« – und eine Julia – »sechzehn-jährig, Ursulinenzögling, Tochter eines Nationalbankdirektors« (ÜC 76) – von den Mitgliedern beider Operationsteams, die mit unterschiedliche Farben als Montagues bzw. Capulets gekennzeichnet sind, narkotisieren, führt zwei Appendektomien durch und vereinigt dann die beiden Bewusstlosen, Romeo und Julia, zum Geschlechtsakt; währenddessen deklamieren alle Beteiligten in verteilten Rollen den Text Shakespeares in Schlegels Übersetzung und im Original sowie Graf selbst ein paar Morgenstern-Zeilen auf das Thema der unglücklich Liebenden. Zur Niederkunft einer alleinstehenden Zeichenlehrerin wird unter freiem Himmel auf einem Feld eine Weinsegnung veranstaltet (wie es dem katholischen Brauchtum am Stephanitag entspricht), zu bacchanalischen Anklängen gesellen sich Predigt und Blaskapelle. Die nächste Operation gilt einem hoffnungslosen Aortenaneurisma und stellt »eine allerdings unwesentliche Lebensverkürzung« dar, wird aber gleichwohl durchgeführt. Sie scheitert frühzeitig an einem Aortenriss, durch den sich

das Blut des Patienten vollständig in den Bauchraum ergießt. »Hier gelten auch ästhetische Kriterien«, meint Graf und setzt eine unter diesen Umständen bereits sinnlose Gefäßprothese ein. »Patient« seiner letzten Operation ist Boldrich, der auf eigenen Wunsch hin und um den Preis von einhunderttausend Schilling (ÜC 162) in einer ununterbrochenen Aufeinanderfolge von sieben Operationen bzw. Resektionen zu Tode operiert wird. Boldrichs Abschiedsbriefe, die letzten fünf Kapitel des Romans, findet die Pathologin in seinem Leichnam. Eine treffende Beschreibung dieser Aktionen findet sich übrigens in einem anderen Roman der österreichischen Literaturgeschichte: Alles verläuft hier »folgerichtig, tadellos, aber vollkommen verrückt« – so die Worte des Famulus in Thomas Bernhards *Frost* angesichts seines Alptraums vom zu Tode operierten Maler Strauch.³²

In den Protokollbüchern der Pathologin (ÜC Kap. 24 und 28) werden die resultierenden Operationspräparate verzeichnet. Graf manipuliert die materiellen Spuren seiner Operationen und versieht sie mit kleinen dinglichen Zugaben, macht humoristische Preziosen aus Blinddärmen, Gallenblasen, Brüsten, Mägen. Eine entnommene Gallenblase, mit gelben und grünen Glasmurmeln gefüllt; eine andere, in der ein Kristallglasigel von Swarowski sitzt, im Begleitschreiben ein Reim aus Morgensterns *Der Igel*; ein ohne pathologischen Befund entfernter Wurmfortsatz, mittels zahlloser kleiner Schnitte zu einem Pinselchen umgestaltet, wohl eine Anspielung auf die psychosomatische Ursache (»Bauchpinseln«); ein in einen entnommenen Magen eingenähter Silberlöffel. Dazu kommen die Funde im Leichnam Boldrichs: die in einer Whiskeyflasche steckenden Abschiedsbriefe und eine Silberdose, darin ein Zettel mit der Aufschrift »Cato minor«³³ als Verweis auf den suicidalen Charakter der Operation. Gegen Ende des Romans will Ulla Pisa von Graf wissen: »Sie sind also der Ansicht, daß Chirurgie etwas mit Kunst zu tun hat?« (ÜC 160)

Auf dem Graf'schen Operationstisch wird tatsächlich eine Vielzahl von Fäden verknüpft, die aus dem kulturellen Kontext in den Text reichen: Psychoanalyse und Psychoanalysekritik, natürlich; der Topos, oder um es genauer zu sagen: das Klischee des pathologischen Narzissmus in der Chirurgie; die literarische Tradition der über die Chirurgie gespielten Kritik an einer ausufernden instrumentellen Vernunft (siehe die erwähnte Stelle in Bernhards *Frost*);³⁴ auf diesem Operationstisch zeigt sich auch die Zeitgenossenschaft mit einem der wirkmächtigsten Romane der frühen Neunziger, der neben der Freude am Schnitt ins Fleisch mit *Über die Chirurgie* u. a. auch noch die große Aufmerksamkeit für Markenoberflächen teilt –

32 Bernhard, *Frost* (2004 [1963]), S. 102.

33 Marcus Porcius Cato der Jüngere, der sich im Widerstand gegen Cäsar 46 v. Chr. selbst entleibte.

34 Vgl. dazu Höller, Die Kritik der instrumentellen Vernunft in den Romanen Thomas Bernhards (2012), v. a. S. 25-27.

die Rede ist von Bret Easton Ellis' *American Psycho* (1991). Und, um Pisas Frage zu beantworten: Hier wird auch die Nachbarschaft zu bestimmten künstlerischen Ausdrucksformen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts sichtbar. Mit dem, was Graf nämlich tut, wenn er seine Operationen zu theatralen Inszenierungen macht, wenn Patienten und OP-Teams zu Modellen und Mitwirkenden und zugleich zum Objekt dieser Inszenierungen werden, wenn dabei jede Inszenierung eine zugleich ästhetische und existenzielle Passage darstellt – mit dem also, was Graf im Ausleben seiner ›Privatästhetik‹ tut, ist im kulturellen Archiv nicht bloß Kunst im Allgemeinen aufgerufen, sondern innerhalb dessen ein ganz konkreter Bestand: der Wiener Aktionismus.

Die künstlerische Bewegung als solche war zum Erscheinen des Romans (1993) schon lang kanonisiert, zugleich durch die wiederkehrenden Inszenierungen des ›Orgien Mysterien Theaters‹ (OMT) Hermann Nitschs (deren erste vollumfängliche Aufführung erst im Jahr 1998 erfolgte) medial dauerhaft präsent.³⁵ Zu *Über die Chirurgie* steht sie in einem auffallenden, geradezu spiegelbildlichen Verhältnis; die Motive des Romans und das Repertoire des Wiener Aktionismus, wie es in Bild und Text vorliegt,³⁶ finden im jeweils anderen ihre Ergänzung, ihr Komplement. Dahingestellt sei, ob der Bezug als intermedialer Kommentar des Romans gelesen werden kann. Vor der Folie der ästhetischen Vereinnahmung der Chirurgie, wie sie im Wiener Aktionismus auftritt, werden aber jedenfalls die Konturen von Grafs Unterfangen deutlicher, ebenso die Bewegung, in der Graf den vom hippokratischen Eid umzirkelten Bereich der Medizin verlässt: Der Wiener Aktionismus kann als inhaltlicher ›Fluchtpunkt‹ von *Über die Chirurgie* bezeichnet werden.

Begegnungsort dieser beiden Texte bzw. Korpora ist der Tisch, auf dem der Körper Objekt souveräner Behandlungen wird³⁷ – die unter jeweils verschiedenen (aber dann doch nicht allzu verschiedenen) Vorzeichen stehen. Im Bereich der Themen und Motive liegen die Analogien zwischen Grafs ›privatästhetisch‹ inszenierten Operationen und den Aktionen Günter Brus', Hermann Nitschs, Rudolf Schwarzkoglers und Otto Muehls auf der Hand. Ganz wesentlich speisen sich Prozeduren und Requisiten des Wiener Aktionismus aus dem Repertoire der Medizin und der Chirurgie. Das Primat körperlicher Präsenz, das die Programmatik der Akteure des Wiener Aktionismus (wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß) prägte,

35 Vgl. die in zwei Bänden vorliegende Sammlung an Pressereaktionen auf Nitschs Aktionen, deren zweiter Band über 200 Seiten den Zeitraum 1988 bis 1995 umfasst: Jaschke, Reizwort Nitsch (1995).

36 Vgl. hierzu im Folgenden den umfangreichen Band: Badura-Triska u. Klocker, Wiener Aktionismus (2012). Vgl. auch: Braun, Wiener Aktionismus (1999).

37 Zum oftmals streng hierarchischen Verhältnis zwischen Aktionsmodellen und Künstlern des Wiener Aktionismus vgl. Schwanberg, Zur Rolle der ›Modelle‹ und/oder AkteurInnen im Wiener Aktionismus (2012), S. 122f.

schloss den Eingriff in den Körper oft mit ein – prominent etwa in Brus' *Zerreißprobe*, 1970. Requisiten wurden oft ohne Umwege aus dem Bereich des Chirurgischen übernommen – sichtbar am allgegenwärtigen Chirurgenbesteck, an den Spritzen und Mullbinden der Aktionen Brus', Schwarzkoglers (der diese aus der beruflichen Tätigkeit des Vaters in seine Aktionen überführte)³⁸ und Nitschs.

Am deutlichsten ist wohl die Verbindung zu schon genanntem ›Orgien Mysterien Theater‹.³⁹ Dabei handelt es sich um ein aus literarischen Arbeiten und der Aktionsmalerei seit 1957 entwickeltes Konzept Nitschs. In einer bis zu sechstägigen Aktion, die in ›Partituren‹ – bis auf kurze Phasen des ›geordneten Chaos‹ – genau geskriptet ist, wird auf die größtmögliche Steigerung sinnlichen Erlebens abgezielt – etwa durch das rituelle Hantieren mit Fleisch und Eingeweiden, das Verschütten von Blut auf Tierkadavern und Menschen etc. Es ist dabei eine Erwähnung wert, dass auch Grafs ›Privatästhetik‹ den Weg vom Literarischen zum Chirurgisch-Aktionistischen nimmt (Nitsch: »sehr bald verzichtete ich auch auf das gesprochene wort. nichts wurde mehr gespielt, der dramatische ablauf ereignete sich durch die aktion wirklich«;⁴⁰ Graf: »[D]as Skalpell [hinterlässt] tiefere Spuren als die Feder« – ÜC 160). Darüber hinaus wird das in *Über die Chirurgie* thematisierte Konzept des Gesamtkunstwerks auch von Nitsch angestrebt. Nitschs ebenso wie Grafs Werke weisen explizite Bezüge auf religiöse, volkstümliche und mythologische Diskurse auf. In Grafs »Versuchen« figurieren unter anderem Ikarus (ÜC 18), Orpheus (ÜC 21 u.ö.), Actaeon (ÜC 22) und natürlich Narziss (ÜC Kap. 3 u.ö.), seine Texte und ›Aktionen‹ thematisieren etwa heidnische Rauhächte, das Bacchanal, christliches und Volks-Brauchtum. Thematischer und formaler Kern des OMT ist eine Art synkretistisches Ritual, das sich aus religiösen wie mythologischen Quellen speist (Dionysos-Kult, Ödipus-Mythos, die christliche Eucharistie etc.), in der psychoanalytisch grundierten Annahme, dort das Material für das kathartische Re-Enactment von ›Urexzessen‹ zu finden. So soll die Abreaktion aufgestauter Triebregungen herbeigeführt, das Individuum der ›Daseinsfreude‹, dem ›Sein‹ näher gebracht werden, wobei das exzessiv-sadistische Moment einer »operation gleicht, deren[!] sich der westliche mensch unterziehen muss, um zu sich selbst zu kommen.«⁴¹ Auch in diesem Telos stehen Grafs Inszenierungen denen des OMT nahe: Der Passagencharakter des medizinischen Eingriffs ist ihnen zumindest von ihrem ursprünglichen Zweck noch erhalten geblieben, nur dass sich unter diesen Passagen nun durchaus gleichberechtigt auch die vom Diesseits ins Jenseits findet.

38 Vgl. Gorsen, Hommage an Rudolf Schwarzkogler (2009 [2002]), S. 100.

39 Dazu vgl. Badura-Triska, Das Orgien Mysterien Theater von Hermann Nitsch (2012), S. 33f.; ebenso Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater (1990).

40 Nitsch, Vortrag an der Hochschule für Film und Fernsehen, München (1990 [1970]), S. 28.

41 Ebd., S. 30.

Chirurgie und Kunst, um wieder auf die Frage Ulla Pisas zurückzukommen, unterscheiden sich in ihren ›Reinformen‹ ganz grundsätzlich: Der chirurgischen Zweckratio – im Sinne des hippokratischen Eides – stehen künstlerische Autonomie und ästhetischer Selbstzweck gegenüber. Grafs Aktionen überschreiten diese Grenze, wie das bis zu einem gewissen Grad auch der Wiener Aktionismus tut. Spiegelbildlich stehen die Momente zueinander, in denen einerseits die Aktionskunst Katharsis und Abreaktion intendiert und damit den Bereich künstlerischer Autonomie verlässt – »das wichtigste an meinem theater [...] ist, dass alles wirklich geschieht« –⁴² und andererseits Graf, aus der Gegenrichtung kommend, den ästhetischen Selbstzweck zur Ratio seiner Eingriffe macht – »Weltliteratur verlangt nach ihrem Recht!« (hält er vor der Shakespeare-OP fest – ÜC 75). Dem therapeutisch instrumentalisierten exzessiv-dionysischen Moment steht das zum Selbstzweck pervertierte Apollinische gegenüber, als eine Art herabgekommene instrumentelle Vernunft; dem heilsamen sadomasochistischen Abreagieren eine um den Sadismus erweiterte ärztliche Hybris; dem fleischgewordenen Ritual die Entlarvung der Chirurgie als Ritus des Fleisches, als selbstreferenzielle Routine.

Bei all dem ist das Verdikt, das im Roman über Grafs Praxis gefällt wird, nicht wirklich ein moralisches (dazu ist ein Roman, dessen Personal so offensichtlich aus Stellvertretern besteht,⁴³ kaum geeignet). Es ist einerseits ein ästhetisches, indem – durchaus komisch – gezeigt wird, wie der Formwille des Arrangeurs immer wieder an seine Grenzen stößt (Grafs ›Aktionsmodelle‹, die er aus dem medizinischen Personal rekrutiert, vergessen ihren Text, an einer Stelle interveniert ein Greifvogel, die Blaskapelle bei der Weinsegnung spielt schlecht – s. die 4. und 5. OP). Ästhetische Urteile werden im Text darüber hinaus immer wieder auch explizit gefällt, und zwar in den Protokollbüchern der Pathologin, die die Überreste von Grafs OPs begutachtet. Auch hierin lässt sich, wenn man so will, ein Reflex auf die Aktionen Nitschs, Schwarzkoglers und Co. erkennen: indem die Stationenfolge von Aktion – Relikt – Verschriftlichung hier wie dort dieselbe ist. Die Kommentare der Pathologin entsprechen so den Texten, die in Ausstellungs- und Sammlungskatalogen die künstlerischen Objekte rahmen.

Auch auf Relikte hin nämlich waren die Aktionen der Wiener Aktionisten konzipiert (dem Ursprung der Bewegung in der Absage an die traditionelle Malerei zum Trotz), wenn auch in unterschiedlichem Maße:⁴⁴ Im Falle Schwarzkoglers etwa liegt das Gewicht auf der Inszenierung für die fotografischen Dokumentation; Nitsch indes sammelt seit 1968 Relikte der Aktionen, »besudelte, bespritzte und beschüttete tücher und gewänder«, und zwar ihrer Qualitäten als ›Seismographen‹

42 Nitsch, Interview mit Jonas Mekas (1990 [1968]), S. 20.

43 Weigel liest die drei Figuren als Produkte einer erzählerischen Aufspaltung – als »alter ego ein und desselben Subjektes«. – Weigel, Zerfetztheit und Ganzheit (1998), S. 161.

44 Vgl. Klocker, Gestus und Objekt (1998).

der Aktion wegen.⁴⁵ Diese und andere Relikte – Bahren, Kreuze, Schreine, medizinisches Besteck – wurden zu »altarförmigen Einheit[en]«⁴⁶ versammelt oder in Form von Reliktmontagen ausgestellt; was ursprünglich Gebrauchsgegenstand war, ist nun durch den Kontext der Benützung dem profanen Gebrauch entnommen und weist als Spur auf die Aktion, das Ritual hin – am deutlichsten wohl im Fall der Tücher, die zum Teil Abdrücke menschlicher Physiognomie aufweisen – ganz im Sinne eines »vera icon.«⁴⁷ So knüpft das OMT in der Musealisierung seiner Relikte explizit an das sakrale Moment an, von dem sich die Aura des Ausstellungsobjektes immer schon nährt; geradezu beispielhaft verkörpern sie dessen »parasitäre[s] Dasein am Ritual«⁴⁸, von dem Benjamin spricht, die doppelte Verortung des auratischen Gegenstands in ästhetischer Präsenz und auratischer – hier: mythischer, religiöser – Ferne.

Im Falle Grafs kommentiert die Pathologin, was da aus dem OP auf ihrem Tisch landet; unter ihrem unbarmherzigen Blick weist der Vektor dieser Relikte nur in eine Richtung, in die des Chirurgen. Auf seine Kosten gehen die ästhetisch-psychologischen Urteile, die sich ganz zwangsläufig in ihren Einträgen finden: Von »chirurgische[r] Primitivmetaphorik« ist da die Rede, von »platten Versuchen der Provokation«, von einem »kindischen Operateur« (ÜC 143f.). Natürlich, den Vorlieben einer Betrachterin, die selbst Steve Reich, Luigi Nono und Camus bevorzugt, wird man nicht leicht gerecht. Indem ihre Urteile aber ad personam gehen, stimmen sie zur Stoßrichtung des Textes, die Rückbindung der Kunst – ihrer Aktionen und Relikte – an die Konstitution des Künstlers.

Auf mehrfache Weise macht der Text an Grafs Kunstaktionen ihre psychologische Determiniertheit deutlich: Er bewahrt sich, wie er im letzten seiner literarischen Versuche offenlegt, sein narzisstisch übersteigertes Selbstbild, und zwar dadurch, dass er die Analyse verweigert: »Die Psychoanalyse entlarvt sich dem, der am Gipfel der Reflexion durch eine raffinierte Körperfinte sich selbst und seinen Größenwahn in den Straßengraben der Wirklichkeit hinabrettet.« (ÜC 28) Auf diese Feststellung folgen nun erst seine OP-Aktionen. Wie die Chirurgie (ÜC 161), der Tod und der Narzissmus muss sich auch die Kunst gefallen lassen, als Phänomen der Abwehr erkannt zu werden; statt hehrer Selbstzweck ist Kunst eine Ausflucht, und anstatt voraussetzungslos zu sein, funktioniert sie nur, solange sie sich ihrer Voraussetzungen nicht bewusst ist.

45 Nitsch, *Werkzeuge und Relikte des O.M. Theaters* (1990 [1978]).

46 Millesi, *Werkzeuge und Materialien des Orgien Mysterien Theaters* (1994). Auch allgemeine Informationen zur Rolle des Relikts bei Nitsch entnehme ich diesem Text.

47 »Die Ekstase, die Ausgelassenheit, die Gewalt sind auf den Aktionsrelikten in die Präsenz des Materials gebettet.« – Ebd., [o. S.].

48 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1991 [1938]), S. 481.

Schon sind wir wieder bei einer jener Handgreiflichkeiten, von denen das Kunstwerk, wenn es fetischisierbar bleiben soll, tunlichst fernzuhalten wäre; diesmal hat sie die Form der Rückbindung des Kunstwerks an – oder gar: der Reduktion des Kunstwerks auf – ihre psychologischen Voraussetzungen; Kunst wird lesbar als Symptom, wird zur Wirkung einer Ursache und damit alltäglich und banal. Wie eben der Narzissmus der Chirurgen.

Schluss

Zu Beginn dieses Exkurses war die Rede davon, wie der Verweis auf Bildende Kunst im literarischen Text tendenziell den Fetischcharakter des Kunstwerks unterläuft, und auf je eigene Art und Weise konnte das an den Fallbeispielen aus dem Werk Hochgatterers nachgewiesen werden. Kunst und Kunstbetrachtung werden hier an ihre jeweiligen Voraussetzungen zurückgebunden, Biographie, Geschichte, Politik und Psyche, und damit die Einschließung des Kunstwerks in einen interesselosen und kontemplativen Modus der Bildbetrachtung unterbunden.

Darüber hinaus jedoch war einleitend auch die Rede von einer der positiven Möglichkeiten im literarischen Sprechen von Bildern, der Möglichkeit zur poetologischen Selbstreflexion. Lässt sich eine solche den eben behandelten Fällen ablesen? Es scheint unwahrscheinlich. Wie nämlich sollte eine so diverse Auswahl an Kunstwerken und -projekten, die hier im Fokus standen, zur Diskussion formaler oder inhaltlicher Kriterien dienen?

Ein Blick in Hochgatterers Zürcher Poetikvorlesungen zeigt jedoch, dass nicht einmal dort viel von Poetik im engeren Sinn die Rede ist. Auslassungen über darstellungsästhetische oder inhaltliche Prinzipien des Autors, wie sie von dieser Textsorte traditionell erwartet werden, findet man wenige.⁴⁹ Eine explizite Bezugnahme auf eigene Werke bleibt fast vollständig aus. In anderer Hinsicht aber findet sich sehr wohl eine Übereinstimmung zwischen seiner Poetikvorlesung und dem Umgang mit Kunstzitate in seiner Prosa.

Als rekurrente Themen nämlich begegnen uns in der Poetikvorlesung die Frage nach der Verankerung des Erzählens in der je individuellen Biographie und die Frage nach der psychologischen, mithin existenziellen Notwendigkeit von Literatur. Als »poetologische Grundfiguren« sammelt der Autor entwicklungspsychologische Stationen und Fallbeispiele, die von »Ein Kind ist da« (»erste poetologische Grundfigur«, KK 30) bis »Ein Kind liest« reichen (»neunte poetologische Grundfigur«, KK

49 Zu den Ausnahmen zählt beispielsweise der Verweis auf Roland Barthes' *Schockphotos*. Aus Barthes' Beobachtung, dass »allzu geschickte[]«, explizite Fotografien ihren Betrachter seiner Urteilskraft – und sich selbst des Effekts – berauben, leitet Hochgatterer »ex negativo« eigene darstellungsästhetische Prinzipien ab: seine erzählerische Distanz (und damit, wie angenommen werden kann: den elliptische Modus seiner Narrationen). Vgl. KK 63f.

83) und dabei auch Grenzsituationen miteinschließen (etwa »Ein Kind schreit«, »Ein Kind ist tot« – KK 56 und 63). Als »narrative Notwendigkeit[en]« führt Hochgatterer ergänzend drei Notlagen an, die das Erzählen erforderlich machen. Diese bestehen erstens angesichts von Kindern, die noch keine Sprache oder Erinnerung haben, zweitens angesichts von Kindern, denen die Sprache abhandengekommen ist, und drittens im Fall von Eltern, die für das, wovon ihre Erzählungen handeln, selbst keine Sprache haben (KK 50, 73, 78).

Hochgatterers »Grundfiguren« und »Notlagen« beschreiben ethische eher als ästhetische Gegenstände, sie bilden eine Ethik der Literatur bzw. des Erzählens, und dabei nicht einmal spezifisch des Hochgatterer'schen Erzählens: Entsprechen sie doch keineswegs ohne Rest den Themen und Erzählsituationen im literarischen Werk des Autors.⁵⁰ Wenn in seiner Poetik biographische Stationen mit ihren jeweiligen erzählerischen Imperativen behandelt werden, steht das einem autonomen Geltungsbereich von Literatur diametral entgegen;⁵¹ und gerade hier findet sich die Parallele zur Verhandlung des Fetisch-Charakters der Kunst in Hochgatterers erzählenden Texten: Es sind keine vornehmlich ästhetischen Gesichtspunkte, unter denen Literatur hier verhandelt wird, es sind existenzielle, es sind – wiederum – besagte Handgreiflichkeiten.

In den bisherigen Kapiteln wurde immer wieder deutlich, wie in der Ratio des jeweiligen Textes die Wertung der vermeintlich verhängnisvollen Dinge eine Wendung nimmt: wie aus der Waffe ein, wenn man so will, »narratological device« wurde oder aus dem verhängnisvollen Konsumprodukt ein Werkzeug der Selbstkonstitution, und wie der Fokus der kritischen Aufmerksamkeit weg vom sexuellen Ersatz auf diejenigen gelenkt wurde, die solche Diagnosen überhaupt erst aufstellen. In dieser Reihe von »Umwertungen« steht nun auch der Kunstfetisch. Traditionell steht er in höherem Ansehen als seine warenästhetischen und ähnlichen Entsprechungen, und auch Böhmes Unterscheidung zwischen dem Fetisch »erster« und »zweiter Ordnung« enthält eine starke Wertung. Hier dagegen muss es sich das Kunstwerk gefallen lassen, an lebensweltliche Kontingenz rückgebunden zu werden, um dann (und gar nicht zu seinem Nachteil) an den dortigen Maßstäben gemessen zu werden.

50 Die Kindheit vor dem Einsetzen der Erinnerungs- und Sprachfähigkeit etwa wird in Hochgatterers Texten nicht thematisiert. Sehr wohl aber gibt es Texte, in denen ProtagonistInnen im Kindesalter beispielsweise als Traumaopfer ihre Sprache »verlieren«, und in denen so vielfach indirektes, verdecktes Sprechen über das Trauma zum Thema wird. Siehe etwa *Über Raben*. Ebenso finden sich Texte, die die Kriegserlebnisse der Elterngeneration (bzw. konkret der Eltern – KK 76) literarisieren, wie *Über die Chirurgie* und *Der Tag, an dem mein Großvater ein Held war*.

51 Unabhängig davon, ob die Autonomie des Textes nun in der Sphäre der Kunst oder im kulturellen Archiv angesiedelt ist.