



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Einverleibung eines Landstrichs

Gerhard Roths Fotografien der Südweststeiermark 1977-86“

Verfasser

Christian Blatnig

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Dr. Monika Drechsler-Faber

Gewidmet
meinen Eltern
Ingrid und Günter Blatnig

INHALT

<i>Vorbemerkung und Dank</i>	- 7 -
1. Einleitung	- 13 -
i. Das Potenzial der Stille	- 14 -
ii. Die Ausdrücklichkeit des Schreibens und das Bestechende der Fotografien	- 18 -
2. Gerhard Roth – Schriftsteller und Fotograf	- 22 -
iii. Der mythopoetische Rohstoff: die Fotografie	- 23 -
iv. Das Fundament der Wirklichkeit: Grammatik und Raster	- 28 -
v. Über das Schweigen der Archive	- 35 -
3. Im tiefen Österreich	- 41 -
vi. Die alten Fotografien: beredtes Schweigen aus der Tiefe der Zeit	- 42 -
vii. Augenblicks-Scherben	- 47 -
4. On the Borderline – Grenzland	- 52 -
5. Atlas der Stille	- 56 -
6. Conclusio	- 58 -
7. Literaturverzeichnis	- 59 -
8. Abbildungsverzeichnis	- 66 -
9. Katalogteil	- 67 -
Zusammenfassung	- 76 -
Abstract	- 77 -
Lebenslauf	- 79 -

Vorbemerkung und Dank

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einem Teil der von Gerhard Roth aufgenommenen Fotografien. Ich las 2007 eine Rezension zum „Atlas der Stille“ und war sofort fasziniert und interessiert an den Fotografien und auch an den weiteren schriftstellerischen Arbeiten von Gerhard Roth. Doch dann vergingen doch vier weitere Jahre, bis es sich zufällig ergab, dass ich mir diesen Bildband auch kaufte und mich näher mit ihm beschäftigte. Die Faszination, mit der ich gerechnet hatte, stellte sich wirklich ein und bald begann ich zu überlegen, ob nicht diese Fotografien, diese Herangehensweise Land und Leute ins Bild zu setzen, es nicht Wert wären, aus kunstwissenschaftlicher Sicht betrachtet zu werden. Dies habe ich nun versucht, und das Ergebnis davon ist auch gleichzeitig eine Sichtbarmachung meines Denkens. Erstmals wurde mir, oft auch schmerzlich, bewusst, dass meine Art, über Dinge nachzudenken und mich Problemen zu stellen, über die Ränder der Fragestellungen erfolgt. Das Periphere hat einen ungemeinen Reiz für mich. Der ursprüngliche Gedanke war es, über den Bildtextband als inhaltliches Schwerezentrum dieser Arbeit, den Werkzusammenhang Gerhard Roths Zyklus „Die Archive des Schweigens“ zu untersuchen und dann Vorläufer und Nachfolger zu betrachten. Dies habe ich auch getan, doch mein Interesse entzündete sich aufs Neue und sehr intensiv in der Überlegung, wie die Fotografie und das Fotografieren als Akt und die Verwendung der Fotografien als solche für Gerhard Roth selbst funktioniert. Die glückliche Kongruenz meiner Art die Dinge zu betrachten, meine Recherchen an den Rändern und Gerhard Roths eigenes Interesse an peripheren Orten der Gesellschaft (Grenzlandschaften, psychiatrische Einrichtungen, Untersuchungsgefängnisse, Museen, ...) haben nun dazu geführt einer dieser peripheren Gegenden, der Südweststeiermark, in seinen Fotografien nachzuspüren.

Für die Betreuung dieser Diplomarbeit und für deren Entwicklung und für das Zurechtstutzen auf ein schaffbares Maß, war mir Frau Dr. Drechsler-Faber eine große Hilfe und dafür möchte ich mich bedanken. Auch für Ihre Ermunterungen während der Niederschrift, die mich, trotz einiger Zweifel meinerseits, weiterarbeiten und dieses Projekt auch zu Ende führen ließen. Ihr möchte ich weiters herzlichst dafür danken, dass Ihre Vorlesungen und Übungen, aus denen ich im Laufe meines Studiums viel Wissen schöpfen durfte, den Grundstein für eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Fotografie legte, welche als eigenes schier unerschöpfliches Forschungsgebiet innerhalb der Kunstgeschichte, bis auf Weiteres meine volle Aufmerksamkeit haben wird.

Herrn Professor Sebastian Egenhofer und den Kollegen und Kolleginnen der gemeinsamen Privatissima danke ich für ihre wohlthuenden mahnenden und kritischen Worte.

Frau Mag. Daniela Barten danke ich für die Einblicke in den Vorlass Gerhard Roths im Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung in Graz.

Meiner Mutter Ingrid Blatnig möchte ich für Ihren Glauben an mich und die mannigfaltigen Unterstützungen, die Sie mir während der Studienzeit zuteilwerden ließ, von ganzem Herzen danken. Ebenso meiner Schwester Nicole, meinem Schwager Tom, den Schwägerinnen Angie und Maria sei gedankt für ihre Unterstützung in schwierigen Zeiten und zuletzt, während der intensiven Schreibphase.

Meinen Freunden Thomas Grabner und Johannes Wild gebührt mein Dank und meine hohe Wertschätzung für ihre Freundschaft. Auch wenn die letzten Jahre zu gewissen Erosionserscheinungen geführt haben, so haben wir doch die wichtigsten Jahre unserer Schul- und Studienzeit miteinander verbracht. Vieles von dem, was ich bin, liegt dieser gemeinsam verbrachten Zeit zugrunde. Nicht vergessen werden darf der Vierte in unsrer Runde, unser akademischer d'Artagnan, unser Mann im Norden und mein verlässliches Gegenüber in literarischen Fragen, Dr. Konstantin Stadler, danke für deine klaren Hilfestellungen und das strenge Teillektorat dieser Diplomarbeit.

Schwer ist es mir ausreichende Worte für die Frau zu finden, da zwar vor keinem Gesetz und keinem Gott die meine ist, die ich aber doch als genau das ansehe, meine Frau, meine Geliebte, Mutter unserer Tochter, meine Karin. Tief stehe ich in deiner Schuld und ein schlichtes Danke reicht nicht. An dieser Stelle ist mir nicht mehr möglich, an anderer werde ich es versuchen. Ich liebe dich!

Leider ist mir nicht mehr vergönnt meinem Vater Günter Blatnig und meiner Großmutter Karoline Blatnig dafür zu danken, dass auch sie beide es waren, die mich zu dem Mann gemacht haben, der nun diese wissenschaftliche Arbeit geschrieben hat und der nach Jahren selbstgenügsamen Studierens und Zeiten schwerster familiärer Härteproben, nun für sich und seine Familie sein bestes gibt und positiv und heiter in die Zukunft sieht. Danke!

Lange hat es gedauert und viel Arbeit war notwendig, um nun endlich mit folgendem wunderbaren Aphorismus Walter Benjamins die Vorbemerkung zu schließen und zur eigentlichen Arbeit überzuleiten. Die letzte von Benjamins dreizehn Thesen, die er Schriftstellern mit auf den Weg gibt, lautet:

„Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.“

Wenn ich das Gute auch nicht übersehe, habe ich doch ein waches Auge für das Grauen und könnte mich sogar damit anfreunden – wenn sie mich nur ließen –, denn es ist nur recht, mit allen Insassen der Welt, in der man haust, auf gutem Fuß zu stehen.

Herman Melville, Moby Dick

Und wenn ich auch nichts als die Stille hörte, so war es eben, weil ich mich noch nicht an die Stille gewöhnt hatte, und vielleicht auch, weil mein Kopf erfüllt war von Geräuschen und Stimmen.

Juan Rulfo, Pedro Páramo

In den endlosen Grotten aus Eis waren die Bilder der entschwundenen Zeit eingekapselt, jedoch nicht in einer bestimmten Reihenfolge, sondern sprunghaft, vergleichbar mit dem Blütenstaub von Träumen, dessen Bilderinnerungen scheinbar mit dem Blütenstaub von Träumen, dessen Bilderinnerungen scheinbar willkürlich sind. Diese Bibliothek vergangener Bilder hatte sich zu Hallen und Domen ausgewachsen, in denen der Gehilfe als winziger Punkt nach dem Ausgang suchte.

Gerhard Roth, Landläufiger Tod

1. Einleitung

„Gerhard Roth ist [...] ein Fotograf von beachtlicher Eigenart. Seine Fotos sind ebenso wenig bloß poetisch wie seine Romane. Sie sind nüchtern und verraten das Interesse, erst zu sehen und nochmals zu sehen und dann erst zu urteilen.“¹

Der erste Kontakt zum Werk Gerhard Roths erfolgte für mich über den Bildband "Atlas der Stille" (2007). Ich hatte bis dahin keinen seiner Romane gelesen und auch seine Fotografien waren mir nicht bekannt. Es waren zwei Dinge die mich beeindruckten, und zwar dieser wunderbare Titel – „Atlas der Stille“ - zusammen mit der Titelabbildung (Abb. 6), einer mit Eisrosen überwachsenen Glasscheibe. Titel und Titelbild durchdringen einander, geben sich gegenseitig Fundament. Dass eine zugefrorene Fensterscheibe als Titelbild gewählt wurde und nicht etwa eine der vielen anderen Fotografien, die explizit oder implizit die Stille zum Thema haben, erschließt sich dem Leser/Betrachter erst nach und nach. Denn Eiskristalle auf einer Fensterscheibe haben nicht nur eine physikalische Ursache, sind nicht nur ein Index für niedere Außen (und Innen-) Temperaturen. Sie sind auch nicht nur ästhetischer Selbstzweck für den Rezipienten, der sich an den abstrakten Mustern und Formen erfreuen soll. Der gefühlsbetonte Anklang verhallt rasch bei der Lektüre der weiteren Fotografien, die fast beiläufig einen Wirklichkeitseindruck zu vermitteln suchen, manchmal jedoch auch dokumentarische Beweisführung sein wollen. Diese Fotografie einer zugefrorenen Fensterscheibe verweist auf mehrere Dinge. Da wäre zum einen die pure Existenz der Scheibe. Ob eine Fensterscheibe oder die Windschutzscheibe eines Autos, das Glas bezeugt die Anwesenheit von Menschen. Da wurde ein Innen- von einem Außenraum abgegrenzt. Aber anders als eine Wand aus Ziegeln oder Holz erlaubt diese Scheibe die Sicht nach draußen bzw. den Einblick in den Raum herein. Durch das Eis jedoch wird die zentrale Aufgabe, der Wesenszweck dieser Scheibe zunichtegemacht. Eine klare Durchsicht ist nicht mehr möglich, zwar lässt das Glas noch Licht hindurch, doch es lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen, was sich auf der anderen Seite der Scheibe befindet. Allenfalls unbestimmbare Schemen lassen sich erahnen. Diese zeichnen sich hinter den Eiskristallen ab und weichen dem Betrachter aus. Diese Glasscheibe ist kein natürlich entstandenes Ding, sondern das Endprodukt einer langen komplexen Produktionskette und Ergebnis der fortgeschrittenen menschlichen Kultur. Was wir jedoch sehen, und mit ‚sehen‘ ist jetzt der

¹ Greiner 1982, Nr. 08.

unmittelbare Augeneindruck gemeint, ist das *Foto* einer zugefrorenen Glasscheibe. Was war es nun, was den Fotografen an diesem Motiv interessierte? War es der ästhetische Reiz dieser Eiskristalle, ihre kristalline Struktur, die doch nicht die üblichen Schneesterne zeigen, sondern in fedrige Fahnen ausschwingen und auch an gefrorene Ginkgoblätter denken lassen? Es könnte das milchig trübe Licht gewesen sein, das der kalten klaren Winterluft Körper gab. Oder die in der Bildmitte verlaufende dichte Formation von Eiskristallen, die von oben nach unten verlaufend das Bild recht genau in zwei Hälften teilt. Diese Zweiteilung erzeugt schnell die Assoziation zu einem aufgeschlagenen Buch, und da dieses Foto die Titelabbildung des „Atlas der Stille“ ist, wird somit auch schon eine mögliche Lesart dieses Atlases angeboten². Stille als Abwesenheit von Geräuschen, von artikulierten Lautäußerungen oder modulierten Tönen wird hier ebenso konnotiert, wie die physischen und metaphorischen Ursachen für die Stille, dem Eis und der Beschränkung des Blickes durch die Eisblumen, implizit gezeigt werden.

i. Das Potenzial der Stille

Das Weiß des Eises und der restlichen Umschlagseite lassen noch an eine weitere, von der implizierten Stille abgeleitete, Lesart denken. Als Roth an seinem zweiten in der Steiermark verorteten Roman arbeitete und er für sein Schreiben noch keine Struktur gefunden hatte, begann er den Moby Dick von Hermann Melville von Hand abzuschreiben. Er hoffte dadurch eine Möglichkeit zu finden, die vor ihm liegende Arbeit am eigenen Roman in Gang zu setzen. Das 42. Kapitel des Moby Dick lässt Ismael über den Schrecken, den die Farbe Weiß zu verbreiten im Stande ist, nachdenken.³ Daran lose und assoziativ anknüpfend, möchte ich über die (längst sprichwörtliche) Angst des Schriftstellers vor dem leeren weißen Blatt Papier oder der des Malers vor der leeren weißen Leinwand fortsetzen. Die Leere starrt dem Künstler weiß entgegen. Wobei das Weiße eben nicht die Leere ist, sondern für das unerschöpfliche Potenzial steht, welches in jedem Künstler steckt und welches nun zu einer Form gebracht werden möchte. Michelangelo vor einem weißen Marmorblock. In diesem Block steckt bereits der fertige Adam. Die Frage war nur, ob

² Dasselbe Foto wird „Im tiefen Österreich“ (Abb. 7) in einem etwas knapperen Ausschnitt gezeigt. Dort allerdings wurde eine Doppelseite für die Eiskristalle verwendet. Die recht auffällige das Bild teilende vertikale Formation wird durch den Bug des Buches unterbrochen und tritt deshalb nicht so stark in den Vordergrund wie bei der Abbildung auf der Titelseite des „Atlas der Stille“.

³ Vgl. Melville 2003, S. 312, „Dieses Ungreifbare ist es, was dazu führt, dass der Gedanke an die Farbe Weiß, sobald er freundlicherer Verbindungen entkleidet ist und mit etwas in sich Schrecklichem gepaart wird, diesen Schrecken bis zum Äußersten steigert.“

Michelangelo die Fähigkeit besitzt diesen Adam aus dem Block zu befreien. Um aus dem weißen Massiv (im Sinne eines erhabenen Bergmassivs) eine, die [!] menschliche Gestalt herauszumeißeln. Das Weiß ist also nicht schrecklich, weil es für ein leeres Unbekanntes steht, sondern für die Überfülle im Unbekannten. Ein klaustrophober Schrecken, da die Angst vor dem Eingesperrtsein diesem Schrecken innewohnt. So wie der weiße Staub einer Lawine einen umschließt und als schwere Last den Atem nimmt. Aber auch, um bei Michelangelo zu bleiben, verkörpert der weiße Adam die unendliche Bürde und Verpflichtung, die Gott den Menschen mitgegeben hat. Da bekam Adam Angst. Als hätte er das Paradies als weiße Leinwand gesehen, als einen perfekten, in seiner Einmaligkeit unberührbaren, Raum. Er, der aus Lehm geformte, den die Berührung Gottes beseelt hatte, der sich jedoch selbst nicht kannte, nicht wusste was ihn beunruhigte, der sprechen konnte, aber nur benennen durfte. Als dann Eva die verbotene Frucht begehrte und Adam seine Hand nach dieser ausstreckte, bereits da, noch bevor Adam die Frucht überhaupt berührt hatte, in dieser törichten, aber alles entscheidenden Imitation der Geste Gottes (! wieder Michelangelo, diesmal in der Sixtina) liegt die Erkenntnis des Menschen, das Erkennen seiner selbst und seines Gegenübers. Diese Geschichte braucht nicht unbedingt eine Schlange, keinen *Agent Provocateur*, es war schlicht die Absicht (oder der Fehler) Gottes den unvollkommen Menschen (aus Erde gemacht, kann sprechen, darf aber nicht fragen) in eine vollkommene Umgebung zu setzen. Mit dem Heben des Armes in Richtung ‚Baum der Erkenntnis‘ schüttelt der Mensch den weißen Lawinstaub, der seine eigenen schlummernden Potenziale zugedeckt hat, ab und entscheidet sich (für immer) dafür, selbst die Entscheidung für eine der unzähligen ihm innewohnenden Möglichkeiten zu treffen. Er hat keine Angst mehr, er spaltet das Weiß in seine Bestandteile auf.⁴

Um dies mit dem vorher gesagten zu einer Analogie zu verschmelzen, soll die Stille des Eises in diesem Bild, wie auch der Stille, wie sie nur noch in peripheren ländlichen Regionen anzutreffen ist, als der für Roth so wichtige Impulsgeber für seine Arbeit bezeichnet werden. Zu den Landschaftsfotos schreibt Roth: „Die Landschaft besteht aus den Hügeln, den Maiskegeln, dem Himmel und der Stille. Alles leitet sich aus der Stille ab.“⁵

⁴ Vgl. Schütte 2011, S. 21, Auf die Frage Uwe Schüttes, ob die Beendigung des zweiten Zyklus ‚Orkus‘ ein positives befreiendes Gefühl sei, antwortete Roth: „[...] Ich habe mich bei meiner Arbeit in verschiedene Menschen aufgesplittet, aus denen ich zusammengesetzt bin. Mir fällt dazu das weiße Licht ein und die Spektralfarben, aus denen es zusammengesetzt ist.“

⁵ Roth 1990, S. 118; Der Buchtitel „Im tiefen Österreich“ wird in weiterer Folge mit ItÖ abgekürzt.

Schnell war in Erfahrung gebracht, dass die Fotografien dieses ‚Atlas‘ ursprünglich Notizmaterial waren, Fotonotizen. Dass es ein weiteres Buch mit diesen Bildern gibt, denselben oder sehr ähnlichen Fotos. Dieses Buch heißt "Im tiefen Österreich" und bildet den ersten von sieben Bänden in Gerhard Roths Zyklus "Die Archive des Schweigens". Es entstand im Jahr 1990, als bereits vier Bände des Zyklus „Die Archive des Schweigens“ erschienen waren⁶. Der Autor reihte ItÖ jedoch als ersten Band in den Zyklus ein, dieses Buch führt den Leser an die Grenze Österreichs und macht aus dem Leser zunächst einmal einen Betrachter. Das Österreich der späten 70er Jahre grenzte im Süden an Jugoslawien. In einem grenznahen Dorf, Obergreith, mietete sich Gerhard Roth 1977 ein Haus, um seine damals angeschlagene Gesundheit wiederherzustellen und um zu schreiben. Diese Gegend in der südwestlichen Steiermark gehörte zu jenen strukturschwachen Regionen Österreichs, die entlang der Grenze zu den sozialistischen Ländern entstanden. Obwohl Jugoslawien anders als die Staaten des Warschauer Paktes ein beliebtes Urlaubsreiseziel war, gab es in diesem Teil der Steiermark selbst noch keine touristische Erschließung und auch keine nennenswerte Industrie. Ein Großteil der Bevölkerung lebte von der Landwirtschaft, jedoch suchten bereits viele, vor allem junge Menschen, Arbeit in den nächstgrößeren Städten Deutschlandsberg oder Graz.

Zunächst arbeitete Roth an seinem Roman „Der Stille Ozean“. Dieses Buch erzählt die Geschichte des Arztes Ascher, der nach einem Kunstfehler und des in die Öffentlichkeit getragenen Prozesses aufs Land flieht. Dort kommt er in Kontakt mit den Einheimischen und langsam, während er seine Situation überdenkt, lernt er beobachtend das Land und die Menschen kennen. So wie der Arzt Ascher als Naturwissenschaftler genau hinsieht, so macht es auch Roth während seiner Recherchen für diesen Roman.⁷ Er sieht hin, er notiert und er fotografiert. In der Vorbemerkung von ItÖ vergleicht Roth seine Vorgehensweise mit der eines Archäologen, der eine Scherbe findet und nach der nächsten Scherbe sucht.⁸ Bei dieser Suche offenbart sich eine Geschichte, die zunächst unvollständig darauf angewiesen ist, durch neue Fundstücke bereichert einen Sinn zu ergeben. Doch Roth ist kein Archäologe und auch kein Ethnologe. Er sammelt Material, um dieses in seinen Romanen zu verwenden. Dabei geht er jedoch nicht rücksichtslos, im Sinne einer

⁶ Der Stille Ozean (1980); Landläufiger Tod (1984); Am Abgrund (1986) und Der Untersuchungsrichter (1988).

⁷ Hier muss erwähnt werden, dass Gerhard Roth ein Medizinstudium begonnen hatte. Dieses brach er 1967 ab, um in einem Grazer Rechenzentrum zu arbeiten, um seine Familie zu versorgen. Daher ist die naturwissenschaftliche Beobachtungsgabe, die Roth seinem Protagonisten Dr. Ascher angedeihen lässt, nicht nur Selbstzweck im fiktiven Kontext des Romans, sondern ein Vermögen Roths selbst, welches es ihm ermöglicht durch genaues Hinsehen bereits Wesentliches zu bemerken und zu merken.

⁸ Roth 1990, S. 5.

Aneignung und Transformation des Angeeigneten für die eigenen Zwecke, vor.⁹ Vielmehr ergeben sich aus seinen Beobachtungen Anknüpfungspunkte für eigene Überlegungen und eben daraus resultierende, aus einem anderen Gesichtspunkt heraus erzählte Geschichte(n). Wie Franz Josef Görtz in seinem Aufsatz über ItÖ schreibt: „Doch sind es nicht Geschichten, die Gerhard Roth vor den Betrachtern seiner Bilder ausbreitet, sondern Vorgeschichten und Nachgeschichten“.¹⁰ Und dies ist auch ein zentrales Moment der Rezeption von ItÖ, denn Roth kommentiert die einzelnen Fotografien, doch ergeben seine Kommentare und Beschreibungen den Fotografien eher einen Kontext, als dass sie direkt eine erläuternde Funktion zum konkreten Bildinhalt hätten.

Fragt man nach dem Werkzusammenhang, ließe sich ItÖ rein als Präludium für „Der Stille Ozean“ und „Landläufiger Tod“ als Folie mit Untertiteln für die Leser verstehen. Alleine eine Kulisse für seine Romanfiguren zu erzeugen kann aber nicht die Intention für einen Schriftsteller sein, denn da liefe er Gefahr, bei einem besonders gelungenen Bühnenbild seine Protagonisten selbst zu Staffagefiguren zu degradieren. Zumal dieses Präludium zu einem Zeitpunkt entstand (Kompilation der Fotos, Genese der Texte), als die Romane und Berichte schon geschrieben waren. Den Fotografien muss vielmehr dieselbe Beachtung geschenkt werden wie den literarischen Texten, als gleichwertige Mosaiksteinchen des Zyklus. Roth wollte schon früher diesen Bild-Text-Band veröffentlichen, dies verwehrte ihm sein Verlag.¹¹ Im kleinen Wiener Verlag Hannibal brachte Roth 1981 den Bild-Text-Band „On the Borderline - Grenzland“ heraus, dieser enthält eine ähnliche Bildauswahl wie das neun Jahre später veröffentlichte ItÖ.¹² Spät konnte Roth dieses Buch, ItÖ, doch in seinen Zyklus integrieren. Es genügte ihm nicht, einen weiteren Paratext im Umfeld des Zyklus zu haben, einen Satelliten der Bilder aussendet.¹³ Diese Fotos sollten direkt im Zykluszusammenhang betrachtet und gedacht werden.

⁹ Vgl. Behr 2011, S. 95.

¹⁰ Görtz 1992, S.130.

¹¹ Der S. Fischer Verlag entschied sich dagegen, den von Roth projektierten Text-Bild-Band zu veröffentlichen.

¹² Siehe dazu Kapitel „On the Borderline - Grenzland“, dabei wird danach gefragt werden, ob „Grenzland“ als Urfassung von ItÖ zu lesen ist, wo Gemeinsamkeiten vorherrschen und Analogien erkennbar sind.

¹³ „Circus Saluti“ (1981), „Das Töten des Bussards“ (1982), „Dorfchronik zum ‚Landläufigen Tod‘“ (1984), „Über Bienen“ (1989); all diesen selbstständigen Publikationen ist ein thematischer Zusammenhang mit dem Zyklus „Die Archive des Schweigens“ gegeben, im Speziellen jedoch erörtern bzw. vertiefen diese Texte die beiden in der Steiermark situierten Romane „Der Stille Ozean“ und „Landläufiger Tod“.

Beiden Büchern, „Im tiefen Österreich“ und „On the Borderline - Grenzland“, ist ein mehrdeutiger Buchtitel gemein. ItÖ verweist zum einen auf die Lage in der Provinz, zufällig passt da auch der tiefe Süden dazu. Tief gräbt jedoch auch der Autor-Fotograf, wenn er als Archäologe durch das Land schreitet und Befunde aufnimmt.¹⁴ Dabei trägt er sich nach und nach ein Archiv zusammen, dieses wächst nicht nur in seinem Kopf, sondern auch als materieller Niederschlag in Form von handschriftlichen Notizen und in großem Umfang auch in Form von Fotografien. Der Titel „On the Borderline - Grenzland“ spielt noch mehr auf die periphere Lage der erkundeten Gegend an, wobei der Status als Grenzland zu einem damals noch sozialistisch regierten Jugoslawien in den Fotos überhaupt nicht gezeigt und in den Begleittexten nur am Rande erwähnt wird. Doch mit einer Grenzlinie meint Roth noch etwas anderes, denn unter dem Begriff Borderline wird auch eine psychische Erkrankung verstanden, welche sich vornehmlich dadurch äußert, dass impulsiv ohne Berücksichtigung von Konsequenzen gehandelt wird und dies in Verbindung mit unvorhersehbaren und launenhaften Stimmungen.¹⁵ Bei Roth ist so eine Anspielung nicht als ein Generalverdacht zu verstehen, mit dem er die Menschen der Region als geistig krank bezeichnen möchte. Durch sein Hinschauen und den Versuch die Lebensumstände der Menschen zu verstehen, kam zutage, dass das Leben in einer kleinen dörflichen Gemeinschaft durch die fehlende Privatsphäre auch oft roh und einengend sein kann. Die Menschen haben aber Wege gefunden um den Mangel an persönlicher Freiheit zu kompensieren, dennoch kann es unter Umständen zu unvermuteten Gewaltausbrüchen kommen.

ii. Die Ausdrücklichkeit des Schreibens und das Besteckende der Fotografien

Vilém Flusser schreibt über die Geste des Schreibens. Er beschreibt, selbst eine Geste machend und selbstreflexiv diese Geste deutend, dass „der Schreibende eine in ihm verborgene Virtualität durch zahlreiche widerständige Schichte drückt.“¹⁶ Ein Durchdrücken der Ideen, bis diese durch die Drucklettern (bspw. einer Schreibmaschine) in das Papier gepresst werden. Dieses Ausdrücken von Gedanken durch die Geste des Schreibens konstituiert, nach Flusser, erst das Denken. Seiner Argumentation nach ist das Gedachte, nicht Niedergeschriebene, kein Denken, denn es verharrt in seiner Virtualität.

¹⁴ Nicht zu verwechseln mit Autorenfotograf. Vgl. dazu Otto Breicha, in dessen Publikation „Kreative Photographie in Österreich“ von 1974. Gerhard Roth nicht aufgenommen wurde, gleichwohl davon ausgegangen werden darf, dass Breicha die Fotografien Roths kannte.

¹⁵ Vgl. WHO 1993, S. 230, F60.31 Borderline-Typus.

¹⁶ Flusser 1991, S.264.

Erst durch das Durchdringen dieser Virtualität, von innen nach außen, kann das Gedachte als Gedanke festgemacht werden. Diese Arbeit des Durchdringens führt nun dazu, dass der Sprache und seinen einzelnen Bestandteilen ein dinghafter Charakter zu eigen wird.¹⁷ Der Schreibende arbeitet nun mit diesen Dingen, die das Korrelat seines Denkens darstellen, und setzt sie in einer Geste direkt in das Papier. Flusser verweist auf das griechische *graphiein* und veranschaulicht dies mit der Schreibmaschine, die in eindringender Weise den Endpunkt (die Inskription) der Geste setzt.

Dieser Moment des Eindringens, der Verletzung einer Oberfläche zum Zweck einer Inskription findet sich in Barthes' punctum wieder. Das punctum wird von Barthes verschiedentlich definiert, aber eine zentrale Eigenschaft ist das Akzidentielle, ist das Zufällige an einer Fotografie, etwas was den Rezipienten besticht (ihn verwundet), unerwartet in ihn dringt und dabei als Auslöser für eine (unfreiwillige) Preisgabe seiner selbst (des Rezipienten vor sich selbst) sorgt. Dieser Moment des ‚Bestochenwerdens‘ lässt sich während der Entstehung einer Fotografie nicht planen, denn das punctum ist untrennbar mit dem Rezipienten verknüpft und daher auch nur als eine ins Sprachliche codierte Erläuterung zur Fotografie vermittelbar. Nur mit Mitteln der Sprache kann versucht werden das punctum (das auch immer ein punctum, das persönlich Wahrgenommene ist) zu erklären, seine impulsive Kraft und unser berührt-sein-davon festzuhalten und mit anderen Menschen zu teilen. Damit sei gesagt, dass diese Idee eines punctums, wie es Barthes formuliert hat, nicht intentional von einem Fotografen seinen Fotografien hinzugefügt werden kann. Um wieder mit Flusser zu sprechen: Der Fotoapparat tut, was der Fotograf will, und der Fotograf muss wollen, was der Apparat kann.¹⁸

Die Analogie zwischen Flussers Metapher der Inskription des Gedachten in eine Oberfläche durch die Verletzung dieser Oberfläche zum Zweck der Kristallisation des Denkens und Barthes vielfältigem Begriff des punctums, der nicht in materieller Hinsicht besticht, sondern den Betrachter in seinem Innersten anrührt, ist nicht selbsterklärend und bedarf einer weiterer Erläuterung. Denn offenbar handelt es sich um zwei gegengleich gerichtete Beweggründe. Im ersten Fall wird mittels einer Geste aus dem Inneren eine Virtualität nach außen gebracht und diese dabei einer Transformierung unterzogen, das Ergebnis ist ein Text. Bei Barthes wird über die Anschauung einer Fotografie ein Impuls nach innen gesetzt, dieser korreliert mit einer persönlichen (einmaligen) Erfahrung des

¹⁷ Den Buchstaben, Wörtern, den Sätzen ebenso wie deren Anordnung durch ein Regelwerk und gesellschaftlichen wie kulturellen Konventionen.

¹⁸ Flusser 1997, S. TBD.

Betrachters und besticht diesen. Das Ergebnis, oder besser der Effekt, ist der qualitative Wertgewinn, den diese eine Fotografie in den Augen des Betrachters erfährt.

Roth hat selbst Interesse an den Möglichkeiten, die Gebärden in ihrer technischen Umsetzung als Gesten in sich bergen.¹⁹ In den Publikationen, die Fotos aus der Steiermark beinhalten, gibt es jeweils einige Fotografien, die Hände zeigen (Abb. 11). Hände, die etwas herzeigen, die etwas halten, die dabei sind etwas zu tun. Roth interessiert dabei die sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, die oft unbedacht gemachte Gesten haben können. Gerhard Roth hatte über seinem Schreibtisch eine Reproduktion Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ (1632) hängen und (zumindest nach Abschluss seiner experimentellen Phase)²⁰ die an sich selbst gerichtete Mahnung „Einfach!“.²¹

Nimmt man an, diese beiden Orientierungsmarken waren für Roth wichtige Prüfkriterien, um die eigene künstlerische Arbeit unter einem kritischen quasi-wissenschaftlichen Blick zu bewerten, unter gleichzeitiger Berücksichtigung einer gewissen Einfachheit in der sprachlichen Umsetzung. Somit kann man aus dem Rembrandt lesen, dass die zeigende Geste des Dr. Tulp, man beachte die fast vor dem Dunkel seines Körpers zu schweben scheinende feine Gelehrtenhand, der offen daliegenden Hand des Leichnams korrespondierend gegenübersteht (Abb. 14). Diese sezierte Hand ist zu keiner Geste mehr in der Lage, selbst der Zug des Anatomen an den Muskelsträngen lässt die Hand unverändert offen daliegen. Nun bleiben in der Anatomie des Dr. Tulp diese beiden Hände von den Zusehern dieser Sektion vollkommen unbeachtet. Die drei sich hinter dem Leichnam befindlichen Ärzte richten ihr Interesse auf den Anatomieatlas, der im rechten unteren Eck des Gemäldes platziert ist. Hier kann man gleichwohl sagen, der Text besiegt das Objekt. Roth hatte als Medizinstudent selbst Sektionen durchgeführt, er kennt die vergleichende Arbeit und den kategoriellen Unterschied zwischen wissenschaftlichen Texten und realweltlicher Anschauung. Denn das genaue Hinsehen kann durch kein noch so sehr inskribiertes Denken, im Sinne von Flussers ‚durchdrücken von Ideen‘, ersetzt werden. Vielmehr ist die genaue visuelle Wahrnehmung der Umwelt eine der Grunddispositionen für das Denken. Wie in Kapitel iv. ‚Das Fundament der Wirklichkeit‘ gezeigt werden wird, gelingt es Gerhard Roth für seinen Schaffensprozess, wesentliche Aspekte der Alltagswelt

¹⁹ Vgl. Roth 1988, S. 31 und Nagel 1984.

²⁰ Vgl. Ensberg/Schreckenberger 1994, S. 9-10. Die Autoren unterteilen Roth Oeuvre in drei Phasen: eine experimentelle Frühphase, eine traditionelle Phase mit den Reiseromanen „Der große Horizont“ (1974), „Ein neuer Morgen“ (1976) und „Winterreise“ (1978) und schließlich im Rahmen des Zyklus „Die Archive des Schweigens“ eine Kombination der beiden nun schon erprobten Schreibweisen.

²¹ Vgl. Nagel 1984.

in Fotografien festzuhalten. Diese Fotografien stellen jedoch nicht nur inhaltliche und kontextuelle Informationen für den Schriftsteller zur Verfügung, sondern haben den Fotografen während des Perzeptionsvorgangs auf spezielle Art getroffen, sodass für die spezielle Konstellation Fotograf – Schriftsteller die von Roland Barthes beschriebene punctum-Funktion als gegeben angesehen werden darf. Das Denken, das heißt der Text, entwickelt sich dabei über die Arbeit der Geste im Durchdringen der inneren Schichten und in Erinnerung an die erstellten Fotografien.²²

²² Das Vorlass-Archiv verdeutlicht dies sehr gut, denn es gibt zu allen Romanen Roths etliche erhaltene Typoskripte, die der Autor von Hand korrigiert und damit weiterbearbeitet hat, um dann in der nächsten neuen Rohfassung erneut einzugreifen und Korrekturen und Anpassungen vorzunehmen.

2. Gerhard Roth – Schriftsteller und Fotograf

Gerhard Roth wurde am 24. Juni 1942 in Graz geboren. Während des Krieges flüchtete die Mutter Erna mit Gerhard und seinen beiden Brüdern Paul und Helmut nach Deutschland, wo auch der Vater Emil Roth als Arzt in einem Lazarett in Würzburg arbeitete. Nach dem Krieg kehrte die Familie nach Graz zurück, wo Gerhard Roth auch die Schule besuchte und 1961 am Lichtenfels-Gymnasium die Matura abschloss. Er begann an der Grazer Karl-Franzens-Universität ein Studium der Medizin, welches er 1967 abbrach, um seine Familie zu erhalten. 1963 hatte er seine Frau Erika geheiratet, die beiden bekamen drei Kinder. Roth arbeitete dann als Organisationsleiter in einem Grazer Rechenzentrum. Im Jahr 1972 erschien sein erster Roman, „die autobiographie des albert einstein“ und der Eintritt in die Mitgliedschaft im Grazer Forum Stadtpark. Ab 1976, nach der Trennung von seiner Frau und seinem Ausscheiden aus dem Rechenzentrum, lebte er als freier Schriftsteller in Obergreith in der Südweststeiermark. Ursprünglich durch gesundheitliche Beschwerden zum Aufenthalt auf dem Land veranlasst, begann Roth ausgedehnte Spaziergänge zu unternehmen und lernte dabei den Ort und die nähere Umgebung und vor allem die Menschen nach und nach besser kennen. Der Fotoapparat, wie noch eingehender erläutert werden wird, war da schon als Recherche-Werkzeug in Verwendung.

Ab 1978 arbeitete Roth an einem ursprünglich auf zwei Bände projektierten Zyklus, der den Titel „Die Vergessenen“ tragen sollte. Der erste Band war „Der Stille Ozean“, der 1980 erschienen ist und dessen Handlung in der derselben Gegend angesiedelt ist, in der Roth nun schon drei Jahre lang lebte. 1984 folgte mit „Landläufiger Tod“ der zweite bedeutend umfangreichere Roman, der Handlung und Protagonisten in der Steiermark verortet. Wenn auch fikionalisiert und mit veränderten Namen fanden zahlreiche Bewohner der Gegend Widerhall in den Figuren dieser Romane. Thomas Combrink hat diese beiden sehr unterschiedlichen Romane Folgendmaßen beschrieben:

„Während man bei ‚Der Stille Ozean‘ [...] noch recht gut die zeitlichen und räumlichen Veränderungen innerhalb des überschaubaren Handlungsgefüges nachvollziehen kann, zerfällt die Textstruktur im ‚Landläufigen Tod‘ ins Mikroskopische. Das aber bedeutet wiederum nicht, dass die einzelnen Erzählelemente nicht miteinander in Beziehung stehen würden. Vielmehr ist die Logik des Zusammenhangs hier eher selten durch ein kausales Alltagsdenken gedeckt, was bedeuten soll, dass zeitliche oder räumliche

Sprünge dem Leser nicht erklärt werden müssen, man vielmehr unmittelbar mit veränderten Situationen und Redeweisen konfrontiert wird, die man nicht auf einen makroskopischen Handlungsrahmen zurückprojizieren kann.“²³

iii. Der mythopoetische Rohstoff: die Fotografie

In den Jahren 1972 und 1973 unternahm Gerhard Roth zwei Reisen in die USA, dabei war ihm die Fotografie ein Hilfsmittel, um das handschriftliche Notieren zu unterstützen und um die Eindrücke der Reise zu bewahren.²⁴ Roth hatte zu diesem Zeitpunkt nur wenig Erfahrung im Fotografieren, es „war also ein fotografischer Blindflug“. Als Roth jedoch die ausgearbeiteten Abzüge dieser Fotos sah „war ich sehr angetan und zufrieden“.²⁵ Das Fotografieren wird auch in dem Roman „Winterreise“ (1978) verwendet, um das Verhalten und die Wahrnehmungen des Protagonisten Weiningers zu beschreiben. Weininger, selbst Fotograf, fotografiert obsessiv, um die ihn überwältigende Wirklichkeit auf Distanz zu halten. Er schiebt den Apparat und die Geste des Fotografierens zwischen sich und die Welt, was es ihm ermöglicht seine Wahrnehmungen zu ordnen.²⁶ An anderer Stelle äußert sich Roth ausführlicher zu diesem Foto-Material:

„Anfangs, bei meinen Amerika Bildern, war die Fotografie für mich Notwehr gegen den Bilderstrom. Ich zerlegte ihn, zerhackte ihn in einzelne Bilder. Ich suchte nichts, schon gar nichts Typisches oder Fremdes, nichts Exotisches, keinen besonderen Blickwinkel, sondern befreite mich eher von allen Wahrnehmungen, indem ich den Auslöser betätigte.“²⁷

Mit diesem Kommentar legt Roth offen, wie wichtig die visuelle Wahrnehmung der realen Welt für ihn ist. Mit diesem Bilderstrom umzugehen, bzw. nicht durch ihn unterzugehen und in der Überfülle das Wesentliche zu übersehen, macht es für ihn notwendig vermittels des Eingreifens einer zwischen sich und der Realität liegenden

²³ Combrink 2011, S. 56.

²⁴ Vgl. Roth/Weichinger 1995, S. 11, Roth bereiste die USA gemeinsam mit seinem ehemaligen Schulkollegen und Schriftstellerfreund Wolfgang Bauer, von dem Robert Weichinger schreibt: „Wolfgang Bauer spürt die Anziehungskraft der Trivialmythen auch und gerade in den USA, Roth [ging] es um Authentizität.“

²⁵ Rennhofer 2010, S.50.

²⁶ Ensberg/Schreckenberger, S. 40.

²⁷ Roth/Weichinger 1995, S.11.

Instanz, dem Fotoapparat, ein sukzessives Wahrnehmen zu ermöglichen. Das Zerlegen bzw. Zerhacken wird als gewalttätiges Bild verwendet, um das Betätigen des Auslösers als aktive Geste Roths gegen den (Bilder-)Strom zu verdeutlichen. Doch Roth, der sich selbst auch als „Augenmensch“ bezeichnet, füllt mit diesen Fotografien sein Archiv, materiell anhand der Fotoabzüge und inwendig durch das vertiefte Einprägen der Fotos durch die Lektüre ebendieser.²⁸ Aber vor allem das Erinnern des Augenblicks und des zugrunde liegenden Umstandes, der ihn dazu veranlasst hatte die Fotografie überhaupt zu machen (aufzunehmen), statt das Archiv Roths mit Informationen und Meta-Informationen zu den abgebildeten Objekten aus. All dies jedoch in einer expliziten Gegenposition zu Susan Sontags Auffassung, dass jedem Zücken der Kamera Aggressivität gegen das fotografierte Objekt innewohnt.²⁹ Roth hat kein Interesse daran, die Integrität eines Objekts zu rauben oder zu verzerren und auch sind die fotografierten Menschen nicht als Opfer eines egoistischen Sammeltriebes anzusehen.

Roth geht es jedoch nicht darum, der *conditio humana* habhaft zu werden. Dies wurde in der Fotografiegeschichte mit der berühmten Ausstellung Edward Steichens ‚The Family of Man‘ geleistet.³⁰ In dieser Ausstellung wurde mittels der Fotografie als universeller Sprache gezeigt, dass alle Menschen, unabhängig von Herkunft, Klasse, Rasse oder Kultur die gleiche Würde besitzen und die Natur der Menschen eine gemeinsame ist.³¹ Bereits sehr früh, noch während ‚The Family of Man‘ in vielen Ländern der Welt gezeigt wurde, publizierte Roland Barthes seine Kritik an der Ausstellung in „Die Mythen des Alltags“ (1957). Die zentrale Aussage seiner knappen Besprechung der Ausstellung beleuchtet den Mythos der *conditio humana*. Dieser gründet, so Barthes, darauf, dass immer die Natur anstelle der Geschichte gesetzt wird, unter Ausblendung jeglicher historischer Bedingtheit der menschlichen Gesellschaften.³² In Steichens Zusammenstellung der Themen und der Auswahl der Fotografen war es die wichtigste Prämisse, den alles verbindenden Humanismus in den Fokus zu rücken. Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und des sich anbahnenden Kalten Kriegs, war dies auch ein hehres Konzept,

²⁸ Mündliche Äußerung Roths im TV-Film „Der Bien“, ORF 1990.

²⁹ Vgl. Sontag 1980, S. 20, Sontags Aggressivitätsbegriff definiert sich vor allem über die dem Medium Foto inhärente allgegenwärtige Verfügbarkeit und dem Apparat (als Black Box im Flusserschen Sinne) als passives Werkzeug, der den Fotografen zum Handeln zwingt.

³⁰ Die Ausstellung tourte ab 1955 für acht Jahre durch 37 Staaten und präsentierte dabei 503 Fotografien, die unter Rubriken wie: Geburt, Liebe, Freundschaft, Tod, etc. Siehe auch: URL: http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_highlights_06_1955, aufgerufen am 31.12.2012.

³¹ Edward Steichen: [Es] "kommunizierte lange vor der Entstehung der Wortsprache der Höhlenmensch schon mit Bildern. Mit der Erfindung der Fotografie erhielt die visuelle Kommunikation ihre einfachste, unmittelbarste und universellste Sprache." In: Stiegler 2006, S. 210.

³² Barthes 1964, S. 17.

doch Barthes macht deutlich, dass hier verkürzt die allen Menschen gemeinen Gesten (Geburt, Liebe, Freundschaft, Tod, etc.) als gesellschaftskonstituierend angeführt werden. Barthes bezeichnet es als ‚ewige Lyrik‘³³, wenn die Geburt eines Kindes in einer Fotografie gezeigt wird, denn dies bedeutet in einem tautologischen Manierismus nichts weiter als die Geburt eines Kindes. Alle anderen Parameter, die dieses Menschenleben bestimmen, wie die Sterblichkeitsrate von Neugeborenen, die seine Eltern ihm für die Zukunft bietenden Möglichkeiten, all solche kulturellen und damit historisch determinierten Abhängigkeiten werden weitgehend ausgeblendet.

Anhand des Umgangs mit einem der anderen großen Themen, dem Tod, wird nun gezeigt werden, dass Gerhard Roth einen eigenen Zugang zu diesen vermeintlich universalen Menschheitsthemen gefunden hat. Dies geschieht aber nicht im Sinne einer Verklärung, die aus dem Geschehen (dem Tod eines Menschen) ein Faktum definiert und aus diesem seine eigene Begründung ableitet, sondern in der Form, die auch Barthes in der Analyse sogenannter Alltagsmythen anwendet. Roth untersucht die Bedingungen, unter deren Einfluss ein Mensch stirbt, seine Bestattung nach religiösen Riten abläuft und was nach dem Tod eines Menschen von diesem bleibt, und all dies in der sichtbaren Welt ohne intraspektive Spekulationen. Dadurch lassen die Bilder, die Roth im Rezipienten dadurch entstehen lässt, indem er seine Fotos zeigt, verfestigte Blickwinkel durch die Sichtbarmachung gemeinhin mythologisch verbrämter Abläufe neu ausrichten. Der Tod und der Umgang der Menschen mit ihm werden in den Romanen an vielen Stellen ausdrücklich thematisiert. Aber weniger als das große einsame Ereignis der Transgression ins Unbekannte, welches als Erfahrung jeder Mensch alleine machen muss, sondern vor allem die dem Tod folgenden familiären Reaktionen, wie auch die gesellschaftlichen Riten werden geschildert, ohne dabei durch sentimentale oder metaphysische Spekulationen den an und für sich schlichten Sachverhalt zu verunklären. W.G. Sebald hat diese Aufmerksamkeit Roths folgendermaßen charakterisiert: „jedes gefundene Objekt, jedes Fragment der Natur und jedes Bruchstück zertrümmerter Geschichte, das dem Autor unter die Hände kommt“ wird zum Rohstoff für die „Rekonstruktion eines im zunehmenden Maß im Verschwinden begriffenen Lebens.“³⁴ In „Landläufiger Tod“ (1984) tritt der Arzt Dr. Ascher, der bereits in „Stiller Ozean“ vorgestellt wurde, wieder auf, er wird zu einem plötzlich verstorbenen Kind gerufen. Dem Flehen, doch alles zu versuchen, um das Kind doch noch zu retten, gibt Ascher nach, in dem er das Kind in seine Instrumententasche

³³ Ebenda, S. 18.

³⁴ Sebald 1991, S.167.

packt und mit sich nach Hause nimmt. Dort legt Ascher das Kind auf sein Bett und versteht einfach nicht, warum es nicht doch gelingen sollte, das Kind zurückzuholen.³⁵ In diesem nicht-verstehen-können des Arztes, der sich bald darauf selbst das Leben nehmen wird, als hätte er erkannt, dass die Endgültigkeit des Todes der Starre des Lebens der Vorzug zu geben ist,³⁶ lässt hier an eine analoge Überlegung denken, wie sie Novalis 180 Jahre zuvor gehabt haben mag. Als Novalis den frühen Tod seiner Verlobten betrauerte, entwickelte er die Idee des *magischen Idealismus*³⁷. Dabei handelt es sich um die Möglichkeit des Menschen, durch die dem Ich inhärenten Kräfte an die Grenzen der Existenz vorzustößen und diese zu überschreiten, zu transzendieren. Novalis formulierte es so: „Sonderbar, dass das Innere der Menschen nur so dürftig betrachtet und so geistlos behandelt worden ist ... Keinem fiel es ein, noch neue ungenannte Kräfte aufzusuchen.“³⁸ Diese ungenannten Kräfte sollen es nun erlauben, in ihrer Beherrschung Kraft des Geistes den Körper zu beherrschen, wieder Novalis: „dann wird der Mensch [in der Lage sein] vielleicht sogar seine verlorene[n] Glieder zu restaurieren, sich bloß durch seinen Willen zu töten, und dadurch erst wahre Aufschlüsse über Körper – Seele – Welt – Leben – Tod und Geisterwelt zu erlangen.“³⁹ Nun hatte Novalis keinen Erfolg dabei, seiner geliebten verstorbenen Sophie Kraft des Geistes nachzusterben, ebenso wenig gelang es Dr. Ascher, das tote Kind wieder zurück zum Leben zu bringen. Der Mythos ‚Tod‘, als großes Rätsel, wird wahrscheinlich Spekulationsobjekt bleiben, ebenso wie der Wechsel vom Leben zum Tod als transzendierende Erfahrung sprachlich nicht vermittelbar sein wird, aufgrund der Tatsache, dass das Sterben ein Ziel hat, nach dessen Erreichen ein zurück nicht mehr möglich ist. Der Tod als unumkehrbarer Zustand vermittelt keine weiteren empirischen Erkenntnisse, außer der einen evidenten Aussage, dass der Tod als Zäsur des Lebens absolut ist.

Als Alternative zu einem magischen Realismus kann die Aussagefunktion von Mythen herangezogen werden, die durch das ekstatische Bewusstmachen von innerlichen Vorgängen und als Retter des Sprachlichen im Augenblick des Unsagbaren fungieren kann. Dies erhellend, soll auf Vilém Flussers einleitende Kapitel in seinem Buch „Für eine Philosophie der Fotografie“ (1983) hingewiesen werden, in denen er sich bemüht der Analyse der Fotografie ein adäquates sprachliches Instrumentarium zur Verfügung zu stellen. Flusser geht davon aus, dass Bilder als Vermittler zwischen der Welt und dem

³⁵ Roth 1984a, S. 67.

³⁶ Vgl. Sebald 1991, S. 167.

³⁷ Vgl. Safranski 2009, S. 117.

³⁸ Ebenda, S. 117.

³⁹ Ebenda, S. 117.

Menschen fungieren. Dabei geraten sie jedoch zu platonischen Schattenbildern, übersetzten Ereignissen, die als Sachverhalte in Szene gesetzt werden. Flusser: „Der Mensch ‚ek-sistiert‘, das heißt, die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, sodass Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen.“⁴⁰ Nun ist es interessant darzulegen, warum Flusser diese Schreibweise von ‚ek-sistiert‘ verwendet. Flusser impliziert nämlich über das griechische Präfix *ek-*, das Wort *eikón*, von dem sich diese Vorsilbe ableitet und dessen Deutung darauf abzielt, dass etwas als Bild betrachtet und verstanden werden soll. Nun soll dies auf *sistieren* (etwas halten, sich an etwas festhalten) angewendet werden, womit ausgedrückt wird, dass an einem (abstraktes) Bild festgehalten wird. Somit wird die menschliche Existenz, unser Hiersein in der Welt, als ein Festhalten des Lebens gemeint, d. h. einfach nur *da-sein*. Der Mensch *hält* sich also an dem Bild, das er sich von seinem eigenem Leben abstrakterweise macht, *fest*.⁴¹ Dies verhindert aber, laut Flusser, den unmittelbaren Zugang zur Realwelt, da unser Bewusstsein durch die abstrakten Bilder, die wir uns von der Welt machen, zu sehr in Anspruch genommen wird. Daher verwendet der Mensch Bilder, um sich die Welt vorzustellen, um sich in ihr zu verorten und um sie sich einzuverleiben, das heißt sein eigenes abstraktes Bild der Welt anzupassen. Ich möchte daher sagen, dass diese Art, das Bild als vermittelndes Medium zu verwenden, eine ekstatische Geste gegenüber der Welt darstellt, also ein Aus-sich-Heraustreten in die Welt. Wenn es nicht möglich ist, mittels des *magischen Idealismus* sich dem Tode zu nähern, sich einzubringen, dann vielleicht über ein unmittelbares reflektieren im Angesicht einer bildhaften Darstellung des Todes.

Zurück zum Mythos und W.G. Sebald, der die sammelnde Tätigkeit Gerhard Roths so versteht, dass Roth aus dem Gefundenen sein Material zieht, um eine im Verschwinden begriffene Landschaft und Gesellschaft zu porträtieren. Im Roman gelingt ihm das durch die „Destrukturierung des eigenen Bewusstseins, nicht im Sinne einer Aufhebung des Sprachvermögens, sondern im Sinne einer Regenerierung der Sprachsubstanz.“⁴² Dies leistet Roth im Sprachlichen dadurch, dass er den stummen und vermeintlich schwachsinnigen Imkersohn Franz Lindner alle seine Gedanken aufschreiben lässt. Das geschieht zum Teil in Form langer Listen axiomatischer Feststellungen oder in Märchen, die vielfältige Genres (Science-Fiction, Grotteske, Parabel, Slapstick) und Erzählweisen

⁴⁰ Flusser 1997, S. 9.

⁴¹ Für die etymologischen Erläuterungen und erhellende Diskussion rund um den Wortstamm *eikón* und die Flussersche Wortklitterung, danke ich Herrn Mag. Klaus Nedelko, aus dessen E-Mail vom 24.08.2007 paraphrasiert wurde.

⁴² Sebald 1991, S. 166-167.

aufnehmen, starre Handlungsmuster aufbrechen und sich dadurch vom Volks- wie vom romantischen Kunstmärchen absetzen⁴³. W.G. Sebald versteht darunter ‚Grund-sätze‘, die „trotz ihrer hermetischen Konstruktion von beträchtlicher Suggestionskraft“⁴⁴ sind. Roth selbst bezeichnet wiederum ItÖ gemeinsam mit dem letzten Band des Zyklus „Eine Reise in das Innere von Wien“ (1991) als Fundament der Wirklichkeit.⁴⁵ Gibt es nun eine Verbindung zwischen diesen hermetischen Grund-sätzen und der fundamentalen Darstellung der Wirklichkeit in ihren Fotografien? Welche Teile bauen aufeinander auf, ist es die regenerierte Sprachsubstanz, die frische neue Namen zur Deutung der Fotos anbietet, oder dienen die Fotos als Pfand für eine mögliche Rücklesbarkeit der in späteren Texten⁴⁶ destrukturierten Sprache. Denn, wenn die Möglichkeiten einer strukturlosen Sprache gezeigt werden sollen, ist es bedacht von Roth, dem Rezipienten mit den Fotos einen Link zurück zur Realwelt anzubieten, damit der Rezipient (wie Adam) auf die Dinge zeigen kann, um ihnen ihre Namen (wieder) zu geben.

iv. Das Fundament der Wirklichkeit: Grammatik und Raster

Ab dem Aufenthalt in der Steiermark (1977) bekam die Fotografie, als Akt-des-Fotografierens, einen anderen Status in der Perzeption Gerhard Roths. Roth spricht vom Fotografieren als Selbstzweck⁴⁷. Das, was für Roth der Gehalt der Fotografien ist, ihr Inhalt und ihre Aussage vor dem Hintergrund der thematischen Vorgabe, zeichnet sich gleichsam in dem Moment, in dem der Auslöser der Kamera betätigt wird, in das Foto ein. Für Roth kommt dies einer Imprimatur gleich. Mit diesen Fotografien gelangt er zu dem Punkt, an dem die Welt sich glitzernden Brillantsplittern ähnelnd ontisch zeigt, doch nicht im Sinne einer Offenbarung, sondern beiläufig, als ein Aspekt der realen Welt. Gerhard Roth: „Der Maßstab, den ich mir beim Fotografieren stelle, ist meine persönliche Betroffenheit und der Wunsch, nicht zu vergessen.“⁴⁸

Während der Zeit der Recherche über das Land und die Menschen der Obergreither Gegend lebt Roth nun direkt in der Überfülle an Details, welche sich später in nüchterner

⁴³ Schütte 1997, S 186.

⁴⁴ Sebald 1991, S. 166.

⁴⁵ Roth 1988, S. 32.

⁴⁶ Allen voran „Landläufiger Tod“, vgl. Sebald 1991, S. 166.

⁴⁷ Roth 1988, S. 26.

⁴⁸ Behr 2011, S. 94, zitiert Roth nach: Eine Expedition ins tiefe Österreich, in: FAZ-Magazin, Heft 550, 14.9.1990, S. 50.

Form im Roman „Der Stille Ozean“ (1980) wieder finden.⁴⁹ Doch Roth schreibt dieses Buch nicht vor Ort, dort wo sich ihm das Land als reflektiertes Medium aufgetan hat. Das Buch wird später in Graz niedergeschrieben. Roth brauchte offenbar die (wenn auch nur temporäre) Abkoppelung von seinem Objekt des Interesses, um die Fülle des Materials in eine ästhetische Form zu bringen.⁵⁰ Dieses Phänomen ist nicht weiter überraschend und lässt sich sowohl in der Literatur wie auch in anderen Kunstgattungen immer wieder finden. Interessant ist jedoch, dass Roth bei der Abfassung der Romane („Der Stillen Ozean“ und „Landläufiger Tod“) nicht auf die Fotografien und seine Notizen zurückgreifen muss. Wie dies funktionieren kann, werde ich anhand Wilhelm Genazinos Konzept des ‚gedehnten Blickes‘ darlegen. Genazinos versucht in seinem Essay „Der gedehnte Blick“ (1999), mittels Nachdenkens über die Erkenntnis fördernden Prozesse des Sehvorgangs zu erklären, warum der Augeneindruck als vorsprachliche Sinneserfahrung zu kognitiven Lernprozessen führt, welche unbewusst ablaufen und auch nie einen Zustand des Abgeschlossenenseins erreichen werden. Dies wird damit begründet, dass das Gesehene auch nach der unmittelbaren Seherfahrung über die Zeit einer stetigen Bedeutungswandlung unterworfen wird:

„Wann immer wir einen Gegenstand fixieren, immer ist die Summe unserer Bewandnisse mit diesem Gegenstand, immer ist unsere Biografie als eine Art Mini-Seher dabei und bestimmt, was wir sehen, genauer: was wir als das zu Sehende auswählen und wie wir das Gesehene auffassen.“⁵¹

Diese immer weiterführende Beschäftigung mit dem gesehenen Bild, ob dies ursächlich einer Aktivität des Auges oder des Geistes geschuldet ist, darauf kann und möchte Genazino sich nicht festlegen, aber dass über die Zeit eine großteils unbewusste Auseinandersetzung mit dem Gesehenen stattfindet, davon ist Genazino überzeugt. Die bereits durch einen intensiven Perzeptionsvorgang Roths entstandenen Fotografien entfalten nach deren Betrachtung durch den Fotografen also eine fortwährende Rezeption im Autor Roth, sodass dieser bei der Arbeit am Romantext auf die Bildinformationen seines Gedächtnisses zurückgreifen, aber ebenso weitere Bedeutungskonstellationen aus dem ‚gedehnten Blick‘ ziehen konnte. Wenn W.G. Sebald von seinen eigenen Fotografien und dem Verhältnis dieser zu seinem Geschriebenen davon spricht „they act as a token of

⁴⁹ Vgl. Blöcker 1980, S. 135, Günter Blöcker spricht in seiner Rezension von „Der Stille Ozean“ von öder Beschreibungsliteratur.

⁵⁰ Vgl. Pfoser-Schewig 1992, S. 84.

⁵¹ Vgl. Genazino 2007, S. 45.

authenticity“, dann kann man dies auch von Roths Fotografien sagen.⁵² Gleichwohl muss unterschieden werden, dass Sebald Fotos in seinen Romanen unmittelbar in die Texte einfügt, wohingegen Gerhard Roth in ItÖ eine klare Trennung zwischen den Texten und den Fotografien vornimmt und außerdem ItÖ als Bildtextband einem ganzen Zyklus vorangestellt wird und daher auch im Werkzusammenhang zu betrachten ist. Wenn nun Sebald von ‚token‘ spricht, so kann darunter nicht nur die Bedeutung eines *Beweises* verstanden werden, sondern auch in der Übersetzung als *Pfand*, womit noch expliziter festgemacht werden kann, dass der Moment der Authentizität seinen symbolischen Gegenwert in der literarischen Arbeit (Sebalds, jedoch auch bei Roth) findet. Wendet man den Pfand-Begriff zusammen mit dem Bartheschen so-ist-es-gewesen an, dann wird nun nicht nur der Status der Fotografien als Index gemeint, sondern auch noch die Augenzeugenschaft des Autors, der nun gleichzeitig als Fotograf in Erscheinung tritt.

In der Einleitung zu ItÖ vergleicht Roth sich mit einem Archäologen, welcher Scherben der Geschichte ergrabend, die Geschichte dieser Region der Südweststeiermark aus einzelnen gefundenen Bruchstücken rekonstruiert.⁵³ Dabei muss unterschieden werden, zwischen den von Gerhard Roth gesammelten und gefundenen Fotografien, und den von ihm selbst gemachten Fotografien. In ItÖ findet sich dazu ein Hinweis, der schon die Richtung der Rezeption vorgibt, in dem er schreibt, die alten Fotografien seien „auch“ Teil der Scherbensammlung. Im Sinne eines Sammlers wäre es nahe liegender, primär den gefundenen Objekten den Status archäologischer Fundstücke zuzuschreiben. Roth jedoch, als Autor und Geschichte(n)erzähler, beginnt nicht mit dem vordergründigen Interesse, die Geschichte in ihrem Ablauf linear zu erzählen. Stattdessen beginnt er damit, ab 1977 in diesem Landstrich zu leben, hinzuschauen, die Menschen kennenzulernen. Das Sammeln der historischen Fotografien beginnt wohl etwas später und ab dann parallel zu seinen sonstigen Studien „und des Nachdenkens über das Land“.⁵⁴ Sein weiteres Vorgehen, wie auch das gesamte Gefüge der Zusammenstellung der Fotografien und Texte in ItÖ, lässt Roth auch anklingen: „(Das Wissen ist keine gerade Linie, sondern ein Raster, unter dem auch die winzigsten Teile eines Stoffes erfasst und registriert sind.)“⁵⁵ Mit dieser

⁵² W.G. Sebald, in: The Questionable Business of Writing. In a rare interview, author, philosopher and academic W.G. Sebald talks to Toby Green about memory, modern culture an the truth of writing. URL: <http://www.amazon.co.uk/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=21586>, aufgerufen am 28.08.2012.

⁵³ Roth 1990, S. 5.

⁵⁴ Ebenda, S. 94.

⁵⁵ Ebenda, S. 5, Durch das in Klammer setzen dieser Wissensdefinition tritt Roth als moderierende Stimme aus dem Off in den kommentierenden Texten vor die Fotos. Dem Leser bleibt nicht viel mehr über, als das Gelesene wie die Zuflüsterung eines unsichtbaren Souffleurs aufzunehmen und sich während des

angestellten Überlegung, den vagen Begriff des Wissens auf die Art der Zusammensetzung seiner Bedeutung hin genauer zu definieren, zeigt Roth, dass das in ItÖ gesammelte Wissen kein stures Nacheinander von Ereignissen darstellt, sondern als flächiges Raster imaginiert werden kann, welches den Inhalten ihren Platz zuweist. Roth hat als Schriftsteller gegenüber einem Wissenschaftler (Archäologen) einen freieren Interpretations- und Assoziationsspielraum. Der Rezipient wird also nicht entlang einer kausalen Argumentationskette zu einem vermeintlichen Endpunkt der künstlerischen Aussage geführt. Vielmehr bietet Roth nicht nur keine derartige Führung an, sondern durch seine Methode der Vorstellung der Landesgeschichte, sozialer wie ökonomischer Bedingungen, sowie seinem feinen Sensorium für das Erkennen von systemimmanenten Bruchstellen, an welchen es zu Gewaltausbrüchen kommen kann, bekommt ItÖ selbst den Charakter eines Rasters. Vermittels dieses Ordnungssystems, welches von einer strikten linearen Kontingenz abweicht, werden aus seinen breit gefächerten mikroanalytischen Beobachtungen Konzentrate gewonnen, welche als Wissenspotenziale dem interessierten Beobachter zur Verfügung stehen.

Im Buch „On the Borderline - Grenzland“ (1981) schreibt Roth in den Erläuterungen zum Kapitel fotografiertes ‚Einzelheiten‘: „Langsam und wie von selbst entsteht die Grammatik, die ein Verstehen ohne Worte möglich macht.“⁵⁶ Roth lässt den Rezipienten der Fotografien in keinem dieser Bücher ‚ohne Worte‘ zu den Bildern vordringen, doch dabei wird der den Fotografien inhärenten Aussagekraft bereits Vertrauen geschenkt. Er sucht unter dem Raster nicht nur nach Wissensschichten, sondern zudem legt er Metaebenen frei, welche dabei helfen, in der Betrachtung und dem Nachdenken über die Fotografien und die sie erläuternden Texten das Funktionale und das Dysfunktionale in einer peripher gelegenen Dorfgemeinschaft zu zeigen. Hierzu wieder Gerhard Roth „Auf dem Land sieht man manches deutlicher: das Leben und das Sterben, die Sieger und die Verlierer, die Gemeinheit und die Güte der Menschen.“⁵⁷ An diesem Punkt kann auch gezeigt werden, wie sich für Gerhard Roth die Funktion der Fotografien zwischen den Büchern „On the Borderline“ von 1981 und „Im tiefen Österreich“ von 1990 verändert hat. Denn mit Raster und Grammatik verwendet Roth zwei grundsätzlich verschiedene Erklärungen, um seine Methode der Verwendung der Fotografie im Werk begreiflich zu

Reflektierens über das Gesehene im Kopf zu behalten: dass die Geschichte nicht bloß ein lineares Ablaufen kausaler Geschehnisse ist, sondern ein ‚horror vacui‘ vielfältig voneinander abhängender Einzelereignissen. Vgl. auch mit Cramer 1992, S.111.

⁵⁶ Roth 1981, S. 68.

⁵⁷ Ebenda, S. 5.

machen. Verkürzt kann man sagen, der Autor von „Der Stille Ozean“ hat ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, als Schriftsteller Fotografien zusammengestellt und veröffentlicht.

Als Künstler, der mit der Sprache arbeitet, die Sprache wertschätzt und mit ihr arbeitet, um seine ästhetischen und inhaltlichen Vorstellungen umzusetzen, ist Roth direkt dem Sprachlichen verhaftet und hat daher auch seine Fotografien so ‚gelesen‘, dass durch das Nebeneinander vielfältiger Beobachtungen eine Form von Regelmäßigkeit erkennbar ist, welche auf einer bildlichen Ebene Strukturmerkmale einer Grammatik aufweisen. Das erschwert es, diese Strukturen und die Abhängigkeiten dieser zueinander sprachlich zu fassen, denn im Sinne einer ‚Grammatik der Bilder‘ käme jeder einzelnen Fotografie im Zusammenhang des Buches die Bedeutung eines Wortes in einer analog dazu gedachten Sprachlehre zu. In solch einem System muss die Anzahl der in einer Wechselbeziehung zueinander stehenden Bilder exponentiell angegeben werden. Dadurch steigt auch zwangsläufig die Zahl der Interpretationsmöglichkeiten und der Betrachter nimmt die Bilderfolgen fragmenthaft und hochselektiv wahr.⁵⁸ Es ist aber nicht anzunehmen, dass Roth diese Interpretationsvielfalt gemeint hat, wenn er von einer „langsam entstehenden Grammatik“ spricht. Denn das, was durch diese Fotografien eine Grammatik entstehen lässt, ist der den Fotografien Roths inhärente Sprachdruck. Der von innen, also aus den Fotografien zum Betrachter hin drängende Impuls, sich als Teil der Geschichte oder auch nur Teil einer Geschichte zu verstehen. Was Roth in den beiden folgenden Bänden „Der Stille Ozean“ und „Landläufiger Tod“ in Worte und Handlungen fasst, dies wird in den Fotografien präludiert. Das Prosaische, das die europäische Romantradition seit dem 19. Jahrhundert definiert hat, ist in diesen Pfandstücken der Realität greifbar. Der Blick auf die Menschen, die Tiere, auf die Arbeit, die sie leisten, und auf viele scheinbar unbedeutende Einzelheiten gibt dem Gesehenen die Möglichkeit über die Zwischenräume hinweg, miteinander zu interagieren. Es entstehen neue Sichtbarkeiten, die den Betrachter veranlassen weniger assoziativ, als vielmehr intuitiv, das Leben auf dem Land als eine vergehende vormoderne Lebensweise in ihrem Vergehen zu beobachten, quasi zu begleiten, um dabei seine eigene Relationalität in der Alltagswelt besser verstehen zu können.

Uwe Schütte verweist in seinem Buch über Roths „Archive des Schweigens“ im Kapitel zu „Im tiefen Österreich“ auf den Spekulations- und Analogiecharakter, den Roth in den Fotografien sieht und in seinen erläuternden Texten auch explizit ausführt.⁵⁹ So wird im Kommentar zu drei Fotografien, die ein Jagdgewehr, einen Zapfen (der zum

⁵⁸ Huber 1999, S.297-314.

⁵⁹ Vgl. Schütte 1997, S. 48.

Wasserauslassen in Fischteichen verwendet wird) und den Arbeitsgeräten eines Schlachters zeigen (Abb. 10), davon gesprochen: „Geräte des Schlächters: Hinweise auf alltägliche Gewalttätigkeit und Angst.“⁶⁰ Roth beschreibt damit also nicht die gezeigten Gegenstände, sondern die Rolle, die diese Geräte im Ablauf gängiger Arbeiten besitzen. Sie dienen dem Töten von Tieren. Dies geschieht oft in einer gar alltäglichen Gewohnheit ohne besondere emotionale Anteilnahme.⁶¹ Durch diese Leichtigkeit, mit der Gewalt gegen Lebewesen angewandt wird, sieht Roth die Gefahr, dass dies die Hemmschwelle, um auch Gewalt gegen Mitmenschen auszuüben, senkt. Dies mag auch stimmen und darin begründet sein, dass mit der geübten Handhabung von gefährlichen und zum Töten gedachter Werkzeuge und Waffen, diese in emotionalen Stresssituation schneller benutzt werden, und durch die Erfahrung der Anwendung auch schnell großer Schaden angerichtet werden kann.

Bei Roth vollzieht sich in der Zeit von 1981 bis 1990 diese Verschiebung von der sich aus den Bildern entwickelnden Grammatik hin zum Raster. Eine Entwicklung von einem Schriftsteller, der auch die Aussagekraft seiner Fotografien kennt, hin zu einem Schriftsteller, der sein Oeuvre nun noch verflochtener mit seinen Fotografien sieht, und dies auch in einer visuell denkbaren Analogie (Raster) ausdrückt.

Ein Raster kann aus mehreren Zusammenhängen hergeleitet werden. Einerseits als ein Schema, welches aus einer mathematisch-naturwissenschaftlichen Tradition kommend, dazu dient, komplexe Sachverhalte mittels einer (meist) orthogonalen Struktur vereinfacht darzustellen bzw. durch eine definierte flächige (oder räumliche) Anordnung Informationen nach einer willkürlichen Maßgabe zu notieren. Eine andere Form des Rasters ist das aus dem Buchdruck stammende Druckraster, die Form, welche die längste Zeit zur Aufnahme und Fixierung der Drucklettern diente. Seit dem Grenzland-Buch sind neun Jahre vergangen, in denen vier weitere Bücher des Zyklus erschienen sind und zwei weitere kurz vor der Fertigstellung waren. Roth hat nun nicht mehr nur die Fotografien in ItÖ ins Kalkül zu nehmen, sondern er hat den fast vollständigen Zyklus als Intertext ebenso mitzudenken. Somit ergibt der dezente Hinweis (die in Klammersetzung der Wissensdefinition) auf das

⁶⁰ Roth 1990, S. 117.

⁶¹ Berger 1989, S. 15-16, Um mit John Berger argumentierend eine gegenteilige Darstellung des Umgangs von Bauern mit ihren Tieren zu erwähnen: „Heute finden sich noch Rudimente dieses Dualismus [Berger meint einerseits die Identifikation des Menschen mit den Tieren und andererseits die fundamentale Ungleichheit zwischen Mensch und Tier] bei denen, die in enger Vertrautheit mit Tieren leben und von ihnen abhängig sind. Ein Bauer hat sein Schwein gern und freut sich doch, dessen Fleisch einzupökeln. Bezeichnend dafür ist, und für den Fremden aus der Stadt so schwer zu verstehen, dass die beiden Aussagen durch ein *und* verbunden sind und nicht durch ein *aber*.“

Wissen als Raster einen Sinn. Denn vom ursprünglichen Arbeitstitel „Die Vergessenen“ war Roth zu diesem Zeitpunkt bereits abgekommen, er hatte nun den Zyklus in „Die Archive des Schweigens“ umbenannt. Im Sinne einer geschichtswissenschaftlichen Sammlung sind folgerichtig die Fotografien, wie auch die weiteren im Zuge seiner Recherche angefallenen Materialien, mithilfe eines logisch strukturierten Rasters zu ordnen und auszuwerten. In ItÖ finden sich in den Fotografien visuelle Referenzen, die an ein Raster denken lassen. Die grundsätzliche Anordnung der Fotografien erfolgt in den bereits erwähnten zwei großen Kapiteln, der erste Teil besteht aus Fotografien, die Roth während seines Aufenthalts in Obergreith gesammelt hat, hier wieder ganz im Sinne eines Archäologen. Er hat die Fotografien teilweise geschenkt bekommen, hat sie in verlassenen Häusern (und sogar Ställen) gefunden oder auf Flohmärkten gekauft. Es ist dies ein Scherbenhaufen ohne Aussage.

Die Fotografien stammen aus mehreren Jahrzehnten und zeigen Menschen, die in den meisten Fällen mit den Abgebildeten auf den anderen Fotos wenig oder nichts zu tun hatten. Roth bringt diese Fotos in eine grobe chronologische Ordnung, wobei er hier die Zeit um 1900 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, die Zwischenkriegszeit samt Zweitem Weltkrieg sowie die Nachkriegszeit als thematische Klammern verwendet. Der zweite Teil zeigt die von Roth selbst angefertigten Fotografien, die er ab 1977 in Obergreith und Umgebung angefertigt hat. Die Abbildung der Fotos erfolgt mit einem Foto auf einer Seite, auf Doppelseiten, oder auch mehrfach mit 2x1, 2x2 oder 3x2 Fotos pro Doppelseite. ItÖ 32-33 (Abb. 2) zeigt einen Imker vor seinem Bienenhaus, dieses kleine Holzhaus beherbergt eine große Anzahl an Bienenvölkern. Diese sind nicht zu sehen und doch ergeben sich assoziative Verbindungen zu den sechseckigen Bienenwaben, die in ihrer geometrischen Regelmäßigkeit und dem Beherbergen der Larven und des wertvollen Honigs als materielles Analogon zu einem Raster verstanden werden können. Bei Roth finden sich die gefundenen Qualitäten auch unter einem Raster. Aber auch am Bienenhaus selbst, durch die entstehende Gliederung aus den weißen Einflugluken und den vertikalen Latten der Wand ist ein Raster zu sehen. Um dieses Raster sind weitere (Meta-)Informationen angeordnet und weisen den Betrachter auf den materiellen Artefaktcharakter der hundertjährigen Fotografie hin. Man erkennt an der unteren Kante im linken Bildteil einige Beschädigungen in der ursprünglichen Oberfläche der Fotografie und prominent im grellen Gegenlicht zu sehen ist ein Fingerabdruck. Dieser steht da wie ein Ausrufezeichen, um laut zu bestätigen, dass es sich bei dieser Fotografie nicht nur um ein Abbild handelt, sondern um einen Abdruck, ein archäologisches Artefakt (in Roths Nomenklatur „die Scherbe“). Durch den

nicht intendierten Fingerabdruck und die verletzte Bildoberfläche wird auch unterstrichen, dass es sich nicht um die originale Fotografie handelt, sondern um eine Reproduktion eben dieser. Diese Zur-Schau-Stellung der Fotografie, in Verbindung mit dem Status von ItÖ als erstem Band von „Die Archive des Schweigens“ ergeben einen gewissen Appellcharakter, ein in *medias res*, dass nach den einleitenden Worten nun Stille herrscht und alleine die Aussagekraft der Fotografien das Schweigen brechen darf. Dies mag auch der Grund gewesen sein, warum Roth die Kommentare von den Fotografien entkoppelt hat und auch die Erklärung dafür, warum die Kommentare den Fotos vorangehen. Ein ursprünglich geplantes Essay Roths, welches seinen Umgang mit der Fotografie behandelt, war schlussendlich nicht in ItÖ aufgenommen worden, „zugunsten der Dominanz des Bildteils“.⁶² Damit eröffnet ItÖ also programmatisch den Bildteil und heißt den interessierten Betrachter weiterzublättern. Die unmittelbar darauf folgende Doppelseite (ItÖ 34-35, Abb. 3) zeigt wieder ein Raster, diesmal ein aus Menschen gebildetes. Zu sehen sind Bergwerkskumpel, die für ein Gruppenfoto versammelt an einem Hang positioniert wurden. Wie Roth bemerkt⁶³ ist das Gebiet um Obergreith von unterirdischen Stollen des inzwischen aufgelassenen Kohlebergwerks durchzogen. Es existiert ein unterirdisches Labyrinth, welches Roth an das menschliche Unterbewusste denken lässt, und ihn dazu anregt, die Lebensgeschichten der Dorfbewohner zu erfahren.

v. *Über das Schweigen der Archive*

Gerhard Roth entschied sich dafür, seinen im Laufe der Arbeit wachsenden Zyklus über die jüngere österreichische Zeitgeschichte als „Die Archive des Schweigens“ zu benennen. Damit legt er seinen Lesern bereits nahe, dass in den Büchern historische Ereignisse thematisiert werden und dass der Inhalt der Bücher, neben seiner textimmanenten narrativen Funktion, gleichzeitig als Archivgut, als Archivalien zu verstehen sei. Da das griechische "arché" neben "Anfang" und "Ursprung" auch "Herrschaft" bedeutet, können "die Archive des Schweigens" nicht nur als Sammlung literarisch gefasster Geschichts- und Bedeutungskonstruktionen der österreichischen Nachkriegsgeschichte interpretiert werden, sondern aus einer grundsätzlicheren Warte heraus den Versuch darstellen, die

⁶² Schütte 1997, S. 33.

⁶³ Roth 1990, S. 9.

Anfangsgründe allen Schweigens und auch die daraus erstehenden gesellschaftsadhäsiven Kräfte zu analysieren.⁶⁴

Nun stellen diese Archive Roths keine Institution dar, sondern sind gesammelte künstlerisch transformierte Rechercheergebnisse, die aus dem subjektiv Erlebten des Autors gewonnen wurden. Das heißt nun, diese Archive stellen nicht, wie Foucault dies definiert hat, einen institutionalisierten Ort dar an dem Wissen kumuliert wird, um das ‚Aussagbare‘ artikulieren zu können.⁶⁵ Denn durch die Abkehr von (staatlichen) institutionellen Kontrollorganen und der Publikation und der damit verbundenen öffentlichen Freisetzung des Archivmaterials kann etwas nicht mehr passieren, nämlich die durch hegemoniale Willkür denkbare Geschichtsfälschung.⁶⁶ Dabei jedoch eingedenk der Tatsache, dass sich Roths schriftstellerisches wie auch fotografisches Arbeiten auf einer Metaebene zwischen Wissenschaft und Fiktion entfaltet, d. h. recherchiertes Realienmaterial wird durch die künstlerische Bearbeitung in einen erweiterten Kontext gebracht. Gerald Lind hat Roths Verständnis von ‚Archiv‘ in seiner Dissertation dargelegt. Lind geht dabei von Roths Essayband „Die Stadt. Entdeckungen im Inneren von Wien“ (2009) aus, in dem Roth als Archiv eine Sammlung vorschwebt, die all das enthält, „was auf diesem Planeten vorgefallen ist.“⁶⁷ Ein solches Archiv findet sich teilweise auch in allen real existierenden Archiven, welche ruhende Gedächtnisse sind und als codierte „Aufbewahrungsort[e] von allen Geschehnissen“⁶⁸ fungieren. Gerald Lind bezeichnet dies als Archivtyp I,⁶⁹ welchem Roth ein Archiv II hinzufügt und folgendermaßen definiert: „[ein Ort] in dem alles enthalten ist, was aus dem ersten [Archivtyp I] entfernt, in ihm vergessen, manipuliert und gefälscht wurde.“ Und weiter: „Nur das, was in Archiv II zerstört wird, ist auf ewig vergessen.“⁷⁰ Gerhard Roths Vorgehensweise beim Sammeln und Recherchieren für seinen Zyklus „Die Archive des Schweigens“ orientiert sich genau an diesen erinnernswerten Geschehnissen und aus anderen offiziellen Archiven verbannten Materialien.

⁶⁴ Assmann 2009, S. 343.

⁶⁵ Foucault 1973, 186-188, "Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, auch nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden. (...) Das Archiv (...) ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und im Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit* definiert."

⁶⁶ Vgl. Stiegler 2006, S. 18, „Die höchst ambivalente Doppelgestalt des photographischen Archivs als Ort des Aufbewahrens und des Verschwindens zugleich zeigt vielleicht am eindringlichsten das Schicksal der Bilder in den Zeiten der stalinistischen Säuberungen [...]“

⁶⁷ Roth 2009, S. 235. „[...] also etwas Wahnsinniges, Großartiges und Religiöses zugleich.“

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Lind 2009, S. 349.

⁷⁰ Roth 2009, S. 235.

Wenn Roth in seinen Zyklen eine post-kakanische *Comédie humaine* erschuf, welche die dunklen Punkte einer Landesgeschichte ruckbar macht, um den Vorhang der Scham zu zerreißen und einer neuen Generation die Möglichkeit (das Wissen) zu geben aus der Geschichte zu lernen, dann war dafür in den späten 1970er Jahren ein guter Zeitpunkt. Denn mit dem Vergehen der letzten Zeitzeugen des 2. Weltkriegs werden wir und unsere Kinder auf Archive angewiesen sein, die es uns ermöglichen werden, über das Geschehene Wissen zu erlangen und vielleicht sogar zu erfahrbar zu machen. Etwas verzögert, aber unweigerlich wird dies mit aller Geschichte passieren. Doch das Ende der Geschichte erleben wir im Heute, und warum das Heute sich so darstellt, wie es ist und warum es so ist, dies zu verstehen helfen einerseits die Geschichtswissenschaften, andererseits wurde mit den „Archiven des Schweigens“ ein Korrektiv geschaffen, welches bestehen bleiben wird und in gewisserweise Gewähr für historische Wahrheiten enthalten wird, als manch andere institutionalisierten Archive.⁷¹

Wenn Roth nun seine Archive das Schweigen sammeln lässt, das Verschwiegen in der österreichischen Geschichte hörbar machen möchte, dann muss er eine Oberfläche durchstoßen und die Quellen des Schweigens und der Stille aufdecken, diese „symbolisieren die Latenz des Nicht-Gesagten, Nicht-Gemachten, Nicht-Erinnerten – aber auch Nicht-Vergessenen“.⁷² W.G. Sebald übt vehemente Kritik an Wittgensteins Diktum des Schweigen-müssen, und zeigt mit Roths Vorgehen in „Landläufiger Tod“, wie die Sprache selbst redet und murmelt, um dem Schweigen zu entkommen, um die Möglichkeit bestehen zu lassen, nicht in die dumpfe Sprachlosigkeit zu verfallen oder zu flüchten.⁷³ Das Schweigen selbst ist aus seiner inhärenten Sprachlosigkeit heraus dazu nicht in der Lage. Über das was verschwiegen wird kann gesprochen werden, über die Anfangsgründe und die rundum gelagerten Bedingungen. Schweigen kann als ein manifest gewordener Akt des Still-Seins verstanden werden. Still-Sein bedeutet ein willentliches Zurückhalten der Sprache, es könnte also etwas gesagt werden, es wird jedoch dagegen entschieden. Die Entscheidung, ob individuell oder kollektiv getroffen, kann auf eine aktive Weise passieren, d. h. etwas wird bewusst verschwiegen. Dieses Schweigen richtet sich gegen jemanden, möchte ausschließen oder verletzen, kann aber auch zum (Eigen-)Schutz dienen. Als einem klaren Zweck dienlich wird der Verzicht auf Sprache ein Instrument der Beharrung, des Erhalts des *Status quo*.

⁷¹ Vgl. mit Ray Bradburys „Fahrenheit 451“ und der Unzerstörbarkeit der Literatur.

⁷² Lind 2009, 369.

⁷³ Vgl. Sebald 1991, S. 167.

D.h., das Apodiktische des Wittgensteinschen Schweigen-müssen, kann insofern hinterfragt werden, wenn man dieses ‚müssen‘ nicht als die Konsequenz eines gerichteten (=willkürlichen) Wollens versteht, sondern als eine Facette des menschlichen Seins, welche auch fähig ist außersprachliche Einschreibungen zu erfahren, zu überleben. Was Sebald als Armutszeugnis bezeichnet, ist doch allenfalls nur ein Auffassungsunterschied in Bezug zur temporären Existenz des Wittgensteinschen Schweigens. In Momenten, die auch länger als ein paar Augenblicke währen können, der großen (absoluten) Katastrophe, wie in Momenten des überwältigenden Glücks⁷⁴ herrscht das Schweigen vor. Dies kann nicht anders sein. Die Katastrophe zerstört, sie zerstört nicht nur die Welt, sondern sie nimmt uns in der gleichzeitigen Erfahrung der Katastrophe einerseits das Vokabular, andererseits die Kraft und den Willen. Das heißt nicht, dass keine Artikulation (ob als Schrei, oder gesprochene Sprache) möglich ist, und auch Kommunikation ist möglich, hat jedoch keine Substanz. Die Sprache kommt nicht zu Wort, wie ein Seufzen vom Tosen eines Wasserfalls geschluckt wird und keine Bedeutung haben kann. Was bleibt ist das Schweigen, auch wenn von Stille nichts zu merken ist. Genau umgekehrt verhält es sich in Augenblicken größten Glücks, diese sind oft nur von kurzer Dauer, gehen allenfalls in einen andauernden (aber auch begrenzten) Zustand der Glückseligkeit über. Aber in diesen Sekunden oder Minuten des Erkennens des Lebens Sinns, dem Offenbarwerden grundlegender (elementarster) Gefühle oder Erleben als wahrgenommener Einklang, ist der Intellekt nicht in der Lage, ob der Überfülle des Eindrucks Sinn ergebende Worte aneinanderzureihen. Es bleibt bei Worthülsen, Liebesschwüren, so schnell vergessen wie sie ausgesprochen werden. Hierbei handelt es sich eher um eine gebrochene Stille, die einem Schweigen entspricht, wenn der Mensch die Kontinuität seines Lebens verlässt, um transzendierende Momente zu erfahren.

Geschwiegen kann aber ebenso aus einer Notwendigkeit heraus werden, als sozusagen stillschweigende oder einvernehmliche passive Form des Sprachverzichts, etwa als Schwur oder Gelübde. Verursacht kann dies aus einem Gefühl der Scham oder aus einer Schuld heraus werden, kann moralische oder juristische Gründe haben.⁷⁵ Ein Schweigen

⁷⁴ Vgl. Borges 2002, S. 63 "Ich vermute, Weisheit ist wichtiger als Liebe; Liebe wichtiger als bloßes Glücksgefühl. Glück hat etwas Triviales." Diese Überlegung Borges' mag stimmen, doch als kurzer, zeitlich sich selbst terminierender Zustand, bedarf es eines komplexen Zusammentreffens von Ereignissen um so etwas Triviales wie Glück empfinden zu können. Und gerade durch den unwahrscheinlichen Umstand, dass viele Einzelfaktoren zu einem Zeitpunkt X ihre Wirkung tun, führt zum oben erwähnten Schweigen, als ein Verstummen an der Überfülle.

⁷⁵ Bspw. Schweigepflicht des Arztes, Schweigen vor Gericht, ein Geheimnis hüten.

dieser Art kann zur sozialen Isolierung führen, oder, wenn dies eine ganze Gruppe betrifft eine Abwehrhaltung gegenüber allen Fremden/Uneingeweihten bewirken.

Gewaltanwendung oder -androhung kann auch Schweigen erzwingen. Jemanden zum Schweigen bringen, dies ist auch ohne physische Gewalt möglich, etwa durch gesellschaftliche Übereinkunft und Druckausübung. Möchte man dieser Gesellschaft oder Gruppe angehören, dann muss dem Grund des Schweigens zugestimmt werden.⁷⁶

Dem Individuum kann die Sprache auch durch ein traumatisches, ebenfalls fremdbestimmtes, Ereignis genommen werden.⁷⁷ Dem Sprachverlust einher geht hier jedoch auch ein totales/temporäres Vergessen durch Verdrängung. Gemeinsam mit dem Schweigen aus nicht traumatischen Vorgängen heraus, dem Vergessen durch das Voranschreiten der Zeit, ist, dass es sich hierbei um ein unwillentliches Schweigen handelt. Metaphorisch gesprochen und auf gesellschaftliche und persönliche Traumata angewandt, würde dies bedeuten, es gibt historische Wahrheiten, deren Schrecken und Schuld so groß sind, dass sie zu einem ad hoc Schweigen führen. Sei es, weil die persönliche Involviertheit so stark ist, dass es die Kraft des Einzelnen übersteigt sich mit der eigenen getragenen Verantwortung auseinanderzusetzen, oder weil der Zusammenhalt, das Bestehen einer Gruppe durch artikulierte Äußerungen nicht mehr gewährleistet wäre, ließe man sich auf die geballte Last des Gewesenen ein. Ebenfalls ein Grund für das Schweigen kann eine persönliche oder gesellschaftliche Schwäche sein, gemeint ist das Schweigen, welches eine Ohnmacht zur Ursache hat. Eine tief empfundene Machtlosigkeit, eventuell auch Sinnlosigkeit, zu erfahren kann dazu führen, dass intuitiv aus Scham geschwiegen wird, oder aus Eigen- bzw. Fremdschutz oder schlicht um Zeit zu gewinnen, um neue Handlungsalternativen abwiegen zu können.

⁷⁶ Wird aus einem körperlichen Unvermögen heraus geschwiegen, wie es bei Taubstummen oder an Aphasie leidenden Menschen vorkommt, dann handelt es sich wohl kaum um ein Schweigen im hier erörterten weiteren metaphorischen Sinne, obwohl es auch diesen Menschen möglich ist, ihr Restartikulationsvermögen einzustellen - zu schweigen.

⁷⁷ Vgl. die Figur des Franz Lindner aus Roths „Landläufiger Tod“, dieser verlor (vermeintlich) seine Sprache, nachdem er von einem Bienenschwarm attackiert/gestochen wurde. Siehe hierzu auch Roths intertextuelles Zitat in: Roth 1990, S. 88.

Gemeinsam ist all diesen Formen und Ursachen des Schweigens, dass sie in bestimmten Momenten und Konstellationen zum Ausgeschlossen sein führen, auch dies kann den Einzelnen oder eine ganze Gruppe betreffen. Schweigen kann aber auch eine Form der Kommunikation sein, kann Zustimmung ebenso wie Negation bedeuten, ist demnach eine dem sprachlichen Inhalt subordinierte Mitteilungsform.

3. Im tiefen Österreich

„Der erste Zyklus behandelt fast ausschließlich Österreich. Ich habe ihn in sofern mit der Ilias von Homer verglichen, als es darin um den Kampf um die Wahrheit und das Selbstverständnis Österreichs nach dem Naziregime geht [...].“⁷⁸

Wenn Gerhard Roth seinen Zyklus „Die Archive des Schweigens“ in die Tradition des homerschen Epos setzt, dann meint er damit den Inhalt seiner Bücher. Die literarische Form des Epos greift er nicht auf. Er bedient sich unterschiedlicher Gattungen der Literatur, von Roman, Krimi, Essays und auch dem zur Diskussion stehenden Bildtextband. Da es keinen Sinn ergibt Roth zu sehr auf diesen Vergleich festzunageln, wobei er selbst ja auch genau beschreibt, worin er Übereinstimmungen zwischen seinem Zyklus und der Ilias geben soll, so lässt sich jedoch auf einer anderen Ebene der Kampf um die Wahrheit gut vergleichen. Milan Kundera spricht über Hegels Verständnis des Epos (durch die Freiheit des Individuums wird die poetische Form des Epos glaubwürdig) und dem Vergleich mit der Zeit Hegels, in der der Mensch in einem engen Korsett eingeschnürt, von Staat und Kirche, von ökonomischen und moralischen Imperativen erstickt kaum Handlungsfreiraum hatte.⁷⁹ Dies waren die Voraussetzungen für den modernen Roman, das Prosaische wurde zur Grammatik der Welt.

Roth versucht dieser Grammatik auf die Spur zu kommen, literarisch und innerhalb seiner Fotografien. Er vergleicht seine beiden Zyklen mit der Ilias und der Odyssee, aber sind dies nicht eher eine Anti-Ilias, eine Anti-Odyssee? Von den Soldaten des 2. Weltkriegs hatte keiner die Wahl des Achilles, am Kampf teilzunehmen oder eben nicht teilzunehmen. Es gab den Ausweg des Desertierens, der jedoch nur ein halber war, denn dann zwar schuldfrei von Kriegstaten, wurde man jedoch zum Vogelfreien der Gesellschaft. Dieser beklemmende Umstand war auch mit Schuld, dass diese Anti-Ilias von Gerhard Roth ihren berechtigten Platz in der Literatur dieses Landes einnimmt. In dem Zyklus „Die Archive des Schweigens“ versucht Roth weniger den Gründen dieser Unfreiheit des Einzelnen in der Gesellschaft nachzugehen. Dies ist Aufgabe von Historikern und Soziologen, er versucht vielmehr das Leben der Menschen in gesellschaftlicher und ökonomischer Enge zu

⁷⁸ Vgl. Riedel 2011.

⁷⁹ Vgl. Kundera, S. 141 und Hegel 1838, „Denn episch handelt der Einzelne nicht nur frei aus sich und für sich selber, sondern steht mitten in einer Gesamtheit, deren Zweck und Dasein im breiten Zusammenhange einer in sich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbaren wirklichen Grund für jedes besondere Individuum abgibt.“

verstehen. Dabei wählte er den Weg in die Peripherie und nahm sich die Zeit, um nicht nur einen kurzen Blick auf das Leben am Land zu werfen. Sondern durch jahrelanges Beobachten und aktive Kennenlernprozesse auch ein Teil dieser Gegend zu werden. Anfangs wie sein Romanheld Dr. Ascher als Fremder, Intellektueller aus der Stadt beargwöhnt und selbst Objekt der Beobachtung und Neugier geworden. Erlangte er über die Zeit und durch Zuhören das Vertrauen so manchen Dorfbewohners und erfuhr von ihnen viel über das Leben in diesem Teil Österreichs. Wohin führt nun das Studium, im Verständnis des Bartheschen *studium*, dieses Bildtextbandes?⁸⁰

Der Autor Roth wahrt eine Distanz zwischen den Fotografien und den diesen zugeordneten Texten. Dieses Text-Bild-Verhältnis äußert sich verschieden, denn in nur wenigen Fällen wird der Bildinhalt selbst erläutert und auf den Umstand der Entstehung der Fotografien geht Roth bei keinem der Fotos ein. Im Teil der ‚Alten Fotografien‘ gibt es auf zwei Seiten je zwei Fotografien, die das Leben in der Dorfgemeinschaft illustrieren sollen. Es sind Fotografien, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg entstanden sind. Auf der linken Seite werden vier Männer gezeigt, die im Wirtshausgarten im Begriff sind eine Partie zu kegeln. Im Textteil spricht Roth über das ‚Kegelscheiben‘ als eine Beschäftigung, der man am Sonntag nach dem Kirchgang nachging. Am Sonntag wurde auch die gute Kleidung getragen. Die Fotografie zeigt hemdsärmelige Männer, die über ihren weißen Hemden noch die Anzugweste tragen, an denen die obligate Uhrenkette zu sehen ist. Die Männer rauchen, trinken Bier aus Henkelgläsern und widmen ihre Aufmerksamkeit kurz dem Fotografen, bevor sie sich dem unterbrochenen Kegelspiel wieder zuwenden.

vi. Die alten Fotografien: beredtes Schweigen aus der Tiefe der Zeit

Im ersten Teil der alten Fotografien wird chronologisch fortschreitend, ausgehend von der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, begonnen. In den Texten werden jedoch auch Rückblicke in das 18. und 19. Jahrhundert geboten, darin von der endgültigen Aufhebung der Leibeigenschaft durch Josef II. zu lesen ist, ebenso wie der trotz allem unveränderten Abhängigkeit des Bauern vom Grundbesitzer. Diese Eingeschränktheit der bäuerlichen Landbevölkerung, die im 19. Jahrhundert noch 70 % der Bevölkerung ausmachte und um 1990 bei 6-8 % lag, zusammen mit einer starken religiösen Prägung, führte zu der

⁸⁰ Barthes 2008, S. 35, „[...]“: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, ‚Studium‘ bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemanden, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit.“

Entstehung einer starren Gesellschaftsstruktur, welche bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert nur unwesentlich verändert tradiert wurde.⁸¹

Die im ersten Teil von ItÖ gezeigten Fotografien hat Roth abfotografiert, sie auf Flohmärkten günstig erstanden oder sogar geschenkt bekommen. Wenn Roth auf ‚Fetzenmärkte‘ fährt und nach fotografischen Dokumenten sucht, dann ist er ganz der bereits erwähnte Archäologe. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf die Fotografien, welche die gesellschaftlichen Strukturen der damaligen Zeit entweder direkt zeigen, also die makroskopischen Strukturen, die das Leben in der k.u.k Provinz und auch in der späteren Ersten Republik bestimmten (ItÖ 55, Bauernfamilie; Musterung Wehrpflichtiger; Kapellenweihe). Nähere Einblicke in das Leben dieser Zeit erlauben Fotografien, die etwa eine Schulkasse in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zeigt, Hochzeitsfotos, Fotos vom Kegeln an Sonntagnachmittagen, die ernüchterten Gesichter heimgekehrter Frontsoldaten des 1. Weltkriegs oder die liebevoll gestaltete Hochzeittafel unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg.

Speziell anhand des Fotos der Schulkinder wird deutlich, dass es sich wirklich um eine arme wirtschaftlich unterentwickelte Gegend gehandelt hat. Viele der Kinder tragen keine Schuhe, die Kleidung ist schmutzig und in eher schlechtem Zustand. Die Kinder selbst sehen allesamt unterernährt aus, von Fröhlichkeit keine Spur. An dieser Stelle ist es nicht unangebracht einen Vergleich mit den Fotografien August Sanders zu ziehen. Dieser fotografierte ab den 1920er Jahren im Westerwald und auch im restlichen Reichsgebiet. Sander wollte die Menschen seiner Zeit fotografieren, alle Klassen, Stände, Berufe. Entweder fotografierte Sander hauptsächlich Großbauern, oder Roth kam großteils nur zu Fotos von armen Kleinbauern, weil die in der Gegend ansässigen Großbauern ihre Erinnerungsfotos nicht aus der Hand gaben? Aus welchem Grund auch immer, durch den Umstand, dass auch auf den alten Fotos vornehmlich ärmlich gekleidete und ernährte Menschen zu sehen sind, wird eine historische Kontinuität produziert, deren Richtigkeit und Tragweite nicht ohne Weiteres klar ist.

Dies kann man am Beispiel der drei Jungbauern von August Sander festmachen. John Berger hat anhand dieses berühmten Fotos die Bedeutung des Anzugs für die bäuerliche (und proletarische) Klasse dargelegt. Durch den uniformen Charakter des Anzuges werden gesellschaftliche Rangunterschiede (visuell) nivelliert, was dazu führte,

⁸¹ Roth 1990, S. 11-12.

dass sich die Bauern, wie die Arbeiter, ein anderes Selbstbild schaffen konnten, um dem Bürgertum (und in abnehmender Bedeutung begriffen, der Aristokratie) auf Augenhöhe gegenüberzutreten zu können. Betrachtet man die bei Roth abgebildeten Fotografien des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts, so findet man ebenfalls den klassischen schwarzen Anzug. Nur auf wenigen Fotos ist der sprichwörtliche Steireranzug zu sehen,⁸² doch auch dieser Anzugsvariante würde die Argumentationslinie Bergers stützen. War doch der aus der Jägerkleidung abgewandelte und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts von Erzherzog Johann popularisiert und verbreitete Steireranzug vor allem von den Adligen und dem gehobenen Bürgertum getragen worden. Erst nach dem Ersten Weltkrieg fand der Steireranzug durch eine allgemeine Trachtenbegeisterung in ganz Österreich rasche Verbreitung. Vielleicht liegt es an der Ärmlichkeit der Bauern,⁸³ oder am erwähnten Umstand, dass eben keine Fotos der Groß- und Herrenbauern gezeigt werden, aber die den Sonntagsstaat tragenden Bauern wirken in ihren Anzügen nicht in dem Maße ihrer Würde beraubt, wie es Berger in Fotografien Sanders durchaus treffend beobachtet hatte.

Eine interessante Beobachtung konnte bei den letzten drei Fotografien dieses Teils der ‚Alten Fotografien‘ gemacht werden. Es handelt sich dabei um ein Foto eines Jungen, dessen Gesicht und Oberkörper von einem Schwarm Bienen bedeckt ist (ItÖ 88), danach ist ein Zirkuslöwe zu sehen, der gerade dabei ist durch einen brennenden Reifen zu springen (ItÖ 89) und auf der folgenden Doppelseite ist ein Trupp Jäger zu sehen, die eine Strecke von zwei erlegten Füchsen präsentieren. Alle drei Fotografien nehmen expliziten Bezug zu den in der Zykluschronologie folgenden beiden Romanen „Der Stille Ozean“ und „Landläufiger Tod“. Wie schon geschildert wurde, eröffnet Roth ItÖ mit der Fotografie eines Imkers vor seinem Bienenhaus. Dieses Bild stellt dem informierten Roth-Leser schon eine der wichtigsten Metaphern in Roths Oeuvre zur Ansicht. Denn die Struktur und die Art und Weise wie sich ein Bienenstock, bzw. ein frei fliegender Bienenschwarm organisiert, war für Roth der Anknüpfungspunkt für die Genese seine *opus magnum* „Landläufiger Tod“.

Nach dem ersten Imker wird auf Seite 80 der Imker Herr Zmugg gezeigt, wie er im Begriff ist im Frühling neue Bienenkästen aufzustellen. Und dann schließlich der Bub mit

⁸² Siehe Grenzland, S. 14, 16, 17 und 23, wobei auf dem letzten Bild Mitglieder der Veteranenvereins zu sehen sind, in den 60er- oder 70er Jahren; und in ItÖ, S.42, 58 und 63.

⁸³ Siehe Grenzland S.13, die beiden jungen Männer tragen verbeulte und wie aus weichem Filz gemacht wirkende Anzugsjacken. Es gibt zwar auch, vor allem auf den Hochzeitsfotos, die blechern steif gestärkten schwarzen Anzüge, doch oft entsteht der Eindruck, der eben nicht in bürgerlich steifer Affektiertheit geschulte Bauer versteht es die dem Anzug inhärenten Strenge zu neutralisieren.

den Bienen auf Gesicht und Körper, dies ist der Sohn des besagten Imkers Zmugg. Aus irgendeinem Grund kam Unruhe in den Bienenschwarm und der junge Mann wurde von dutzenden Bienen gestochen, so dass er „nachher aussah wie eine Forelle.“⁸⁴ Dieses Vorkommnis diente Roth als Vorbild für den verstummten Protagonisten Franz Lindner in „Landläufiger Tod“. Obwohl das Rätsel seiner Stummheit erst in dem außerhalb des Zyklus erschienen Buches „Dorfchronik zum Landläufigen Tod“ gelüftet wird, war ein Trauma, durch einen solchen Unfall für das Verstummen des Jungen verantwortlich. Im zweiten Teil von ItÖ wird der Imker Zmugg wieder gezeigt, auch dort wird ein Kunststück mit schwärmenden Bienen vorgeführt. Diesmal allerdings stellte der Imker seinen eigenen Körper als Demonstrationsobjekt zur Verfügung.

Der durch den brennenden Reifen springende Löwe gehörte zu einem Wanderzirkus, der einmal im Jahr der Ortschaft einen Besuch abstattete. Auch dieses Bild spielt konkret auf ein schriftstellerisches Werk Roths an, auf den schmalen Band „Circus Saluti“ (1981) an. In diesem Buch wird über den Wanderzirkus und seinen allglatten Zirkusdirektor berichtet. Ursprünglich als Teil von „Landläufiger Tod“ gedacht, wurde daraus ein eigenes Buch, in gekürzter Form ist die Zirkusepisode im „Landläufiger Tod“ erhalten geblieben. Auch hier wird im zweiten Teil von ItÖ der Faden wieder aufgenommen. Roth zeigt Fotografien, die den Zirkusdirektor zeigt (ItÖ 127) und diesen auch bei der Arbeit, ein Zauberkunststück vorführend.

Das dritte erwähnte Foto, die Jäger mit den erlegten Füchsen, legt die Fährte zu Roths erstem Steiermarkbuch „Der Stille Ozean“. In diesem Buch ist die im Landstrich ausgebrochene Tollwut der zentrale Motor um die Handlung fortzubewegen und gleichzeitig die, durch die allgemeine Angst vor der Tollwut und der damit verbundenen schießwütigen Jägerschaft zu beschreiben. Abermals schlägt Roth die Brücke zum zweiten Teil von ItÖ. Dort gibt es Fotografien von jagenden Jägern und erlegten Füchsen.

Dieses Fadenspinnen zwischen den alten und den neuen Fotografien und den intertextuellen Verweisen zu seinen Romanen sind nicht auf den ersten Blick erkennbar. Und ein Leser von ItÖ, der die weiteren Romane aus den „Archiven des Schweigens“ nicht kennt, wird lediglich den Brückenschlag zwischen den alten historischen Fotografien und den neuen, zeitnah aufgenommenen Fotos Gerhard Roths bemerken. Bei näherer Kenntnis

⁸⁴ Roth 1990, S. 31.

des Zyklus und der Fotografien Roths, vor allem der Art, wie er die Fotos aufnimmt, wird man bald unsicher, ob diese drei besprochenen Fotografien tatsächlich alte auf ‚Fetzenmärkten‘ erworbene Fotografien sind. Denn sie sind es nicht. Diese Fotografien stammen von Gerhard Roth.⁸⁵ Dieser Umstand wäre jetzt nicht weiter überraschend, verdient dennoch Aufmerksamkeit, denn zu Beginn von ItÖ beschreibt sich Roth als Archäologen der Scherben sammelt, um über das Sammeln und Rekonstruieren, mithilfe dieser Scherben etwas über das Leben auf dem Land und die Menschen zu erfahren. Dass Gerhard Roth als Schriftsteller natürlich ein Erzähler ist, und wie die Lektüre von „Landläufiger Tod“ beweist, von ungemeiner Kreativität und Beherrschung der Sprache. Dieser Erzähler erzählt nun dem Betrachter der Fotografien gleichzeitig eine Geschichte. Denn was in ItÖ gezeigt wird, ist nicht nur ein dokumentarischer Bericht über eine beliebige Gegend in der Steiermark und ebenso wenig nur ein Präludium für die beiden folgenden Romane, es wird vielmehr die Genese dieser Romane offengelegt. Die zentralsten Punkte, noch bevor es dazu eine Handlung zu erzählen gibt, werden hier als neuralgische Knoten präsentiert. Und sogar davon noch einmal losgelöst sind diese Knoten für den Schriftsteller Roth die zündenden Funken gewesen, um überhaupt den Schreibprozess in Gang zu bekommen.

Bei der Erarbeitung dieses Buches war ich bass überrascht, als ich dieser drei vermeintlich alten Fotografien als Fotos von Roth zu erkennen meinte. Doch beim Durchdenken der Beweggründe, die Roth dafür gehabt haben könnte und davon unabhängig, was für eine vielschichtige Verwobenheit dieses schmale Bändchen „Im tiefen Österreich“ in seine tiefen in sich birgt, hat mich staunen gemacht und dann verstehen lassen, warum Roth ItÖ vor den beiden Steiermarkromanen in den Zyklus aufgenommen hat. Nämlich nicht nur, um zusammen mit dem letzten Band, den Essays über Wien, eine quasi-dokumentarische Klammer für den Zyklus zu erhalten, sondern um im Kleinen (als Gegenstück zu „Landläufiger Tod“) seine Poetik kundzutun. Nicht nur über das Land zu sprechen, sondern auch über sich selbst, seine Weltwahrnehmung uns in Bildern vorzustellen.

⁸⁵ Schütte 1997, S. 30, Bestätigt wird die durch die Beobachtung Uwe Schüttes.

Bei der Recherche im Franz-Nabl-Institut in Graz, wo der Vorlass Gerhard Roths archiviert wird, wurde bemerkt, dass in den Typoskripten und Druckfahnen von „Im tiefen Österreich“, alle übrigens von Roth selbst von Hand korrigiert, verbessert, erweitert. Dort gibt es keine Einträge oder auch nur Notizen zu diesen letzten drei Bildern. Es scheint naheliegend zu sein, dass diese drei Fotografien erst unmittelbar vor der Drucklegung durch Roth selbst noch in das Buch aufgenommen wurden. Eventuell hat dies auch mit dem Verlust eines Großteils der Original Fotografien kurz vor der Drucklegung zu tun.

vii. Augenblicks-Scherben

Im Gegensatz zu den gesammelten Fotografien aus einer bereits vergangenen Zeit, welche stumm zu uns sprechen und den Kommentar von außen verlangen,⁸⁶ stammen Roths Fotos aus einer eben erst zur Vergangenheit gewordenen Gegenwart, also der, in den alten Fotos angelegten Zukunft. Der zweite Teil von ItÖ beginnt gewissermaßen analog zum ersten Teil. Dort wo Bienen hausen und im verborgenen, im dunklen Bienenstock leben und für uns unsichtbare Dinge tun, so arbeitet auf der einleitenden Fotografie eine Bäuerin daran, etwas aus dem Dunkel ans Tageslicht zu befördern. Der sehr regionalspezifische Vorgang des Kürbis „auspatzeln, lässt den leichtsinnigen oder zu hoffnungsfrohen Leser die zerstochnen Knaben, springende Löwen und tollwütige Füchse kurz vergessen und in eine liebliche Herbstlandschaft blicken. Doch Gerhard Roth glaubt nicht an die Idylle, hält sie für Lüge, etwas was uns in Sicherheit wiegen will, aber dies nur für kurze Zeit vorschützen kann.

Der zweite Teil von ItÖ soll nun anhand des Unterkapitels ‚Einzelheiten‘ näher erläutert werden. In der Einleitung dieser Arbeit habe ich den Reiz der vereisten Glasscheibe geschildert. Eben diese Eisblumen bewachsene Glasscheibe ist auch das erste Bild und soll als Einzelheit wahrgenommen werden. Der Betrachtung dieser Scheibe und der anderen als Einzelheiten ausgegebenen Fotografien und etwas Recherchetätigkeit meinerseits bemerkte ich einen kleinen Fehler. Nichts schwerwiegendes, doch da dem Autor Gerhard Roth seine umfänglichen und langen Recherchen häufig zugutegehalten werden, wunderte ich mich einwenig darüber. Dieser kleine Fehler, der möglicherweise durch den Verlust eines Teils des ursprünglich für ItÖ vorgesehenen Negativmaterials verursacht wurde, fügt diesem Bildband eine Komponente hinzu, die auch im restlichen Zyklus als eine Grundidee präsent ist. Es ist die vermeintliche Sicherheit zu wissen, was man sieht und der sinnlich wahrgenommenen Realität vertrauen zu schenken, aber nicht zu wissen, was dem Gesehenen vorausging und was folgen würde. In arglosem Vertrauen durch den Bildband flanierend, über dies und das des Landlebens nachdenkend, kommt dieser Nachtfalter (Abb. 15) in seiner opulenten Farbigkeit und der großen doppelseitigen Abbildung fast unvermutet daher. Im Text liest man vom Wiener Nachtpfauenaugen, und einen Falter sieht man auch. Bevor auf den Falter zu sprechen gekommen wird, sollen auch

⁸⁶ Dies verweigert Roth in stringenter Weise, in dem er zu keinem Foto explizit den Bildinhalt erläutert, sondern allenfalls die zum Verständnis notwendige Geschichte erzählt und sich ansonsten darauf beschränkt Kontexte zu liefern.

die weiteren ‚Einzelheiten‘ erwähnt werden. Dem Eisrosenfenster folgen vier weitere Fotografien (2 x 2 angeordnet), eingeleitet durch eine weitere vereiste Glasscheibe, deren Eiskristalle die feinsten Verästelungen zeigen, durch winterlichen Frost erstarrt. Darunter sieht man einen kahlen Ast im Schnee liegen. Über dem Ast und dem Schnee sieht man den Schatten der sich außerhalb des Bildes befindlichen Baumkrone liegen. Der Schatten zeichnet sich im Schnee als blaues Geäder ab, wie aus der Tiefe kommend, dabei ist es mehr ein löchriger Trauerflor, der dem verlustig gegangenen Ast Tribut zu zollen scheint.⁸⁷ Auf der folgenden Seite sind Vogelspuren im Schnee und von Raureif überzogene Grashalme zu sehen. Die Vogelspuren sind überaus interessant, denn man sieht durch den leicht schrägen Lichteinfall (von rechts oben kommend), dass es sich hierbei nicht um Vertiefungen im Schnee handelt, denn es sind schmale Schattenbänder links der Tritts Spuren zu erkennen. Das heißt, dieses Winterbild zeigt keinen Schnee, durch den kurz vor der Fotoaufnahme ein Vogel gehüpft war. Vielmehr erfährt man dadurch, dass bereits eine längere Zeit seit diesem Vogelbesuch vergangen ist. Frischer lockerer Pulverschnee, Vogel hüpfte durch, sinkt im Schnee ein, dieser wird komprimiert und an den Stellen der Vogelschritte dichter und härter. Nun bläst der Wind über den Pulverschnee und trägt diesen weitgehend ab, was übrig bleibt, sind die komprimierten Schneestellen der Vogelfußabdrücke. Der Betrachter dieses Fotos nimmt in erster Linie die dynamischen Linienmuster der Tierspuren wahr, und das eisige Erstarrtsein im Schnee, also die indexikalische Erinnerung eines nach Futter suchenden und fröhlich herumhüpfenden Vogels. Doch ist dies nur auf den ersten Blick richtig, denn es hat sich bereits eine weitere indexikalische-Schicht über die erste Wahrnehmungsebene des Fotos gelegt. Man sieht keine Negative des Vogelfußes, sondern positive Abdrücke. Wie Abgüsse einer Totenmaske zeigen diese zu Eis gewordenen Vogelfüße um so mehr die, der Fotografie inhärente Nähe zum Tod.⁸⁸ Folgt man den Fußabdrücken, dann lassen sich drei kreisähnliche Kurven erkennen sowie eine nach links unten aus dem Bild herausweisende gerade Linie. Ein dreiblättriges Kleeblatt oder etwas Blumen ähnliches zeichnet sich im Schnee ab. Ebenso gefroren, wie auf dem darunter abgebildeten Foto die Gräser im Reif eingeschlossen sind. Doch lassen sich aus dieser Serie von insgesamt fünf Fotografien, die Eis und Kälte zeigen, doch auch Verweise zu anderen Fotos finden, aber auch Bezüge zum Zyklus als solchen.

⁸⁷ Roth 1984a, S. 716. Das Märchen vom faulen Apfel.

⁸⁸ Barthes 1989, S. 17. An dieser Stelle spricht Barthes vom *eidolon*, das sich vom Referenten gelöst hat und für ihn (Barthes) das eigentliche ‚Spektakel‘ darstellt und der Fotografie einen gewissen Beigeschmack „[verleiht], der jeder Photographie eigen ist: die Wiederkehr der Toten.“

Diese von einem Vogel oder eventuell einer Maus in den Pulverschnee gelaufene Schneeflocke ruft auch Erinnerungen an die wenige Seiten zuvor gezeigte Bilderserie zur Bienenzucht wach. Die Zeit des Frühlings und Frühsommers ist die Zeit der höchsten Aktivität in einem Bienenstock und, wenn man sich so einen Schwänzeltanz einer Arbeitsbiene ansieht (Abb. 16), dann erinnert dieser wiederum an diese Spuren im Schnee. Der Jahreslauf findet immer wieder Entsprechungen, sei es in bildhaften Erinnerungen, die sich uns Menschen bei der Betrachtung der Natur eröffnen, oder in zufälligen ikonischen Ähnlichkeiten.

Den Fotos des Eis und der Kälte, welche für das Starre, das Erstarrte stehen, folgt das Feuer. Wo gerade noch ein statischer Zustand herrschte, wird nun im bedrohlich glühenden Ofenloch eine schnelle Umwandlung gezeigt. Dem sich selbst verzehrenden Feuer folgt ein in feinen Grautönen gehaltenes Foto, das ein verfallenes und offensichtlich seit Längerem unbewohntes Haus zeigt. Als gar plakativ anmutendes Vanitassymbol steht windschief ein Stuhl mitten im Raum. Es wirkt, als würde sich diese, einst von Menschen bewohnte Ruine, wieder zurück zur Natur verwandeln. Doch verwandeln ist nicht richtig, denn es ist vielmehr eine langsame Rückbildung in die einstigen Ausgangsmaterialien. Nach diesem still schwindendem Haus wird die angekündigte doppelte Fotografie des Nachtfalters gezeigt (Abb. 15). Dieser Falter, laut dem Kommentar des Autors ein Wiener Nachtpfauenauge⁸⁹, als intertextueller Ariadnefaden nach Wien verstanden werden. Die beiden auf die Steiermarkromane folgenden Bücher haben ihren Handlungsort in Wien. Doch es verhält sich nun so, dass es sich bei diesem Tier nicht um ein Wiener Nachtpfauenauge handelt, sondern um einen Japanischen Eichenseidenspinner. Dieser ist in Wien höchst selten anzutreffen, ja dieses Tier ist überhaupt keine autochthone Art in Österreich und Europa. Wie der Name schon verrät, stammt diese Nachtfalterart aus Fernost und wurde Mitte des 19. Jahrhunderts zwecks Seidenproduktion in der Krainer-Gegend angesiedelt. Die Tiere gediehen nicht gut genug für eine rentable Seidenherstellung, ausgestorben sind sie allerdings auch nicht.⁹⁰ Wenn nun der Brückenschlag nach Wien nicht mehr plausibel ist (dafür aber regionalgeschichtliche Bezüge vorhanden sind), als Vanitassymbol eignet sich der Jap. Eichenseidenspinner ebenso wie das Wiener Nachtpfauenauge. Beiden Nachtfalterarten ist gemein, dass sie nach einer langen Lebenszeit als Raupen und ihrer Verpuppung zu adulten

⁸⁹ Roth 1990, S. 116.

⁹⁰ Vgl. Arge Entomologen, Wien (09.01.2013): URL:
http://www.landmuseum.at/pdf_frei_remote/ZOEV_54_0134-0138.pdf

Tieren, nur wenige Tage leben. Da geht es nur noch um eine möglichst häufige Paarung und für das Weibchen um die Eiablage. Das alles muss innerhalb kürzester Zeit passieren, denn Falter dieser Art haben keine Organe zur Nahrungsaufnahme, es fehlen Saugrüssel und Magen-Darm-Trakt. Die Tiere gehen dann auch schnell an Entkräftung zugrunde. Mit diesem Tier, lebendig aber schon dem Tode geweiht,⁹¹ leitet Roth zu den folgenden acht Tierfotos über. Diese sind wieder als zwei mal 2x2 Fotos angeordnet und zeigen zunächst nur tote Tiere. Da wäre zunächst, das schöne Orange des Falters aufnehmend, eine überfahrene und bereits zu etwas lederartigem gewordene Kröte. Darunter treiben zwei tote Fische im Wasser. Dann wird eine Ameise gezeigt, die ein viel größeres Insekt als sie es selbst ist, und das offenbar tot ist, fortträgt. Ein überfahrener Feuersalamander, auch dieses Tier ist schon länger tot. Seine Farbigkeit gleicht der Struktur des Asphalt, auf dem er liegt.

Die nächsten beiden Seiten zeigen Vögel. Einen kleinen toten Singvogel mit gelber Brust auf einem gelborangefarbenen Holzbrett liegend, darunter ist eine fast weiße Taube im Flug zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Seite sitzt auf einem Stoß geschnittener Äste eine Elster.⁹² Die Taube des Heiligen Geistes schwebt als himmlischer Vogel, zum Abschluss dieser Serie der Tierbilder, von oben herab. Diese letzten vier Bilder verbindet auch eine gelb-rötliche Grundfärbung, welche aus diesen unabhängig von einander entstandenen Fotografien als eine komponierte Symboleinheit erscheinen lässt. Dass zuletzt eine Heiliggeisttaube, wohl aus einer Kuppelwölbung der Dorfkirche Obergreiths oder einer Kapelle, gezeigt wird, um diesen Reigen zu Tode gekommener Tiere zu beschließen, kann als ironische Anspielung auf das auch in ItÖ erwähnte Zusammentreffen von Roth und dem örtlichen Pfarrer verstanden werden. Der Pfarrer ist auch in ItÖ abgebildet (ItÖ 126 unten) und wird von Roth als scheuer Mensch beschrieben. Als Roth ihn einmal besuchte, wurden ihm vom Pfarrer die Kirchenbücher gezeigt, und dieser meinte, es seien Bücher über „tote Seelen“.⁹³ Nun mutet es ebenso merkwürdig an, einen katholischen Priester über die vermeintlich unsterbliche Seele als etwas Totes sprechen zu hören. Wie es einen stutzig macht die Heiliggeisttaube zu sehen, die nach einer ganzen Anzahl toter Tiere und einer eher feindseligen Elster gezeigt wird. Dies lässt sogar eine schelmische Absicht Roths vermuten, denn in einer walisischen Fabel heißt es, dass eine Elster einer altklugen Taube zeigt, wie man ein Nest baut. Der großen Haufen Äste, vor dem die Elster sitzt, kann

⁹¹ Vgl. Behr 2011, S. 94, „Roth ist ein Entdecker von herber Schönheit im Alltäglichen, sein Gespür für die Allgegenwart der Geschichte und die Allmacht der Vanitas ist ausgeprägt.“

⁹² Vgl. Roth 1980, S. 74, Die bösertige Elster eines Nachbarn.

⁹³ Ebenda, S. 98.

durchaus als überdimensionales Nest gedeutet werden. Wenn man nun den Ausgang der Fabel fortspinnt, dann würde diese garstige Elster dem hochmütigen Heiligen Geist die Leviten lesen.⁹⁴

„Im tiefen Österreich“ schließt mit einer Fotografie, die laut der zugehörigen Erläuterung Roths, ein brennendes Haus zeigt (Abb. 13), von dem Roth noch lange träumte.⁹⁵ Die gebundene Ausgabe von ItÖ hat diese Fotografie vorne auf dem Schutzumschlag. Den ersten Eindruck, den ein Leser des Zyklus bekommt ist also ein brennendes Haus, und bevor er den ersten Band schließt sieht er es noch einmal. Roth muss also etwas daran liegen, dieses bedrohliche und auch etwas gespenstische Bild gleich zweimal in einem Buch und auch noch an wichtigen Stellen zu zeigen. Dabei stellt sich die Frage, was da brennt, denn Flammen sind keine zu sehen, trotz des unheimlichen Feuerscheins. Über dem Dach des Hauses stieben Funken in den Himmel und die nahe am Haus stehenden Bäume in der linken Bildhälfte werden offenbar von einem starken Feuerschein beschienen. Doch wenn das Haus brennt, warum fotografiert Roth dann nicht das Feuer, oder hilft bei den Löscharbeiten? Es mutet merkwürdig an, sich jemanden vorzustellen, der bei einem Hausbrand auf die Idee kommt, dass die Flammen von der Rückseite des brennenden Hauses aus gesehen einen schönen Lichteffect und für ein Foto eine interessante Bildwirkung geben könnten. Licht in die Sache bringt der „Atlas der Stille“, darin wird dieses Foto auch abgebildet, allerdings mit einer vollkommen anderen Bildbeschriftung: „Osterfeuer“.⁹⁶ Ein Osterfeuer ist auch eine bessere Erklärung für das, was auch dem Foto zu sehen ist und auch dafür, warum der Fotograf Roth sich die Mühe gemacht hat, das Haus gegen den Schein des Feuer zu fotografieren. Doch haben wir für ItÖ nun eine ähnliche Situation wie im ersten Teil der ‚Alten Fotografie‘. Roth tritt wieder als Erzähler in Erscheinung, weder als Fotograf des Osterfeuers, noch als Ethnologe der Bräuche des Jahreslaufs studiert und dokumentiert.

Er ist der Archäologe, der sich seine Scherben selbst herstellt, der uns Rezipienten ein Mosaik zeigt, dessen Leerstellen er füllt, mit Bildern und Geschichten, mit seiner Art die Dinge zu transformieren, um aus dem Dokumentarischen mehr zu ziehen, als bloß das Offenkundige, das Sichtbare zu etwas Sehbarer zu machen, zu etwas, was man sehen kann, wenn man sich nur darauf einlässt.

⁹⁴ Die nächsten vier Bilder in ItÖ haben auch eher sakralen Charakter, deswegen wäre diese Assoziation nicht unpassend.

⁹⁵ Roth 1990, S. 119.

⁹⁶ Roth 2007, S. 61.

4. On the Borderline – Grenzland

"Inzwischen arbeite ich in der Steiermark, in der Nähe der jugoslawischen Grenze, an Notizen zu einem anderen Buch. Auch dabei spielt die Fotografie eine Rolle. Diesmal sind es Gesichter, Menschen bei der täglichen Arbeit und Wolkenluftschlachten, die mich interessieren. Ich arbeite mit der Zenit-Kamera und bemerke, wie die primitiven technischen Möglichkeiten meiner Absicht sehr entgegenkommen."⁹⁷

Nach dem Erscheinen des Romans „Der Stille Ozean“ verfolgte Roth die Veröffentlichung eines Bildbandes mit Fotografien, die das Landleben zeigen. Da sein Verlag dies nicht unterstützte, gelang es Roth, den Wiener Verlag Hannibal für die Veröffentlichung seines Vorhabens zu gewinnen. Es entstand ein zweisprachiges Buch (englisch/deutsch). Mit „On the Borderline - Grenzland“⁹⁸ veröffentlichte Roth im Jahr 1981, außerhalb des damals projektierten Zyklus „Die Vergessenen“, einen inhaltlich dem neun Jahre später erscheinenden ItÖ verwandtes Buch. Auch in diesem werden alte gesammelte Fotografien den eigenen Fotografien vorangestellt, allerdings verhält sich das Verhältnis der Texte zu den Bildern, wie auch die Gewichtung der alten gegen die neuen Fotografien anders. Franz Josef Görtz meint zu ItÖ: "So verwebt er die Geschichten, von denen in den Bildern die Rede ist, mit seiner eignen."⁹⁹ Anders in „Grenzland“, dort ist es noch weniger ein Verweben, als der Blick des Außenstehenden auf das dörfliche Leben. Roth im einleitenden Text von „Grenzland“ mit dem schlichten Titel ‚Obergreith‘: „So ungewöhnlich diese Stille ist, so abwechslungsreich ist das Leben der Bewohner aus der Nähe betrachtet – als wirft man einen Blick in ein Mikroskop, will es scheinen, unter dem ein Wassertropfen plötzlich voller Bewegung und Leben ist.“¹⁰⁰ Hier äußert sich Gerhard Roth so, wie er kurz zuvor in seinem Roman „Der Stille Ozean“ seinen Protagonisten Dr. Ascher tatsächlich ein Mikroskop benutzen ließ, und wie er sich selbst später in ItÖ als Ethnologen bezeichnete. Es ist dieser Blick von außen, des Städters auf die Landbevölkerung und dessen Erstaunen, das

⁹⁷ Roth 1979, S. 139.

⁹⁸ Roth 1981, Der Buchtitel wird in weiterer Folge mit „Grenzland“ abgekürzt angegeben.

⁹⁹ Görtz 1992, S. 129.

¹⁰⁰ Roth 1981, S. 8.

es doch auch so etwas wie Vielfalt und Differenz im scheinbar simplen und gleichförmigen Landleben zu entdecken gibt.¹⁰¹

Bereits auf dem vorderen Umschlagblatt (Abb. 1) werden die wichtigsten Themen gezeigt, es geht um die Landschaft, um die Menschen und Tiere, um die Natur und die Arbeit, auch der Tod wird stark in Bezug gebracht. Auf schwarzem Grund werden vier im Quadrat angeordnete Fotografien gezeigt. Zwei dieser Fotos zeigen tote Tiere. Einmal eine eben geschlachtete, aus der geöffneten Halsarterie verblutende Kuh und eine zu Leder getrocknete überfahrene Kröte, graubraun auf grauem Asphalt. Explizit wird gezeigt, welchen Einfluss der Mensch auf seine Umwelt nimmt, auf die gepflegten Nutztiere, und wie auf die nur an der Peripherie der menschlichen Wahrnehmung existenten Tiere der Natur leicht im Vorbeigehen vergessen wird.

Die toten Tiere als Vanitas-Symbole auf sich beziehend und gleichzeitig den Betrachter mit altersweisen Augen anblickend, ist der „alte Mautner“ abgebildet. Dieser Mann hat für Roth die Funktion eines poetischen Schwerezentrums übernommen.¹⁰² Treten im späteren ItÖ einige seiner Kinder, Schwiegerkinder und Enkel auf, so wird dieser alte Mann in „Grenzland“ auf dem Buchumschlag gezeigt und er wurde auch gewählt, um das Kapitel ‚Porträts‘ zu eröffnen. Auch in „Der Stille Ozean“ tritt er unter anderem Namen ‚Silli‘ auf.

„Den alten Mautner besuchte ich in seinem Schlafzimmer. Er hatte ein ausgeprägtes Gesicht, eine Glatze und einen aufgezwickelten Schnurrbart und lag mit seinem Spazierstock im Bett. Auf dem Kasten (Schrank) standen die großen Flaschen seiner Medizinen, die er gebraut hatte. Fichtennadeln und Maiglöckchen schwammen in der Flüssigkeit, und er versuchte mich davon zu überzeugen, dass er Unwetter beschwören könne.“¹⁰³

Dieser greise Mann entspricht etwas, dass Roth gesucht und gefunden zu haben scheint. In dessen prägnanter Physiognomie kann der Erzähler Roth die Geschichten finden,

¹⁰¹ Cramer 1992, S. 116, Als „erzählenden Kulturkritik-Kritiker“ bezeichnet Sibylle Cramer Gerhard Roth und definiert die Position des Dr. Ascher folgendermaßen: „Ascher verkörpert, unausgesprochen, eine konservative Tradition der Kulturtheorie und –kritik, die von der Vorstellung einer sittlichen Natur ausgeht und von ihrer Verderbnis im Prozess der Zivilisation.“

¹⁰² Weichinger 1992, S. 210, „Wichtig ist der alte Mauthner für Roths Literatur, weil das Moment des Irrealen, des Phantastischen, das im Roman eine große Rolle spielt, motiviert hat.“

¹⁰³ Roth 1981, S. 74.

die er sucht. 1990, als Roth die Bilder für ItÖ zusammenstellt, war der alte Mautner bereits tot, Roth in ItÖ: „Für die einen war er ein Mediziner, für die anderen ein Schwindler. Nach seinem Begräbnis schlug der Blitz in sein Grab ein.“¹⁰⁴ Das Idiosynkratische des Landlebens zeigte sich in diesem Menschen sehr eindrücklich. Vergleicht man die weiteren Porträts in „Grenzland“, dann können einige Unterschiede zum späteren ItÖ festgemacht werden.

Gerhard Roth zeigt in „Grenzland“ das Kapitel ‚Porträts‘ als Letztes. Hier sind bereits zwei große und wichtige Unterschiede für den Rezipienten zu erkennen. Denn in ItÖ leiten die Porträtsfotos den zweiten Teil des Buches, in dem die von Roth gemachten Fotografien gezeigt werden, ein. Durch das Schließen des Buches mit den Porträtaufnahmen, die auch noch in bedeutend größerer Zahl gezeigt werden, sieht man die Nähe des zum damaligen Zeitpunkt (1981) noch aktuellen Arbeitstitels für den Zyklus „Die Vergessenen“.

Durch das größere Buchformat des „Grenzland“ Buches¹⁰⁵ entfalten ganzseitige Kopfporträts eine große Präsenz des oder der Abgebildeten. Aber auch auf Seiten die acht Porträts zeigen (vier untereinander in zwei Reihen), sind die Menschen noch gut erkennbar und durch die serielle Anordnung ist es einfacher, auch auf Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu achten, seien es physiognomische Eigenheiten, ähnliche Frisuren oder mögliche Familienähnlichkeiten. In ItÖ mit seinem viel kleineren Format bekommen die Porträts einen viel privateren Charakter. Dieser Eindruck verstärkt sich dadurch, dass in ItÖ nicht überwiegend Nahaufnahmen der Gesichter gezeigt werden und auch mehr Raum der Umgebung gezeigt wird. Bereits das einleitende Bild zeigt, übrigens eine Verwandte des alten Mautners, eine Bäuerin beim sogenannten ‚auspatzeln‘ von Kürbishälften zur Gewinnung der Kürbiskerne, eine an Genremalerei des 19. Jahrhunderts erinnernde Komposition. Die Frau bei der Arbeit, der Hund sieht zu, Hof und hügelige Landschaft im Hintergrund. Eine vermeintliche Idylle, doch Roth ist ein harter Kritiker von sogenannten Idyllen. Handelt es sich dabei doch um eine Hilfskonstruktion, die in der realen Welt keine Entsprechung findet. Fotos ländlicher Idyllen stellen nicht mehr dar als platonische Trugbilder. Wir sehen sie, wollen sie sehen, sehen aber nur ihre Schatten (Indexe als Beweis ihrer Konstruiertheit). Was wir jedoch wissen, ist die Unsicherheit unseres Sehens, dies evoziert ein Gefühl von Melancholie, unser Erkennen dieser Unsicherheit tröstet sich über die Hoffnung sich zu irren.

¹⁰⁴ Roth 1990, S. 95.

¹⁰⁵ Es misst 20 x 27 cm, ItÖ in der gebundenen, wie in der Taschenbuchausgabe nur 11,5 x 19 cm.

Zwei weitere wichtige Beobachtungen zu den Porträts in „Grenzland“ sollen noch angeführt werden. Zum einen der Name des Kapitels lautet auf ‚Porträts‘, in ItÖ wird das analoge Kapitel jedoch mit ‚Menschen‘ überschrieben. Hier zeigt sich eine fundamental andere Auffassung davon, was die Fotografien repräsentieren. Geht Roth 1981 noch vom abbildenden Charakter der Fotografien aus, eben auch im Hinblick auf den erwähnten idiosynkratischen Charakter der abgebildeten Landbevölkerung. So wählt er für ItÖ eine außerhalb kultureller Benennungen liegende Warte. Er nähert sich dabei seinem Thema, eben den Menschen, mehr aus der bereits erwähnten Tradition eines Edward Steichen. Denn dadurch, dass er diese Fotografien nicht mehr der kunstgeschichtlichen Zuschreibung als Bildnisse definiert, aber ebenso wenig nicht die einem Ethnologen angemessenere Bezeichnung als ‚Bauern‘ oder ‚rurale Bevölkerung‘ (bspw.) gewählt hat, läuft er weniger Fotografien wegen, als durch diese Kontextualisierung Gefahr eben die Kritikpunkte, die Barthes an ‚The Family of Man‘ angemerkt hat zu erfüllen. Dies trifft allerdings nur bei der kurz geführten Argumentation über die Kapitelüberschrift. Denn die weiteren Kapitel ‚Arbeit‘, ‚Dorfleben‘ oder ‚Bienenzucht – Fischfang – Jagd‘ nehmen wieder konkreten Bezug zur regionalen Spezifika, ebenso Roths Kommentare, die stets bemüht sind historische Fakten und tradierten Verhaltensweisen gerecht zu werden.

Insgesamt kann in dem „Grenzland“ Buch eine subjektivere und intimere Betrachtungsweise und Beschreibungsweise Roths beobachtet werden. In einem, den Porträts vorangestellten, Kommentar wird die Sympathie, die Roth der örtlichen Bevölkerung und ihrer Lebensart gegenüber verspürt deutlich: „Es sind unverwechselbare Gesichter. Die Zeit ist ihnen nichts schuldig geblieben. Ich möchte so ein Gesicht haben.“¹⁰⁶ Hier gibt es einen Kreuzungspunkt mit der Beobachtung von Alfred Döblin, der in der Einleitung zu August Sanders „Antlitz der Zeit“ im Jahr 1929 schrieb:

„Man sieht die Typen der bäuerlichen Menschen, die wahrscheinlich stabil sind, weil die Form des bäuerlichen Kleinbetriebs seit Langem eine gewisse Stabilität hat. Diese Gruppe ist also heute nicht ausgelöscht und verschwunden, kann nur in ihrer Wichtigkeit mehr zurückgedrängt sein. Man sieht bei ihnen die geschlossenen Familien, auch ohne Pflug und den Acker sieht man den Menschen die grobe, harte, eintönige Beschäftigung an, diese Arbeit macht die Gesichter hart, lässt sie verwitern.“¹⁰⁷

¹⁰⁶ Roth 1981, S. 74.

¹⁰⁷ Sander 2003, S. 9.

5. Atlas der Stille

Diese jüngste Publikation der Fotografien Roths aus der Südsteiermark stellt von Umfang des gezeigten Bildmaterials und editorischen Qualität des Buches die beiden zuvor besprochenen Bildbände in den Schatten. Es stellt als Kompendium den Nukleus des Fotoarchivs Gerhard Roths dar. Die gezeigten Fotografien datieren von 1976 bis 2007 und anders als ItÖ oder „Grenzland“ gibt es keine von Erläuterungen Roths zu den Fotografien. Stattdessen werden am jeweiligen Seitenende kurze Bildunterschriften mit Informationen über den jeweiligen Kontext gegeben. Die gezeigten Personen allerdings werden in keinem Fall mit ihren Namen genannt. Dies ist ein nicht unwichtiges Faktum, denn sowohl in ItÖ als auch in Grenzland werden jeweils einige der abgebildeten Personen auch namentlich genannt. Daraus abgeleitet lässt es sich fragen, warum Roth in einigen Fällen dafür und in letzten Fall komplett dagegen entschieden hat. In „Grenzland“ werden nur zwei Dorfbewohner¹⁰⁸ namentlich genannt, in ItÖ jedoch über zwanzig mit ihrem Namen oder Spitznamen angegeben und noch einige zumindest durch verwandtschaftliche Beziehungen¹⁰⁹ näher bezeichnet. Die vollkommene Namenslosigkeit lässt sich durch die Rolle dieser beiden Bücher im Zyklus erklären. Zwar wurde nur ItÖ dezidiert in „Die Archive des Schweigens“ aufgenommen, doch als Paratext nimmt „Grenzland“ die Themen aus „Der Stille Ozean“ und „Landläufiger Tod“ auf. Mit „Atlas der Stille“ liegt dem Betrachter nun ein Werk vor, das unabhängig von Roths Romanen funktioniert. Zwar gibt es den Bildern beigefügte Ausschnitte sowie den Aufsatz W.G. Sebald über „Landläufiger Tod“, diese funktionieren nun aber ihrerseits als poetische sprachliche Folien, um den Bildern eine sprachlichen Rahmen zu bieten. Durch das absichtliche Anonymisieren der Menschen überführt Roth sie aus dem Bereich des Heute, des anekdotischen und persönlichen, über zu einer historisierten Aufreihung von Einheimischen.

Der Betrachter kann zum Teil das Altern von wiederholt gezeigten Personen beobachten, die Änderung der Kleidermoden, Frisuren, Automodellen. Der schleichende Transformationsprozess kann in Roths Büchern von 1981, 1990 und 2007 gut verfolgt werden. Die anfangs noch der Vormoderne verhaftete Lebensweise der ansässigen Kleinbauern wurden kleinweise durch die Urbanisierung abgelöst. Gerhard Roth zu dieser Veränderung, dem „Sterben der ländlichen Kultur“: „Was einst Alltag war, ist jetzt schon eine Sehenswürdigkeit. Damit verschwindet ein ganzes Universum an Wissen,

¹⁰⁸ Roth 1981, S. 74, dies sind der alte Mautner und der Bestatter Haindl.

¹⁰⁹ Roth 1990, bspw. Die Halbschwester, die Tochter des alten Mautner oder ein Enkel des alten Mautners.

Denkgewohnheiten und Lebensweisen.“¹¹⁰ Damit ändert sich auch die Repräsentation der gesamten Landschaft, der Region. War es in den 70er Jahren Roth der als Städter der Fremde war, so hat das Land nun selbst (vor-) städtische Züge angenommen. Der anfängliche Eindruck eines ‚Zeitlosigkeitsaspekts‘¹¹¹ der Region lässt sich in Roths Romanen und Fotos als Interesse an der Geschichte des Landstrichs wiederfinden: „Syn- und Diachronizität, die Erkundung der Vergangenheit wie auch der Gegenwart einer Kultur, die Verortung des Dorfes in der fließenden wie auch der stehen gebliebenen Zeit, die erzählende, wie auch die erinnernde Dorfgemeinschaft, wobei aber eine Tendenz besteht, das gegenwärtige Landleben in einer stärkeren Nähe zur Vergangenheit als das Stadtleben zu verstehen.“¹¹²

¹¹⁰ Roth 2007, S. 271.

¹¹¹ Lind 2009, S. 364.

¹¹² Ebenda, S. 364.

6. Conclusio

Ziel dieser Arbeit war es, über die publizierten Fotografien Gerhard Roths aus der Südweststeiermark zu forschen und dabei einen Blick auf den Werkzusammenhang der „Archive des Schweigens“ zu werfen und auf Querverbindungen zu achten. Die untersuchten Bücher „On the Borderline“, „Im tiefen Österreich“ und „Atlas der Stille“ wurden besprochen und dabei konnten Erkenntnisse sowohl über die Bedeutung des Dokumentarischen, wie auch die intertextuellen Bezüge zu den weiteren Zykluswerken gewonnen werden. Von besonderem Interesse ist die Feststellung, wie sehr der Autor und der Fotograf in der endgültigen Zusammenstellung der Fotografien für „Im tiefen Österreich“ wieder in eine Person zusammenfielen. Entstand doch während der Recherchen der Eindruck, Gerhard Roth schreibt und fotografiert parallel und das daraus resultierende Ergebnis könnte dann relativ leicht wieder in seine Bestandteile zerlegt und analysiert werden. Bei der genaueren Betrachtung erwiesen sich zwei das Werk konstituierende Momente als höchste bedeutsam. Beide male griff der Schriftsteller in den Bildtextband ein und durch jeweils nur unwesentliche Detailänderungen veränderte sich der Werkcharakter auf fundamentale Weise. Aus den parallelen Bild und Text Elementen entstand ein verwobenes Ganzes, das dazu führt, dass „Im tiefen Österreich“ derselbe Werkstatus wie den Romanen zuerkannt werden muss.

Im ersten Teil wurde zudem das Fotografieren und die Ordnung, welche die Fotografien in der Lage sind zu produzieren, für den Fotografen Gerhard Roth beschrieben. Weiters wurde gezeigt wie der Begriff ‚der Geste‘ im Fall Gerhard Roth sowohl auf die schriftstellerische, als auch auf die fotografische Arbeit angewandt werden kann.

Ich beschließe nun diese Arbeit mit einem Zitat Robert Weichingers, aus dem ich den Titel dieser Arbeit paraphrasiert hatte, und bin froh der dokumentarischen Sicht auf Gerhard Roths Bildtextbande ein paar interessante Facetten hinzugefügt zu haben.

„Seine Erkundungen lassen den Vergleich mit einem Ethnologen durchaus zu - auch mit einem besessenen Sammler, der sich einen ganzen Landstrich samt Geschichten und Geschichte einverleiben will.“¹¹³

¹¹³ Roth/Weichinger 1995, S. 18.

7. Literaturverzeichnis

Selbstständige Publikationen:

Aigner/Kandl 1995

Carl Aigner/Leo Kandl, Fisch & Fleisch. Photographie aus Österreich 1945-1995, Krems 1995.

Assmann 2009

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2009.

Auer 1999

Matthias Auer, Der österreichische Kopf. Gerhard Roths Zyklus "Die Archive des Schweigens" als literarische Anatomie und (Psycho-) Analyse der Alpenrepublik, Herdecke 1999.

Barthes 1989

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989.

Barthes 1964

Roland Barthes, Die Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.

Berger 1989

John Berger, Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, Berlin 1989.

Borges 2002

Jorge Luis Borges, Das Handwerk des Dichters, München/Wien 2002.

Breicha 1974

Otto Breicha, Kreative Fotografie in Österreich, Graz 1974

Ensberg/Schreckenberger 1994

Peter Ensberg/Helga Schreckenberger, Gerhard Roth. Kunst als Auflehnung gegen das Sein, Tübingen 1994.

Fischer 1995

Günther Fischer (Hg.), Text + Kritik: Gerhard Roth, München 1995.

Foucault 1973

Michel Foucault, Die Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1973.

Flusser 1997

Vilém Flusser, Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1997.

Genazino 2007

Wilhelm Genazino, Der gedehnte Blick, München 2007.

Hegel 1838

Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, 1835-38 (03.01.2013),
URL: <http://www.textlog.de/5841-2.html>.

Heinrichs 2006

Hans-Jürgen Heinrichs: Schreiben ist das bessere Leben - Gespräche mit Schriftstellern.
München 2006, S. 89.

Hosemann 2011

Jürgen Hosemann, Die Zeit, das Schweigen und die Toten. Materialien zu Gerhard Roths
"Die Archive des Schweigens" und "Orkus", Frankfurt am Main 2011.

Kat. Ausst. Geschichte der Fotografie in Österreich 1983

Otto Hochreiter/Timm Starl (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Bad Ischl 1983.

Kundera 2005

Milan Kundera, Der Vorhang, München 2005.

Lind 2009

Gerald Christoph Lind, Das Gedächtnis des "Mikrokosmos". Gerhard Roths „Landläufiger
Tod“ und „Die Archive des Schweigens“, phil. Diss. (ms.), Wien 2009.

Melville 2003

Herman Melville, Moby-Dick oder Der Wal, München 2003.

Roth 1979

Gerhard Roth, Menschen Bilder Marionetten. Prosa Kurzroman Stücke, Frankfurt am Main 1979

Roth 1980

Gerhard Roth, Der Stille Ozean, Frankfurt am Main 1980.

Roth 1981

Gerhard Roth, On the Borderline. Grenzland. A documentary record. Ein dokumentarisches Protokoll, Wien 1981.

Roth 1984a

Gerhard Roth, Landläufigen Tod, Frankfurt am Main 1984.

Roth 1984b

Gerhard Roth, Dorfchronik zum „Landläufigen Tod“, Frankfurt am Main 1984.

Roth 1990

Gerhard Roth, Im tiefen Österreich, Frankfurt am Main 1990.

Roth/Weichinger 1995

Gerhard Roth, Die Photo-Notizbücher, hg. von Robert Weichinger, Wien/New York 1995.

Roth 2002

Gerhard Roth, Die Archive des Schweigens II, Frankfurt am Main 2002.

Roth 2007

Gerhard Roth, Der Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006, hg. von Daniela Bartens und Martin Behr, Wien/München 2007.

Roth 2009

Gerhard Roth, Die Stadt. Entdeckungen im Inneren von Wien, Frankfurt am Main 2009.

Safranski 2009

Rüdiger Safranski, Romantik. Eine deutsche Affäre, Frankfurt am Main 2009.

Sander 2002

August Sander/Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur (Köln) (Hg.)/Susanne Lange/Grabiele Conrath-Scholl/Gerd Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen. I Der Bauer, Band 1., Köln/Paris 2002.

Sander 2003

August Sander, Antlitz der Zeit, Köln 2003.

Sontag 1980

Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt am Main 1980.

Schütte 1997

Uwe Schütte, Auf der Spur der Vergessenen. Gerhard Roth und seine Archive des Schweigens, Wien/Köln/Weimar 1997.

Starl 2007

Timm Starl, Von der Stille die zu sehen ist, Wien 2007 (21.01.2012), URL: <http://timm-starl.at/fotokritik-text-11.htm>.

Stiegler 2006

Bernd Stiegler, Bilder der Fotografie - Ein Album fotografischer Metaphern, Frankfurt am Main 2006.

WHO 1993

World Health Organization (Hg.), Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinisch-diagnostische Leitlinien, Bern 1993

Wittstock 1992

Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth - Materialien zu "Die Archive des Schweigens", Frankfurt am Main 1992.

Unselbstständige Publikationen:

Behr 2011

Martin Behr, Modelle der Wirklichkeit. Über die Bedeutung des Mediums der Fotografie im Werk des Autors Gerhard Roth, in: Jürgen Hosemann, Die Zeit, das Schweigen und die Toten. Materialien zu Gerhard Roths "Die Archive des Schweigens" und "Orkus", Frankfurt am Main 2011, S. 91-98.

Blöcker 1980

Günter Blöcker, Ein kundiger Protokollant seelischer Irritationen. Zu dem Roman „Der Stille Ozean“, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, 22.03.1980, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 135-138.

Combrink 2011

Thomas Combrink, Das Wasserzeichen einer literarischen Idee, in: Jürgen Hosemann, Die Zeit, das Schweigen und die Toten. Materialien zu Gerhard Roths "Die Archive des Schweigens" und "Orkus", Frankfurt am Main 2011, S. 53-63.

Cramer 1992

Sibylle Cramer, Das Gedächtnis ist die letzte Instanz von Moral und Recht. Zu dem Zyklus „Die Archive des Schweigens“, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 110-121.

Flusser 1991

Vilém Flusser, Die Geste des Schreibens, aus: in: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Sandro Zanetti (Hg.), Berlin 2012, S. 261-268.

Görtz 1992

Franz Josef Görtz, Die dunkle Seite der Stille, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 129-134.

Greiner 1982

Ulrich Greiner, Sehen und nochmals sehen, in: Die Zeit, 19.02.1982 (05.01.2013), URL: <http://www.zeit.de/1982/08/sehen-und-nochmals-sehen>.

Huber 1999

Hans Dieter Huber, Lets mix all feelings together!". Ansätze zu einer Theorie multimedialer Systeme, in: Klaus Rehkämper, Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungssysteme, Magdeburg 1999 (09.12.2012), URL: <http://www.hgb-leipzig.de/artnine/huber/aufsaeetze/bildgrammatik.html>.

Nagel 1984

Wolfgang Nagel, Ich hätte nichts dagegen Luft zu werden, in: Der Spiegel, 45, 05.11.1984 (06.02.2012), URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13510903.html>.

Pfoser-Schewig 1992

Kristina Pfoser-Schewig, Reise durch das Bewußtsein. Ein Monolog von Gerhard Roth über „Die Archive des Schweigens“, aufgezeichnet von Kristina Pfoser-Schewig, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 82-94.

Rennhofer 2010

Maria Rennhofer, Im Gespräch: Gerhard Roth, in: EIKON, 70, 2010, S. 49-53.

Riedl 2011

Joachim Riedl, Reise zu den Toten. Gerhard Roth über den Schlussstein seiner beiden Romanzyklen, seine Ermittlungen gegen die Verbrechen der Nazizeit und den Kampf, die Epoche verstehen zu wollen, in: Die Zeit Online, 31.03.2011 (01.02.2012), URL: <http://www.zeit.de/2011/14/A-Roth>.

Roth 1988

Gerhard Roth, Eine Expedition ins tiefe Österreich. Über meine Fotografie, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 23-32.

Roth 2007

Gerhard Roth, Die Schönheit im Nebensächlichen erfahren. Interview von Helena Wallner, in: Gerhard Roth, Der Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006, hg. von Daniela Bartens und Martin Behr, Wien/München 2007, S. 271-272.

Schütte 2011

Uwe Schütte, Das Reisen ist mein eigentliches Zuhause. Gerhard Roth im Gespräch mit Uwe Schütte, in: Jürgen Hosemann, Die Zeit, das Schweigen und die Toten. Materialien zu Gerhard Roths "Die Archive des Schweigens" und "Orkus", Frankfurt am Main 2011, S. 21-49.

Sebald 1991

W.E. [sic] Sebald, In einer wildfremden Gegend. Zum dem Roman „Landläufiger Tod“, aus: W.E. [!] Sebald, Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur, Salzburg/Wien 1991, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 164-179.

Weichinger 1992

Robert Weichinger, Menschen unter einem Himmel aus Eis. Zu den Filmen im Umkreis der „Archive des Schweigens“, in: Uwe Wittstock (Hg.), Gerhard Roth. Materialien zu „Die Archive des Schweigens“, Frankfurt am Main 1992, S. 207-218.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gerhard Roth, On the Borderline. Grenzland. A documentary record. Ein dokumentarisches Protokoll, Wien 1981.

Abb. 2-5, 7-13, 15: Gerhard Roth, Im tiefen Österreich, Frankfurt am Main 1990.

Abb. 6: Gerhard Roth, Der Atlas der Stille. Fotografien aus der Südsteiermark von 1976-2006, hg. von Daniela Bartens und Martin Behr, Wien/München 2007.

Abb. 14: Maurithshuis, Den Haag (08.01.2013), URL: <http://www.maurithshuis.nl>.

Abb. 16: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, (09.01.2013), URL: <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/de/aktuelles/features/feature5>

9. Katalogteil

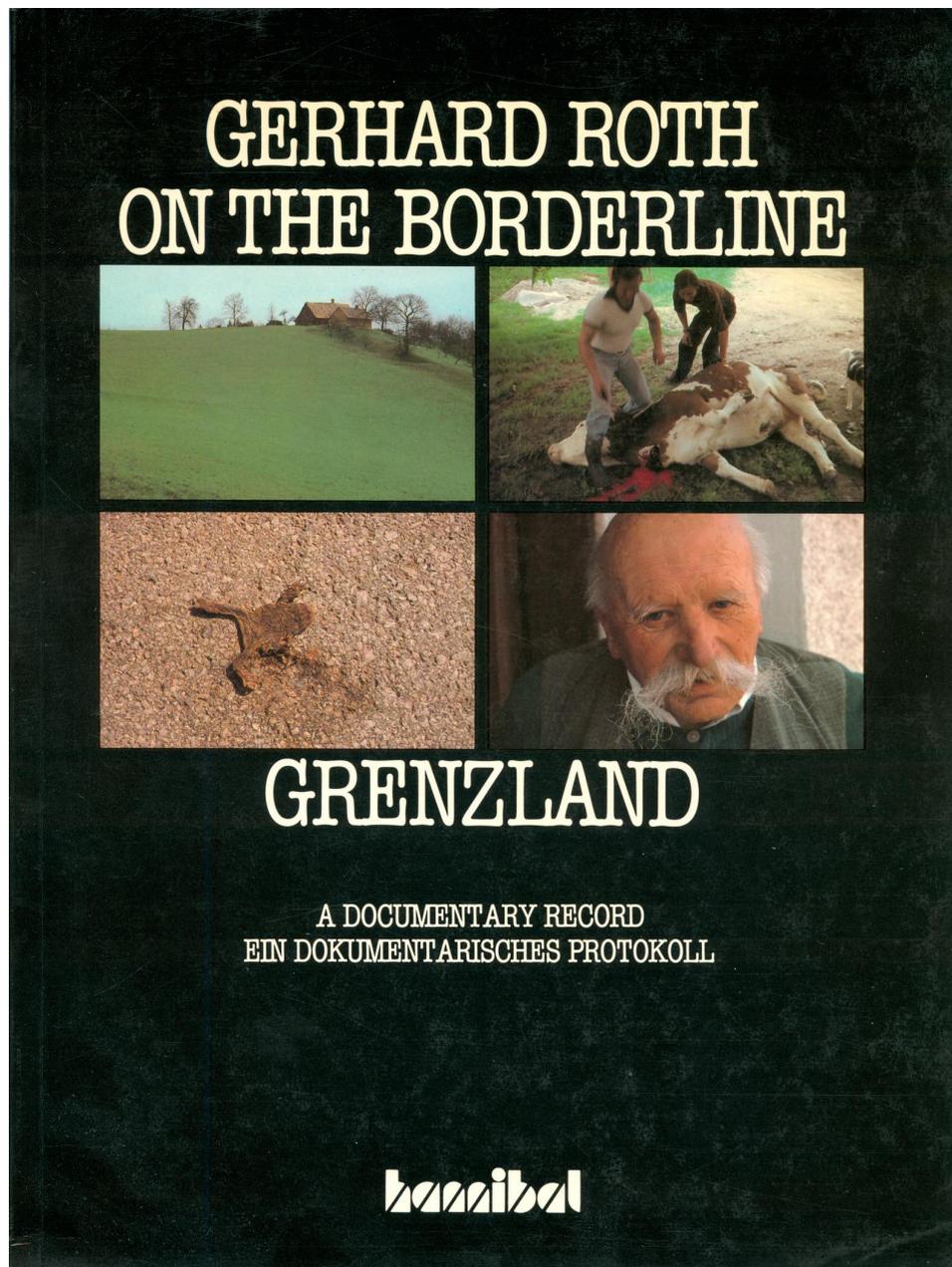


Abb. 1: Gerhard Roth, On the Bordeline. Grenzland, Wien 1981.

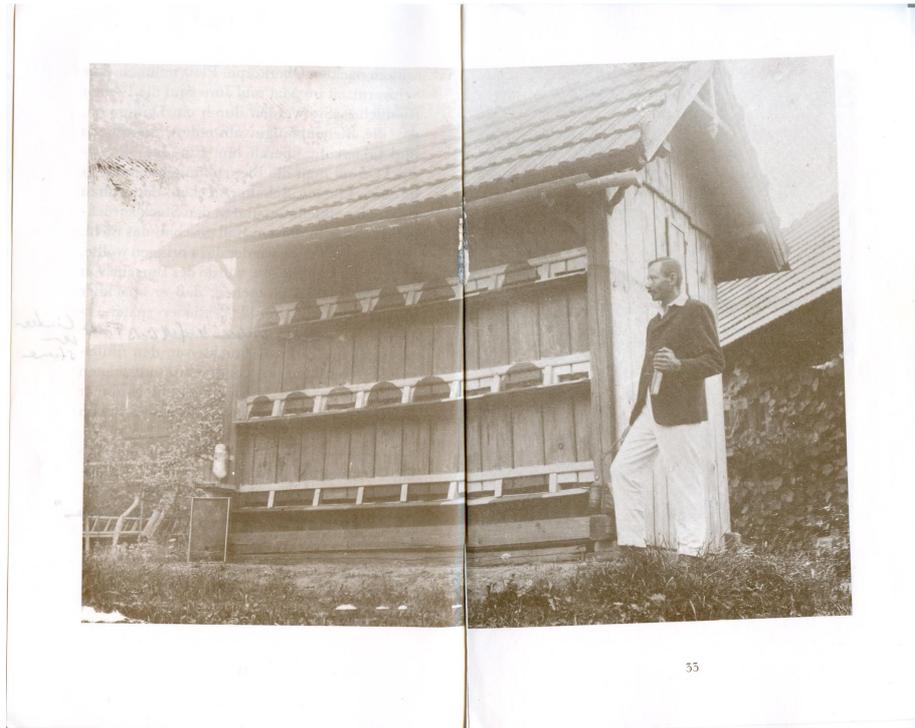


Abb. 2: Gerhard Roth, Imker vor Bienenhaus, um 1900.



Abb. 3: Gerhard Roth, Bergwerksmitarbeiter, 1896.



Abb. 4: Gerhard Roth, linke Seite: oben: Der alte Mautner, unten: ein junger Bauer.
 Rechte Seite: oben: Anita, unten: Die Stiefschwester von Bäuerin Juliane.



Abb. 5: Gerhard Roth, Imker Zmugg mit schwärmenden Bienen.

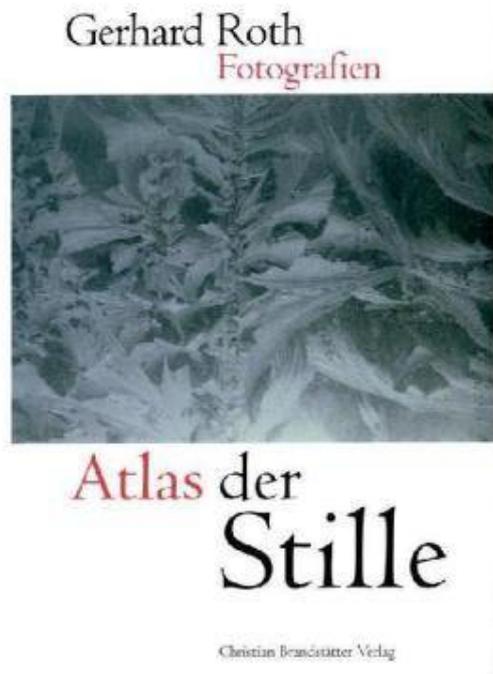


Abb. 6: Gerhard Roth, Schutzumschlag von „Atlas der Stille“, Wien 2007.

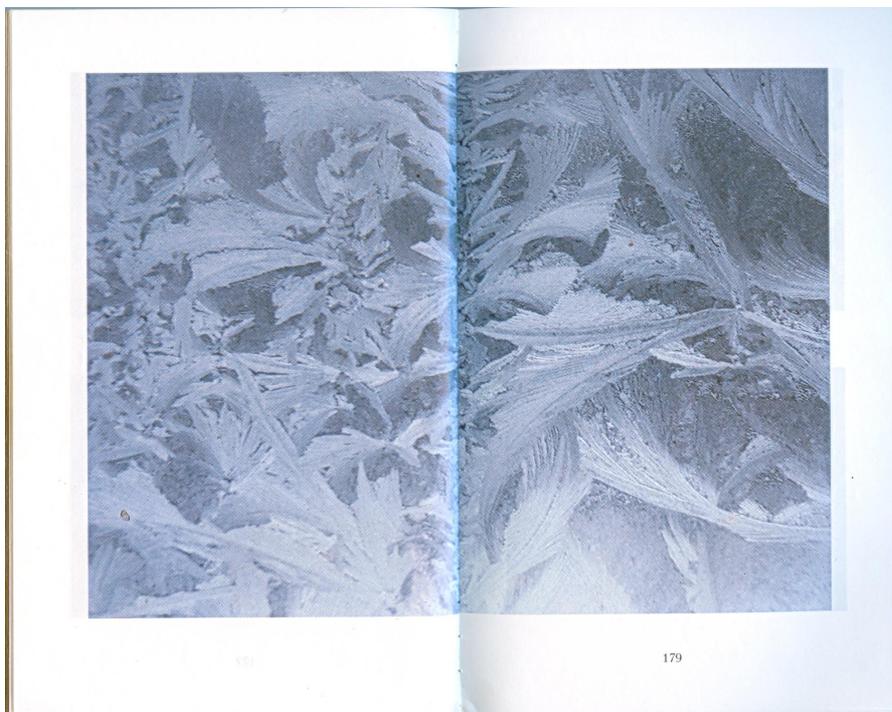


Abb. 7: Gerhard Roth, Vereistes Fenster.

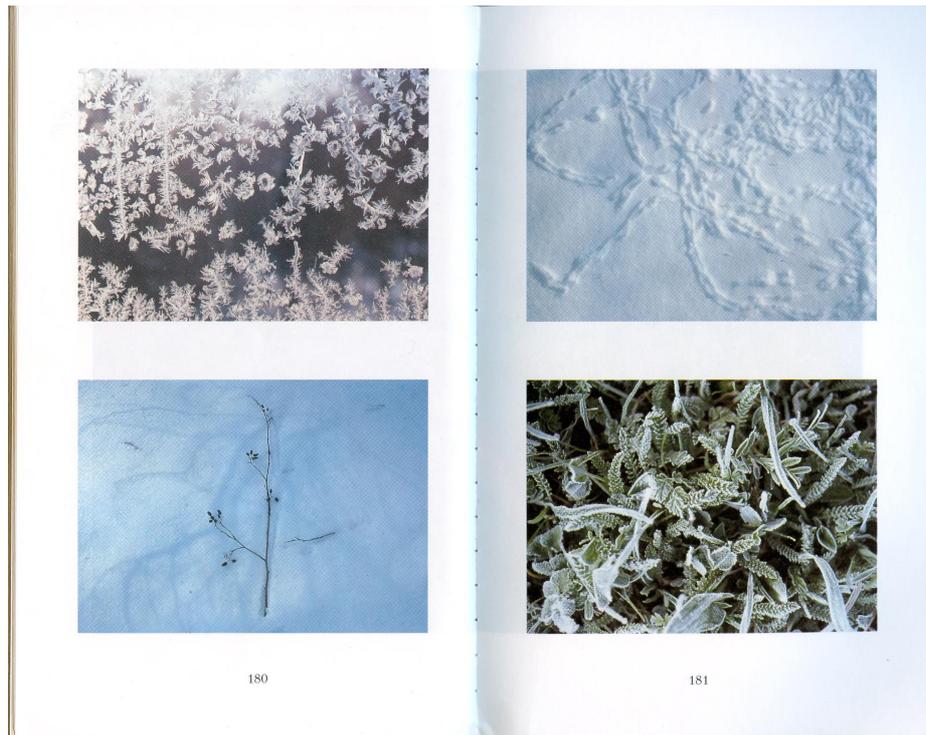


Abb. 8: Gerhard Roth, linke Seite: oben: Vereistes Fenster, unten: Ast im Schnee.
 Rechte Seite: oben: Vogelspuren im Schnee, unten: Raureif auf Grashalmen.



Abb. 9: Gerhard Roth: linke Seite: oben: toter Singvogel, unten: Taube im Flug.
 Rechte Seite: oben: Elster vor einem Haufen Äste, unten: Heilige Geist.

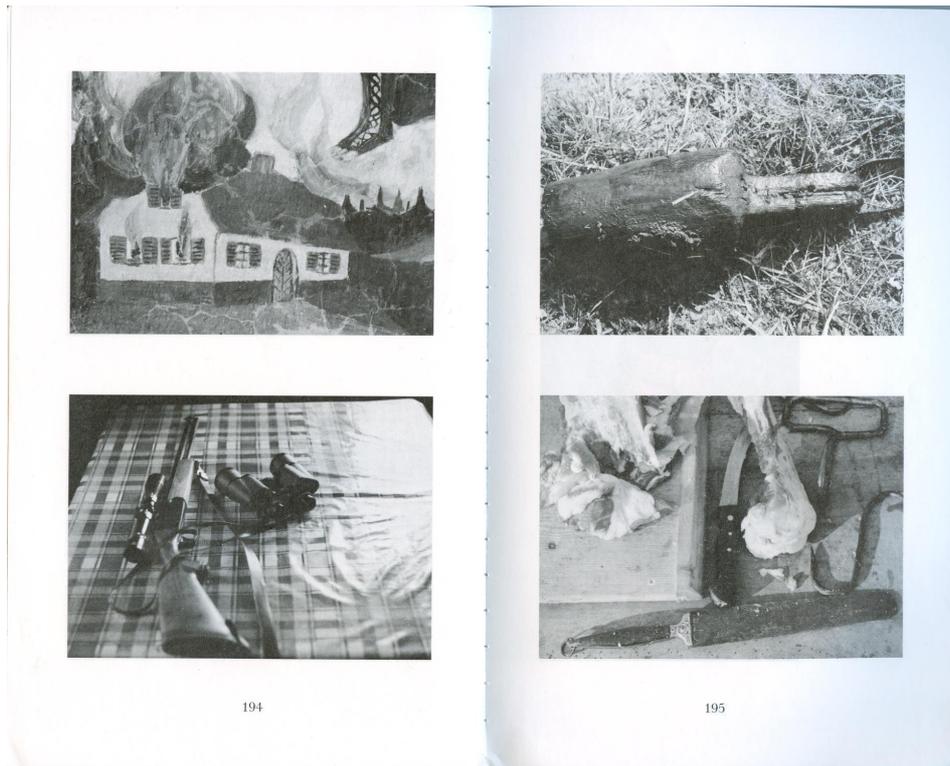


Abb. 10: Gerhard Roth, linke Seite: oben: Bild eines brennenden Hauses mit den Füßen des Hl. Florian, unten: Jagdgewehr und Fernglas.
 Rechte Seite: oben: Zapfen eines Fischeiches, unten: Geräte des Schlächters.



Abb. 11: Gerhard Roth, linke Seite: Hände mit ‚steirischer‘ Harmonika, Schlagring, einer erlegten Ente.
 Rechte Seite: Hände mit Kaulquappen, einer Ringelnatter, einem Fisch

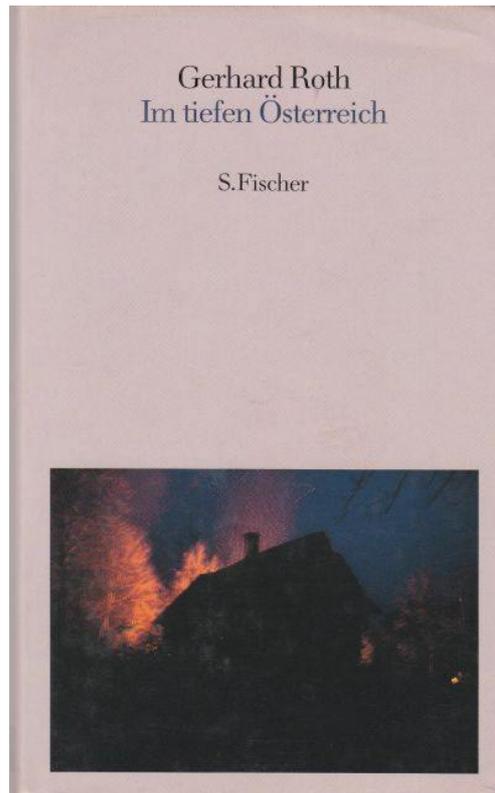


Abb. 12: Gerhard Roth, Schutzumschlag der Erstausgabe von „Im tiefen Österreich“, 1990, es zeigt ein brennendes Haus.



Abb. 13: Gerhard Roth, Das brennende Haus.



Abb. 14: Rembrandt van Rijn, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis, Den Haag.

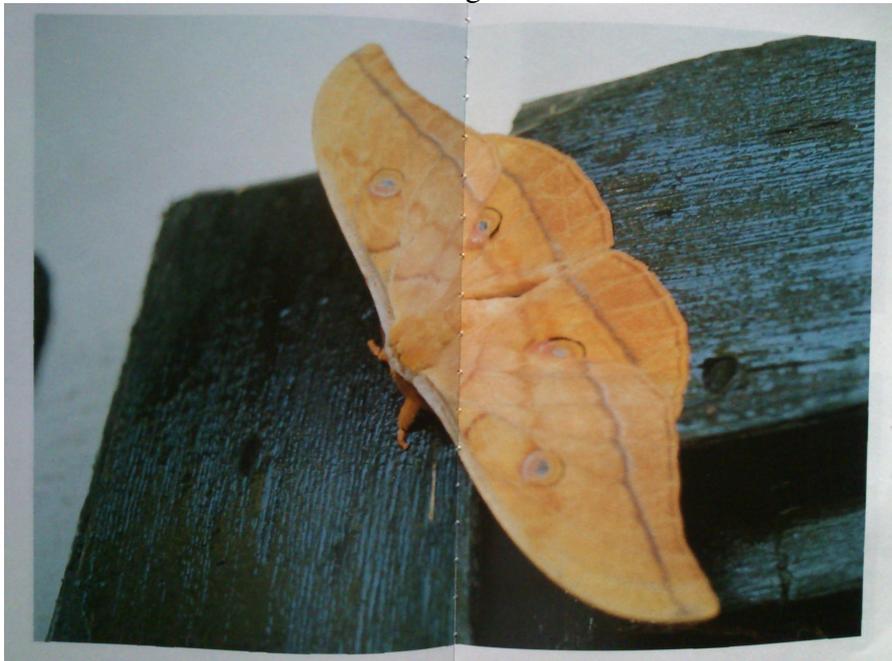


Abb. 15: Gerhard Roth, Wiener Nachtpfauenauge [sic].

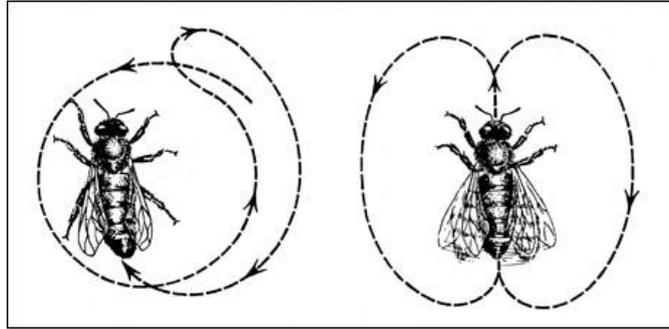


Abb. 16: Links: Rundtanz, rechts: Schwänzeltanz der Honigbiene.

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem Teil der von Gerhard Roth aufgenommenen Fotografien. Diese Fotografien entstanden im Zeitraum von 1977 bis 1986 in der Südweststeiermark. Anfänglich dienten die Fotografien als Fotonotizen, zusätzlich zu Roths handschriftlichen Aufzeichnungen. Als Schriftsteller arbeitete Roth an einem Roman über die agrarisch geprägte Gegend und deren Einwohner. Nach dem Erscheinen des Romans "Der Stille Ozean" (1980) veröffentlichte Roth einen Bildband mit Fotografien, die während der Recherche entstanden waren. Die gezeigten Fotografien waren nach Themen, wie "Porträts", "Arbeit", "Einzelheiten" oder "Landschaft" gegliedert. Roths Methode zu fotografieren hat keinen voyeuristischen Anklang. Roth verwendete Standardbrennweiten und musste daher den direkten Kontakt zu den Menschen suchen, wenn er Nahaufnahmen machen wollte. Im Laufe der 1980er Jahre verfasste Roth noch weitere Romane und Essays, die er schließlich in einem Zyklus "Die Archive des Schweigens" zusammenfasste. Für diesen Zyklus fertigte er einen neuen Bildband an. Auch dieses Buch enthielt viele von Roth erstellte Fotografien, aber auch historische Aufnahmen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese alten Fotografien bezeugen die historische Kontinuität, die diesen Landstrich bis in die 1970er Jahre prägte. In diesem 1990 erschienen Bildband "Das tiefe Österreich" (1990) gibt es viele Bezüge zu seinen Romanen. Doch die Anordnung der Fotografien im Buch selbst wird von Roth gemäß seinen künstlerischen Prämissen vorgenommen. Die Fotos zeigen möglichst direkt das ländliche Leben und die Enge einer dörflichen Gemeinschaft. Die daraus entstehenden Probleme, aber auch die Möglichkeiten solchen Zusammenlebens werden in den Fotos gezeigt. Es wird gezeigt, das es für den Schriftsteller wichtig war, neben seiner Arbeit mit der Sprache auch das bildhafte Medium Fotografie verwenden zu können, nicht in Ermangelung sprachlicher Fertigkeiten, sondern zur gegenseitigen Bekräftigung. Doch abseits der literarischen und intentionalen Funktionen dieser Fotografien kann ihnen auch eine große poetische Ausdruckskraft attestiert werden. Vor allem die Porträtaufnahmen sind sehr eindrücklich und schaffen es, die Persönlichkeit der Abgebildeten gut zu vermitteln.

Abstract

This diploma thesis deals with some of the photographs taken by Gerhard Roth, these photographs were taken in the period from 1977 to 1986 in South Styria. Initially the photographs served as photo notes, in addition to Roth's handwritten notes. Roth as a writer working on a novel about the agrarian area and its inhabitants. After the publication of the novel "Der Stille Ozean" (1980) Roth published an illustrated book with photographs that were taken during the Recherche. The photographs were shown to subjects like "portraits", "work", "details" or "landscape" organized. To take pictures Roth's method has no voyeuristic appeal. Roth used standard focal lengths and therefore had to seek direct contact with the people, if he wanted take close-up. Throughout the 1980s, Roth has written other novels and essays he finally summed up in a cycle "Die Archive des Schweigens". For this cycle, he made a new illustrated book. This book also contained many photographs created by Roth, as well as historical photographs from the first half of the 20th Century. These old photographs testify the historical continuity which characterized this stretch of land until the 1970s. In this 1990 published book "Das tiefe Österreich" (1990) there are many references to his novels. But the arrangement of the photographs in the book itself is done by Gerhard Roth in accordance to his artistic premises. The photos show the rural life as directly as possible and the narrowness of a rural community. The resulting problems, but also the opportunities such a coexistence is shown in the photos. It is shown that it was important for the writer, in addition to his work with the language to use the pictorial medium photography. He does not lack of linguistic skills, but for mutually affirming. But away from the literary and intentional functions of these photographs, they can also be a great poetic expression for certifications. Especially the portraits are very impressive and succeed in convey the personality of the persons depicted well.

Lebenslauf

■ Persönliche Daten

Name: Christian Blatnig
Adresse: Schützengasse 23/6, 1030 Wien
E-Mail: a0006264@unet.univie.ac.at oder chbl@gmx.at
Telefon: 0043 650 9624753
Geburtsdatum: 25.06.1980

■ Schulische Ausbildung/Studium

1986 – 1990	Volksschule in Floridsdorf (Wien)
1990 – 1994	Bundesrealgymnasium in Floridsdorf
1994 -1999	Höhere Technische Lehranstalt (HTL) in Wien TGM, XX. Bezirk, Ausbildungszweig Nachrichtentechnik, Schwerpunkt Mikroelektronik
19. Mai 1999	Matura (Abitur)
Jan. 2000 – Jan. 2001	Zivildienst (Caritas Socialis Pflegeheim, III. Wien)
seit März 2001	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Jänner 2012	Beginn der Diplomarbeit Thema: „Die Einverleibung eines Landstrichs – Gerhard Roths Fotografien der Südweststeiermark 1977-86“ Betreuerin: Dr. Monika Drechsler-Faber
Jänner 2013	Fertigstellung der Diplomarbeit

■ Berufliche Erfahrung

Aug. 2001	Arbeit im Ueberreuter Verlag
Mai – Juni 2007	Arbeit für Fa. Repa Copy
Okt. 2007 – Jan. 2008	Online-Redakteur für Fa. Mobilkom Austria
seit Sep. 2007	Arbeit als ISTQB zert. Software-Tester, in der Abt. Softwareentwicklung der Umweltbundesamt GmbH.

■ Sonstiges

Sprachkenntnisse: Englisch in Wort und Schrift

Datum, Unterschrift