

Franz Tumler: Aufschreibung aus Trient (1965)

1. Trient, ausgerechnet

Es ist ein Zufall, nämlich ein Unfall, erst später wird sich herausstellen: auch ein Glücksfall, was den Ich-Erzähler dieses Romans dazu nötigt, im Sommer des Jahres 1963 einige Tage, eine gute Woche in Trient zuzubringen. Er hatte ganz anderes vor, er hatte geplant, mit seiner jungen Begleiterin vom Reschen aus ohne längere Zwischenhalte über Meran und Bozen weiter nach Süden zu fahren; kurz vor Trient jedoch zwingt ihn ein Mann, der gedankenlos sein Moped quer über die Straße schiebt, zu einem riskanten Ausweichmanöver, das Auto überschlägt sich und muss abgeschleppt werden. Immerhin, er kommt mit dem Schrecken davon, auch die Frau, die, nebenbei bemerkt, seine Tochter sein könnte, ist nicht ernsthaft verletzt. Und somit nehmen sie sich, zum ersten Mal, wie beizeiten deutlich werden wird, ein Hotelzimmer in der Stadt, um dort auf die Reparatur ihres Wagens zu warten.

„Das Hotel klein, heiß [...]“¹ So beginnt der Ich-Erzähler seinen Bericht, nicht ohne sogleich darauf hinzuweisen, dass ihm überall in diesem Hotel weißer Marmor begegnet und dass sie an einem Ort von historischer Bedeutung gestrandet sind, nämlich direkt gegenüber dem Castello del Buonconsiglio, dem bedeutendsten profanen Bauwerk des Trentino, in dem u. a. mitten im Ersten Weltkrieg, im Jahr 1916, Cesare Battisti, Fabio Filzi und Damiano Chiesa als Repräsentanten des italienischen Irredentismus von den Österreichern inhaftiert und schließlich hingerichtet worden sind. Die weiße Tafel, die an diese Vorgänge erinnert, ein „Viereck aus Marmor“ (A 6), ist direkt vom Hotelzimmer aus zu sehen.

„Das Hotel klein, heiß.“ (A 8 und 15). Zweimal noch setzt der Ich-Erzähler neu an, als hätte er nicht gleich richtig Fuß gefasst in seiner Geschichte. Tatsächlich wird ihm mehr und mehr klar, dass ihn dieser Aufenthalt in Trient unwiderstehlich hineinzieht „in einen schier nie zu einem Ende kommenden Prozess rekonstruktiver und reflexiver Erinnerungsarbeit“², in dem es nicht nur darum geht, historische Ereignisse ins Gedächtnis zu rufen, Episoden vor allem aus der Geschichte Italiens und aus der Geschichte Südtirols, in dem vielmehr auch die eigene, ganz persönliche Vergangenheit neu zu revidieren wäre; allzu lang hat er seine junge Begleiterin, die „Frau“ (A 5), mit

1 Franz Tumler: Aufschreibung aus Trient. Roman. Mit einem Nachwort von Sieglinde Klettenhammer. Innsbruck: Haymon 2012 (künftig abgekürzt zitiert: A). 5.

2 Sieglinde Klettenhammer: „Die Bilder unserer Erinnerung führen in uns ein merkwürdig unabhängiges Leben.“ Franz Tumlers Poetik und Rhetorik der Erinnerung und der Roman Aufschreibung aus Trient. In: Johann Holzner; Barbara Hoiß (Hg.): Franz Tumler. Beobachter – Parteigänger – Erzähler. Innsbruck: StudienVerlag 2010. 57–95. Hier 91.

unverbindlichen Geschichten abgefertigt, die ihn von allem exkulpieren sollten, was ihn in Wahrheit schon immer bedrängt hat und nach wie vor weit mehr als ihm lieb ist inkommodiert.

Mittlerweile drängt ihn die Frau und es drängt ihn scheinbar auch selbst, was ihm wichtig ist aufzuklären. Denn unterm Strich ... sie sind am Leben geblieben, wenngleich die Frau wohl ein Schleudertrauma erlitten hat, und sie können sich jetzt zusammenreimen, dass es „ein anderes Leben sein wird, das beginnt“ (A 6). Die Stadt bietet nun Anlässe genug, auf historische wie auf private Schlüsseldaten mit neuen Augen zurückzuschauen und dabei endlich die Geschichten aufzugeben, mit denen der Ich-Erzähler lange genug seine Begleiterin traktiert hat, um nicht wirklich reden zu müssen. Jetzt darf er nicht mehr länger alles mit Worten zudecken. Jetzt heißt es: die Gesprächspartnerin ernst nehmen. Jetzt ist Zeit, Farbe zu bekennen und dabei so weit wie möglich die alten Mystifizierungen niederzuringen.

„Aufschreibung, dann Prüfung“ (A 45). Der Polizist, der am Unfallort umsichtig und pedantisch zu Protokoll nimmt, was dort passiert ist, gibt den ersten Anstoß zu dieser Nachprüfung. Der Mann vom Abschleppdienst setzt bald darauf nach. „Ich habe gesehen, Sie sind in Bozen geboren, dann sind Sie ja hier zu Hause!“ (A 9) – im nächsten Moment fällt bereits der Begriff „Heimat“. Der Ich-Erzähler tut sich schwer mit diesem Begriff; er sei zwar in Südtirol geboren, wehrt er ab, doch nach dem frühen Tod des Vaters als Kind schon weggekommen und nur besuchsweise hin und wieder zurückgekehrt. Jetzt aber wird er gleich in mehrfacher Hinsicht auf die mit dem Vater verknüpfte Heimat-Thematik hingeführt: Noch immer leben Verwandte in Südtirol, und zwar ausgerechnet dort, wo der weiße Stein abgebaut wird, in Laas. Dass er diesmal dort nicht Halt gemacht hat und dass er auch das Haus, in dem er zur Welt gekommen ist, die Villa Fortuna in Bozen-Gries, nicht aufgesucht sondern nur aus einiger Entfernung seiner Freundin gezeigt hat, fällt jetzt auf ihn zurück. Jetzt sieht er sich gezwungen, die Fahrt und seine langatmigen Erzählungen während dieser Fahrt Revue passieren zu lassen und von neuem darüber nachzudenken, warum er sich nicht gekümmert hat um seine Verwandten, ihnen dieses Mal offenbar ausgewichen ist und sie nicht einmal informiert hat über seine Reise; der Mann vom Abschleppdienst versteht das ganz und gar nicht, und auch die Frau hält ihm das vor: dass er einfach durchgefahren sei durch Südtirol, wie einer, der auf der Flucht ist.

Ein Neustart also soll versucht werden. Ein neuer Anfang nach einem radikalen Einschnitt, der kein weiteres Ausweichmanöver gestattet. Das bedeutet zum einen, dass der Ich-Erzähler, der von allem Anfang an nicht wenige Überforderungssymptome gezeigt hat, unverzüglich ganz anderes erzählen muss als früher, und zum zweiten, dass er von da an nicht nur *über anderes*, sondern auch *anders* redet, demnach endlich zu einer gewissermaßen unversehrten Sprache findet. Dies nicht zuletzt, weil dieser Ich-Erzähler, gewiss: eine fiktive Figur durch und durch, gleichzeitig doch unverkennbar viel gemein hat mit seinem Autor. Wenngleich nicht zutrifft, was Urs Jenny in einer

der ersten Besprechungen des Romans, in der Zürcher *Weltwoche* (1965), behauptet hat, in diesem Buch sei „ein Unterschied zwischen dem Roman-Ich und dem Schriftsteller Tumler nicht auszumachen“³, sind doch andererseits die autobiografischen Bezüge im Roman kaum zu übersehen.

Kurz zusammengefasst (nach Wilhelm Burger und Petra-Maria Dallinger): Franz Tumler, geboren am 16. Jänner 1912 in Gries bei Bozen, als Sohn des Gymnasiallehrers Dr. Franz Tumler und dessen Frau Erna Fridrich, wächst zunächst in der hier schon erwähnten Villa Fortuna auf; aber 1913, nach dem frühen Tod des Vaters, nimmt ihn die Mutter mit zu ihrer Familie in Oberösterreich, und so besucht er die Volks- und Bürgerschule und später die Lehrerbildungsanstalt in Linz. Danach unterrichtet er bis 1938 an Volksschulen in Stadl-Paura und Buchkirchen bei Wels. – Nach Südtirol kehrt er erstmals als Zwölfjähriger zu einem kurzen Besuch zurück; später besucht er immer wieder, im Sommer 1933 auch für mehrere Wochen, die Verwandten seines Vaters in Laas, und er unternimmt wiederholt ausgedehnte Wanderungen in der Dolomiten-Region, namentlich in den ladinischen Tälern, wo schließlich auch seine erste, gleich sehr erfolgreiche Erzählung *Das Tal von Lausa und Duron* (1935) angesiedelt ist.⁴ Es ist dies indessen nur der Auftakt zu einer lebenslangen Beschäftigung mit der „Obsession“ Heimat⁵, mit der Frage nach der eigenen Zugehörigkeit und damit mit der Landschaft und der Geschichte Südtirols.

Zurück nach Trient, zum Ich-Erzähler der *Aufschreibung*. Immer wieder besucht er, allein oder auch gemeinsam mit seiner Begleiterin, das Kastell, das dem Hotel gegenüberliegt; auf Schritt und Tritt verfolgt ihn die Geschichte der Stadt, verfolgen ihn aber auch die ganz aktuellen zeitgeschichtlichen Ereignisse, zumal sie nicht zuletzt die Verwandten in Laas direkt betreffen: Noch immer stehen die beiden größeren Sprachgruppen der Region aufgeladen einander gegenüber, und nach einer Welle von Sprengstoffattentaten, die der schon in den 1950er Jahren gegründete „Befreiungsausschuß Südtirol“ (B. A. S.) angestoßen und die in der so genannten Feuernacht von 1961 ihren Gipfelpunkt erreicht hat, werden zahlreiche Südtirol-Aktivist*innen verhaftet; es kommt danach auch zu Folterungen. In einem Prozess, der wenige Tage vor der Ankunft des Ich-Erzählers gerade in Trient zu Ende gegangen ist, werden die der Folter bezichtigten Carabinieri jedoch freigesprochen bzw. amnestiert.⁶ Die „carabinieri“ auf der einen, die „dinamitardi“ auf der anderen Seite ... für den Ich-Erzähler, dem bekannt ist, dass einer seiner

3 Urs Jenny: Wer redet, ist nicht tot. In: Die Weltwoche 12.11.1965. Zitiert nach Peter Demetz; Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Arsenal. Beiträge zu Franz Tumler. München-Zürich: Piper 1977. 142–145. Hier 142.

4 Vgl. Wilhelm Burger: Heimatsuche. Südtirol im Werk Franz Tumlers. Frankfurt: Lang 1989. 17–21; Petra-Maria Dallinger: Franz Tumler – Nachprüfung von Aufschreibungen. In: Klaus Kastberger; Christian Neuhuber (Hg.): Archive in/aus Literatur. Berlin: De Gruyter 2021. 29–43; auch online zugänglich: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110742503/html>. (4.2.2024)

5 Thomas Strobl: HIN UND HER. Franz Tumlers „literarischer Selbstbefreiungsprozeß“. Nachprüfung einer Literatur-Geschichte. Diplomarbeit (unveröff.) Innsbruck 1999. 4.

6 Vgl. Klettenhammer: Nachwort, in: Tumler 2012 (Anm. 1), 315–333, besonders 322f.

Verwandten, ein Vetter, auf dieser anderen Seite steht, ist es ausgemacht: Im Konflikt der Parteien hat sich längst dermaßen viel Zündstoff angesammelt, dass jede Festlegung auf eine konventionelle geradlinige Geschichte, die der Komplexität des Geschehenen keinesfalls gerecht werden kann, den in dieser politischen Konstellation einzig und allein angebrachten Zweck, nämlich die ideologischen Barrieren und die rhetorischen Verkrustungen auf beiden Seiten abzubauen, zwangsläufig verfehlen muss.

Der Ich-Erzähler hat anderes im Kopf; sieht er doch den mittlerweile in Mantua eingesperrten und auf den Prozess in Mailand wartenden Vetter als Gegenfigur zu Cesare Battisti, und beide durchaus ähnlich verstrickt in mannigfaltig-verstrebten nationalistischen Diskursen. Demnach wird er denn auch später, wieder zurück zuhause in Berlin, auf die Anfrage eines Redakteurs, ob er nicht bereit wäre, für dessen Zeitschrift einen Beitrag zur brandheißen Südtirol-Problematik zu verfassen, mit einer schroffen Absage antworten. Ein überschaubarer Artikel, das hieße ja zwangsläufig, vieles auszusparen und wenig herauszustellen. Dabei hat er nicht mehr und nicht weniger als das Tridentinische Konzil (1545–1563) vor Augen, das seinerzeit auf die Forderungen der Reformation angemessen reagieren sollte. Doch: „etwas wurde erlaubt und konnte sich durchsetzen, aber anderes wurde nicht zugelassen“; die Überlegung zieht sich weiter „bis in meine Geschichte hier: etwas von dieser hier vollständig und in Sätzen festgemachten Welt gegen die immer unvollständige wirkliche Welt“ (A, 31). – Im Dom von Trient wird ihm bewusst, dass er sich um eine neue Erzählstrategie bemühen sollte. Denn irgendwie hängt doch offenbar alles zusammen, sollte alles einmal überschlagen werden, was ihn seit seinem Unfall überrumpelt: Battisti, der Irredentist aus Trient, und der Vetter aus Laas; die enge Welt des Vaters; die Sprachlosigkeit auf allen Ebenen; der Ausbruch aus dem „Gefängnis der Fiktion“; Reden, Zuhören, Leben und Lieben.⁷ Alles schließlich auch, was er selber bis zu diesem Datum geredet, erzählt, aufgeschrieben hat.

Es geht ab sofort nicht nur um die Auswertung von Notizen, Manuskripten, Materialien, es geht um mehr. Markus Bundi zitiert eine aufschlussreiche Passage aus dem Roman zu all diesen Materialien: „Ich hätte nur nach ihnen zu greifen brauchen, aber ich hätte weniger bekommen, als ich in Wahrheit in mir selber bekam durch das Aufschreiben [...]“ – um danach⁸ den Roman in einen größeren Kontext mit prominenten Büchern von Günter Grass und Jurek Becker zu stellen: *Aufschreibung aus Trient* „ist wesentlich der großangelegte Versuch, im Schreibprozess Empfindung und Erkenntnis

7 Leben und Lieben, ein zentrales Thema des Romans, wenn nicht das wichtigste überhaupt, ist vor allem in der Südtiroler Rezeption (die sich aus nachvollziehbaren Gründen auf die politische Dimension des Romans konzentriert hat) fast gänzlich übersehen oder bestenfalls am Rande erwähnt worden. Auf die Bedeutung dieses Themas hat, wenn ich das recht sehe, zuerst vor allem Barbara Hoiß hingewiesen, in ihrer Abhandlung: Ich erfinde mir noch einmal die Welt. Versuch über Moderne, Heimat und Sprache bei Franz Tumlner. Diss. (unveröff.) Innsbruck 2006. – Zum „Gefängnis der Fiktion“ ebenda, 187.

8 Markus Bundi: Wirklichkeit im Nachsitzen. Ein Essay zur Ästhetik in Franz Tumlers Spätwerk. Innsbruck: Haymon 2018, 94f.

zur Deckung zu bringen [...]. Die Kunstfigur Battisti dürfte dabei genauso unzuverlässig als Quelle für historische Ereignisse sein wie der Sonderling Oskar Matzerath in Grass' *Blechtrommel*. Und der Ich-Erzähler selbst bewegt sich auf ähnlich unsicherem Grund wie jener Erzähler in Beckers *Jakob der Lügner*, der eine Geschichte erzählt, die vornehmlich auf Erzähltem basiert.“ Jede Lesart, die in der Hauptsache versuche, Tumlers „Roman auf die historischen Begebenheiten zurück zu buchstabieren, nimmt dem Text das, was ihn ausmacht: seine Ästhetik.“

2. Cesare Battisti, der Freund

Weil die Probleme des Ich-Erzählers mit jenen seines Autors sich ziemlich gut decken, jede einseitige Perspektive aber eben aufgehoben werden soll, entschließt sich Tumler zu einem Kunstgriff: Er führt einen zweiten Erzähler ein, Cesare Battisti, der tot aber doch da ist auf seinem Denkmalsockel und jetzt Tag für Tag den Ich-Erzähler beobachtet und seine Begleiterin und ihr Verhältnis zueinander und darüber hinaus einen weiteren Erinnerungsraum eröffnet; denn er ist mit dem Vater des Ich-Erzählers befreundet gewesen. – Ob dieser technische Kunstgriff auch als ein Glücksgriff zu bezeichnen ist, sei dahingestellt; darüber ließe sich trefflich streiten. Sicher ist, der Unterschied zwischen Leben und Tod ist nicht groß: Denn der Ich-Erzähler ist zwar noch einmal mit dem Leben davongekommen, aber doch gewissermaßen am Ende, oder dabei zu einem neuen Leben aufzubrechen; und Battisti fällt ihm recht lebendig ins Wort, muss ihn auch immer wieder unterbrechen, weil er nicht ganz einverstanden sein kann mit dem was er da hört: Wie „er ihr meine Geschichte erzählt. Sie stimmt nicht ganz, das heißt, es war überhaupt nicht meine, sondern seine Geschichte von mir. Denn mir sind andere Dinge wichtig.“ (A 27) Im Folgenden wird oft, aber keineswegs immer deutlich, wer spricht. Hin und wieder gehen die Blickwinkel der beiden Erzähler nämlich fast unmerklich ineinander über.

So dass nur in Ansätzen von einer Polyperspektivität die Rede sein kann. Battisti kann da und dort ausführen oder auch vertiefen, was der Ich-Erzähler abgekürzt darstellt. Was dieser hingegen verschweigt oder aber lieber vergräbt, bleibt jedoch eingeriegelt.

Beispiel Laas: Es ist evident, dass sich zur Zeit der Handlung in einer kleinen Gemeinde im Vinschgau noch recht hartnäckig moralische Grundsätze gehalten haben, die ganz und gar unvereinbar gewesen wären mit der Tafel der Werte und dem Lebenswandel des Ich-Erzählers. Doch der schiebt anderes vor, will vorbeigefahren sein, um sich nicht einmischen zu müssen in die Geschichten seiner beiden Vettern, des Sprengstoffexperten wie auch des Bürgermeisters. Er weiß zwar selbst: Er erzählt „im Grunde verschiedene Geschichten“, je nachdem wer ihm zuhört, und er versteht es, „ausgewählte Fassungen“ zu präsentieren (A 35), und er nimmt sich vor, sich zu bessern; aber vieles bleibt Vorsatz. Gelegentlich bemerkt er das selbst. Wenn er er-

zählt, dass es früher in Bozen nur ganz wenige Italiener gegeben hätte, „ein paar Hundert oder ein Tausend; jedenfalls nichts, das mehr als eine Spur gewesen wäre“, und dass die Stadt inzwischen „mehr als 60 000 Einwohner“ hätte, „alles hineingepumpt, Industrie, Italiener ...“ (A 81), dann merkt er plötzlich selber, dass er abbremsten sollte, weil er redet, als hätte er eben aus einer deutschsprachigen Zeitung der Gegend vorgelesen. Am auffälligsten (um das hier gleich vorwegzunehmen) und mehr als ominös ist allerdings sein Eingeständnis, in der NS-Zeit versagt zu haben. Nicht, weil es falsch wäre. Sondern, weil es allzu viel hinter schweren Vorhängen abdeckt. – Was in späterer Zeit u. a. Klaus Amann, Wilhelm Burger, Karl Müller, Alessandro Costazza und Thomas Strobl über Tumlers Verstrickungen im Machtgefüge des Nationalsozialismus (und zwar auch lange schon vor 1938 und dann auch noch nach 1941, also nach seiner freiwilligen Meldung zum Kriegsdienst) aufgedeckt und aufgearbeitet haben, wird in der Selbstanzeige der *Aufschreibung* (und so ist dieses Geständnis zweifelsfrei zu lesen) nur bruchstückhaft, um es vornehm zu sagen, sehr bruchstückhaft abgespeichert; wir werden darauf zurückkommen.

Die Strategie, mit zwei Erzählern zu fahren, bringt es immerhin mit sich, dass jeder Versuch einer Fortführung einer geradlinigen, einspurigen Geschichte sogleich unterbunden wird. Auch festgefrorene Bilder, wie das Bild des ‚Landesverraters‘, das berühmt-berüchtigte Foto von der Zurschaustellung des erhängten Battisti, das schon Karl Kraus aufs Korn genommen hat (vgl. A 28), solche Bilder werden nun von verschiedenen Seiten betrachtet und damit einer Neubewertung unterzogen. Nicht länger geradlinig, sondern kreisförmig wird also durch diese Erzähltechnik jedes Thema früher oder später mit anderen vermischt, bis am Ende sich ein Mosaik abzeichnet, das immer noch seinen Fragment-Charakter nicht leugnet und folglich jede in Sätzen festgehaltene Welt ins Kreuzfeuer nimmt ... sagen wir besser: wenigstens nehmen könnte.

Zumal auch der Alltag nicht zu übersehen ist. Battisti beobachtet nicht nur das Liebespaar, die beiden Hauptfiguren, die immer wieder in den kühlen Hof des Kastells kommen, er verfolgt auch, was sonst sich so zuträgt in seinem Gesichtsfeld, zum Beispiel die Spieler in der Hotel-Bar, die sich eisern in einen Zigaretten-Fisch-Apparat verbeißen. Sonst doch „alle scharfe nüchterne Rechthaber und Rechner bei ihrem Verkaufen und Handeln“, ihr Hauptgeschäft: Obst und Wein, wollen sie, sobald es ums Spiel geht, „etwas hinhauen und nicht rechnen“, „das ist Leben“, fügt er, voll zustimmend, hinzu (A 46). Aus Alltags-Episoden, die ständig wiederkehren, aus genauen Beobachtungen ergeben sich immer neue Ausgangspunkte für Höhenflüge des Gedächtnisses, die einer „Nachprüfung“ unterzogen werden können oder auch zuweilen ein „Nachsehen“ (in der doppelten Bedeutung des Wortes) erheischen. „Leben“, groß geschrieben.

Die literarische Werkstatt Battistis ist ebenso wie die des Ich-Erzählers ganz ähnlich eingerichtet wie das Atelier des Autors; und doch oder eben gerade deshalb provozieren verschiedene Standpunkte wenigstens Vorsicht, Beden-

ken, wenn schon nicht Misstrauen. – Mit den patriotischen Ammenmärchen, die er sich jedes Mal anhören muss, sobald sich Schüler rund um sein Denkmal versammeln, kann auch Battisti nicht viel anfangen. Den Satzreihen, die eine Verfestigung der Sinneswahrnehmungen oder der Verstandestätigkeit verraten, ganz zu schweigen von der Verfestigung ideologischer Positionen, begegnet er schon von Anfang an mit jener Skepsis, die sich der Ich-Erzähler, wie wir gesehen haben, erst allmählich aneignet und modelliert.

Was Battisti über den Vater des Ich-Erzählers zu berichten weiß, ist frei erfunden, wie die gründlichen Recherchen von Harald Stockhammer ergeben haben⁹; und deshalb besonders interessant. Er hätte den Vater gut gekannt, erzählt er. Und weiter: Sie haben sich auf demselben Forschungsgebiet, nämlich in der Sprachforschung bewegt, italienisch und deutsch miteinander gesprochen und schon frühzeitig darüber verständigt, dass es in Trient wie in Bozen die gleichen mühsamen Rahmenbedingungen für ihre Arbeit gegeben habe: „kirchliche Luft, geistlicher Einfluß“ (A 69); beide seien sie ausgebrochen aus dieser Enge, um Unabhängigkeit zu erreichen, auf der Basis „humanistischer Bildung, nüchtern, klar, lateinisch“ (A 69). Es ist denn auch in erster Linie das Studium der rätomanischen Sprachen, darunter vor allem die dialektale Gliederung des Dolomitenladinischen, was die beiden Forscher fasziniert. Darüber hinaus stehen sie aber auch zusammen, sobald es um politische Aktivitäten geht. Am Wohnort des Vaters darf Battisti Kisten mit diversen Materialien in Sicherheit bringen, die besser nicht den österreichischen Behörden in die Hände fallen sollten: Mag sein, dass er sich, wie Battisti einmal zu bedenken gibt, von der gewohnten „Untertanen-Idee“ (A 121) nie ganz gelöst hat, es ist doch unübersehbar, dass auch der Vater so wie sein italienischer Freund sich redlich bemüht hat, nicht länger Vorschriften zu akzeptieren, die festhalten, was ein Beamter, ein Lehrer, ein Forscher zu sagen oder nicht zu sagen hätte.

3. Der Vater, eine Projektion

Eine unter den denkbar schwierigsten historischen Voraussetzungen gelungene Aussöhnung zwischen Repräsentanten der beiden großen Sprachgruppen der Region, die ab 1972 unter der amtlichen Bezeichnung Trentino-Alto Adige/Südtirol endlich jene Autonomie erhalten sollte, die in den 1960er Jahren vielen noch eine Utopie gewesen ist, steht also in Tumlers *Aufschreibung* unmissverständlich als politische Botschaft gleichsam oben auf (und: überhaupt nicht plakativ). Doch sobald sich die Blickwinkel Battistis und des Ich-Erzählers wieder übereinander schieben, gerät eine neue, mindestens ebenso wichtige Dimension der Vater-Figur ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Passagenweise übernimmt der Roman unverkennbar Indizien einer psychotherapeutischen Analyse.

⁹ Harald Stockhammer: Franz Tumlers *Aufschreibung* aus Trient. Eine Spurensuche. In: Holzner; Hoiß 2010 (Anm. 2), 97–116.

Denn da gibt es vieles, was den Ich-Erzähler mit seinem Vater verbindet. Die Lieblingsidee „von einem vorrömischen Zusammenhang aller mittelmeerischen Völker [...], gleich welcher Sprache sie sind“ (A, 125), zum Beispiel, eine Idee, die der Vater im Dom von Orvieto bestätigt sieht, vor dem *Jüngsten Gericht*, dessen Darstellung Luca Signorelli (ab 1499) nach dem Vorbild antiker Bildwerke ausrichtet, mit Gestaltungsmitteln, die bekanntlich wenig später auch Michelangelo in seinen Kompositionen in der Sixtinischen Kapelle wieder aufgegriffen hat. Diese Idee teilt auch der Ich-Erzähler, und sie teilt auch der Autor: die Anschauung nämlich (wie Hubert Mumelter in seiner Besprechung des Romans sie formuliert hat) „einer heimlichen Gemeinschaft, gegründet auf dem Vermächtnis unseres rätoromanischen Ursprungs [...], diese tiefe, wurzelnahe, unzerstörbare Selbstsicherheit und Ruhe im Grunde unserer Dinge“.¹⁰ Er habe, so der Vater zu Battisti, in Rovereto Latein und Griechisch unterrichtet, in italienischer Sprache, und auch über italienische Literatur Lehrveranstaltungen abgehalten. Aber er hat sich verbissen, um nicht zu sagen verrannt in seiner Arbeitswut und in seinen Ideen; und Battisti charakterisiert seine Erscheinung inzwischen nüchtern, längst ernüchtert: „das Gegenteil eines Mustergelehrten, und Gegenteil eines Staatsdieners oder Heimatmenschen, sondern eine Art Wildheit und zugleich Stille, und vielleicht auch etwas Fürchterliches in dieser stillen Wildheit, alles zu überflügeln“ (A 95). Gelitten habe unter dem allen zuvörderst seine junge Frau, weiß Battisti, er habe viele Sprachen beherrscht, aber keine Sprache, in der er zu ihr und mit ihr hätte reden können. Er habe sie geradezu eingesperrt, ganz vertieft einzig und allein in seine Buchstaben. – Mehr als einmal fällt ihm derweil auf, wenn er so über seinen früh verstorbenen Freund, über den Vater redet, dass er nahezu dasselbe über dessen Sohn, den Ich-Erzähler, sagen könnte. Geht doch auch der ständig im Kreis. In einem immer enger werdenden Kreis, ein Schlafwandler im Gefängnis seiner Gaukelbilder. Es gibt in dem Roman eine Szene, die nachzuzeichnen versucht, wie dieser Schlafwandler, der Ich-Erzähler allmählich zu sich kommt: Er überschlägt, bezeichnenderweise – während seine Begleiterin neben ihm schläft, was ihm der letzte Tag so gebracht hat und was überhaupt alles seit dem Unfall zusammengekommen ist. Alltag zunächst nur ... in der Stadt, im Hof des Kastells, im Dom, im Warenhaus, im Wirtsgarten mit den Bocciaspielern. Fotos, Telefonate, Gespräche; „und es schien nicht mehr weiterzugehen“ (A 135). Er sieht und sieht es doch noch nicht, dass er in seiner kruden Ichversessenheit die Beziehung, die ihm angeblich so viel, alles bedeutet, gefährdet.

Jetzt sage ich mir, daß ich hoffe, ich lerne es; und sie hält aus dabei. Läßt mich durchkommen und geht mit, und versteht, daß ich es alles wiederholen muß hier; den Prozeß gegen die Carabinieri, von dem ich ihr erzählt habe; und den Prozeß, der erst vorbereitet wird gegen meinen Vetter, und alles, was dazu gehört; und den Prozeß gegen Cesare Battisti,

10 Hubert Mumelter: Begegnung mit Südtirol, in: Arsenal (Anm. 3), 163–172, hier 166.

den ich mit mir führen muß [...]. Und einen Prozeß noch mit mir und meinem Vater, von dem ich so wenig weiß, und jetzt etwas kennenlerne hier in Trient. (A 135)

Ich. Kein zentrales Wort taucht öfter auf im Gedankenstrom des Erzählers, der so gern schier endlos aufzählt und aufzählt und anscheinend alles gleich wichtig nimmt und doch über vieles sich ausschweigt, was ihm zu nahe geht. Wäre da nicht die Frau, die ihn immer neu ermuntert, sich zu erinnern, seine Geschichten zu überdenken, sein Verhältnis zum Vater zu klären und sich selbst zu beobachten, hätte er nicht diese Mediatorin¹¹ mit im Boot, dann wäre sein Untergang wohl kaum aufzuhalten. Aber je tiefer er sich, von da an, mit dem Leben und Sterben des Vaters beschäftigt und mit der Entfremdung, die sich eingeschlichen hat in die Beziehung seiner Eltern, desto mehr schärft sich sein Blick auch auf die eigenen Unzulänglichkeiten, auf seine eigenen Versäumnisse und die Sackgassen, in die er geraten ist, vor allem aber auf die Zuneigung zu der Frau, die ihn begleitet. – Später einmal wird er eine Art Bilanz ziehen:

Ich sage der Frau, wieviel ich doch von meinem Vater weiß, und es mit-weiß aus diesen Reden bei den Verwandten im Dorf, und es die ganzen Jahre herauf gewußt habe – und doch: wie nicht gewußt. Und frage sie, was für Unterschied das ist: ich erzähle ihr etwas, das ich nicht vergessen habe, so daß ich jetzt nichts Neues weiß – aber wenn ich zu ihr spreche, ist es wie neu. Es muß an ihr liegen [...]. (A 245f.)

Es liegt an ihr; mit ihrer Hilfe befreit er sich (halbwegs) aus den Fesseln seiner Imaginationen, vor allem aus seinem Hirngespinnst, seine Mutter sei schuld gewesen am Tod des Vaters ... und schließlich kann er sich endlich auch von einer Vorstellung verabschieden, die ihn sehr früh schon regelrecht gefangengenommen hat: dass es gut sei, dass der Vater tot ist. – Aber nur in seinem Selbstverständnis überwindet der Ich-Erzähler durch das Gespräch alle diese unbequemen, schweißtreibenden Vorstellungen. Mittendrin ist jedenfalls der Eindruck nie ganz zu verscheuchen, „dass der Protagonist die Überwindung der Erzählung durch den Dialog nur zu dem Zweck inszeniert, um mit seiner eigenen Geschichte fertig zu werden.“¹²

11 Vgl. zu dieser Rolle der Frau als Mediatorin Barbara Siller: Identitäten – Imaginationen – Erzählungen. Literaturraum Südtirol seit 1965. Innsbruck: innsbruck university press 2015 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 82). 104–105; zum Thema der Entfremdung zwischen den Liebenden aber vor allem die schöne Rezension von Hermann Peter Piwitt: Von der Notwendigkeit des Gesprächs, in: Arsenal 1977 (Anm. 3), 135–138, besonders 137.

12 Alessandro Costazza: Die Suche nach dem Dialog. *Aufschreibung aus Trient* als hermeneutischer Roman, in: Holzner; Hoiß 2010 (Anm. 2), 133–143, hier 142. Vgl. ferner vom selben Verfasser: Franz Tumlner. Una letteratura di confine. Meran: Alpha & Beta 1992.

4. Die Sprache, lateinisch?

Trotzdem, es ist gut möglich, dass dieser Eindruck täuscht. Denn dem steht massiv entgegen, dass die Sprache des Ich-Erzählers, seine Art zu reden sich mehr und mehr deutlich absetzt von der Sprache seines Vaters. Für diesen war, nach dem Zeugnis Cesare Battistis, „ein Satz eine Maschine: mit Gliedern, die funktionierten, angepaßt waren in Beweglichkeit und Form; und ohne überflüssige Stücke rationell arbeiteten – lateinisch“ (A 229). Von „Beweglichkeit“ kann indessen kaum die Rede sein, wenn auf den Prüfstand kommt, wie der Ich-Erzähler redet: Aufzählungen, Aneinanderreihungen spiegeln sich in einer Syntax, der man nicht selten eine eher fragwürdige Grammatikalität bescheinigen möchte, Ellipsen und Anakoluthe verraten oft genug, dass da einer x-mal ins Stocken kommt, oftmals nicht recht weiter weiß oder sogar gleich am liebsten hopp einen Rückzug machen würde. Es gibt eine Szene, in der zunächst eindeutig Battisti redet, aber sehr bald klar wird, dass seine Stimme und die des Ich-Erzählers ohne zu kollidieren zusammenlaufen:

Welche Sätze sie sonst noch festmachten, und was er ihr davon vorliest – und so redet, als wäre kein Unterschied zwischen uns: er unten im Hof, und ich hinter dem Gitter. Aber wie die Schwalbe ausgebrochen aus dem Gitter, weil ich jetzt rede zu ihm, und er sich so weit gebracht hat. Daher wir uns nicht unterscheiden in unseren Stimmen. Was mir im Kopf saust, grau und angenehm, und Vollständigkeit der Gegenstände – eine Erfindung des ungeöffneten Grabes, wo wir immer weiter reden, ohne Luftzugang. Aber für dieses Herüberwerfen von Zeichen: wo du deinen Platz hast; und hier ich meinen Platz, genügt es. Die in festen Sätzen scheinbar vollständige Nachmachung der Welt, so wie ich herauschaue auf die Abwechslung drüben – auf den Platz mit der für mich übersichtlichen Einteilung von Vierecken zum Parken, und nach vorschauendem Blick schon angepaßter, verschiedener Größe der Felder.

Aber sie: ihr Haar, bewaffnetes Gras, und Unterbrechung, und liegt wehrlos. Aber dickes Haar, mit Nestern für Gedanken und einem Abschlag von Wehmut.

Und kein Ende, wie sie zu reden angefangen haben hier: gegen die festen Sätze, und mit Auflösung ihrer Geschichte und Aufhören von Erzählung. Die Stadt klein, heiß; die Geräusche hinter den Mauern; und Wegbringen, Liebe – und es aushalten; Liebe; und Sprache, Verständigung; und etwas, das mir mitsaust dabei, und das ich mir zurechtstelle. Von meinem Namen, weil ich ihn aussprechen will. (A 287f.)

Augenblickseinfälle stürzen über- und durcheinander, während Konjunktionen, die kausale Verbindungen vermitteln könnten, fehlen. Dabei ist gleichzeitig doch auch ein starkes Bestreben festzustellen, nichts Wesentliches zu vergessen, zu verdrängen, zu unterschlagen; ein Stocken immer wieder und

dann gleichzeitig ein gehetztes Sinnen und Trachten, als müsste, der da redet, mit aller Kraft verschleiern, dass ihm der Alkohol heftig zugesetzt hat, dass er nicht mehr imstande ist, einen geraden Satz herauszubringen.

Umgekehrt tritt in dieser *Suada* eine Redlichkeit zum Vorschein, die durchaus geeignet ist, die eben angestellten Vermutungen und Verdächtigungen unter einem radikal umzustürzen. In der Empörung und Revolte „gegen die festen Sätze“, gegen die *Perpetuum mobile*-, „Maschine“, gegen „die festgemachte Welt“ (A 309), ist nämlich wohl nicht zuletzt eine unerlässliche Voraussetzung gegeben für einen Neuanfang „zu Leben“ (A 314): „zu Leben“, mit dieser Wendung schließt gewiss nicht unbeabsichtigt auch der Roman. Ein symbolträchtiges Bild, das schon Wilhelm Burger aufgefallen ist, ein Gegen-Bild zum weißen Stein, nimmt diesen Schluss vorweg: das Bild einer Efeuwand, das den Ich-Erzähler zu der Vision verführt, einmal in absehbarer Zeit werde „sie über den Stäben aus weißem Marmor zuwachsen“¹³, eines Tages könnte vom Stein nichts mehr zu sehen sein.

5. Nachprüfung, lückenhaft

Es gibt in diesem Roman drei große Themen- oder Konfliktfelder: die Sprache der Politik, die Sprache der Liebe und die Sprache der Literatur. Zusammengefasst: Sprachlosigkeit einerseits, „Heimat- und Sprachfindung“¹⁴ andererseits. – Mit Tumlers Bekenntnis zum politisch engagierten Schreiben, das in den 1960er Jahren gleich mehrfach und nicht erst im Zuge der Studentenbewegung in verschiedenen Texten und Reflexionen angesprochen wird, und mit dem Niederschlag dieses Bekenntnisses in der *Aufschreibung* hat sich zuletzt (und durchaus kritisch) Sieglinde Klettenhammer beschäftigt, in ihrem Nachwort zur jüngsten Ausgabe des Romans; und zwar ausgehend von einem Satz, den sie im Nachlass des Autors im Deutschen Literaturarchiv entdeckt hat, der sich in dem Radioessay *Selbstkritik und Südtiroler Sehnsüchte* (aus dem Jahr 1967) findet: „Der Schriftsteller hat auf das Wort zu achten; und es gibt Situationen, in denen er sich zu melden hat: sofort und direkt.“¹⁵ Diese Meldungen, d. h. Tumlers einschlägige Meldungen (von seinen ersten Publikationen an) einer Nachprüfung zu unterziehen, sie aus dem in der Nachkriegszeit peu à peu neu gewonnenen Standpunkt neu zu bewerten, ist ganz offensichtlich auch eines seiner Hauptanliegen in dem Roman, der 1965 erscheint. Die dort angestellte „Selbsterforschung“ bedarf indes, Klettenhammer lässt daran keine Zweifel mehr aufkommen, einer weiteren, einer weit gründlicheren Aufarbeitung.

Tumlers Methode der Aufarbeitung deckt sich nämlich vollkommen mit der Recherche-Methode seines Ich-Erzählers. Sobald sich dieser daran macht, die in Trient begonnene Spurensuche zu Papier zu bringen und dabei eben

13 Zitiert nach Burger 1989 (Anm. 4), 183.

14 Vgl. das entsprechende Kapitel in der Dissertation von Hoiß 2006 (Anm. 7), 187–222.

15 Klettenhammer 2012 (Anm. 6), 315.

nicht nur an einen kleinen Zeitschriften-Artikel zu denken, vielmehr einen die Komplexität des Gegenstandes einfassenden Roman sich vorzunehmen, nach dem Unfall ist mittlerweile ja auch ein Jahr vergangen, greift er schon auf diverse Notizen zurück, die er sich zwischenzeitlich angelegt hat, und auch auf Zeitungsausschnitte, die ebenfalls bereits in einem Ordner aufgehoben sind.¹⁶ Es gibt ferner Fotos, über deren enorme Bedeutung der Ich-Erzähler und seine Begleiterin sich wiederholt unterhalten haben, und es gibt noch vom Vater her „eine Mappe mit verschiedenen Schriftsachen [...], Zeugnissen und Dokumenten“ (A 106). Nur, eine systematische Auswertung seines Archivs unterbleibt ganz offensichtlich, weil sie seiner Erzähltechnik widersprechen würde, einer Strategie, die immer wieder einzelne Motive herausnimmt aus seinem Sammelsurium, ablegt, wegwirft, aufgreift, zusammenführt, ohne auf eine nachvollziehbare Stringenz zu achten; dass die Konjunktion ‚und‘, die der Erzähler schätzt wie keine andere, ganz verschiedenartige Dinge zusammenwürfelt, passt dazu.

Diese Technik, diese Grammatik, Tumlers Verfahren hat Methode. Petra-Maria Dallinger, auch mit dieser Form von Archiv-Arbeit gewiss vertraut, betrachtet sie, versteht sich, mit Argusaugen: „Die unterschiedslose Aneinanderreihung von Wahrgenommenem, Erinnerungtem, Assoziiertem, Gedachtem verweigert sich konsequent einer Beurteilung, Bewertung, Gewichtung oder Interpretation. Unterschiede und Widersprüche werden eingeebnet, die Grund-Folge-Beziehungen damit hintertrieben.“¹⁷ Das Verfahren ließe sich auch in den Gesprächen finden, die Tumler über seine Arbeiten geführt hat; im Werkstattgespräch mit Peter Demetz beispielsweise, in dem er (recht bezeichnend) wiederholt die Bedeutung des Romans *Unter dem Vulkan* von Malcolm Lowry für sein Werk herausstreicht¹⁸, oder im Gespräch mit Joseph Zoderer (1995), wo er festhält, dass die Heimat des Vaters, Südtirol, ihn „lange nicht mehr beschäftigt“ hätte, um im nächsten Augenblick hinzuzufügen, die „Abwesenheit der väterlichen Heimat“ sei ihm doch stets „ein Antrieb“ gewesen, „ja, zum Schreiben auch“.¹⁹ – Im Folgenden allerdings werden wir wieder auf die Erinnerungsarbeit in der *Aufschreibung* zurückkommen.

Der Ich-Erzähler verstrickt sich dort nicht selten, ganz ähnlich wie sein Autor, in Widersprüche, wenn er über die Heimat des Vaters nachdenkt oder auch redet. Kurz vor dem Unfall, vor Salurn, überlegt er, sie sind im Auto, seiner Begleiterin ein paar Daten zur Geschichte Südtirols mitzuteilen; aber die ist eingeschlafen, er muss mit sich selber reden und kommt also rasch zum Schluss: „Es geht mich nichts an. Genaue Trennung zwischen zwei Völkern, eine Verengung des Tals [...], kein Haus alter Siedlung auf dieser

16 Sigrid John Tumler, die Witwe des Schriftstellers, hat diesen Ordner nach dem Tod ihres Mannes gehütet wie einen Schatz.

17 -Dallinger 2021 (Anm. 4), 34.

18 Peter Demetz: Werkstattgespräch mit Franz Tumler, in: Arsenal 1977 (Anm. 3), 45–62; besonders 46.

19 Joseph Zoderer und Franz Tumler im Gespräch, in: Holzner; Hoiß 2010 (Anm. 2), 13–25, hier 13 [Erstdruck in: Die Weltwoche Nr. 4 / April 1995].

Strecke; und ich kenne sie noch, wo sie leer war, sechs Kilometer Abstand zwischen dem letzten deutschen Dorf und dem ersten italienischen Dorf, und nur Sumpf dazwischen [...].“ (A 33) Gleich gültig, sei es, dass es ihm wichtig ist, sei es, dass ihn alles nichts angeht, er hat sich daran gewöhnt, die Säulen seines Gedächtnisses als die einzig stabilen darzustellen. Nicht anders als sein Vater, der seinerzeit auf alles seine Zettel geklebt hat: „Eigentum von“ (A 59f.); erst im Dialog mit der Frau, in einem langsam einsetzenden Prozess bröckelt dieses In-Dienst-Nehmen der Dinge und der Geschichten. „Sie ist der erste Mensch, mit dem ich reden kann“ (A 97), wird er eines Tages entdecken und (selbstkritisch) ergänzen, er hätte sich wohl sonst zeitlebens hinter seinen Reden verschanzt.

Von eben dieser Strategie – aber nicht mehr des Erzählers sondern seines Autors, von dessen Manövern, sich zu verschanzen – soll hier noch die Rede sein. Wer die *Aufschreibung* genau liest und auch frühere Arbeiten Tumlers kennt, dem kann nicht entgehen, dass dieser Roman immer wieder eine Anspielung enthält auf das eine oder andere seiner älteren Bücher. Das betrifft vor allem jene, die in ladinischen Enklaven angesiedelt sind, also *Das Tal von Lausa und Duron*, die Erzählung, die ihm 1935 den literarischen Durchbruch gebracht hat, und seinen ersten Roman *Der Ausführende* (1937), der auf dem Fodomer Berg spielt, also „hart an der ehemaligen Grenze zwischen Österreich und Italien“²⁰: ein Buch, in dem sehr anschaulich ein sozialer Mikrokosmos sichtbar wird, der ausdrücklich herausstellt, was in der konventionellen Heimatliteratur gern verbrämt oder als harmlos eingestuft oder ausgeblendet wird, nämlich Gewalt und Schuld.

Es sind vor allen Dingen Zurüstungen für einen Krieg, die in diesem Roman kritisch verhandelt werden; und Hans Dieter Zimmermann hat ihn mit Recht schon in den 1980er Jahren als eine „hellsichtige Parabel“ vorgestellt für all das, was im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs sich noch ereignen sollte.²¹ – Es ist demnach jetzt wenig verwunderlich, dass Tumler zu diesen seinen ersten größeren literarischen Arbeiten (die er schon vor seinem 25. Geburtstag beendet hat) in den frühen 1960er Jahren nach wie vor steht; übrigens anders als in den späten 1930er Jahren, nach dem ‚Anschluss‘, nach seinem Kniefall vor der nationalsozialistischen Kulturpolitik und erst recht nach dem 1. September 1939. Damals war auch aus der Sicht des Autors für einen Roman wie *Der Ausführende* die Zeit nicht eben günstig, war doch Tumler in dieser brisanten Phase in erster Linie darum bemüht, seinen Platz in der vordersten Reihe der ostmärkischen Literaturszene auf keinen Fall mehr zu gefährden. In der *Aufschreibung* dagegen kann Tumler Signale setzen, die als Annoncen verstanden werden dürfen, als Einladungen, seine erste große Erzählung und seinen ersten Roman mit neuen Augen zu lesen und von dort aus

20 Franz Tumler, *Der Ausführende*. München: Langen Müller 1937, 7. – Zu Fodomer vgl. A 235.

21 Hans Dieter Zimmermann: Die Wirklichkeit der Wörter. Zum Werk Franz Tumlers. In: *Studi germanici* 19/20. 1981/82. 225–242. Hier 226. – Vgl. dazu auch meinen Aufsatz: Brüche zwischen Geschehnissen und Geschichten. Franz Tumlers Roman *Der Ausführende* (1937). In: John Butcher (Hg.): *Die ersten fünfzig Jahre der Südtiroler Literatur 1918–1968. I primi cinquant’anni di letteratura altoatesina*. Meran: Edizioni alfabeta 2021. 115–128.

gleich einen Bogen zu schlagen zu dem jüngsten Buch, das kurz vor der *Aufschreibung aus Trient* für einiges Aufsehen gesorgt hat: *Volterra* (1962), eine Erzählung, die nicht nur zum Blick in die Tiefe einer geologischen Formation verführt, Stichwort Le Balze, sondern umgehend auch weiterleitet zu groben Verwerfungen, die der zentrale Protagonist selbst verschuldet und lange sich verdeckt hat „durch Verfinsterung in der Seele“.²² Auch in dieser Erzählung dauert es eine ganze Weile, bis der Ich-Erzähler mit seiner Sprache offen herausrückt. Er kämpft mit der Erinnerung, er bemüht sich geduldig, wichtige Einzelheiten ins Gedächtnis zurückzurufen. Er deckt schließlich auf, was er auf seiner Italienreise versäumt und die längste Zeit richtiggehend verdrängt hat. Nachprüfung. Aufschreibung: Das sind seit längerem also die Schlüsselwörter in Tumlers Poetik.

Doch sie waren es nicht immer. Und so überträgt der Autor seinem Ich-Erzähler in der *Aufschreibung* die heikle Aufgabe, im Dialog mit der Begleiterin auszuführen und zu begründen, was unter fest verankerten autoritären politischen Rahmenbedingungen der Durst nach Zugehörigkeit auszurichten vermag und in seinem Fall tatsächlich auch ausgelöst hat:

Sie sprechen italienisch, aber es klingt wie spanisch [...]. Und hier der Anklang – es ist dieser Dialekt hier, gehört zu den westromanischen Sprachen, spanisch, altfranzösisch, portugiesisch, ladinisch – aber eine zurückgebliebene Sprache in den Tälern, Rückzug und allmähliche Verstummung vor den Leuten, die ihre Geschichte machen und reden und sie aufschreiben, und in Sprachen sprechen, in denen man sich verständigen kann. [...]

Mit ihr lerne ich reden [...]. Rede sonst wie Fremdsprache, die mir nicht gebührt; das habe ich mein Leben lang gemacht: mich an die Sprache angepaßt, in der die andern reden. Bin fix, habe es gelernt, mich anzupassen: an deutsch, an Mann und Schüler, an Ideale, Bekenntnisse, Pflichten, Redensarten, die ich unverändert übernahm – bloß weil ich mich fürchtete, als stumm zu gelten, und nicht als Stummer außen gelassen werden wollte [...]. (A 98f.)

Unfähig, seine Sätze, seine Gedanken in eine einigermaßen nachvollziehbare Struktur zu bringen, dabei: angeblich doch mittendrin in dem Prozess, in dem er beginnt zu reden, endlich zu ringen um den genauen, den zutreffenden Ausdruck, verirrt sich der Erzähler in einem keineswegs nur syntaktischen Geschwurbel, in dem am laufenden Band Nebelgranaten gezündet werden –

ich könnte es ihr erzählen
– von diesem Hin und Her, und warum sich die Leute bei uns an Deutschland anschließen wollten, die sich, kaum daß sie dabei waren, fremd fühlten – aber denke, daß es falsch wäre, es so zu sagen [...]. Und ahne, daß

22 Vgl. Johann Holzner: Nachwort. In: Franz Tumlér: *Volterra*. Wie entsteht Prosa. Innsbruck: Haymon 2011. 75–87.

wir alles gegen uns selber aufzählen müssen, gegen unser Nichtwosein und nicht Vorliebnehmen wollen mit unserem Staat, der vor jedes Fenster ein Tuch hängt mit Schein des Lichts außen, aber ohne Durchlässigkeit für Atem [...]. So daß du etwas sehen willst von Streifen Horizont, Freiheit, und in der Perspektive ist es Deutschland, zu dem alle gehören wollen bei uns. (A 145)

„Bei uns“: In dieser Wendung ist der Autor eingeschlossen, der in seiner Schrift über den *Jahrgang 1912* (ebenfalls in den 1960er Jahren) mit ganz ähnlichen Worten und Ausflüchten seine deutsch-völkische Vergangenheit als „Protest gegen eine Art Erstickung“ (in Österreich) deutet und sogar als „Jahrgangsbedürfnis“ nach einer „Öffnung im Geistigen“ charakterisiert; was ihm später – wen wundert’s? – vielfach angekreidet, von vielen nie verziehen worden ist.²³ Tumler spricht zwar wohl explizit von seiner „Blindheit“ und von seinem „Versagen“ auch unterm Hakenkreuz²⁴, aber auf jede weitere Konkretisierung, die sich zu einer Selbstbezeichnung hätte auswachsen können, hat er, aus welchen Gründen auch immer, verzichtet. „Bei uns“: Wer vom NS-Regime oder dessen Mitläufern aus rassistischen, religiösen, politischen und / oder auch ganz trivial ökonomischen Motiven diskreditiert, verfolgt, eingesperrt, zur Flucht gezwungen bzw. in Konzentrations- und Vernichtungslager verschickt worden ist, gehört nach wie vor nicht zur Kohorte. „Bei uns“: Es ist gewiss kein Zufall, dass völlig offen bleibt, ob damit eine Familienkonstellation oder doch ganz Südtirol oder sogar ganz Österreich ins Auge gefasst wird; umgekehrt jedoch überdeutlich, dass sich der Eindruck festsetzt, dem Einzelnen wäre kaum anderes übrig geblieben als eben auch mitzulaufen.

Dieser Eindruck bedarf der Korrektur:

Tumler hat den so genannten Anschluss, den Anschluss Österreichs an das Dritte Reich, er hat den 13. März 1938 als einen Feiertag betrachtet und ausdrücklich so gewürdigt: u. a. in seiner Erzählung *Der Soldateneid* (1939) ebenso wie in seiner Schrift *Österreich ist ein Land des Deutschen Reiches* (die 1940 im Zentralverlag der NSDAP in Berlin erschienen ist).²⁵

23 Vgl. v. a. die umsichtigen Analysen von Karl Müller: Die Bannung der Unordnung. Zur Kontinuität österreichischer Literatur seit den dreißiger Jahren [1985]. In: Friedrich Stadler (Hg.): Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. Münster: LIT 2004 [unv. Neuaufg.]. 181–215, und Klaus Amann: Franz Tumlers schriftstellerische Anfänge. In: Franz Tumler. Beiträge zum 75. Geburtstag. Hg. vom Bundesländerhaus Tirol. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1987 (=Zirkular, Sondernummer 14). 9–29. Amann, dem die (zu diesem Zeitpunkt) umfassendste Kritik von Tumlers Engagement für den Nationalsozialismus zu verdanken ist, weist allerdings auch nach, dass die ersten beiden Buchveröffentlichungen Tumlers, *Das Tal von Lausa* und *Duron* und der Roman *Der Ausführende*, durch die NS-Kulturpolitik „ideologische Zuschreibungen“ erfahren haben, die aus den Texten selbst nicht begründbar sind.

24 Franz Tumler: *Jahrgang 1912*. In: *Jahr und Jahrgang 1912*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1967, 113–154.

25 Im Folgenden gebe ich eine kurze Zusammenfassung meines Artikels: Ideologie und Ideologiekritik in den Schriften Franz Tumlers. In: Franz Tumler Literaturpreis 201 <https://www.tumler-literaturpreis.com/franz-tumler.html> (2024 02 04)

Stichwort NS-Ideologie: Sie ist in den erwähnten Büchern durchaus auch mit Händen zu greifen. Die „Landschaft Oberdonau“ (Oberösterreich) ist für Tumler in der 1940 publizierte Schrift nicht länger nur das Land Adalbert Stifters und Anton Bruckners, sondern auch „der Heimatgau des Führers“. Eine neue Ära sei angebrochen, notiert Tumler, und er zweifelt keinen Augenblick daran, mit seinem Buch die „Sache ins rechte Licht nur gerückt“ zu haben. „Wir stehen anders vorm Schicksal als die andern Völker“, hält Tumler fest, und ergötzt: „Darum sind wir sicher und scheinen unsicher nur, wenn wir reden sollen zu denen, die es noch nicht wissen.“ – Auf eben diesen Punkt kommt er, wie wir gesehen haben, in der *Aufschreibung* zurück.

Sicher also. Es gibt auch keinen Grund, eine neue Lektüre der Erzählung *Der Soldateneid* vorzuschlagen. Auch dort wird, übrigens ebenfalls aus der Perspektive von der Grenze her, das Ende der Schuschnigg-Ära und der Beginn der NS-Diktatur in einer Diktion veranschaulicht, die permanent an die Blut- und Boden-Dichtung streift (wenngleich ... antisemitische Töne fehlen). Bemerkenswert aber: Sobald er erzählt, ist Tumler hin und wieder unsicher.

Das Vorwort, das Tumler der Erzählung voranstellt, ist recht bezeichnend: „Ende Jänner 1938 fanden sich in den Waldhäusern am Lusen junge Deutsche aus allen Volksgruppen Europas zu zwölf Tagen gemeinsamer Arbeit zusammen. An einem Abend sprachen sie über den Soldateneid. Die folgende Erzählung möchte ein Beitrag zu dem Gespräch sein.“ – Und so beginnt diese (1939 bei Langen-Müller in München veröffentlichte) Erzählung:

Ein Mann, der im Kriege gewesen war, erzählte, wie von den Tschechen, die er angeführt hatte, welche zu den Russen übergelaufen seien, wie aber jeder Mensch an der Front auch bei den Feinden diese Überläufer wenn nicht schlechthin verachtet, so doch für nicht sauber angesehen habe. Darauf erhoben sich einige Leute und sagten: Man muß nach dem Beispiel meinen, daß der Soldat in allen Lagen seinen Eid zu halten hat, und daß nichts auf der Welt mehr gelten darf als die Mannesehre, die an der beschworenen Pflicht hängt. Dagegen stand der Oberst P. auf und erinnerte die Sprecher an die Deutschen in Böhmen. Die, sagte er, können nicht glauben, daß der tschechische Eid sie zwingen darf, gegen das Reich zu kämpfen. [...] Jetzt aber antwortete ein junger Leutnant, als der Oberst ihn fragte, was er denke: Ich habe da nichts zu denken, ein Offizier muß seinem Soldatenwort und dem Eid, den er geschworen hat, treu bleiben. Der Leutnant, ein schwerfälliger Mensch mit hellen Augen unter dem dünnen Scheitel, hatte das einfach gesagt ohne Überlegen und Begründen [...].

Dieser Leutnant, Roman Gürtler, ist die Hauptfigur der Erzählung. Er wird aus dem Fliegerlager Zeltweg nach Wien versetzt, hat aber noch Urlaub, und so begibt er sich (am 10. März 1938) auf den Weg durch die Hainburger Au (die bekanntlich viel später berühmt werden sollte, nämlich 1984, durch die

so genannte ‚Besetzung der Hainburger Au‘, die von enormer umweltpolitischer und demokratiepolitischer Bedeutung für Österreich gewesen ist). Leutnant Gürtler freilich hat weder für die Umwelt noch für die Demokratie viel übrig; er will „die Grenze sehen [...], das östliche Land“, und von dort her sein „Überlegen und Begründen“ reflektieren. Die Menschen, denen er auf diesem Weg begegnet und die alle mehr oder weniger angeregt die Frage: für oder gegen Schuschnigg, für oder gegen Hitler, für oder gegen Österreich bzw. Deutschland diskutieren, ihre Argumente, ihre Verhaltensweisen fördern schließlich seinen Denkprozess hin zur Überzeugung, dass der Soldat nicht „in allen Lagen seinen Eid zu halten hat“, zu einer Überzeugung, die Gürtler just am Tag des Anschlusses gewinnt; und somit kann er am Ende ohne weiteres einen heiligen Eid schwören, „dem Führer des Deutschen Reiches und Volkes [...] unbedingten Gehorsam“ zu leisten.

Tumler hat übrigens diese Erzählung Bruno Brehm (1892–1974) gewidmet, seinem väterlichen Freund, der aus dem Großen Krieg als Hauptmann zurückgekehrt war und 1938 im *Bekennnisbuch österreichischer Dichter* vehement den Anschluss unterstützt hatte. Und auch das Folgende ist bekannt: Als Alfred Rosenberg am 20. April 1940 dem Führer zum Geburtstag die (jedenfalls in Rosenbergs Verständnis) zehn wertvollsten Bücher des Reiches überreichte, befand sich in diesem Stapel (neben zwei Romanen von Joseph Georg Oberkofler, *Der Bannwald* und *Das Stierhorn*) auch *Der Soldateneid*.

6. Wie ein abgefeuertes Gewehr, ganz ausgeleert

Als Tumler Direktor der Literatur-Abteilung der Berliner Akademie der Künste wurde (Direktor war er von 1967 bis 1968, stellvertretender Direktor von 1968 bis 1970), war er längst eine „bekannte Figur im West-Berliner Literaturleben“²⁶ und es war offenbar auch kein Geheimnis, dass er, gemeinsam mit Gertrud Fussenegger (mit der er lange Jahre befreundet gewesen war), nach 1938 seine größten Erfolge gefeiert, 1941 aber sich freiwillig zur Wehrmacht gemeldet hatte. Er war noch immer ein Einzelgänger; Zimmermann, damals sein Sekretär in der Akademie, berichtet, Tumler habe zwar an vielen Veranstaltungen und Debatten teilgenommen, aber sich immer stark zurück- oder ganz herausgehalten.

Cesare Pavese hat in seinem Tagebuch – *Das Handwerk des Lebens* – 1946 unter der Überschrift „Versuchung des Schriftstellers“²⁷ Folgendes notiert:

Etwas geschrieben haben, was dich zurückläßt wie ein abgefeuertes Gewehr, noch erschüttert und ausgebrannt, ganz ausgeleert, etwas, worin du

26 Hans Dieter Zimmermann: Ein Rückblick auf 80 Jahre. Und was ich der Gruppe 47 verdanke. Erinnerungen. Klagenfurt/Celovec: Wieser 2021. 198. Vgl. auch den einschlägigen Artikel von Zimmermann: Erinnerung an Franz Tumler, in: Holzner; Hoiß 2010 (Anm. 2), 213–220.

27 Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. Tagebuch 1935–1950. Deutsch von Maja Pflug. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1990. 364f.

nicht nur alles entladen hast, was du von dir selber weißt, sondern auch, was du ahnst und vermutest, und die Zuckungen, die Phantasmen, das Unbewußte – es getan haben unter langer Mühe und Anspannung, mit tagelanger Vorsicht und jähen Entdeckungen und Irrtümern und indem das ganze Leben sich auf diesen einen Punkt versteift – bemerken, daß all dies wie nichts ist, wenn nicht ein menschliches Zeichen, ein Wort, eine Präsenz es annimmt, es erwärmt – und vor Kälte sterben – zur Wüste sprechen – Nacht und Tag allein sein wie ein Toter.

Man darf davon ausgehen, dass auch der Autor der *Aufschreibung* diese von Pavese aufgezeichnete Erfahrung sehr gut gekannt hat. Sein oft schrullenhaftes Verhalten, seine eigenbrötlerische Art teilzunehmen an den Senatssitzungen der Akademie, zumeist vollkommen schweigsam, oder aber regelmäßig zum Bahnhof Friedrichstraße in Ost-Berlin hinüber zu gehen, um dort sich mit Peter Huchel zu treffen, der damals noch in seinem Haus in Wilhelmshorst lebt, völlig isoliert und den Schikanen durch das Ministerium für Staatssicherheit ausgeliefert²⁸, nicht zuletzt aber Reflexionen in seinen späten Gedichten – *Jahre*, ein Gedicht aus der Sammlung *Das Zerteilen der Zeit*, beginnt z. B. mit den Versen: „meine Jahre / was habe ich angefangen / mit ihnen“²⁹ – und sein Drogenkonsum ... alle diese Signale einer unheilbaren Melancholie verweisen darauf, dass auch Tumler oft und oft wahrnimmt, „erschüttert und ausgebrannt, ganz ausgeleert“ zu sein.

Keine Sicherheit mehr. – Dabei spricht einiges dafür, dass er doch deutlich genug seine Einträge in den Verbund des nationalsozialistischen Schrifttums aufgelöst und (wenngleich nicht unmittelbar, so buchstäblich durch die neue Schreibweise seit der Mitte der 1950er Jahre, gerade dadurch sogar ganz unmissverständlich) auch gebrandmarkt hat.

Schon in den Romanen *Ein Schloß in Österreich* (1953) und *Der Schritt hinüber* (1956), in der Erzählung *Nachprüfung eines Abschieds* (1961) ganz explizit, achtet Tumler mit der denkbar größten Sorgfalt darauf, nur mehr unsichere Erzähler zu Wort kommen zu lassen. Erzähler, die sich anstrengen, die Wahrheit herauszufinden, durch gnadenlose Nachprüfung und präzise Aufschreibung, dabei aber nie mehr daran denken (wollen), ihren Standpunkt zu verabsolutieren.

Nachprüfung, Aufschreibung: Von diesen Schlüsselwörtern wird er nie wieder loskommen.

Auch nicht von der Reflexion über die Vergegenwärtigung von Erfahrungen im Bild. Denn in jedem Bild zeigt sich ja – nicht die Wirklichkeit, sondern bloß eine Konstruktion von Wirklichkeit. In Tumlers Studie *Figur und Erscheinung*, die schon 1957 im *Merkur* erschienen ist und „Notizen aus Italien“ vermittelt³⁰, Notizen von einer Reise, die den Ich-Erzähler von Pieve di Cadore, dem Geburtsort Tizians, nach Padua, Ferrara, Bologna, Lucca,

28 Vgl. dazu die Erinnerungen von Zimmermann 2021 (Anm. 26).

29 Franz Tumler: *Das Zerteilen der Zeit*. Gedichte. Innsbruck: Haymon 1989. 7.

30 Franz Tumler: *Figur und Erscheinung*. In: *Merkur* 11. 1957. H. 107. 49–59. Hier 50.

Perugia und endlich auch nach Rom führt, steht der Satz: „Die Unterbrechung macht erst das Bild“. Hinter der auf der Reise durch Italien wahrgenommenen Wirklichkeit öffnet sich im Akt der literarischen Aufarbeitung, der Unterbrechung, eine weniger oberflächliche, eine tiefere Wirklichkeit, eine Figur, in der das sonst, d. h. das im gewöhnlichen Leben Verborgene in Erscheinung tritt ... und umgehend die gewohnten Erfahrungen attackiert. In dem Essay *Wie entsteht Prosa*, seiner Nachschrift zu *Volterra* (beide Texte gehören in das Umfeld der *Nachprüfung eines Abschieds*), bezeichnet Tumler „die Hingabe an den Gegenstand und die vollkommene Trennung von ihm“³¹ als eine unumstößliche Voraussetzung für jedes künstlerische Schaffen. Mit dieser Positionierung nimmt er Anregungen auf, die er aus der Lektüre neuer Vorbilder bezogen hat: James Joyce und William Faulkner sind hier zunächst zu nennen, auch Karel Capek und Samuel Beckett und ganz besonders *Le Voyeur* von Alain Robbe-Grillet. Diesem Roman, dessen deutsche Übersetzung unter dem Titel *Der Augenzeuge* erschienen ist, widmet Tumler 1958 eine ausführliche Besprechung, in der er die Unterschiede zwischen dem Roman der Altvorderen und dem Nouveau Roman hervorhebt, sich von dem in diesen Jahren im deutschsprachigen Raum noch durchaus gängigen Erwartungshorizont des Publikums klar absetzt und schließlich eine Lanze bricht für die strikte Verknüpfung von Erzählen und Reflektieren: „Die Unkenntlichkeit des Geschehens, die Unmöglichkeit, es in einer Geschichte festzuhalten, ist das Thema Robbe-Grillet. Es gibt bei ihm keine eindeutigen Auskünfte.“³² Es ist auch ganz bezeichnend, dass Tumler seinen Essay *Wie entsteht Prosa* mit einer Klage eröffnet, die an Hugo von Hofmannsthals *Chandos-Brief* erinnert. Auch dem Autor von *Volterra*, so scheint es, ist unversehens die Fähigkeit abhandengekommen, über das Thema, das er sich vorgenommen hat, zusammenhängend zu sprechen und zu schreiben; „kein Wort, kein Satz“ will sich mehr einstellen³³, während er sich seinen Toskana-Aufenthalt wieder einmal vor Augen hält. Der Erzähler der *Nachprüfung* und der Ich-Erzähler der *Aufschreibung*, sie kämpfen mit ähnlichen Problemen, unübersehbar – auch, um sich endgültig aus den alten Verstrickungen in den Diskursen der NS-Ära zu befreien.

Aufschreibung aus Trient wurde kein Bestseller, trotz allem. Aber auf die erste Ausgabe, die Suhrkamp 1965 herausbrachte, folgten doch immerhin weitere Ausgaben im Fischer Taschenbuch Verlag (1982), in der Serie Piper (1989) und schließlich im Haymon Verlag 2012; darüber hinaus Übersetzungen ins Französische und Italienische sowie eine stattliche Reihe von Rezensionen, Auszeichnungen und wissenschaftlichen Analysen.³⁴ – Wolfgang Koeppen

31 Franz Tumler: *Volterra*. Wie entsteht Prosa. Innsbruck-Wien: Haymon 2011. 50.

32 Franz Tumler: Versuch einer Bewältigung der Zeit. Zu Alain Robbe-Grillet: „Der Augenzeuge“. In: *Der Monat* 10. 1958. H. 115.). 66–69. Hier 66.

33 Tumler: *Volterra* (Anm. 31), 40.

34 Vgl. dazu das umfangreiche Literaturverzeichnis in der Dissertation von Barbara Hoiß (Anm. 7), 485–559.

war vielleicht der erste, aber sicher nicht der letzte Tourist, der „an Tumlers Hand, in der Ordnung seiner Sätze“ die Stadt Trient durchstreift hat. „Das war die Landschaft eines Architekten.“³⁵ Der Roman verdient es nach wie vor, wieder Satz für Satz gelesen zu werden – und definitiv nicht nur als Dokument der Einmischung eines Schriftstellers auf den Spuren seiner Leitfigur Émile Zola in eine einstmals höchst brisante Streitfrage oder gar als Traktat zur Südtiroler Zeitgeschichte.

35 Wolfgang Koeppen: Oknos, in: Arsenal 1977, (Anm. 3), 11f., hier 12.