

Joshua Vochtel

**Auf Spurensuche –
literatursemiotische Überlegungen zu
Angelika Meiers *Auflösung des Hauses Decker***

Studentischer Forschungsbeitrag zum Seminar „Wirklichkeit IN Fiktion“ von
Prof. Dr. Johannes Lehmann im Sommersemester 2024

E-Mail: jvochtel@uni-bonn.de

Abstract

Das bestimmende Thema des Romans *Die Auflösung des Hauses Decker* von Angelika Meier sind die Spuren der Vergangenheit, sei es bspw. in der Form von Hinterlassenschaften des verstorbenen Vaters oder in Form von Rückständen einer nationalsozialistischen Vergangenheit. Der vorliegende Beitrag untersucht davon ausgehend den Umgang mit diesen Spuren, der zwischen den Extremen einer Vernichtung und Entsorgung einerseits und einer Bewahrung und Erhaltung andererseits changiert. Dazwischen finden Praktiken der Überschreibung vergangener Spuren statt, die die kontiguitäre Logik der Spur nur selbst wieder fortsetzen. Insofern sich auch in kurzen Momenten zeichenloser Geschichtsvergessenheit oder einer Flucht in die Welt der Bilder der Spur und der Vergangenheit nicht entkommen lässt, führt der Roman einen zum Ende hin scheiternden Versuch vor, sich in eine bürgerliche Ordnung einzufügen, die sich pragmatisch mit den Spuren der Vergangenheit abfinden kann, ohne in ihren Bann zu geraten.

1. Einleitung: Auf Spurensuche

Die folgende Arbeit befasst sich vor einem zeichentheoretischen Hintergrund mit Spuren in Angelika Meiers Roman *Die Auflösung des Hauses Decker*. Eine Spur¹ im engeren Sinne zeichnet sich zunächst durch die Anwesenheit einer Abwesenheit aus, verweist insofern also auf etwas Vergangenes. Dabei besteht zwischen Spuren hinterlassen und Spuren lesen eine Ungleichzeitigkeit. Das Haus Decker, das Odra Decker nach dem Tod ihres Vaters mit der Hilfe von Josef Fellner, dem Erzähler der Geschehnisse, auflösen will, ist in diesem Sinne eine Ansammlung von Spuren (Zettel, Notizbücher, Möbel, Gemälde, Plastiken,...), die allesamt auf ein vergangenes Leben hinweisen. Spuren hinterlässt man, ob bewusst oder unbewusst, durch Einschreibungen² in den Raum, im Roman bspw. die vielen Rückstände vom Rauchen des Vaters (23, 120, 167).³ Insofern kennzeichnen Spuren immer eine gewisse Materialität und Körperlichkeit.

Demgegenüber ist das Spurenlesen eine auf den ersten Blick rein interpretatorische Tätigkeit, die als Lektüre abhängig vom Beobachter ist. Deutlich wird dies z.B. am Ende des Romans, wenn Frau von Hadern mit Josef ein letztes Mal durch das inzwischen leere Haus geht und den „Abdruck des Planschbeckens“ (251) im Garten bemerkt, eine Spur, die Josef zuvor nicht aufgefallen ist, weil ihm die dazu nötige Erinnerung fehlt, wie Odra als kleines Kind mit sich selbst redend in diesem Becken gesessen hat. Insofern kennzeichnen Spuren auch immer eine Differenzierungsleistung seitens des Spurenlesers, an die sich wiederum Fragen der Erinnerung(-skultur), des (individuellen oder kollektiven) Gedächtnisses und der Identität anschließen.⁴

Der Spur-Begriff, der dem Roman zugrunde liegt, scheint mir darüber hinaus ein gewisses Element von Derridas Spur-Begriff aufzunehmen.⁵ Angelika Meier selbst beschreibt in

1 Vgl. Sybille Krämer: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt 2007, S. 11-33, hier S. 14ff. sowie Sybille Krämer: Spuren, Graphé, Wissenskünste. Zur Episteme der Spur. In: Sandie Attia, Ingrid Streble, Nathalie Le Boudedec und Alice Volkwein (Hg.): Der Spur auf der Spur. Sur les traces de la trace. Heidelberg 2016, S. 19-30, hier S. 19f. Einen grundsätzlichen Überblick zur Spurenforschung liefern auch Luca Melchior, Albert Göschl, Rita Rieger, Michaela Fischer und Andreea Voit: Einleitung. In: dies. (Hg.): Spuren.Suche (in) der Romania. Beiträge zum XXVIII. Forum Junge Romanistik in Graz (18. bis 21. April 2012). Frankfurt 2014, S. 11-26, hier S. 11-16.

2 Die Verbindung von Schreiben bzw. Schrift (écriture) und Spur ist v.a. bei Derrida zu finden. Siehe dazu Jörg Lagemann und Klaus Gloy: Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung. Aachen 1998, S. 129f.

3 Seitenzahlen im Fließtext beziehen sich stets auf Angelika Meier: *Die Auflösung des Hauses Decker*. Zürich 2021.

4 Zur Verbindung von Spuren und Erinnerung vgl. Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm. 1), S. 22f.

5 Ich betone, dass ich hier nicht Derridas Spur-Begriff in Gänze heranziehe, der natürliche Zeichen und Indexikalität gerade ausschließt (vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*. Übersetzt von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt 1967 [zuerst 1967], S. 83), sondern nur – im Sinne einer Inspiration durch Theorie (vgl. Gisela Brude-Firnaus: *Die Theorie als Muse. Levinas, Derrida und das Konzept der ‚Spur‘ in den Romanen von Klaas Huizing*. In: Henk Harbers (Hg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam/Atlanta 2000, S. 353-370, hier S. 354) – einen Aspekt dieses Spur-Begriffs herausgreife, den ich im Roman wiederzufinden meine. Zum spannungsreichen Verhältnis von Index und

ihrer Dissertation dieses Element als „*Ursprünglichkeit* des Sekundären“.⁶ Das besagt nichts anderes, als dass das Vorgängige, auf das eine Spur üblicherweise hinweist, nichts Primäres bzw. keine Präsenz sein kann, sondern selbst nur Sekundäres ist bzw. sich selbst wieder konstitutiv durch Abwesenheit auszeichnet: Jede Spur ist „Spur der Spur“.⁷ An dem Begriff der Spur hängen damit nicht nur grundsätzliche zeichentheoretische Prinzipien der Kontiguität (Linearität, Kontinuität, Realität). Darüber hinaus entzieht sich dem Spurenleser das zu Rekonstruierende in radikaler Weise.⁸ Die Lektüre von Spuren produziert demnach immer neue Spuren, ohne dabei an das Vorgängige heranzukommen. Derrida spricht hier von einer Supplementarität: „[D]as Supplement supplementiert. Es gesellt sich nur bei, um zu ersetzen.“⁹

Wenn ich mich im Folgenden nun auf Spurensuche durch den Roman begeben, setze ich den Spur-Begriff in dieser Doppeldeutigkeit als materielle Hinterlassenschaft und als grundsätzliche Zeichenlogik einer sich entziehenden, dabei aber fortschreibenden Realität voraus, um zu zeigen, inwiefern dieser weite Spur-Begriff dem Roman strukturell zugrunde liegt. Dabei stelle ich die jeweiligen Praktiken, wie die Figuren mit den Spuren umgehen, in den Vordergrund. Drei logische Möglichkeiten sind gegeben: Erstens die Entsorgung, d.h. das restlose Beseitigen oder Vernichten der Spuren, zweitens die möglichst reine Bewahrung und Erhaltung der Spuren sowie drittens das Überschreiben der Spuren, das Derrida mit dem Begriff der Supplementarität kennzeichnet. Es wird sich zeigen, dass Entsorgung und Bewahrung unmögliche Extrema in der Umgangsweise mit Spuren darstellen: In jedem Fall bleibt ein Rest.¹⁰

Eine solche Spurensuche führt immer wieder zu Orten oder Momenten, in denen ein Ausweg aus der Spur angedeutet wird. Ich möchte diese Momente bzw. Orte strukturell

Spur bei Derrida vgl. Uwe Wirth: Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt 2007, S. 55-81, der mit Peirce die Probleme von Derridas Spur-Begriff aufzeigt. Überhaupt nehme ich den Spur-Begriff in seinem breiten Assoziationsreichtum als Grundlage. Fünf solcher Aspekte unterscheiden z.B. Melchior et al.: Einleitung (Anm. 1), S. 17 in einer kleinen Typologie: Spur als indexikalisches Anzeichen (semiotisch), als Weg oder Furche (räumlich), als Erinnerungsspur (zeitlich), als Verweis auf Abwesendes (dekonstruktivistisch) und als Evidenz (kriminologisch).

6 Angelika Meier: Die monströse Kleinheit des Denkens. Derrida, Wittgenstein und die Aporie in Philosophie, Literatur und Lebenspraxis. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2008, S. 60.

7 Jacques Derrida: Die *différance*. In: ders.: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Mit einer Einleitung hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart 2004, S. 110-149, hier S. 143.

8 Krämer: Spuren, Graphé, Wissenskünste (Anm. 1), S. 22 spricht in diesem Fall vom „Entzugsparadigma der Spur“, in dem man „von der uneinholbaren Transzendenz dessen ausgeht, was die Spur hinterlassen hat.“ Vgl. dazu auch Cornelius Holtorf: Vom Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht. In: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt 2007, S. 333-352, der aus archäologischer Perspektive betont, dass Spurenlesen nie zum Kern der Dinge durchdringen kann.

9 Derrida: Grammatologie (Anm. 5), S. 250. Dieser Zeichenbegriff mündet in einem unendlichen Spiel der Signifikanten. Vgl. dazu Michael Wetzell: Derrida. Stuttgart 2010, S. 26.

10 Aus der Perspektive der Entsorgung bleibt immer ein nicht entsorgter Rest, aus der Perspektive der Bewahrung fehlt immer ein nicht bewahrter Rest.

in Opposition zur Spur, d.h. als teilweise Negation der oben beschriebenen Eigenschaften von Spuren und damit als vermeintlich zeichen- und geschichtslose Gegen-Orte bzw. Gegen-Momente verstehen.¹¹ Die Auflösung des Hauses Decker wäre in diesem Sinne die Auflösung der Spur(en), ein großer Flucht-Versuch vor Vergangenheit und Realität. Allerdings, so meine These, scheitern all diese aufgezeigten Möglichkeiten: Man kann der Spur nicht entkommen. Aber mit ihr pragmatisch umzugehen, ist den Figuren genauso wenig möglich. Es bleibt ein merkwürdiges Sowohl-als-auch zwischen einem Bann der Spur und einer utopischen Zeichen- und Geschichtslosigkeit, bis das Ende schließlich eine Utopie entwirft, in die Odra nicht mehr folgen kann.

2. Der „Müllhaufen der Geschichte“ – ENTSORGUNG

Ich beginne mit der Figur Odra Decker: eine fünfzigjährige Frau, die nach dem Tod ihres Vaters das hinterbliebene Haus auflösen möchte, die aber doch nur in wenigen Momenten und dann auch nicht immer mit voller Überzeugung hinter diesem Auflösungsplan steht. Bereits zu Beginn behauptet sie, erleichtert gewesen zu sein, als sie erfahren habe, dass fast alles an Büchern für den Papiercontainer bestimmt sei. Auch als Josef protestieren will, gibt sie sich unbewegt von der Aussicht, alles entsorgen zu müssen: „Ist doch halb so schlimm, immerhin ist der Müllhaufen der Geschichte heutzutage ein Recyclinghof.“ (11) Das tröstende Element, das Entsorgte könne ja wiederverwendet werden, spielt für Odra allerdings keine Rolle. An einer andersartigen Fortexistenz der Bücher liegt ihr, zumindest nach ihrer eigenen Darstellung, nichts.

Der direkt zu Beginn artikulierte Wille Odras, die Spuren möglichst zu beseitigen (11), trifft im Laufe des Romans immer wieder auf eine lähmende Unfähigkeit, tatsächlich kurzen Prozess mit den Überresten des Vaters zu machen. Nachdem Josef bspw. das Chaos des Schreibtischs mit den Zetteln des Vaters in die Müllsäcke befördert hat (13), bleiben diese monatelang unangetastet stehen, bis Josef sich über Odra hinwegsetzt und sie nach und nach entsorgt, während Odra die Sache herunterspielt: „[A]h ja, gut, dass du die endlich rausbringst.“ (230) Die Macht, die die Spuren des Vaters auf Odra ausüben, ist hier unübersehbar. Es scheint, als stünde Odra im Bann dieser Überreste, der sich in einem offensichtlich nicht rational begründbaren Aufschub der Entsorgung äußert. Dass sie doch an den Überresten ihres Vaters hängt, lässt sich entgegen ihrer geäußerten Gleichgültigkeit auch daran erkennen, dass der Gedanke der Entsorgung der Bücher sie anfangs gequält hatte (11).

11 Ich verwende beide Begriffe in vager Anlehnung an Foucaults Heterotopie-Konzept (Michel Foucault: Von anderen Räumen [1967]. In: Jörg Dünne (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt 2012, S. 317-329.), ohne allzu viel Gewicht auf diese Anlehnung zu legen. Gerade über die Grenze zwischen Gegen- und Nicht-Ort wäre noch einiges zu sagen (vgl. ebd., S. 320f.).

Gleichzeitig ist ihr Wunsch, sich von diesen Spuren zu lösen, sie sogar zu vernichten, in der Hoffnung, dass sie dann ihre Macht verlieren könnten, durchaus ernst zu nehmen. Hier zeigt sich die Ambivalenz der Figur Odra. Die Sehnsucht nach einem spurenbefreiten Raum steht ihrer engen Verwachsung mit dem Haus entgegen. Zudem bleibt die erhoffte Entsorgung auf zeichentheoretischer Ebene eine Illusion: Selbst das Entsorgen oder gar Vernichten einzelner Bestandteile des Hauses hinterlässt nur wieder neue Spuren, die an die alten Spuren erinnern. In der hier angeführten Szene sind es die monatelang herumstehenden Müllsäcke. Im Fall der entsorgten Bücher bleiben zunächst die „trauernd leeren Augen der Regale“ (222) zurück, die dann mit dem zeitlich unmittelbar folgenden Verkauf dieser Regale den Blick auf die „bar ihrer Regalbedeckung schlimm verwahrlost ausschauenden Wände“ (222) freigeben.

2.1 „Ich hinterlasse keine Spuren“ – Obdachlosigkeit

Die Sehnsucht, die Spuren loszuwerden, lässt sich mit der Entsorgung dieser materiellen Spuren nicht erfüllen, sie bleibt so lange vergeblich, wie das Haus bleibt, das immer Spuren hinterlässt, die auf die eigentlich entsorgten, aber damit doch nur weitere Spuren freilegenden Spuren verweisen. Insofern ist es treffend, wenn es im ersten Kapitel heißt, die „Windungen der Treppe“ hätten sich „in die noch weichen Hirnwindungen [des Kindes Odra] hineinverwachsen“ (13). Material und Erinnerung werden eins. Odra kennt das Haus in- und auswendig, weshalb selbst das Fehlen gewisser Elemente des Hauses die entsorgten Spuren und damit die Vergangenheit in ihrer Abwesenheit präsent halten. In dieser Hinsicht stellt die Figur des Obdachlosen den radikalen Fall der Entsorgung dar: Ihm fehlt das Medium, nämlich ein Haus, in das sich Spuren überhaupt einschreiben könnten. So ist es über die Szene hinaus bezeichnend, wenn der Obdachlose auf Josefs Frage, ob die Apotheke, vor der der Obdachlose regelmäßig schläft, ihm schon mal Ärger gemacht habe, antwortet: „Nein, wieso? Ich bin ja nur nachts da und ich hinterlasse keine Spuren.“ (44)

Auch Odra setzt sich, allerdings freiwillig, in ihrer Zeit in New York der Obdachlosigkeit aus, um zu sehen, „was passiert, wenn man gar nichts mehr macht.“ (206) Sie mietet zwar ein WG-Zimmer, ist aber tatsächlich nie dort, sondern verbringt neun Monate im Central Park (205). Das Nichts-Mehr-Tun ist in dem hier betrachteten Sinne die äußerste Form der räumlichen Spurlosigkeit. Es ist schließlich ihr Vater, die personifizierte Vergangenheit, der sie nach Hause holt und damit zurück in die Spur bringt (206). Dass Odra am Ende verschwindet, ließe zumindest zu, ihr wieder ein solches Verhalten zu unterstellen. Ich komme darauf zurück, wenn ich mich dem Ende des Romans widme.

Die durch das Fehlen privaten Eigentums nahegelegte Spurlosigkeit des Obdachlosen wird nun aber dadurch aufgebrochen, dass der Obdachlose, nach Odra gefragt, in einer Rede- flut eine gemeinsame Vergangenheit offenbart. Josef ist von dieser „unheilige[n] Geschwätzigkeit“ angewidert (46). Diese Ausdrucksweise assoziiert die vermeintlich zeitlose

Enthobenheit über die spurbehafteten, menschlichen Belange mit einer Nervosität verursachenden (44) Heiligkeit. Sobald sich die Besitzlosigkeit doch wieder als Teil der irdischen Sphäre zu erkennen gibt, geht auch die Anspannung verloren, die Josef dem Obdachlosen gegenüber empfunden hat. Auch ohne das Material eines Hauses bleiben die Erinnerungen als Einschreibungen ins Gedächtnis Spuren der Vergangenheit.

2.2 Die Wohnung von Josefs Mutter – „Verpflanzung“

Ein solcher Ort vermeintlicher Spurlosigkeit und damit strukturell ähnlich scheint mir auch die Wohnung von Josefs Mutter zu sein. München ist unter den vielen Reisen, die Josef und Odra unternehmen, ein besonderer Fall, weniger weil es Josefs Stadt ist, als vielmehr durch Josefs Mutter. Man könnte hinter Odras Beharren, in München und vor allem bei Josefs Mutter zu bleiben (225), die Sehnsucht nach einer Mutter, die sie nicht hatte (131), sehen. Allerdings ist Odra nicht einfach nur Kind. Strukturell wird sie durchaus auch mit Josefs Mutter analogisiert, so besonders wenn sie als Kind die Wohnsituation von sich und ihrem Vater als „schwule Kinder-WG“ (180) bezeichnet. Vor diesem Hintergrund befinden sich Odra nach dem Tod ihres Vaters und Josefs Mutter nach dem Tod ihres Mannes in einer vergleichbaren Situation. Josefs Mutter steht in dieser Konstellation nun stellvertretend für eine Person, die von den Spuren ihrer Vergangenheit befreit wurde. Zunächst stockt Josef zwar, als er seine Mutter mit kurzen Haaren sieht, für ihn noch immer eine Spur, die auf die „schwere Loreleienlast dieses Haars“ (208) von früher verweist. In diesem Sinne sei die Kurzhaarfrisur Ausdruck dafür, das Gewicht des verstorbenen Mannes, „das sie nicht länger niederdrückte“ (208), losgeworden zu sein, eine Befreiung von der Vergangenheit und in diesem Sinne eine materiell-körperliche Überschreibung (dazu später mehr). Allerdings ist die Veränderung nach dem Tod von Josefs Vater nicht einfach nur eine kontinuierliche Überschreibung vorheriger Spuren, sondern eine „späte[] Verpflanzung“ (211), wie Josef es nennt. Gemeint ist damit, dass Josefs Geschwister, Georg und Elisabeth, ihre Mutter auch gegen ihren Willen aus der alten Wohnung in eine neue Wohnung gebracht und zugleich die alte Einrichtung entsorgt und durch eine neue ersetzt haben: „ein für immer neues, rundum dienstbares Mobiliar von so erfrischend universalskandinavischer Zeichenlosigkeit, ohne jede identitätssuspekte Anhaftung“ (210). Hinzu kommt, dass es fast keine Bücher oder Bilder gibt (211).¹²

12 Die Zeichenlosigkeit der Wohnung in der „Undinestraße 6a“ wird durch die Anspielung auf die mythologische Figur der Undine noch einmal verstärkt. Hier scheint mir v.a. Jean Giraudoux' dramatische Fassung relevant: Undine, ein Wassergeist, verliebt sich in Hans, einen Ritter, der sie dann allerdings mit seiner früheren Verlobten Bertha betrügt. Der Betrug wird von Bertha als Zurückkehren in die Spur dargestellt, als Rückkehr also in die – man will fast sagen: bürgerlich-geordnete – Welt der Menschen (Jean Giraudoux: Undine. In: Dramen 2: Elektra, Das Lied der Lieder, Undine, Sodom und Gomorrha, Die Irre von Chaillot, Der Apoll von Bellac, Für Lucretia. Frankfurt 1961, S. 137-238, hier S. 212). Die Opposition ist hier nicht Mensch-Tier, sondern Natur-Mensch, wobei die Natur mit den sie verkörpernden mythologischen Wassergestalten geschichtslos ist: Undine hat „keine Rumpelkammer von Erinnerungen“ (ebd., S. 199) wie die Menschen. Ihr

Ein solcher Raum ohne Spuren, d.h. ohne sichtbare Vergangenheit, ist für Odra die Utopie, die sie sich selbst nicht verwirklichen kann. Eine solche Transplantation, bei der ein Mensch abrupt aus seiner spurenbehafteten Welt in eine neue, unbeschriebene Welt versetzt wird, kann auch nur, zumindest aus Sicht der betroffenen Person, gegen den eigenen Willen gerichtete, glückliche Fügung und d.h. Gewalteinwirkung sein. Was Georg und Elisabeth für ihre Mutter getan haben, kann Josef weder für seine Mutter noch für Odra tun. Mehrfach setzt er sich zwar am Ende doch über Odras Willen hinweg und löst das Haus sogar alleine auf. Dies geschieht aber erst nach langer Verzögerung und nie in der Radikalität einer tatsächlichen Verpflanzung – schließlich wandern Reste aus dem aufgelösten Haus in die neue Wohnung. Damit bleiben sie sozusagen in der Spur.

Dass jedoch die Zeichenlosigkeit der Wohnung der Mutter nicht perfekt ist, ist vor allem für Josef klar, der den „Mangel an Hinweisen [...] als dann doch klares Indiz bestimmter sozialer Herkunft“ liest (210). Darüber hinaus bringt die Mutter in Form ihrer Erzählungen aus der Vergangenheit (213ff.) wieder die Spuren ins Haus. Und letztlich kodiert sie die zeichenlose Wohnung zu einer „neue[n] Heimat“ um, indem sie die Nähe zum Unglücksort ihrer Schwester, die sich suizidiert hat, betont (217). Die körperliche Verpflanzung bleibt also auch hier wieder so lange unvollständig, wie die Erinnerungen bleiben.

Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass Odra immer wieder betont, sich an viele Dinge nicht erinnern zu können bzw. zu wollen (55, 127, 152). So heißt es in Bezug auf die letzten zwei Tage ihres im Sterben liegenden Vaters, sie schüttele „mit winzigen, krampfartigen Bewegungen des Kopfes die Erinnerung von sich ab.“ (233) Auch Erinnerungen versucht Odra loszuwerden. Die Entsorgung der Spuren müsste damit in Amnesie und Auflösung der Identität münden – und selbst das lässt keine vollkommene Vernichtung der Spuren zu, insofern vergangene Ereignisse nicht als Erinnerung abrufbar sein müssen und trotzdem als Trauma weiterwirken können. So diagnostiziert schon Odras Vater seiner Tochter ein solches Trauma (190), das für die traumatisierte Person ihre Spuren verwischt und zeitlich versetzt wirksam wird, letztlich aber der Vergangenheit und ihrer Wirkung verhaftet bleibt.¹³

Es ist wohl zu vermuten, dass Odra sich dieser Dinge vielleicht nicht immer bewusst ist, aber doch eine Ahnung hat. Ihre spezielle Verwobenheit mit dem Haus und ihre daran gebundenen Erinnerungen machen es ihr unmöglich, sich eigenmächtig davon zu trennen. Ihre Hoffnung auf Entsorgung kann also nur darin bestehen, jemanden einzustellen, der für sie stellvertretend diese Aufgabe übernimmt. Überhaupt ist das ja die Ausgangslage des Romans: Odra stellt Josef ein, um das Haus aufzulösen. Allerdings ist Josef dafür eher ungeeignet, obwohl er letztlich das Haus auflöst. Dass dies jedoch erst nach einem

Versuch, für Hans menschlich zu werden, scheitert: Der Wasserkönig straft sie mit Vergessen und sie kann ins Wasser zurückkehren (ebd., S. 238).

13 Vgl. Aleida Assmann, Karolina Jeftic und Friederike Wappler: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*. Bielefeld 2014, S. 9-23, hier S. 12, die Trauma als „Spur einer nicht vermittelten psychischen Einschreibung“ verstehen.

Jahr geschieht, obwohl Josef selbst nicht im gleichen Sinne im Bann der Spuren des Vaters steht, zeugt schon von einer noch zu besprechenden, aber anders gelagerten Problematik im Umgang mit den Hinterlassenschaften.

Das Ideal des entsorgungsfreudigen Menschen ist dagegen der Antiquar. Er nimmt jedes Buch nur kurz in die Hand, um zu entscheiden, ob es etwas wert ist. Er besitzt die Fähigkeit,

die Dinge blitzschnell in die Hand zu nehmen und auch wieder aus der Hand zu geben, den Wert von allem zu kennen und an nichts zu hängen, keine klebrige Libido nirgends, keine symbolische Schwere in den Knochen, weil sich immer alles gleich mit allem verklumpt, nicht das Gewicht der Welt auch nur spüren müssen, sondern einfach Praktiker sein, ein Handlanger von Welt [...]. (220)

Während Odra also fast alles als wertlos ausgibt, obwohl ihr Verhalten immer wieder zeigt, wie sehr ihre Identität doch mit diesen Spuren verwoben ist, hängt der Antiquar in seiner Funktion als Buchhändler überhaupt nicht an dem, was durch seine Hände geht, sondern kennt objektiv-nüchtern ihren Geldwert, über den hinaus es nichts zu bewerten gibt. Dass Odra letztlich ihn anrufen muss, weil Josef die Bibliothek in einem viel zu langsamen Tempo auflöst (219), damit also einen neuen Stellvertreter braucht, zeigt, dass auch Josef, der eigentlich keine persönliche Verwobenheit mit dem Haus haben sollte, in gewisser Weise den Spuren verhaftet bleibt.

3. Die „Bibliothek der Müllmänner“ – BEWAHRUNG

Wenn Josef anfangs scheinheilig behauptet, die „völlige Vernichtung“ sei „der einzige Weg, die Sache überhaupt anzurühren“ (14), dann aber, kaum von der Vernichtung gesprochen, direkt die Möglichkeit erwähnt, einfach „alles zu lassen, wie es ist“ (14f.), ist das Spektrum der Umgangsweisen mit den Spuren der Vergangenheit umfasst. Während Odra den vergeblichen Traum einer radikalen Entsorgung der Vergangenheit träumt, nimmt Josef immer wieder eine dem völlig entgegengesetzte bewahrende Haltung ein, die den Prozess der Auflösung aufschiebt. Was Josef im Gegensatz zu Odra daran hindert, ist die besagte „symbolische Schwere“ (220),¹⁴ die der Antiquar, der mit Präzision bewertet und dementsprechend entsorgt, nicht kennt.

Sich dessen bewusst, weiß Josef auch, dass er nur Antiquar spielt (173). Ihn kennzeichnet eine gewisse Abständigkeit zu der echten Tätigkeit des Antiquars, er ist nur Nachahmer bzw. Hochstapler, weshalb er mit Neid und Entsetzen gleichermaßen auf die radikale Aus-sortierungspraxis des Antiquars reagiert (220). Der Neid erklärt sich vor allem aus der ur-

14 Der Ausdruck „symbolische Schwere“ scheint mir zentral für den Roman, weil er dem Versuch, den materiellen Trägern geistiger Arbeit durch Wertzuschreibungen besondere Bedeutung zu verleihen, zugleich das geistig-befreiende Element entzieht, indem es körperlich gewendet wird. Das Symbolische scheitert als Gegen-Ort zur Spur. Dazu mehr in Kapitel 5.

sprünglichen, dann aber gescheiterten Absicht, nach dem Abbruch seines Studiums selbst Antiquar zu werden (172). Das Entsetzen wiederum geht auf eine immer wieder aufschiebende Bewahrungsfantasie zurück, die allein ich an dieser Stelle weiterverfolgen werde. Besonders deutlich wird diese Bewahrungsfantasie in der Interaktion mit dem Antiquar. Trotz Odras verärgerten Blickes fragt Josef mehrfach nach, ob der ganze Haufen aussortierter Bücher tatsächlich nichts wert sei, und entwirft einen utopischen Ort, die „Bibliothek der Müllmänner“, an dem die eigentlich entsorgten Bücher aufbewahrt und weitergenutzt werden:

Wissen Sie, ich hab neulich im Fernsehen gesehen, wie die Müllmänner in Istanbul lauter Bücher, die die Leute achtlos in die Tonnen geschmissen hatten, aus dem Müll gerettet haben. Sie sammeln all diese Bücher, und so entstand in einem hübschen kleinen Gebäude die sogenannte Bibliothek der Müllmänner, in einem Raum etwa so groß wie diesem hier. Dort lesen die Müllmänner nach Feierabend und an ihren freien Tagen in diesen Büchern, aber natürlich kommen auch alle möglichen anderen Leute, denn es ist eine öffentliche und kostenlose Bibliothek für alle. (221)

Nicht nur Josefs unrealistischer Wunsch, alle Bücher zu verkaufen, versucht diese Vorstellung in die Tat umzusetzen. So rettet er bspw. auch den Perser-Teppich, Odras Fernsehliege, den Fernseher, die Notizbücher des Vaters, das von Odra als Kind gemalte Porträt von der Maus Moki Decker und drei alte Gemälde von Odra aus dem Hause Decker in die neue Wohnung in München (237, 255), womit die Auflösung in Form der Entsorgung als gescheitert angesehen werden muss.

In besonderer Weise, wenn auch nur immer wieder beiläufig erwähnt, zeugt Josefs ständiges und oft auch mehrfaches, also nicht nur für den Verkauf bestimmtes Fotografieren der Spuren von seinen Bewahrungsversuchen (15, 24, 32, 34, 154, 225). All diese Fotos stellen nun allerdings wieder neue Spuren dar, sind sie doch selbst nichts anderes als eingefangene und festgehaltene elektromagnetische Wellen.¹⁵ Insofern Fotos jedoch nicht den eigentlichen Gegenstand, sondern nur seinen fotomechanischen Abdruck bewahren, sind Josefs Bewahrungsversuche nichts anderes als Überschreibungen. Die eigentlichen Spuren lassen sich nicht festhalten, auch dann nicht, wenn man sie als tatsächlichen Gegenstand in eine neue Umgebung mitnimmt. Da sich ihr Kontext ändert, ändert sich auch

¹⁵ Vgl. Isabel Richter: Das Phantasma der authentischen Spur in der Porträtfotografie. Vergänglichkeit und Unsterblichkeit bei Roland Barthes. In: Sandie Attia, Ingrid Streble, Nathalie Le Boudedec und Alice Volkwein (Hg.): Der Spur auf der Spur. Sur les traces de la trace. Heidelberg 2016, S. 161-174, hier S. 164: Fotos als Spuren zeichnen sich durch Einmaligkeit und damit Vergangenheit des festgehaltenen Moments aus, beglaubigen aber als Spuren ihre indexikalische Verbindung zum Referenten. Vor diesem Hintergrund ist die Ähnlichkeitsbeziehung zum Fotografierten zweitrangig (ebd., S. 167). Ich komme in Kapitel 5 darauf zurück. Zur Diskussion, ob Fotos als Spur zu verstehen sind, vgl. Peter Geimer: Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma. In: Sybille Krämer, Werner Kogge und Gernot Grube (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt 2007, S. 95-120, der die Uneindeutigkeit dieses Paradigmas betont.

die Spur selbst.¹⁶ Das Porträt der Maus Moki Decker bspw. ist als Spur eine andere geworden in dem Moment, in dem Josef sie aus dem Keller des Hauses hervorholt und an die Wand der neuen Münchener Wohnung hängt. So wird die Fantasie einer alles erhaltenden Bibliothek der Müllmänner nicht nur durch den Antiquar als praktisch unmöglich entlarvt, wenn er darauf hinweist, dass Lagerraum nicht umsonst erhältlich ist (221), sondern auch, angesichts überschreibender Praktiken, als zeichentheoretisch unmöglich.

4. ÜBERSCHREIBUNGEN

An diesem Punkt der Überlegungen sind die Praktiken der Entsorgung wie der Bewahrung bereits als unmögliche Extrema eines Spektrums gekennzeichnet: Weder das Ausradieren einer Spur führt zur erhofften Befreiung von den Spuren, noch lässt sich eine die Spur nicht verändernde Erhaltung realisieren. Was bleibt, sind Spuren und Spuren von Spuren, und damit: Praktiken der Überschreibung, das heißt der ständigen Neuformung von alten Spuren zu neuen Spuren. Anders gesagt: Spurenlesen heißt, Spuren zu hinterlassen.¹⁷ Überschreibungen finden zwischen Entsorgung und Bewahrung statt, d.h. sie vernichten einen Teil der Spuren, bewahren aber auch einen Teil. Jede Bewahrung ändert mindestens einen kleinen Teil der Spur, jede Entsorgung hinterlässt mindestens einen kleinen Teil der Spur.

4.1 „All das inventarisier ich Ihnen im Handumdrehen“ – Ordnungen

Eine sich an Josefs Bewahrungsfantasie anschließende Umgangsweise mit den Spuren findet sich in seinem Ordnungswillen. Dieser will nicht einfach bewahren, wie es ist, sondern das auf den ersten Blick chaotische Material in eine Ordnung pressen, damit aber letztlich über- und neuschreiben. Erst so wird aus der Bewahrung eine auch für den Verkauf benutzbare Archivierung. Es ist Josefs erste Frage direkt am Tag der Einstellung, die diese Ordnungsfantasie klar kommuniziert:

Und, soll ich mich vielleicht als Erstes an die Ordnung der Bibliothek machen? Denn gut geordnet ist ja halb verkauft, oder? All das inventarisier ich Ihnen im Handumdrehen. (10)

16 Derrida spricht in Bezug auf Zeichen überhaupt von einer „Kraft zum Bruch“, die es ermöglicht, ihnen immer neue Kontexte aufzupropfen (Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*. In: ders.: *Die différance*. Ausgewählte Texte. Mit einer Einleitung hrsg. von Peter Engelmann. Stuttgart 2004, S. 68-109, hier S. 83f.).

17 Diesen Zusammenhang übersieht Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm.1), S. 16 in ihrer Bestimmung des Spur-Begriffs. Vgl. dazu Erika Linz und Gisela Fehrmann: *Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis*. In: dies. und Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Spuren Lektüren. Praktiken des Symbolischen*. München 2005, S. 89-104., hier S. 93f.: Spurendeutung und Spur sind gleichermaßen „Transkriptionsprozesse“.

Odra reagiert nur mit einem abschätzigen Kopfschütteln, bevor sie, wie oben bereits zitiert, klarstellt, dass ein Antiquar sich um die Bibliothek kümmert (11). Selbst als Josef sich daran macht, den Schreibtisch von all den Zetteln zu befreien, kann er es nicht lassen, noch in der Entsorgung Ordnung zu schaffen, indem er die Zettel zu kleinen Stapeln zusammenschiebt, entstaubt und dann als Bündel ordentlich übereinander in den Müllsäcken stapelt (15). Gleichzeitig ist sich Josef eindeutig im Klaren darüber, dass dieser „euphemistische Unsinn“ nur dazu dient, sich nicht allzu pietätlos zu fühlen (15).

Ähnlich sinnlos scheint die Inventarliste für die Gemälde zu sein, auf die zudem dann die „Anfertigung einer ordentlichen Liste“ (24) folgt, in der die Künstler sich nach ihrem Marktwert kategorisieren lassen. Ohne die Inventarisierung abgeschlossen zu haben (25), geschweige denn den Preis aller Gemälde ermittelt zu haben (24), kontaktiert Josef das Auktionshaus, das dann aber offenbart, bereits eine „vorbildliche Inventarliste“ (27) von Prof. Decker erhalten zu haben. Josef vermutet diesbezüglich eine Unterschlagung von Seiten Odras (33f.), auch wenn Odra ständig behauptet, nichts von einer Inventarliste gewusst zu haben, und erneut auf schnelle Entsorgung pocht: „Hauptsache, die nehmen alles mit“ (40). Als das Auktionshaus dann die Gemälde allesamt abholt, sind bereits knapp zwei Monate vergangen, ohne dass Josef etwas beigetragen hat (39).

Die Problematik solcher Ordnungsversuche führt vor allem eine Reflexion Josefs während der Bibliotheksauflösung vor. Zuerst staunt er über die Anordnung der Bücher, meint, ein „Wunder der Anachronik“ zu erkennen, das „ungehemmt kreativ“ nach einem „Prinzip der inneren, der selbstgewählten *guten Nachbarschaft*“ funktioniere (167). Zu den teilweise vorhandenen üblichen Ordnungsmethoden nach „Epochen, Weltgegenden [und] Künstlerindividualitäten“ (167), die allesamt nach dem Prinzip der Kontiguität (Chronologie, Herkunft, Urheberschaft) systematisieren, seien „transhistorisch symbolische Formen“ (167) erkennbar, die allerdings, nimmt man das angeführte Beispiel von David Hockney und japanischem Holzschnitt, nichts anderes als vermeintlich zeitlose Similaritätsbeziehungen meinen: „[N]atürlich, beide sind sie besessen von der Darstellung der Bewegung des Wassers, ja logisch!“ (168) In diesem ekstatischen Zustand wirkt die Bibliothek auf Josef wie eine „lückenlose[] Oberfläche“ bzw. ein „Bild, in dem wir rauschhaft alles zugleich sehen, und das wir doch niemals überblicken können“ (168). Dieser Moment, in dem sich Josef von der Kontiguität, dem „stupiden Und-dann-und-dann-und-dann“ (168), befreit sieht, ist in einer noch näher zu erläuternden Hinsicht (vgl. Kap. 5) interessant, weil Bilder grundsätzlich etwas Spurloses an sich haben: In ihnen ist der Verweisungszusammenhang in einem geschlossenen und strukturierten Alles-zugleich aufgehoben, es gibt kein Dahinter, nur Oberfläche.¹⁸

Auf diesen Rausch folgt eine haltlose Destruktion der Illusion, eingeleitet durch Odras abrupte Frage: „Was hast du genommen?“ (168) Der Rausch wird als möglicherweise me-

18 Damit korrespondiert die Unterscheidung von Lesen und Schauen (vgl. Aleida Assmann: Im Dickicht der Zeichen. Berlin 2015., S. 25f.).

dikamenteninduziert diskreditiert. Und damit nicht genug, denn auch die „gute Nachbarschaft“ zwischen Hockney und japanischem Holzschnitt entlarvt Odra als zufällig entstandene: „Er hat ihn [den Hockney-Band] runtergeholt, und dann war es ihm zu anstrengend, ihn wieder zurückzustellen.“ (168) Derart zurückgeholt in den in diesem Fall rein praktisch bedingten Verweisungszusammenhang der Spuren, aus dem die scheinbare Kreativität, d.h. die Nachbarschaft durch Ähnlichkeit, kurz befreit hatte, bekommt das Bild eine zerstörerische Tiefe durch die nicht mehr integrierbare Leerstelle, sodass Josef „überall kleine Löcher“ (168) entdeckt: „Es war also gar nicht lückenlos, das herrliche Gewebe dieser Oberfläche, nicht einmal das.“ (168) Das gesamte, nun dreidimensionale Gebilde zeigt sich von innen als pathologisch: „verwachsen“ und mit „verbuckeltem Rückgrat“, „hinter den Reihen“ verschimmelt (169). Der so bewirkte Verlust der Ordnung befähigt Josef schließlich, die verwachsenen Bücher zu entsorgen, statt sie zu verkaufen, ernüchtert, aber von „symbolischer Schwere“ befreit.

Ordnungen sind in jedem Fall Komplexitätsreduktionen zugunsten eines Gesamtbildes. Man könnte sagen: Durch Ordnungen versucht man, die Spur einzufangen, sie gefügig zu machen, in einer zeitlosen Systematik aufzuheben. Das gilt auch für das Haus, das nicht nur „kompliziert“ (101) ist, wie der Heizungsmonteurmeister diagnostiziert, sondern das auch, ganz ähnlich wie die Bibliothek, Löcher hat, „von denen man sich schleunigst wegdrehen musste, als sähe man sie nicht, sonst konnte einen die Wahnvorstellung befallen, das Haus werde binnen weniger Wochen einstürzen“ (169). Dahinter steht das in Ordnungen realisierte Verlangen, unwesentliche Spuren ignorieren und damit ihres Status als Spur entheben zu können. Insofern ist Josefs Ordnungswille immer auch ein Ausweichen vor den Details. Es bleibt dabei aber stets eine unhintergehbare Spannung „zwischen der immer noch untadelig lückenlosen Oberfläche und der bröckeligen Beschaffenheit des Einzelsteins“ (165), wie es in einem von Odras Vater auf einen Zettel übertragenen Poe-Zitat heißt. Dementsprechend versucht Josef auch vergeblich, nicht die Schrift des Vaters auf den unzähligenzetteln zu entziffern (15).

Im Hinblick auf dieses Nicht-Aussetzen ist natürlich Odra wieder einmal Josefs Gegenstück, wenn sie sich zur Aufgabe macht, die Notizbücher des Vaters zu lesen (84). In noch stärkerer Weise allerdings ist es der Vater selbst, der in der Figurenkonstellation diese Gegenposition einnimmt.

4.2 „Gibt's nen Tatort?“ – Auflösung der Spuren

Bevor ich mich dem väterlichen Umgang mit Spuren widme, ist ein kurzer Blick auf den *Tatort* nötig, den Odra und Josef regelmäßig schauen. Wie eine Ordnung schafft der Tatort es, Spuren sinnvoll, d.h. ohne Reste oder Lücken, zu integrieren. Immer geht es um die Spurensuche, die jedes Mal zum Mörder führt: „[D]er Fall wurde zu unserer Zufriedenheit ebenso abwegig wie vorhersehbar gelöst“ (37). Assoziiert wird das *Tatort*-Schauen mit Entspannung (37), Friedlichkeit (30) und „Glück der Heimkehr“ (77). Auch als Odra in der

Wohnung von Josefs Mutter verbleibt, schaut sie weiterhin den *Tatort* (236). Und tatsächlich endet der Roman damit, dass Josef nach einem *Tatort* sucht (259).

Ein *Tatort* führt demnach das vor, was auch Josefs Ordnungsfantasien letztlich versuchen: Auflösung der Spuren, zwar nicht in dem Sinne, dass die Spuren verschwinden, aber im Sinne einer eindeutigen Einhegung in ein klares Muster, in das sich die Spuren restlos einfügen.¹⁹ Dass diese Praktik auch hier wieder der Realität nicht gerecht wird, zeigt die kurze Erwähnung des *Tatorts* auf Odras Osterparty: Die Korruption im Ort wäre „Stoff für so manches Bündel aus Motiv, Mittel und Gelegenheit“ (128), heißt es da, aber auf Josefs Nachfrage, „worin denn diese Korruption bestünde“, kann ihm niemand antworten (128). Die klare Ordnung bleibt den offensichtlichen Fiktionen vorbehalten.

4.3 „wie eine endlose Ameisenstraße“ – Hyperreflexivität

Auch der Vater ist mit den Spuren der Vergangenheit beschäftigt, vor allem den Spuren der NS-Zeit. Während Josef den Details zugunsten einer Ordnung eher ausweicht und Odra wie erstarrt und selbst unproduktiv den Spuren des Vaters ausgesetzt erscheint, reagiert der Vater mit einer maßlosen Zeichenflut auf die Vergangenheit, die sich sogar letztlich von der Ordnung der Notizbücher löst und auf die mehrfach erwähnten Zettel umsteigt (84). Ich möchte an dieser Stelle von einer Hyperreflexivität sprechen, die das Vergangene ständig umwälzt, ohne dabei jemals an ein Ende zu kommen.

Die von Odra immer wieder vorgelesenen Notizbücher des Vaters als Zeichenflut zu bezeichnen, soll nicht heißen, dass diese Aufzeichnungen unverständlich seien. Vielmehr sind sie in ihrer Endlosigkeit ergebnislos oder aporetisch. Selbst die eigene Praktik der Reflexion ist damit nicht sicher vor der Reflexion: „Die dauernde Selbstverdächtigung, pardon Selbstkritik war etwas lästig, das schon, als probate Vermeidung jeden Konflikts vor allem aber ungeheuer bequem.“ (184) Dass hier nicht einfach nur über einen vergangenen Zeitgeist der Friedensbewegungen im Umfeld der 68er gesprochen, sondern eine auch in der Gegenwart des Schreibens noch stattfindende Praxis reflektiert wird, macht der Satz selbst mehr als deutlich, indem er sich ironisch distanziert selbst korrigiert. Die Überlegung, wie sich der Vater in das „bigger picture der Zeitgeschichte“ auflösen lasse (184) – auch hier wieder eine Verbindung zu der noch zu besprechenden Bild-Logik (vgl. Kap. 5) –, scheitert dabei und endet mit einem ergebnislosen „Wie auch immer“ (184), um zum eigentlichen Punkt der Überlegung zurückzukehren. Dass diese Auflösung, d.h. die Einordnung in eine Epoche, angesichts der detailversessenen Reflexion nicht funktioniert, macht noch einmal den Kontrast zu dem rauschhaften Gesamtbild der Bibliothek, das Josef für einen kurzen Moment imaginiert, deutlich.

19 Im Gegensatz zum „Entzugsparadigma“ handelt es sich hier um das sog. „Indizienparadigma“ der Spur, in dem die Rekonstruktion des Vergangenen gelingt (vgl. Krämer: Spuren, Graphé, Wissenskünste (Anm. 1), S. 21ff.).

Es wären viele Spuren in den Notizen des Vaters zu verfolgen, insbesondere in Bezug auf die NS-Vergangenheit und die Vater-Tochter-Beziehung. Vor allem auf die Auseinandersetzung mit *Guernica* und das Bilderverbot komme ich noch einmal zurück (vgl. Kap. 5). An dieser Stelle sei nur auf die Stellung des Vaters in der Figurenkonstellation hingewiesen: Wenn er fordert, dass es nur noch Fotos geben solle (194), bleibt er gleichermaßen der Spur verhaftet wie in seinen endlosen Reflexionsversuche, die sich im Gegensatz zu Josef den Dingen aussetzen, anstatt sie nur bewahren zu wollen. Das Foto fungiert hier also nicht als bloßes Bewahrungsmedium, sondern darüber hinaus als Konfrontation mit den vermeintlichen Sachen bzw. der Realität. So ist zu verstehen, dass der Vater in seiner Aufarbeitung der Vergangenheit keine versöhnenden Ordnungsversuche zulässt. Die Schrift der Notizbücher wird zur endlosen Sinnsuche in den Spuren, eine „Girlande, die scheint die ganze Welt hatte kreuz und quer überfahren wollen wie eine endlose Ameisenstraße“ (16), eine ständige Überschreibung der Vergangenheit in dem Versuch, das Vergangene zu fassen zu bekommen – ein Versuch, der natürlich scheitern muss, weil über den alten Spuren nur neue Spuren hinterlassen werden.

4.4 „in den Stand einer erfundenen Unschuld“ – Restauration

Die Frage, wie bzw. ob man an das Vergangene herankommt, thematisiert der Roman vor allem anhand der Architektur in Quedlinburg. Lange stehen Odra und Josef vor einem restaurierten alten Haus, das sie „mit großer Sympathie“ betrachten, „weil es in seiner Schiefe und Rundheit so wesenhaft aussah, wie von einem Kind gemalt“ (104), ein fast schon abstrakt-symbolisches Haus. Dass hier aber nicht irgendeine „Urform“ wiederhergestellt wurde, sondern klarerweise das Haus „in den Stand einer erfundenen Unschuld zurückversetzt“ wurde (104f.), „das jahrhundertlange Leben in einem als bloße Abfolge von Entstellungen und Verirrungen getilgt“ (105), bemerkt Josef sofort. Bei einem „wesenhaften“ Haus fehlen natürlich die unwesentlichen Details – man könnte auch sagen: die Gebrauchsspuren. Um eine Tilgung in der radikalen Form der Vernichtung handelt es sich allerdings nicht, insofern Josef erkennt, dass das restaurierte Haus wieder nur eine auf das frühere Haus verweisende Spur ist. Mit einer Zerstörung von Spuren durch Überschreibung bleiben, so viel man auch tilgt, immer Spuren von Spuren – in diesem Fall die weißgekalkten Wände und die „satt dunkelbraun“ leuchtenden Balken (104) –, die per Negation weiterhin das Davor markieren.²⁰

Josef vermutet, dass Odra es auch gerne hätte, wenn sich jemand „in ähnlicher Weise des Hauses ihres Vaters“ annehme (105), es also in eine „erfundene Unschuld“ zurückversetze, in einen Zustand, in dem die Spuren des Vaters getilgt sind und das Haus wieder wie vor der Bewohnung durch den Vater aussieht. Dass sich Spuren aber nicht einfach so aus-

²⁰ Hieran wird auch die Unumkehrbarkeit der Spur bzw. der Zeit überhaupt deutlich. Vgl. dazu Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm. 1), S. 18. Restauration heißt immer Neuschöpfung.

löschen lassen, zeigt auch der sich unmittelbar anschließende Besuch der Stiftskirche in Quedlinburg. So meint Josef, der Aufgang passe nicht zur Kirche, und fühlt sich bestätigt, zu lesen, dass die Treppe von den Nazis verbreitert worden war (107). Gleiches gilt für eine hellere Stelle in der Wand, in der sich zuvor ein Hakenkreuzfenster befunden hatte, „eine feuchte Stelle, wie in der Lunge eines Sanatoriumsgastes, die wohl auch niemals mehr gänzlich austrocknen wird“ (108). Dass sich die Vergangenheit nicht einfach auflöst, Reste früherer (z.B. politischer) Benutzung also immer bleiben, wird in diesem Fall noch durch die Unfähigkeit ergänzt, zwischen Original und Umbau zu unterscheiden: „Oder aber war die Treppe in der jetzigen Rekonstruktion wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückgebaut worden?“ (107f.) Oft lassen sich Spuren keiner klaren zeitlichen Abfolge zuordnen, sodass zwischen einer verklärten Vergangenheit und einer tatsächlichen Neuerung gar nicht mehr unterschieden werden kann.

4.5 Der Vergangenheit „zum Glück enthoben“ – geschichtsloses Miteinander

Es gibt einen kurzen Moment, und zwar erneut in München, in dem die Vergangenheit schweigt, ein kurzes geschichtsloses Miteinander, wenn Josef und Odra gemeinsam im Zacher, einem Lokal in der Nähe von Josefs alter Wohnung, sitzen und beim Essen keine „scheißlangweiligen Anekdotchen“ aus der Vergangenheit erzählen müssen, keine Nostalgie, kein „Wehmut ins Jetzt“ gemischt (203): „Die Art, wie wir hier saßen, erinnerte uns an nichts.“ (202) Selbst ein „so schön wie jetzt war’s noch nie“ (203), das auch nur wieder die eigene Vergangenheit und ihre Spuren beschworen hätte, braucht es zwischen ihnen nicht. Gleichzeitig wird auch die eigene Gegenwart nicht zur Vergangenheit, kein „Echo [...] wundervoll traurig aus der Zukunft“ (203), das die Vergänglichkeit des Moments wachruft. Josef resümiert: „All dessen waren wir zum Glück enthoben“ (203). Und dennoch reden sie, über Dinge, die auch ohne sie da wären (204), das heißt bedeutungslose, weil unpersönliche Dinge.

Aber auch dieser Moment, in dem die Spuren kurzzeitig schweigen, kann der Vergangenheit nicht entkommen, allein schon durch die aus dem Nachhinein erzählende Perspektive Josefs, die nicht nur implizit die Zeitlichkeit präsent hält, sondern auch, per Negation zwar, aber doch auf eine die reine Gegenwart durchbrechende Weise, die eigenen Erinnerungen, „wie ich beim Abi beschissen hab und zwanzig Jahre später von meiner Ex beschissen wurde“ (203), einstreut. Entscheidend ist aber letztlich der Ort, an dem dieser kurze vergangenheitsvergessene Moment stattfindet. Das Zacher²¹ ist nämlich Josefs ehemaliges Stammlokal und damit aufs Engste mit seiner Vergangenheit verknüpft. So deutet Josef die freundliche Begrüßung des Wirts – „grueß di, Josef, wollts wos essen?“ –

21 Motivisch klingt mit dem Namen ebenfalls eine Destruktion der Geschichtslosigkeit an, kommt Zacher doch von Zacharias, was sich als „der Herr hat sich erinnert“ übersetzt (Martin Bocian: Lexikon der biblischen Personen. 2., erweiterte Auflage mit einer Einleitung von Bernhard Maier. Stuttgart 2004, S. 506).

als „gutes Zeichen“ (202). Zudem weiß Josef explizit um die Vergangenheit des Biergartens (202). Wo die Erinnerungen schweigen, spricht also der Raum umso deutlicher von seiner Zeitlichkeit. Während im Falle der Wohnung von Josefs Mutter und der Obdachlosigkeit die spurlosen Orte durch Erinnerungen entlarvt werden, ist es hier der spurenbehaftete Ort, der die Erinnerungslosigkeit Lügen straft.

4.6 „sich in der Spur halten“ – pragmatisch, bürgerlich, lebensfähig

Im Hintergrund der bisher beschriebenen Versuche, mit der Spur umzugehen, steht immer eine Art pragmatische Bürgerlichkeit,²² die von Josef und Odra zwar nicht durchgehend gelebt werden kann, aber doch ständig als momentane Lebensfähigkeit aufscheint. Der Antiquar war ein Beispiel, sich den Spuren auszusetzen, ohne in ihren Bann zu geraten oder ihnen symbolische Bedeutung aufzupropfen. Und auch der Vater hat mit seinem Keller einen Ort, an dem er Spuren erst einmal abstellen kann, ohne eine finale Entscheidung treffen zu müssen (69), in diesem Sinne vielleicht eine metaphorische Ermöglichungsbedingung seiner Hyperreflexivität, die nur dann lebensfähig ist, wenn man keine Entscheidung mit anschließender Handlung treffen muss. Selbst Odra scheint in dem Moment, in dem sie ihre Osterparty gibt, ansatzweise lebensfähig zu sein, weil sie Teil eines sozialen Netzwerks ist. Das hängt mit der Spur insofern zusammen, als dass Odra sich mit der Einladung zur Party „den Leuten in Erinnerung“ bringt (118). In und mit der Spur zu leben, hieße also, Spuren hinnehmen zu können, pragmatisch ausblenden zu können und nie zu stark an ihnen zu hängen – kurz: ein Ort *zwischen* Geschichtsvergessenheit und Vergangenheitsfixierung.

Das Gegenbild dieser Lebensfähigkeit ist Odras Einweisung in die Abschottung der Klinik. Nach ihrer Entlassung machen Josef und Odra einen längeren Spaziergang, auf dem „eben nur das Nötigste“ gesprochen wird, „kleine Sätze ohne Bedeutung, bloß Laute unter Tieren, die sich gegenseitig in der Spur halten“ (60). Ich verstehe diesen Moment als den einsetzenden Versuch, sich in die pragmatische Bürgerlichkeit einzufügen, der in der besagten Osterparty und dem nahezu harmonischen Besuch von Frau von Hadern (150ff.) seinen Höhepunkt erreicht und entsprechend mit dem Verkauf der Holzplastiken und Masken, also der tatsächlich erfolgenden Entsorgung gewisser Spuren, korreliert (154).

22 Der Roman umkreist das Thema Bürgerlichkeit auf verschiedene Weisen, durchweg negativ konnotiert (23, 87-89, 131, 142, 166, 172, 184, 190, 229, 250). Für den hier angeführten Kontext scheint mir v.a. das Motto des Romans entscheidend: „Jede Beschmutzung kann ich ertragen, nur die bürgerliche nicht. Ist das nicht seltsam?“ (5) Das Zitat stammt aus den Tagebüchern Wittgensteins. Es fehlt ihm ein vorangestellter Satz: „Der bürgerliche Geruch des Verhältnisses Marguerite – Talla ist mir so grausig, unerträglich dass ich vor ihm aus der Welt fliehen könnte.“ (Ludwig Wittgenstein: Denkbewegungen. Tagebücher 1930-1932, 1936-1937 (MS 183). Teil 1: Normalisierte Fassung. Hrsg. von Ilse Somavilla. Innsbruck 1997, S. 61) Im Hinblick auf den Roman ist die Opposition von Bürgerlichkeit und Weltflucht eine der vielen Variationen von Spur und Spurlosigkeit.

Für die Struktur des Romans scheint mir hier, so unscheinbar sie daherkommt, eine wesentliche Stelle des Romans vorzuliegen. Ich hebe fünf Aspekte hervor. Erstens und am wichtigsten verstehe ich das „in der Spur halten“²³ als Minimum an Lebensfähigkeit. Nicht in der Spur zu bleiben, hieße, aus dem Kontinuum der Realität heraufzufallen, d.h. spurlos zu verschwinden, von allem abgeschnitten zu sein. Existieren heißt, einen Unterschied zu machen: Spuren zu hinterlassen. So erklärt sich, warum Odra als „Glühwürmchen am helllichten Tag“ (114) beschrieben wird: Gerade noch unterscheidbar vor dem hellen Hintergrund, am „Rande der Unsichtbarkeit“ (114), aber eben doch nicht verschwunden und damit in der Nutzlosigkeit doch noch ein Verweis auf das unerreichbare Nichts hinter der Grenze. Odras Hang zur Spurlosigkeit müsste in eine genau solche Unsichtbarkeit münden, eine Auflösung vor allem des Körpers, der Spuren hinterlassen kann.

Wichtig für das In-der-Spur-Bleiben ist, zweitens, die Gegenseitigkeit, in der dies geschieht. Das impliziert nicht nur die Gemeinschaft, wie sie auf der Osterparty quasi in Anspielung an die christliche Auferstehung und in klarem Gegensatz zum Klinikaufenthalt gefeiert wird, sondern auch eine grundsätzliche, unhintergehbare Relationalität der sich gegenseitig beeinflussenden und vor allem lesenden Menschen: Ohne Spurenlesen auch keine Spuren.²⁴ Drittens kann diese Lebensfähigkeit an dieser Stelle noch nicht das bürgerlich-pragmatische, durchaus behagliche Leben meinen, sondern nur auf basale, körperliche Funktionen, insbesondere die Fortbewegung, hinweisen, eben am Rande der Auflösung. Dies erklärt, viertens, warum ein Vergleich zu Tieren angestellt wird. Auch Tiere hinterlassen Spuren und kommunizieren miteinander, allerdings ohne Bedeutung im emphatischen Sinne. Das spezifisch Menschliche wäre in dieser Konstellation folglich, große Sätze mit Bedeutung auszusprechen, die funktionale Kommunikation übersteigen und die die mehrfach angesprochene „symbolische Schwere“ erzeugen, die zwar stets in der Zwischenstellung zwischen Körper und Geist bleibt, damit aber über das rein Körperliche hinausgeht. Man könnte auch sagen: Menschlich ist eine Form des Spurenlesens, die über das „in der Spur halten“ hinausgeht, weil sie über den alten Spuren neue, mit Sinn aufgeladene Spuren erschaffen kann. Josefs Ordnungsfantasie lässt sich als ein solches Beispiel ansehen, aber grundsätzlich sind alle Narrationen oder Konstruktionen darunter zu zählen, die versuchen, den Spuren Sinn abzurufen,²⁵ so auch – trotz ihrer oft entgegengesetzten Gesten – die Reflexionen des Vaters. Fünftens und abschließend wird der hier beschriebene tierische Zustand explizit als eine solche Konstruktion – bzw. genauer: als die Konstruktion eines bedeutungslosen und d.h. nicht differenzierbaren Zustands – ausgewiesen, die sich über die vermeintliche Erinnerung, in der „wir den ganzen Weg über geschwiegen“ haben (60), legt. Das Tierische des Menschen ist in diesem Sinne das,

23 Zu der hier enthaltenen normativen Konnotation von „Spur“ vgl. Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm. 1), S. 14.

24 Vgl. Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm. 1), S. 16.

25 Vgl. dazu Krämer: Was also ist eine Spur? (Anm. 1), S. 17.

was man nicht erinnert, weil es bedeutungslos bleibt, aber doch immer mitläuft, ein Minimum an Spuren.

5. „in die ich mich zu meiner Rettung hatte hineinfallen lassen“ – Bilder

Im Bild kulminiert schließlich die für den Roman entscheidende Opposition von Spur und Spurlosigkeit. Zeichentheoretisch ist es üblich, die Kontiguität der Spur bzw. des indexikalischen Zeichens mit der Similarität des ikonischen Zeichens zu kontrastieren.²⁶ Insofern wäre es naheliegend, die immer wieder auftauchenden Bilder als Gegen-Ort zur Spur aufzufassen.²⁷ Allerdings kann auch Kontiguität zu Ähnlichkeit führen, wie Fotos zeigen.²⁸ Tatsächlich scheint mir der Gegensatz zur raumzeitlichen Berührung bzw. zum realen, kausalen Zusammenhang der metaphorische Sprung²⁹ zu sein, nicht die Ähnlichkeit allein. Die Welt der Bilder wird unter dieser Perspektive nicht einfach durch ein anderes zeichentheoretisches Prinzip zum Gegen-Ort zur Spur, zur Fotografie³⁰ und zur Realität, sondern durch eine bestimmte kognitive Operation des Menschen, die Ähnlichkeit überhaupt erst ermöglicht: das Abstraktionsvermögen.³¹

Deutlich wird dies vor allem in den Reflexionen des Vaters, wenn er über *Guernica* schreibt:

Aber dieses Alle-Bilder-Zugleich, das so viel mehr zu zeigen scheint als Zeitungsfotos es jemals könnten, zeigt uns doch so viel weniger. Denn es liefert vom Leiden bloß die Umrisslinie der primären Wiedererkennung – den Augenblick, bevor wir die Sache selbst sehen, den Augenblick, wo wir noch schnell die Augen verschließen können. [...] Nur wenn man ein Kind ist, ist die symbolisch-primitive Zeichenform traumatisierend, weil Darstellungsschemata für das Kind noch mit konkreten, realen Formen identisch sind. Wir anderen aber werden angesichts der schockartigen Konfrontation mit den Hieroglyphen des Leidens lediglich in eine pseudokindliche, in Wahrheit aber gleich schon den Schock ins Symbolische übertragende Lage versetzt. Es ist Regression, und also das Ge-

26 So etwa bei Roman Jakobson: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: ders. und Morris Halle: Fundamentals of Language. Den Haag 1956, S. 55-82 oder Charles S. Peirce: Phänomen und Logik der Zeichen. Hrsg. und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt 1983, S. 64ff.

27 Das schließt nicht aus, dass Bilder in ihrer Materialität Spuren bleiben.

28 Vgl. Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln 1999, S. 26f., der dies für den Abdruck zeigt.

29 Diese Opposition von Sprung und Kontinuität bzw. Nachbarschaft findet sich nicht nur in rhetorischer bzw. zeichentheoretischer (vgl. Heinrich Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. Ismaning 1990, S. 64), sondern auch in philosophischer Tradition (vgl. Gunter Scholtz: Sprung: Zur Geschichte eines philosophischen Begriffs. In: Archiv für Begriffsgeschichte 11 (1967), S. 206-237, hier S. 207). Vgl. zum Sprung ins Bild auch Sigrid Weigel: Grammatologie der Bilder. Berlin 2015, S. 23.

30 Zur Opposition zwischen Bild und Foto vgl. Richter: Das Phantasma der authentischen Spur in der Porträtfotografie (Anm. 16), S. 168.

31 Dies korrespondiert mit der zuvor angeführten Gemeinsamkeit von Menschen und Tieren, in der Spur zu bleiben. Das spezifisch Menschliche zeigt sich nun als geistiges Vermögen, Dinge in Verbindung zu bringen, die sich raumzeitlich nie berührt haben.

genteil vom Geist der Mnemosyne, was hier wirkt. Wir ersetzen das traumatische Umrissbild in unserem Inneren durch ein Ausdrucksschema, einer vermeintlichen Archetype des Leids. (188)

An dieser für die aktuelle Untersuchung zentralen Stelle sind drei Aspekte zu betonen. Erstens arbeitet *Guernica* mit Umrissen, Schemata, Hieroglyphen, Archetypen, d.h. mit Operationen, die keine tatsächlichen Spuren des Leids aufnehmen, sondern vom Detail abstrahieren und dann über Ähnlichkeitsbeziehungen den metaphorischen Sprung ins Denken wagen – der bereits angesprochenen Verpflanzung durchaus verwandt. Das Ergebnis ist ein Bild, das raumzeitlich nichts mit dem abgebildeten Gegenstand zu tun hat, aber im Gehalt dem Gegenstand ähnlich ist und eine höhere Wahrheit³² darstellt. Der Vater spricht hier von einer „Heiligung der Kunst als höherem Wahrheitsmedium“ (191), erneuert eine Assoziation von Heiligkeit und Spurlosigkeit.

Daraus ergibt sich zweitens ein Ausweichen vor der konkreten Realität,³³ dem echten Leid, das in Zeitungsfotos Spuren hinterlassen würde, die sich kausal auf ein tatsächliches Geschehen zurückführen lassen. Das Symbol³⁴ vertritt etwas Allgemeines, hier das Leid überhaupt, und damit etwas, das sich nicht durch die Kontinuität der Spur, sondern durch die Gleichzeitigkeit aller Spuren – wie „in einem mythischen Palimpsest“ (188) – ergibt, sich mit dieser Zeitenthobenheit aber grundsätzlich aus der Spur löst.

Drittens schließlich ist das kritisierte Verhalten ein unbewusster Abwehrmechanismus, ein Rückfall in ein kindliches Stadium, das noch nicht zwischen Symbol und Realität bzw. zwischen abstraktem Abbild und tatsächlicher Spur unterscheiden kann. Der angesprochene „Geist der Mnemosyne“ wäre in dieser Konstellation das strikte Verharren in der Spur, den Spuren zum realen Leid zu folgen, die Erinnerung möglichst genau, ohne Verzerrungen und authentisch zu erhalten: das Foto.

Während der Vater sich – wohlgerne als Kunsthistoriker und mit einer malenden Tochter – für ein „Bilderverbot“ ausspricht (194), erhofft sich Josef genau das Gegenteil, eine Flucht in die Bilder. So lässt er sich in seinen Studentagen in die Bilder hineinfallen, „eine unheimliche Tröstung“, die er später nicht mehr spürt und auch durch keine Medikamente mehr hervorrufen kann (171). Das Hineinfallen in die Bilder wird von zwei Einsichten Josefs begleitet, einerseits in die „Wörtlichkeit der Bilder“, andererseits, dass „alles ist, wie es ist“ (171). Beide Aspekte deuten an, dass die kontiguitäre Ebene der Spur verlassen wird. Zum einen ergibt sich die Wörtlichkeit der Bilder aus der Einsicht, dass es nur Bilder

32 Letztlich steckt hinter dieser Opposition wohl nichts weiter als eine Variation der platonischen Unterscheidung von Erscheinung und Idee.

33 Zur Verbindung von Spur bzw. Index und Individualität vgl. Charles S. Peirce: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Bde. I & II. Hrsg. von Charles Hartstone und Paul Weiss. Cambridge 1960, 2.306.

34 Über den Symbol-Begriff wäre einiges zu sagen. Ausgeschlossen scheint mir hier eine indexikalische Konnotation, die es begriffsgeschichtlich durchaus gibt (Stephan Meier-Oeser, Oliver R. Scholz und Martin Seils: Art. Symbol. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10: St-T. Basel 1998, S. 710-739, hier S. 712). Ich begnüge mich mit einem Hinweis auf die Etymologie: Symbol ist im Geist Zusammengebrachtes (ebd., S. 710). In diesem Sinne verstehe ich den Symbol-Begriff des Vaters an dieser Stelle im Gegensatz zu einem realen Zusammenhang.

und Bilder von Bildern gibt: eine total gewordene Kunst-Welt, die kein Außerhalb, keine vorausliegende Realität mehr kennt. So stehen die Bilder für nichts hinter den Bildern, verweisen eben nicht, rhetorisch gesprochen, auf eine eigentliche Bedeutung, sondern sind selbst als das Eigentliche zu nehmen. Insofern ist das Fallen in die Bilder Realitätsflucht.³⁵

Zum anderen ergibt sich aus dieser Position heraus die Einsicht einer allgemeinen, unpolitischen Gleichgültigkeit gegenüber der Realität. Wer in die Bilder fällt, fällt sozusagen aus der Spur heraus, will nichts von der auf den raumzeitlichen Ursprung verweisenden Kontextualisierung der Bilder – „Caravaggio, Opferung Isaaks, 1597“ (172) – hören, sondern kennt nur die Darstellungsinhalte – „Herrgott am Kreuz oder [der] blaue Rand des Tellers“ (171). Wird diese Sehnsucht mit der „professionellen Angeödetheit“ des Professors konfrontiert, der in maximaler Abständigkeit zum Bild, dazu im sozialen Kontext der Vorlesung, fest in der Spur des Bildes als materielles Objekt steht, ist es nicht verwunderlich, dass die eigene Lebensfähigkeit angezweifelt wird (171). Während der Vater also, wie Odra beharrlich betont, sich trotz seiner geistigen Beschäftigung als Kunsthistoriker durch „Weltzugewandtheit“ auszeichnet (153), kennzeichnet Josef ein Hang zur vergeistigten Weltflucht, eine Flucht, die auch nicht mehr nach dem Wahrheitsgehalt der Kunst fragt, sondern gerne in der Kunst leben würde.

Dass Bilder wie Kunstwerke eine ganz spezifische, dekontextualisierte³⁶ Operation benötigen, die sie aus dem Zusammenhang der Dinge heraushebt, zeigt Odras Porträt der Maus Moki Decker. Ursprünglich gehört das Bild in eine bestimmte Praxis, ist Illustration eines Gutscheins dafür, dass Odra eine tote Maus auf der Kellertreppe entfernt, vor der der Vater Angst hat (71). Durch die Rahmung, die der Vater dann aber vornimmt und die die Rückseite des Bildes, auf dem es sich noch als Gutschein ausweisen würde, verdeckt (71), wird das Bild aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen und zu einem abgeschlossenen, selbstständigen Kunstwerk. Seine Spuren sind sozusagen verwischt.³⁷

Allerdings interessiert sich Odra nicht für das Bild, sondern nur für das Skelett der toten Maus, die die Vorlage ihres Porträts gewesen war (237) und die Odra nicht entsorgen konnte, weil sie „wirklich so schön weiß“ (71) war: ein „unbemaltes Fleckchen Welt“ oder mit anderen Worten: der unmögliche, zeichenlose Raum, der nicht markiert und doch lokalisierbar ist. Diese Spur der realen Maus wird für Odra zum Rest einer Utopie, ein Rest jedoch, der unauffindbar bleibt (237). Letztlich bleiben ihr nur die Kriegsfotografien des Großvaters, die sie bei ihrem Verschwinden mitnimmt (256f.). Erneut zeigt sich hier die Ambivalenz der Figur Odras: Auf der einen Seite folgt sie dem Gebot ihres Vaters, es solle

35 Auch Josefs Ordnungsfantasie in Bezug auf die Bibliothek erzeugt letztlich ein Bild, das der Kontinuität entflieht.

36 Ich borge diesen Begriff von Jonathan Culler: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002, S. 40 und übertrage ihn auf eine Autonomie-Vorstellung von Kunst überhaupt. Anzuschließen wären hier Überlegungen dazu, was mit Spuren passiert, wenn sie Einzug in das System der Kunst erhalten.

37 Es wäre z.B. noch einiges zur Funktion dieses Kunstwerks als rituelle Bannung der Angst (71) zu sagen. Vor allem die Masken und Holzplastiken wären hier anzuführen.

nur noch Fotos geben, auf der anderen Seite entsorgt sie ihre eigenen Gemälde nicht, wie behauptet (124), sondern versteckt drei davon im Keller (253).

Überhaupt steht Odra mit ihrer eigenen Malerei in der hier beschriebenen Konstellation zwischen Bilderverbot und Bilderheiligung, zwischen Spur und Sprung aus der Spur heraus. Die resultierende Maltechnik versucht, so beschreibt es Gunter Gumbel auf der Osterparty, „das Abstrakte als etwas real Vorfindliches hinzustellen“. Man könnte auch sagen: Odra will das Bild zum Foto machen, ohne dass es ein Foto wird.³⁸ Gumbel urteilt dementsprechend: „[I]m Ganzen schien mir das alles doch ziemlich sinnlos.“ (125) Das Malen wird so zu einer unmöglichen Aufgabe, will man das Abstrakte und das Konkret-Reale vereinen. Insofern das Malen kein kontiguitäres Verhältnis zu dem Dargestellten hat, schließt es das real Vorfindliche aus und eine Integration kann aufgrund der medialen Differenz zwischen Bild und Foto nicht erfolgen. Ob eine notwendig scheiternde Kunst allerdings tatsächlich sinnlos sein muss, sei dahingestellt. Gumbels bürgerlicher Versuch der Kategorisierung kann hier jedenfalls nicht das letzte Wort sein.

6. Schluss: Der Roman als Tatort

Das Ende des Romans lässt den Leser zunächst ratlos zurück. Der Fall Odra ist in gewisser Weise ein Tatort ohne Leiche: Odra verschwindet mit der Auflösung des Hauses. Befremdlich ist dabei vor allem Josefs (Nicht-)Reaktion. Der Leser befindet sich nun in der Lage, die Spuren, d.h. Josefs Erinnerungen, lesen zu müssen, um sich zu erklären, was mit Odra passiert ist. Tatsächlich scheint mir der Roman zwei Alternativen anzubieten, zwischen denen sich zwar nicht entscheiden, aber doch eine grundsätzlich ähnliche Logik festmachen lässt: Entweder Odra lebt nun in der Obdachlosigkeit, vielleicht wieder in Berlin. Dafür spräche, dass Odra ihren Koffer mitnimmt (256f.). Oder Odra nimmt sich am Ende das Leben. Für Letzteres sprächen zwei Hinweise: Zum einen geht sie mehrfach im Arabellapark spazieren (243), der mit der Tante Josefs verbunden ist, die sich das Leben genommen hat; zum anderen nimmt sie ihr Antidepressivum nicht mehr (242). Diese beiden Möglichkeiten korrespondieren mit den beiden grundsätzlichen Haltungen Odras über den ganzen Roman hinweg: einerseits absolute Rastlosigkeit, die ständige Lust zu reisen, das Umherirren ohne festen Bezugspunkt, Ziellosigkeit; andererseits Totenstarre, völlige Bewegungslosigkeit, das Starren ins Nichts, der buchstäbliche Fall aus der Welt. Im Laufe des Romans changiert Odra immer wieder zwischen diesen Extremen. Am Ende des Romans ist eine Sache jedoch anders: Das Haus, mit dem sie verwachsen war, das sie in der Welt hielt, ist aufgelöst. In dem Moment, in dem Josef das Haus endgültig auflöst, verliert sie ihren Fixpunkt, an den ihre Existenz gebunden ist.

38 Ein solcher Versuch hat unter der Bezeichnung „vera icon“ eine lange Tradition, die weit hinter die Erfindung der Fotografie zurückreicht. Vgl. dazu Weigel: *Grammatologie der Bilder* (Anm. 30), S. 105ff.

Auch die neue Wohnung mit Josef kann ihr diesen Fixpunkt nun nicht ersetzen. Josefs Erinnerung mündet im 13. und letzten Kapitel in eine Gegenwart, in der Josef allein in der neuen Wohnung sitzt bzw. liegt. Diese Gegenwart wird als „ruhiges Wohlgefallen“ (237) beschrieben: Die Notizbücher des Vaters sind „behaglich“ in der Ecke verstaut, die Wände „frischgeweißt“, das Bild von Moki Decker hängt ordentlich in der Mitte der Wand (237) und die anderen Gemälde Odras sind im Keller verstaut (255). Damit sind die genannten Spuren der alten Wohnung neu integriert. Das offensichtliche Vorhandensein von Bildern und Notizbüchern indiziert dabei, dass eine „Verpflanzung“ (211) in eine Wohnung ohne Spuren wie bei Josefs Mutter nicht geschehen ist. Überhaupt zeichnet Josef ein Bild der ruhigen, behaglichen Harmonie der Bürgerlichkeit, die sich im Inneren eingerichtet hat: Die Bewegung findet draußen, außerhalb seiner Wohnung „wie in einem auf schnellen Vorlauf gestellten Trickfilm“ statt (258), während er sich gemütlich auf die Fernsehliege legt und einen *Tatort* schaut (259). Das Außerhalb tritt nur in seiner ästhetisierten und fiktionalisierten Variante („Das ist schön.“, 258) in den gemütlichen Innenraum. Die eigene Vergangenheit ist eingehegt, ohne dass sie sich aufdrängt, entweder in einen Karton, dessen Inhalt wohl nie in einem Regal stehen wird (237), oder im Keller, dem paradigmatischen Ort des verdrängenden Aufschubs (255).

Von diesem gesicherten Innenraum aus – mit Noise-Cancelling-Kopfhörern lässt sich das Außerhalb auf Knopfdruck ausblenden (258) – blickt Josef auf sein altes Haus auf der gegenüberliegenden Straßenseite: „Von hier aus kann ich bequem auf meine alte Wohnung herabsehen“ (238). Nicht nur ein Voyeurismus kommt hier zum Ausdruck, sondern auch der abschätzige Blick auf die eigene Vergangenheit, die sich in überheblicher Urteilsgewissheit vom eigenen Vorher abkoppelt. In diesem Sinne wird die Person in der alten Wohnung als Personifikation des alten Josef mit dem herabwürdigenden Ausdruck belegt, den Josef selbst zugeschrieben bekommen hatte: „Graf von Hasi“ (49). Was Josef damit praktiziert, ist nicht nur ein Abkoppeln von der eigenen Vergangenheit, sondern auch ein hochmütiges Herabblicken und Verurteilen des früheren Ichs, als sei dieses Ich nicht mehr Teil der Gegenwart, in der der Roman endet. Die Spur führt ihn in eine bürgerliche Utopie, eine reine Gegenwart, die ihre Geschichtlichkeit und ihr Gewordensein einhegt oder ganz abstreift.

Josef sieht dabei ganz deutlich, dass diese harmonische Idylle nur behaglicher Schein ist. Zwar meint er, weil er seinen echten Namen nun wieder trägt: „Alles liegt offen da“ (238). Diese Klarheit ist jedoch geheuchelt, insofern sie ihre Vergangenheit bewusst ausblendet: „Allerdings liegt in der Leichtigkeit, mit der ich mir selbst Geschichte werde, natürlich der Gipfel der Hochstapelei, darin, wie ich das J. Fellner unter die Schriftstücke male, als hätte ich nie etwas anderes im Leben getan.“ (239) Die Behaglichkeit und vermeintliche Klarheit gibt es nur zum Preis des Selbstbetrugs, den Josef aber ganz bewusst auf sich nimmt.

In dieser bürgerlichen Welt ist nun offensichtlich kein Platz für Odra. Josef schafft sich einen Neuanfang, koppelt sich von seiner Vergangenheit ab, richtet sich in bürgerlich-

Vochtel: Auf Spurensuche

harmonischen Zuständen der Betäubung³⁹ ein, legt die Spuren der Vergangenheit beiseite, ohne sie tatsächlich vernichten zu müssen, kommt in einer reinen Gegenwart an. Odras Ort – wenn es denn ein Ort ist – liegt aber außerhalb der bürgerlichen Existenz; eine moderate Einrichtung funktioniert für sie nicht. Das Außerhalb dieser bürgerlichen Welt ist die Obdachlosigkeit oder der Tod, das aus dieser Sphäre Ausgeschlossene und unsichtbar Gemachte. Allein das aufgelöste Haus hatte sie in einer Schwebelage zwischen diesen Extremen halten können.

Das Ende des Romans erhält in dieser Ausweglosigkeit eine tragische Seite. Es ist durchaus ernst zu nehmen, wenn Josef meint: „Alles hier wäre für Odra bereit. Alles ist fertig.“ (258) Dass er den Einzug Odras allerdings immer weiter aufschiebt und nach dem Verschwinden Odras nichts unternimmt, um sie zu finden, deutet darauf hin, dass er um die Unmöglichkeit weiß, Odra in dieses neue Leben zu integrieren. Diese Erkenntnis stellt sich in dem Moment ein, in dem er mit Frau von Hadern vor seiner endgültigen Abreise aus dem leergeräumten Haus Odras alte Gemälde in einem Geheimfach im Keller findet (253). Erneut ist damit Odras emphatische Betonung, alle Spuren entsorgen zu wollen, Lügen gestraft. Bis in die kleinsten Ecken ist sie mit dem Haus verwachsen. Setzt man voraus, dass Josef dies erkennt, wird erklärbar, warum er überhaupt keine Hoffnung hat, dass Odra zurückkehren wird. Er weiß, dass der Ort, den er in München für sie beide geschaffen hat, nicht der Ort Odras sein kann. Einen Platz für Odra bietet die Wohnung, d.h. die bürgerlich-behagliche Welt nicht.

Auch Odra selbst scheint sich dieser unmöglichen Existenz bewusst zu sein, wenn sie traurig feststellt, dass ihr das ungebundene Umherschweifen wie in Berlin nicht mehr möglich sei:

Neuerdings trete einem ja an jeder Ecke jemand in den Weg, um einen zu fragen, *wohin des Wegs, Bourgeois?* Und wenn man dann nichts weiter sagen könne als naja, einfach zur nächsten Ecke und dann immer so weiter, erkläre einem der Eckenvorsteher, man solle sich doch erstmal auf diese Ecke hier einlassen, statt sie einfach achtlos zu passieren. Diese Ecke sei nämlich etwas ganz Besonderes, hier spiegele sich das Große im Kleinen, ja sie sei eine ganze Welt im Kleinen. (244)

Genau diese ganze Welt im Kleinen bietet Josef mit der Wohnung in München. Odra aber kann dort kein Zuhause finden. Sie ist entweder in Bewegung – ob jetzt drauflos spazierend oder auf Reisen – oder in völliger Lähmung. Beide Prinzipien stehen im Zeichen einer Rücksichtslosigkeit gegen die eigene Existenz, ein Vernachlässigen ihrer selbst, entweder im Sinne einer Maßlosigkeit⁴⁰ oder einer Erstarrung. Dazwischen gibt es für sie keinen adäquaten Ort mehr.⁴¹

39 Passend dazu nimmt Josef am Ende des Romans nach versuchter Abstinenz wieder Beruhigungsmittel (258). Odra dagegen beteuert, nie Drogen genommen zu haben (124).

40 Vgl. dazu auch die Tennis-Szene, bei der Josef Odra eine „rätselhaft maßlose Kraft“ und einen „unbegrenzte[n] Kredit auf sie“ zuschreibt (161).

41 In gewisser Weise ist damit auch die Unmöglichkeit eines sakralen Raums in der bürgerlichen Welt angedeutet. Die Stadt kann ihr nicht mehr Kloster sein (243), kein überirdisches „gutmütiges Labyrinth“ leitet sie und gibt ihr hinter jeder Ecke „neue Hoffnung“ (244). Der Bürger, der sie nach ihren profanen Gründen fragt, versagt ihr diesen Ort.