

Schreibwohnung, Akten und Archiv. Literarisches *paperwork* bei Elfriede Jelinek und Friederike Mayröcker

SOPHIE LIEPOLD

Das Archiv operiert durch Transformationsprozesse: Ganz gleich, ob es sich um bürokratische Akten oder schriftstellerisches Material handelt, das institutionell abgelegt werden soll, es gilt nach Jacques Derrida: »Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.«¹ Wenn etwa Goethe die Verwaltung seiner Papiere in beinahe amtlicher Manier und höchstpersönlich besorgte und sich dabei Überschneidungen zwischen dem Verwaltungs- und dem Literaturarchiv ergeben², unterscheiden sich die Archivkulturen jedoch in Materialbeschaffung und Ordnungslogiken grundlegend. In jedem Fall ist Literatur ohne spezifisches Verhältnis zu Archiv und Verwaltung nicht denkbar: Spätestens die Einrichtung von Literaturarchiven im deutschsprachigen Raum um 1900 provoziert eine Haltung von Schriftstellerinnen und Schriftstellern zu ihrem eigenen Material. Indem das »Nachlassbewusstsein«, das im 19. Jahrhundert entsteht, »zu einem Antrieb poetischer Produktivität, zu einer werkbildenden Kraft« wird und entsprechend dem Goethe'schen Konzept des Nachlasses mussten Autorinnen und Autoren ab einem gewissen Bekanntheitsgrad damit rechnen, dass ihre Papiere nach ihrem Tod aufbewahrt und für die Forschung zugänglich gemacht werden.³ Vor allem ökonomischer

Gründe wegen und einem zunehmenden Interesse der Literaturwissenschaft an Gegenwartsliteratur geschuldet, gewinnt schließlich im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts ein neues Konzept stetig an Aufmerksamkeit, sowohl vonseiten der Archive als auch der Autorinnen und Autoren: der literarische Vorlass. Gemeint ist der Verkauf von schriftstellerischem Material bereits zu Lebzeiten, was auf eine Transformation des Literaturarchivwesens, des Literaturmarkts und des Kulturbetriebs verweist sowie Gegenwartsliteratur und ihre Archivierung in ein eigentümliches Verhältnis stellt. Die Aufnahme schriftstellerischen Materials in ein Archiv bedingt somit in jedem Fall eine bürokratische Transformationsleistung, die wiederum literarisch zum Thema gemacht werden kann. Der Archivierungsvorgang wird selbst beobachtet und zum literarischen Gegenstand, während dadurch spezifische *Archiv-Poetiken* entstehen. Anhand der österreichischen Autorinnen Elfriede Jelinek und Friederike Mayröcker sollen zwei konträre Positionen gegenübergestellt werden, die auf den institutionellen Zugriff ihrer Materialien reagieren: Indem Jelineks Aufzeichnungen – wie sie literarisch beschreibt – im Zuge eines amtlichen Steuerverfahrens beschlagnahmt und zu den Akten genommen werden und andererseits Mayröckers

Werkmaterialien – wie sich in diversen Archivbeständen zeigt – durch ein Vorlassabkommen ins Literaturarchiv wandern, müssen die Schriftstellerinnen Stellung zu Werk und Autorschaft beziehen. Indem Literatur ihre eigene Archivierung beobachtet, macht sie sich schließlich selbst zum Thema.

Die Akte Elfriede Jelinek

»Archiv oder Büro. Beides wird ineinander übersetzbar, denn die Aufbewahrung generiert die Arbeit mit dem Aufbewahrten.«⁴ Und aufbewahrt werden in jedem Fall Akten, »die umfassenden Aufzeichnungsapparate«, die prozessgeneriert, »autorlos« und selbstdokumentarisch sind und von Aktenvermerken gesteuert werden.⁵ Wenn Akten als Beweismittel etwa in juristischen Belangen vor Gericht eingesetzt werden sollen, muss ihre Genese aufgrund von Verfahrensordnungen nachvollziehbar und gerechtfertigt sein, denn erst dadurch ergibt sich ihre Beweiskraft. Bruno Latour hat Akten in diesem Sinne als »Ursprung aller essentiellen Macht«⁶ bezeichnet. Als gegen die Autorin Elfriede Jelinek ein steuerliches Ermittlungsverfahren eingeleitet wird, das sie zum Anlass für ihren im Jahr 2022 am Deutschen Theater Berlin uraufgeführten (Regie: Jossi Wieler) und im Rowohlt-Verlag erschienenen Theatertext »Angabe der Person« nimmt, legt die Behörde als erste Verfahrenshandlung einen Akt zu ihr an. Im Laufe der Ermittlungen werden zahlreiche Papiere aus ihrer Wohnung konfisziert, E-Mails und anderes digitales Material sichergestellt und zum Akt genommen:

Die haben eh schon alles, alle meine Schriften, sie haben sie sich heruntergeladen, alle meine Schriften, welche die Fingerchen ausstrecken, um auf sie zu zeigen, das kümmert sie nicht, sie haben sie abgehackt, sie haben sie von meiner Festplatte heruntergehackt, und jetzt kümmern sie sich um mich. Jeden Abend liest ein Steuerfahnder nun meine Werke der Gattin und den Kindern vor, und die wälzen sich dann vor Lachen am Fußboden.⁷

Durch die Beschlagnahme durchläuft Jelineks analoges und digitales Material einen Transformationsprozess: Landen Schriftstücke erst einmal in einem Akt –

der sich zunächst durch nichts anderes konstituiert als durch einen Aktenordner im Büro oder am Computerbildschirm – können sie eine gewisse Wirkungsmacht entfalten und als Beweismaterial fungieren.⁸ Die Werkmaterialien von Jelinek erhalten somit einen neuen Status. Dokumentierten sie auf Jelineks Schreibtisch und abgelegt in ihrer Wohnung die Entstehung ihres Werks, werden sie durch den bürokratischen Ablauf und die Amtshandlung der Steuerfahndung als potenzielle Beweismittel deklariert. Der Zugriff der Bürokratie auf die Autorin evoziert nun einen Kampf um die Schriftmacht und die Deutungshoheit der Dokumente. Da sie nicht nur in Wien, sondern aufgrund ihrer Ehe auch in München wohnt, soll sie nicht nur in Österreich, sondern könnte sie auch in Deutschland als steuerpflichtig gelten. Das Verfahren wurde schlussendlich eingestellt; in »Angabe der Person« setzt sich Jelinek literarisch zur Wehr und schreibt gegen die Staatsmacht an, von der ihre Biografie und ihr Werk einverleibt werden sollen:

Der Staat ist eine Macht, er hat keine Zähne mehr, aber wenn er jemanden sieht, der ihm nicht schmeckt, dann zieht er sofort sein Gebiß aus dem Glas und setzt es sich ein, damit er jeden, den er fressen will, fressen kann. Wir sind die Staatsmacht, sagt er, oje, und ich bin nicht bißfest.⁹

Indem die Finanzbehörde sie zur Preisgabe von Informationen zwingt, die sie nicht teilen will und der Staat sich auf eine unnachgiebige Weise Zugang zu ihren privaten und Werkmaterialien verschafft, antwortet Jelinek mit biografischen Angaben, die weit über das behördliche Interesse hinausgehen. Das staatliche *paperwork* provoziert demnach ein literarisches *paperwork*, das in seiner Weise auf die Anforderungen des Amts reagiert und sich der Bemächtigung widersetzt. Ob fiktional oder nicht: Papierkram entsteht jedenfalls als Reaktion auf staatliches Begehren.¹⁰ »So, bauen wir mal meine Lebenslaufbahn«¹¹, beginnt Jelinek ihre autobiografische Streitschrift und konfrontiert das Verfahren, das gegen sie geführt wird, mit der Geschichte des jüdischen Teils ihrer Familie, der im Nationalsozialismus ermordet wurde oder flüchten musste, nicht ohne sich dies später selbst vorzuwerfen. Die Enteignungen im Nationalsozialismus, prominente

Kriegsverbrecher, die ungestraft oder nur mit milden Strafen davonkamen, werden ebenso zur Sprache gebracht wie der Finanzmarktkapitalismus der Gegenwart, in dem von Großkonzernen systematische Steuerflucht betrieben wird oder die gesellschaftlichen Auswirkungen der Pandemie. Jelinek führt vor, dass die Lebensgeschichte nur zum Teil auf individuellen Entscheidungen beruht und von Gewalt, Kapital und dem Erbe der Vergangenheit mindestens ebenso geformt wird.

Bereits in dem 2001 erschienen Text »Oh mein Papa« beschreibt Jelinek einen Ausschnitt der Biografie ihres jüdischen Vaters. Dabei greift sie auf ein Schriftstück der nationalsozialistischen Verwaltung zurück, die ihren Vater, der das NS-Regime durch die Ehe mit ihrer nicht-jüdischen Mutter überlebt hat, im Jahr 1939 – ohne die Möglichkeit auf ein Rechtsmittel gegen die Entscheidung – in den Ruhestand versetzt.¹² Jelinek zeigt, wie die »totalitäre Bürokratie« das Leben ihres Vaters verwaltet und »sich in alle Angelegenheiten der Bürger [...] mit gleicher Konsequenz und Brutalität einzuschalten« weiß.¹³ Indem sie das Dokument durch ihre verfremdete Zitierweise in den Text über ihren Vater aufnimmt, setzt sie dem nationalsozialistischen *paperwork* ihre literarische Erinnerungsarbeit entgegen. Dass ihr die Berechtigung dazu stets abgesprochen wird, lässt sie anklingen, indem sie Stimmen anführt, die ihr vorwerfen, ihre »Privatsache« zu einem gesellschaftlichen Thema zu machen:

Kein Recht. Vielleicht habe ich ja recht, aber ein Recht habe ich nicht. Man kann ja recht gut leben, ohne solche Sachen immer dem Verborgenen aus den Händen zu reißen, wo sie ordentlich geborgen wären, kämen nicht dauernd welche wie ich daher. Halt. Anmaßung. Genau das hassen wir ja so an Leuten wie Ihnen, Frau Jelinek [...].¹⁴

Jelinek verknüpft ihr Anschreiben gegen das Vergessen und die Kontinuitäten der Gewalt bis in die Gegenwart nur selten mit ihr eigenen Familiengeschichte und gibt in ihren Texten kaum biografische Details preis. Die Sprecherinnenrolle zeichnet sich durch diese Zurückhaltung im autobiografischen Schreiben aus: »Ich sage kaum jemals ›ich‹, wenn ich mich in meinen Texten meine.«¹⁵ Erst als Antwort auf das bürokratische

Begehren, das die staatlichen und privaten Bereiche miteinander verschränkt, macht Jelinek »Angaben« zu Biografien ihrer jüdischen Familienmitglieder. So schildert Jelinek etwa die Ermordung ihrer Tante, die Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungsbürokratie geworden ist. Das tatkräftige Mitwirken deutscher Großkonzerne an der Vorbereitung und Realisierung der Shoah und die Auswirkungen davon auf individuelle Biografien zeigt Jelinek, wenn sie schreibt:

Von selbst ordnet der sich nie, der ganze Menschenmüll, den wir im Hochgeschwindigkeitsofen der Firma Topf und Söhne entsorgt haben, der ganze Atem, den wir über Maschinen in kranke Menschen hineingepreßt haben, das alles, alles Menschenmögliche sinnlos; meine Tante, welche wirklich und tatsächlich Topf hieß, Sonntag und Topf, beides stimmt, hab vergessen, wieso, die hat ihn in Auschwitz selbst gesehen: Der Ofen, welcher sie schlucken sollte, hieß genau wie sie!¹⁶

Erst durch die »umfassende Kooperationsbereitschaft« von staatlichen und privaten Akteuren wurde die Shoah möglich.¹⁷ Das industrielle Massenmorden und die bürokratischen Vorbereitungen wurden durch banale administrative Tätigkeiten organisiert und von gewöhnlichen Beamtinnen und Beamten durchgeführt.¹⁸ Auf jene »Schreibtischtäter« rekurriert Jelinek in ihrem Bericht von der nazistischen Verfolgung und Vernichtung ihrer Verwandten: »Die Bürokraten wollen doch auch einmal schlafen, doch etwas läßt ihnen keine Ruhe!«¹⁹ Wenn Jelinek die Geschichte ihrer Familie zum Thema macht und ihren eigenen Lebenslauf damit in eine Linie stellt, bezichtigt sie sich ungeheuerlicher Anmaßung und stellt stets die Frage, ob es überhaupt ihr »Recht« sei, von ihrer Familie zu sprechen. Sie führt sich und ihre Schreibhaltung vor und klagt schlussendlich immer auch sich selbst an: »Ich weiß nichts, das ist meine eigene Schuld.«²⁰ Die *Akte Elfriede Jelinek* muss, auch wenn das Verfahren eingestellt ist, institutionell verwahrt werden: Sobald Akten ihre aktiven Aufgaben erfüllt haben, werden sie kassiert oder archiviert. Dem Verwaltungsarchiv werden seine Dokumente durch Aktenlauf und Selektionsverfahren in Entscheidungsprozessen zugewiesen und schließlich

etwa nach dem Provenienzprinzip geordnet und abgelegt. Akten fordern durch ihre strikten Abläufe, damit durch ihre eigene Programmierung, »das Archiv als Speicherinstanz« und sind an der Konstituierung der Institution maßgeblich beteiligt.²¹ Ausgelöst durch die Beschlagnahme ihrer Materialien und die Rückschau auf ihre Biografie positioniert sich die Schriftstellerin Jelinek schließlich auch zur fiktiven Archivierung ihres potenziellen Nachlasses. Diese Stellungnahme lässt sich wiederum mit ihrer Haltung zur Sprache einerseits und ihrem Schreiben im Verhältnis zum Literaturbetrieb andererseits in Verbindung bringen.

Negatives Nachlassbewusstsein

Um gegen die Verhältnisse anzuschreiben, produziert Jelinek haufenweise Papier. Fundamental ist dabei immer ihre Sprachkritik, denn die Sprache ist nicht nur ideologisch geprägt und keineswegs unschuldig, sondern erst Sprache ermöglicht Unterdrückung und agiert als dressiertes und machtaffines Wesen stets opportun:

Und dieser Hund Sprache, der mich beschützen soll, dafür habe ich ihn ja, der schnappt jetzt nach mir. Mein Schutz will mich beißen. Mein einziger Schutz vor dem Beschriebenwerden, die Sprache, die, umgekehrt, zum Beschreiben von etwas anderem, das nicht ich bin, da ist – dafür beschreibe ich ja soviel Papier –, mein einziger Schutz kehrt sich also gegen mich.²²

Jelineks poetologisches Programm ist geprägt davon, durch ihre Verfahren diese gewaltvollen Dispositionen der Sprache sichtbar zu machen, indem sie durch Doppeldeutigkeiten, phonetische Ähnlichkeiten und den steten Drang nach Assoziationen die Regelmäßigkeiten der Sprache selbst zum Objekt ihres Schreibens macht. Indem sie ihr Schreiben als ein Sprechen über die Schrift konzipiert²³, wird auch die Amtssprache, die sich nun in Gestalt der Behörde gegen sie wendet, zum Gegenstand. Die Brutalität der Sprache ist in dieser schon angelegt, entzieht sich dem Zugriff der Autorin und lässt ihr dennoch keinen Ausweg: »Ich bin die Gefangene meiner Sprache, die mein Gefängniswärter

ist.«²⁴ Den Bürokratien als »unablässig tätige ›Schreib-Maschinen«²⁵ setzt Jelinek ihre zu ausführliche und abschweifende literarische Antwort entgegen, die sich jeglichen administrativen Verwertungslogiken entzieht. Als »Beobachtung zweiter Ordnung«²⁶ macht Literatur den Blick auf die verborgene Seite der Macht, die Persionen und Geheimnisse sowie die Voraussetzungen der Bürokratie möglich. Indem Jelinek von außerhalb schreibt – nicht nur der Bürokratie, sondern auch der Gesellschaft – ist diese Perspektive möglich. Literatur protokolliert in diesem Sinne die Verhältnisse, nimmt aber eine andere Position ein; sie kann zwar beobachten, aber nicht direkt ins Geschehen eingreifen; sie kann Machtverhältnisse erkennen und benennen, aber die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern diese durch sprachliche Mittel ›zweideutig‹ werden lassen. In ihrer Rede zur Nobelpreisverleihung im Jahr 2004, die sie nur per Video der Schwedischen Akademie zukommen ließ und dabei zwar auf mehreren Bildschirmen präsent, aber dennoch abwesend war, markiert sie den Ort, von dem aus sie schreibt und in dem sie sich selbst positioniert als »Im Abseits«:

Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andererseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb. Nur was er aus dem Außen hineinsagt, kann aufgenommen werden, und zwar weil er Zweideutigkeiten sagt.²⁷

Indem das Schreibsubjekt verschwindet und Autorschaft nicht durch Originalität, sondern durch das Zitieren bereits vorhandenen Materials in Frage gestellt wird, und damit im Schreiben (wie im Falle des Ermittlungsverfahrens) reale oder fiktive Instruktionen aufnimmt und diese jedoch *als* Literatur ausführt, entsteht eine »Mitschrift« der bürokratischen Vorgänge, die sich durch Gegenwärtigkeit auszeichnet und die Machtasymmetrie ins Ungleichgewicht bringt.²⁸

Nicht nur in ihrem Standpunkt, von dem aus sie schreibt, sondern auch medial hat sich Jelinek seit der Nobelpreisverleihung zurückgezogen und entzieht sich in gewisser Weise der Verwertungslogik des konventionellen Literaturbetriebs. Ihren Roman »Neid«

veröffentlicht Jelinek 2007/2008 ohne Verlag auf ihrer Webseite (was sie sich als Nobelpreisträgerin leisten kann) und hält vor allem zum Literaturbetrieb, den sie als »extrem korrupt und nepotistisch«²⁹ bezeichnet, großen Abstand. Doch bereits seit ihren literarischen Anfängen nimmt sie eine Sonderrolle im literarischen Feld ein und grenzt sich von diesem ab. Schon 1970, jenem Jahr, in dem ihr erster Roman »wir sind lockvögel baby!« veröffentlicht wurde, markiert sie in einem literarischen Statement ihren Literaturbegriff: weder für »literaten & künstler«, noch für »literaturmanager« soll ihre Literatur sein, vielmehr wird diese »ihre isolation aufzugeben haben«.³⁰ Ihre ästhetische Haltung richtet sich gegen die etablierten literarischen Formen nach 1968, arbeitet mit avantgardistischen Mitteln und grenzt sich formal jedoch nicht ein, sondern drückt sich durch Irritation, Intervention und Provokation aus.³¹

Jelineks Abwehrhaltung gegenüber dem Literaturbetrieb zeigt sich auch in ihrem literarisch ausgeführten *negativen* »Nachlassbewusstsein«: der zukünftige Nachlass soll nicht institutionell aufbewahrt, sondern zerstört werden. Indem die Behörde durch das Ermittlungsverfahren auf ihr schriftstellerisches und privates Material zugreift, sohin auf das, was als ihr potenzieller Nachlass gilt, wird in »Angabe der Person« eine Stellungnahme Jelineks zu seiner zukünftigen Aufbewahrung provoziert. Seit Wilhelm Dilthey im Jahr 1889 dafür plädierte, »Archive für Literatur«³² zu gründen, die als angemessener Aufbewahrungsort nicht nur dem zeitgenössischen *nation building* zuträglich sein, sondern dem Literaturhistoriker »den intimsten Einblick in das Leben des Dichters« ermöglichen sollen, wird versucht, den Dichter »in seiner Werkstatt«³³ zu beobachten. Die institutionelle Aufbewahrung von Manuskripten verspricht, den Schreib- und Entstehungsprozess von Literatur nachvollziehbar zu machen. Durch die Einrichtung von Literaturarchiven im deutschsprachigen Raum Anfang des 20. Jahrhunderts wurde diese Forderung schließlich realisiert, das Nachlasswesen aus dem privaten Bereich herausgelöst und in eine professionelle und institutionalisierte Verwaltung von Literaturzeugnissen überführt. Es entstand ein reger Nachlasshandel. Kanonisierte Autorinnen und Autoren waren sich der »späteren Erschließung und Erforschung des eigenen Nachlasses«³⁴ zunehmend bewusst. Die Möglichkeit,

den eigenen Nachlass archiviert zu wissen, erfordert notwendigerweise eine – wie auch immer geartete – Haltung zu den eigenen Papieren, was sich in privaten Sammlungen, dem Wunsch nach Zerstörung oder vorgefertigten Materialordnungen zeigen kann.³⁵

Jelineks Verhältnis zu ihrem potenziellen Nachlass ist, wie auch ihr Verhältnis zu ihrem Schreiben, von einer Negativität geprägt. Ausgelöst von der Steuerfahndung, in der ihr eigenes Material gegen sie verwendet werden könnte, soll es durch Transformation unlesbar gemacht werden:

*[...] so gingen sie wieder raus, etwas schwerer als davor, mit ein paar armen Werken, Notizen, Briefen, mit von mir Verworfenem in Kartons, die dereinst, irgendwann später halt, wenn ich keine Wärme mehr brauche in meiner kleinen, gemütlichen Truhe, zur Wärmedämmung von Einfamilienhäusern bestimmt sind, ich habe das so bestimmt, und zwar schriftlich: Das wird geschreddert und dann mit Leim verklebt, und fertig ist der Wärmeverdammerungsziegel. Ja, aus diesen Papieren können Sie mir keinen Strick mehr drehen.*³⁶

Das Misstrauen Jelineks gegen ihren zukünftigen Nachlass, der schließlich aus disparatem Sprach- und Sprechmaterial besteht, lässt sich auf ihre Sprachkritik zurückführen. Just in dem Moment, in dem sie »im Schreiben Schutz gesucht« hat, »kehrt sich dieses Unterwegssein, die Sprache, [...] gegen mich.«³⁷ Demnach könnte sich auch der Nachlass gegen sie wenden. Der fiktive testamentarisch verfügte Wunsch, nach ihrem Tod die Papiere zu zerstören, erinnert an die »letzte Bitte« Franz Kafkas an Max Brod, die ihm auftrag, jegliches Material aus seinem Nachlass »restlos und ungelesen zu verbrennen«³⁸. Diltheys »Plädoyer für die Ausbildung starker Vernichtungshemmungen«³⁹ hat in diesem Fall geradezu gegenteilige Wirkung. Jelineks literarische Reflexion ihres »Nachlassbewusstseins« zeigt die Geste einer Autorin, die den Wert ihres Materials kennt und ist gleichzeitig direkt an den Kontakt mit der staatlichen Verfügungsmacht geknüpft. Ihre Familiengeschichte, ihre Biografie, ihr Schreiben und schließlich auch ihr Nachlass sind nur im Verhältnis mit institutioneller Gewalt möglich. Durch das Schreddern soll ihr schriftstellerisches Material

jedoch nicht vollständig zerstört, sondern transformiert werden. Mit einer sarkastischen Anspielung an die Auferstehung Jesu Christi schreibt sie: »Es wird neu erstehen, mein Werk, in andrer Form, aber doch, so stelle ich es mir vor, dafür habe ich es hergestellt [...]«. ⁴⁰ Erst durch die Transformation wird die Unendlichkeit des Materials erreicht – zumindest bis sein materielles Verfallsdatum gekommen ist. Wenn auch in einer anderen Dimension, ist die Veränderung von Schriftstücken durch institutionelle Eingliederung eine der Grundoperationen des Archivs: Die Einpassung in die Archivordnung und das Katalogisieren macht Schriftstücke zu Archivgut, indem sie durch die Praktik des *pigeonholing* einen zugeordneten Platz erhalten, dort abgelegt werden und sich ihr Status dementsprechend fundamental verändert. ⁴¹ Jelineks Selbstarchivierung durch die Verformung ihres Materials bis hin zu dessen Unkenntlichkeit bedeutet zeitgleich die Zerstörung der Dokumentation ihres Schreibens. Auch wenn Jelineks Literatur von ihrer Gemachtheit zeugt und die Gelingensbedingungen des Schreibens stets reflektiert werden, durch die Angabe der zitierten Quelltexte oder direkte Verweise die Intertextualität nicht verschleiert, sondern ausgewiesen wird, gibt ihre Literatur nicht preis, wie sie gemacht wurde. Es handelt sich um ein, wie Jelinek schreibt, »Markieren, das gleichzeitig zeigt und wieder verschleiert und die Spur, die von ihm selbst gelegt wurde, danach sorgfältig wieder verwischt.« ⁴² Diese lässt Jelinek nicht nur in ihren Texten verschwinden, sondern sie veröffentlicht auch ausschließlich Endfassungen und löscht veraltete Versionen von ihrer selbstverwalteten Webseite, die nach »*archiving on demand*« ⁴³ funktioniert. Wenn sie, etwa beim Roman »Neid«, diesen aufgrund seiner digitalen Veröffentlichung auch nachträglich verändert und aktualisiert, gibt sie auch da ihre Arbeitsmethode nicht preis, indem nur die aktuellste Version zugänglich gemacht wird. ⁴⁴ Nicht zuletzt klingt in den Zerstörungsfantasien auch jener medial als *Schredder-Affäre* bezeichnete politische Skandal in Österreich im Mai 2019 an: Knapp vor einem erfolgreichen Misstrauensantrag einer Mehrheit des Nationalrats zerstörte ein Angestellter der türkis-blauen Bundesregierung mit Sebastian Kurz als Bundeskanzler unter falschem Namen fünf Festplatten; bis heute ist ungeklärt, welche Daten dabei vernichtet

wurden. ⁴⁵ Das mediale Sprechen – als Quellen für »Angabe der Person« weist Jelinek schließlich auch »Zeitungen, Zeitungen, Zeitungen!« ⁴⁶ aus – macht sich nicht zuletzt bemerkbar, wenn der Text als, so gewinnt man den Eindruck, rasant niedergeschriebener Wortschwall konzipiert ist. In dem Theaterstück spricht in diesem Sinne auch kein souveränes Autorinnen-Subjekt, sondern es prallen Stimmen aufeinander, die von unterschiedlichen medialen sowie politischen Diskursen verformt und überschrieben werden und sich gegenseitig unterminieren. Jene Stimme, die spricht, hat immer einen unsicheren Status. Die Position der Autorinnenfigur wird mit Gegenstimmen konfrontiert und überlagert, sodass die Aussagen keiner Autorität zuzuordnen sind, sondern als eine Stimme unter vielen ausgewiesen wird. Den literarisch ausgetragenen Konkurrenzkampf – sei es in der Familie, zwischen den Geschlechtern, zwischen Generationen oder Ideologien – bringt Jelinek auch stets auf die Ebene der Sprache. ⁴⁷ Das Ringen um Selbstbestimmung auf der einen und die Hoheit der Schriftmacht auf der anderen Seite zeigt sich mit der Bürokratie als Gegenspielerin in »Angabe der Person«, sofern es um den fiktiven Nachlass der Schriftstellerin geht. Werden die vor der Öffentlichkeit zurückgehaltenen Dokumente wie Korrespondenzen oder literarische Entwürfe schließlich von Staats wegen überprüft und kontrolliert, werden sie auch stets einer Bewertung unterzogen. Um dem Unglück einer postumen Vermessung ihrer Papiere vorzubeugen, sieht die Autorinnenfigur Jelinek nur einen Ausweg, nämlich die Zerstörung: »Die einen sammeln, die andern werfen es wieder weg, so geht das mit den Nachlässen, wenn sie weg sind, sind sie weg.« ⁴⁸ Jelinek verwehrt sich dem Nachlass in ihrer gewohnt sarkastischen Manier nicht nur in seiner Funktion am Literaturmarkt, sondern kann dadurch auch zukünftigen Verleumdungskampagnen und politisch motivierter Kritik an ihrer Literatur entgehen, sie legt ihre Arbeitsmethode nicht offen und schützt sich vor einem voyeuristischen Blick, der sich auf Korrespondenzen oder sogenannte *Lebensdokumente* richten würde. Bislang gibt es keinen institutionell verwahrten Vorlass von Elfriede Jelinek; ob die Kassationsfantasie auch auf das faktische Werkmaterial übertragen oder dieses doch einem Literaturarchiv überantwortet werden wird, ist noch offen. ⁴⁹

Friederike Mayröckers Vorlassbewusstsein

Bei einer Nachlassübergabe befinden sich die zu archivierenden Materialien und Dokumente zumeist noch in der Arbeitsstätte der Schriftstellerin oder des Schriftstellers und stehen somit vor dem Archiv und der Archivierung. So heißt es bei Wolfgang Ernst: »Schubladen in den Wohnungen Verstorbener bilden [...] das Anarchiv verlorener Zeit, Spiele einer Unordnung, die weiß, was sie tut.«⁵⁰ Markiert werden Nachlässe durch Unordnung und Ordnung zugleich; jedoch werden sie erst durch vertragliche Regelung und damit einhergehende Eingliederung in die institutionellen Vorgaben zu Archivgut und zu potenziellen Forschungsobjekten. Zentral ist in dieser Transformation des Materials der Ortswechsel und die Herauslösung aus dem privaten Umfeld, wie Sigrid Weigel schreibt:

*Dieser Transfer ist ein Schauplatz der Schwelle; sinnfällig wird er im Moment der Übergabe. Hier sind die Zeugnisse nicht mehr intime Erinnerung und noch nicht Archivalien, geordnet und ungeordnet zugleich.*⁵¹

Doch auch im Archiv können Materialien noch »anarchiviert« bleiben, sofern die Erschließung und Katalogisierung und damit die Einfügung in die Archivordnung ausständig bleibt.⁵² Literarisches Material, wie Notizen, Entwürfe, Briefe oder auch Lebensdokumente, zeichnet sich durch seine Disparatheit aus; zum archivarischen Bestand wird es erst, in dem es einheitlich verwahrt und dadurch vergleichbar und quantifizierbar gemacht wird.⁵³ Das Verhältnis von Literatur und seiner Archivierung ändert sich grundlegend mit dem Instrument des Vorlasses: Das sich im 19. und 20. Jahrhundert herausgebildete Nachlassbewusstsein schlägt Ende des 20. Jahrhunderts in ein *Vorlassbewusstsein* um, das sich bereits im literarischen Schreiben geltend macht und durch (Selbst-)Archivierungspraktiken nachvollziehbar wird. Werden zu Lebzeiten einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers die literarischen Materialien einem Archiv vermacht, so wird nicht nur von den Autorinnen und Autoren gezielt ausgewählt, was

dem Literaturarchiv übergeben werden soll, sondern diese können auch an der Ordnung des Materials und damit direkt am »Transfer« mitarbeiten, Auskunft zur Zugehörigkeit geben, Interpretationsmöglichkeiten vorschlagen und in einen engen Austausch mit der Institution treten. Ein spezielles Verhältnis zur Archivierung, das sich durch Bestände in zwei Literaturarchiven und durch eine außergewöhnliche Aufbewahrungspraxis von literarischem Material in ihrer Wohnung auszeichnet, pflegte etwa die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker: Ihr erster Vorlass entstand bereits im Jahr 1980, als Mayröcker Materialien an die Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus übergibt, in dessen Folge 1988 das *Friedrike Mayröcker Archiv* eingerichtet und laufend ergänzt wurde.⁵⁴ Dabei werden Materialien aus ihrer berühmten Schreibwohnung im fünften Wiener Gemeindebezirk in der sie lebte und arbeitete in nummerierte Archivboxen und Mappen überführt. An diesem Prozess ist die Autorin maßgeblich beteiligt: Wird ein Manuskript fertiggestellt, kommt es zunächst an den Verlag; dieser schickt die Originale nach der Produktion wieder an Mayröcker zurück. Anschließend gelangen sie an die Handschriftensammlung der Wienbibliothek. Diesen Auswahlprozess und das Abkommen mit dem Literaturarchiv beschreibt Mayröcker in einem 1996 geführten Interview:

*Die Auflage ist, daß ich weiterhin abliefern, und zwar jene Konzepte, jene Typoskripte und Manuskripte, die als Bücher erschienen sind. Jetzt bin ich wieder dran, nebenbei, [...] die Vorschriften zu sammeln [...]. Die Kisten sind schon gekommen.*⁵⁵

Neben die Arbeit des Schreibens und die Kommunikation mit dem Verlag treten nun die Vorbereitungen für das Literaturarchiv; durch die Lieferung in Tranchen erfolgt die Zuordnung der schriftlichen Materialien zu dem jeweiligen publizierten Werk bereits durch die Autorin.⁵⁶ Der Vorlass verleiht den Notizen, Manu- und Typoskripten als Archivbestand nun Werkcharakter und kann von der Autorin als Bestandsbildnerin entscheidend arrangiert und inszeniert werden.⁵⁷ Mayröcker ist sich zudem dessen symbolischer und möglicher finanzieller Bedeutung bewusst: »[...] ich weiß ja, daß alle diese Handzettel und Manuskripte

und Typoskripte wertvoll und wichtig sind zum Aufbewahren für diesen Vorlaß.«⁵⁸ Mayröckers Vorlass an der Wienbibliothek im Rathaus wird das letzte Mal im Jahr 1997 ergänzt und umfasst insgesamt 32 Archivboxen.⁵⁹

Das *Vorlassbewusstsein* bringt ein neues Verhältnis der gegenseitigen Observation hervor: Indem das Literaturarchiv versucht, anhand der schriftstellerischen Materialien die Werkgenese nachzuvollziehen, ist es durch die Sammlung der Papiere an der Entstehung von deren ›Werkförmigkeit‹ selbst maßgeblich beteiligt. Die Archivierung zu Lebzeiten versucht jedoch nicht nur, die Genese von Literatur zu rekonstruieren, sondern dabei entsteht eine neue »Schreibweise«⁶⁰, die auf jene Archivierungsvorgänge reagiert und die Bewegungen des Literaturarchivs literarisch verarbeitet. Das eigentümliche Verhältnis wechselseitiger Beobachtung zeigt sich besonders deutlich in Mayröckers einseitigem Typoskript mit dem Titel »Archiv« (2005), in dem sie die Vorbereitungen des Literaturarchivs, die Auszeichnungen des Kulturbetriebs bis hin zur sicheren Verwahrung der Manuskripte den Transformationsprozess ihrer Materialien beschreibt.⁶¹ Der Moment der Archivübergabe wird damit zum Gegenstand, gleichzeitig liefert der Text eine literarische Beobachtung der administrativen Vorgangsweise des Archivs. Auch wenn das Literaturarchiv zwar in Abgrenzung zu staatlichen Archiven entstand und nach gänzlich anderen Prinzipien sammelt und ordnet, hat es in seinen Anfängen an den bürokratischen Abläufen der Verwaltungsarchive – in Hinblick auf ihre Professionalisierung, Systematik und Beamtenschaft – ein Vorbild genommen. Durch »Zusammenlegung der Handschriften, systematisches Anordnen, vorsichtiges Eröffnen derselben«, so Dilthey, sollten sich Literaturarchive konstituieren und Familienarchive und Privatsammlungen ersetzen. Vonnöten seien dabei ein »eigener Geist« und »eine eigene Art von Beamten«.⁶² Im Gegensatz zum Staatsarchiv erhält das Literaturarchiv sein Material erst durch die Sammlungstätigkeit und Ankaufspolitik, während es Autorschaft als zentrale Kategorie festlegt. In seiner Forderung nach »Centralanstalten für die literaturgeschichtlichen Hilfsarbeiten« von 1894 betont der österreichische Literaturwissenschaftler Jakob Minor, dass Literaturarchive sich auch dazu

verpflichten sollten, ihre interne Administration, ihre Kaufentscheidungen oder Schenkungsannahmen und damit ihre Bestandsgenese zu dokumentieren:

*Ebenso aber hätten auch die Litteraturarchive genaue Verzeichnisse ihrer Erwerbungen zu liefern, die Briefe von und an mit dem Datum und kurzen Auszügen des Inhaltes anzugeben. Man müßte auch hier bisher Versäumtes nachholen und die bestehenden Bibliotheken und Archive auffordern, von ihrem Besitz in der gleichen Weise Rechenschaft zu geben.*⁶³

Indem Mayröcker den Archivierungsvorgang beschreibt, beobachtet sie mit literarischen Mitteln jenes von Minor beschriebene *paperwork* des Literaturarchivs, setzt es aber in ein spezifisches Verhältnis zum Schreibprozess, indem sie die schriftstellerische Tätigkeit samt Schreibgerät in den Mittelpunkt rückt. Die Affinität von Archiv und Literatur zeigt sich an dieser Konstellation durch ihre gegenseitige Observation. Das Herstellungsverfahren eines Texts wird literarisch zum Thema, ist aber im gleichen Moment schon eng mit seiner zukünftigen Archivierung verknüpft. »Friederike Mayröcker: Archiv« beginnt der Text mit der Angabe von Autorin sowie Titel und endet mit einer Datierung: »(1.11.05)«⁶⁴ Im Zusammenhang mit der Archivierung ruft das Datum und die typografische Signatur administrative Verfahren auf den Plan, dieses Schriftstück zu den ›literarischen Akten‹ zu nehmen. Bei Schriftstellerinnen und Schriftstellern hängt die Materialgenese vom Schreibprozess, persönlichen Vorlieben und sozialen Voraussetzungen ab und ist nur teilweise verallgemeinerbar, Abläufe im Verwaltungsarchiv sind per Amtsweg vorgegeben.⁶⁵ Interferieren im Literaturarchiv diese Bewegungen miteinander, ergibt sich ein rekursives Moment im Schreiben. Während Literatur bezeugt, was das Archiv für Literatur leistet, muss das Archiv dies wieder *ad acta* nehmen. Als Auftragswerk der Wienbibliothek wird das »Archiv«-Typoskript sogleich katalogisiert und abgelegt werden. Die Archivierung von Literatur provoziert in diesem Sinne die Frage nach ihrer Entstehung, wie Mayröcker zeigt:

*erster Gedanke am Morgen : werde ich schreiben
können werde ich heute schreiben können werde ich*

*in die Feuerlilien Verfassung geraten, schreiben zu können : Anmerkungs-schreiben Anmerkungsstil.*⁶⁶

Mayröcker beginnt ihre literarischen Überlegungen zum Archiv mit einer Unruhe, die dem Schreiben vorausgeht und gleichzeitig zu dessen Bedingung wird. Durch das Wissen, dass ihre Materialien zukünftig archiviert werden sollen, stellt sich zunächst die Frage, ob das Schreiben überhaupt gelingen wird. Archiv und Literatur sind in ihrer gemeinsamen Prozessualität untrennbar miteinander verbunden; in einem gewissen Sinn ist bereits das Schreiben selbst eine »implizite Selbstarchivierung«⁶⁷, die in der institutionellen Verwahrung schließlich gegenständlich wird. Das Interesse des Literaturarchivs an der Text- und Werkgenese und das Interesse der Literatur an seiner eigenen institutionellen Archivierung bewirkt eine wechselwirkende Aufmerksamkeit für die jeweiligen Verfahrensweisen. Durch die Transformation des Literaturarchivs zugunsten »prospektiver Erwerbungsstrategien«⁶⁸ wird dieses Verhältnis nicht nur enger, sondern es ergibt sich eine weitere sonderbare Möglichkeit. Die Autorinnenfigur Mayröcker ist Zeugin der Übergabe ihres eigenen Materials und kann zur Besucherin ihres eigenen Archivbestands werden:

*Widerhimmel so grün, fahre mit dem Paternoster
ins oberste Stockwerk des Rathauses zur Wiener
Stadt- und Landesbibliothek : dort in feuerfesten
Metallschränken liegen meine Manuskripte =
Konzepte also die Roggen Schrift. Schriftete
beschriftete Luft und Erde nämlich das Schnäbeln
Einweihung und GEHIRNDEUTSCH*⁶⁹

Das Nebeneinanderhalten des schriftstellerischen und archivischen *paperwork* zeigt sich an dieser Stelle besonders markant, wenn Mayröcker am Ende des kurzen Textes schreibt, ihre Papiere wären nun schon vor Zerstörung bewahrt. Dadurch ergibt sich eine spezielle Konstellation von Fremd- und Selbstbeobachtung; vor allem dann, wenn dem Schreiben eine – wie auch immer geartete – Selbstlektüre vorausgeht und schließlich die »aufgeschriebene Selbstbeobachtung« im Moment der Veröffentlichung auch für andere lesbar wird.⁷⁰ Durch die Archivierung zu Lebzeiten wird die Selbstlektüre in ihren Vorstufen nun nicht nur zu den Akten genommen

und der Schreibprozess beobachtet, sondern die Autorin wird Teil des Archivierungsvorgangs. Die dazugehörigen Vorbereitungen bergen jedoch die Möglichkeit zur Störung; dies kann wiederum zur Notwendigkeit des Schreibens avancieren, wenn auch Momente dieses »Schweigens« aufgezeichnet werden. In »Archiv« heißt es:

*Das tagelange Schweigen dasz das Herz flügelt und
fliegt wie Karussell, das Nippen an süszer Lektüre, das
[sic!] Knien vor der Maschine, etwas irgend ein
Erinnerungsbild treibt mich vom Lager und ich
knattere zur Maschine beginne zu flennen und flennen
und das ist erst der Anfang.*⁷¹

Die mechanische Dimension des Schreibvorgangs rückt in den Vordergrund, indem das Geräusch der Schreibmaschinentastatur mit den Bewegungen der Autorin parallel gesetzt wird. Die prominente Position des Schreibgeräts im Text lässt im Zusammenhang mit der Archivierung des Vorlasses von Gegenwartsliteratur nach dem Status von Manuskripten und Typoskripten im Literaturarchiv fragen. Die Handschrift wurde Ende des ausgehenden 19. Jahrhunderts genau in jenem Moment zu einem Objekt der Philologie gemacht, in dem seine Obsoleszenz deutlich wurde, nämlich

*als mit dem Einzug der Schreibmaschine in
Dichterhaushalte Geschriebenes in die Welt
kommt, das nicht nur materiell keine Züge einer
Handschrift aufweist, sondern im [...] umfassenden
epistemologischen Sinne auch nicht zur Handschrift
taugt.*⁷²

Die Schreibmaschine ist jedoch als technisches Gerät Anfang des 21. Jahrhunderts schon längst obsolet geworden. Das »Aufschreibesystem 2000« zeichnet sich durch den »totale[n] Medienverbund auf Digitalbasis« aus – zentral ist das Universalmedium Computer: »Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endlosschleife.«⁷³ Dadurch schwingt in dem Archivierungstext Mayröckers, die nie einen Computer besessen und stets mit der Hand oder der Schreibmaschine geschrieben hat, eine Nostalgie mit, die das affektiv besetzte Schreibgerät durch literarische Neuerfindung wiederbelebt.⁷⁴ Indem Mayröcker in

»Archiv« außerdem beschreibt, wie ihr der Ehrenring der Stadt Wien überreicht wird, legt sie zudem die Wertzuschreibung ihres Werks und frei und situiert die Archivierungs-Szene auch im Zusammenhang mit dem Literaturbetrieb, in dem der Vorlass als Förderungs- und Kanonisierungsinstrument fungiert.⁷⁵

Archivierung des Selbst

In enger Verbindung mit dem Schreiben und dessen Archivierung steht die Wohnung der Schriftstellerin, die zu einem Faszinosum geworden ist. Die Fülle von Zetteln und Notizen, Briefen und Büchern überlagert die Möbel, überquellende Wäschekörbe voller Papiere stapeln sich auf dem Fußboden und in Regalen, Medikamentenschachteln, Prospekte und Plakate belegen fast jeden freien Millimeter. Inmitten des großen Chaos auf einem vollgeräumten Tisch findet sich die Schreibmaschine.⁷⁶ In diesen überfüllten Räumen jene Materialien wiederzufinden, die für den Transport in die Rathausbibliothek vorgesehen sind, stellt sich als große Herausforderung dar; teilweise sei der Suchvorgang nach den Materialien, die zu einem neuen abgeschlossenen Projekt zählen, »ziemlich anstrengend und ziemlich zermürbend«, erklärt Mayröcker, obwohl sie ihre wichtigsten Manuskripte bereits in einem »Wandsafe« aufbewahrt, um sie vor Verlusten zu schützen.⁷⁷ Abhängig davon, ob sie die Materialien bereits vorsorglich in die richtige, dafür vorgesehene Kiste abgelegt oder falsch zugeordnet hat, stellen sich die Vorbereitungen für die nächste Übersendung ins Archiv mehr oder weniger schwierig dar.⁷⁸ Die Schwelle der Übergabe ereignet sich demnach nicht einmal, sondern wird durch eine Serialität gekennzeichnet, indem der Auswahl- und Abgabeprozess sich wiederholt und scheinbar niemals abgeschlossen werden kann. Denn obwohl Material aus der Schreibwohnung und in die Handschriftensammlung der Wienbibliothek geschafft wird, scheinen die Dinge nicht weniger zu werden, im Gegenteil: sie übernehmen die Herrschaft in der Wohnung. Die Ablagerung in Schichten, wie Mayröckers persönliches »Archiv« aufgebaut ist, ergibt sich aus dem Schreibprozess und ist nur diesem und keinen anderen Ordnungsmaßnahmen untergeordnet. Indem die Autorin in ihren unzähligen Notizen den ersten

Schritt unternimmt, die Dinge, Wahrnehmungen und Beobachtungen in Literatur zu transformieren, bilden diese kleinen Aufzeichnungen den Ausgangspunkt für ihr Schreiben und müssen stets in erreichbarer Nähe gehalten werden.⁷⁹ Das Schreiben ist abhängig von diesem Material, und die Notizen können nicht aussortiert, sondern nur für eine andere Aufbewahrung – jene im Literaturarchiv – ihren Ort wechseln und die Wohnung verlassen.

Mayröckers Sammlung von Notizen und Objekten ist nicht hierarchisierbar. Die Zustände erinnern an eine Messie-Wohnung und die Schriftstellerin ist die Einzige, die sich in diesem undurchdringlichen Chaos zurechtfindet. Dies ist charakteristisch für jene an der *hoarding-disorder* erkrankten Menschen, deren »komplexes Sortiersystem« zwar existiert und viel Zeit in Anspruch nimmt, »dessen Struktur jedoch wesentlich an die Person dieses Archivars gebunden ist.«⁸⁰ Allen Objekten wird gleichermaßen Bedeutung zugeschrieben; eine Unterteilung in wichtig und unwichtig und demnach wert zur Aufbewahrung oder bereit für die Entsorgung kann nicht getroffen werden. Da zukünftig alles noch für etwas gebraucht werden kann, damit den Dingen eine Potenz zugrunde liegt, die sich vielleicht nur gegenwärtig noch nicht zeigt, wird es unmöglich, sich von gewissen Objekten zu trennen. Die chaotische und exzessive Sammlung an Dingen ist stets an eine Möglichkeit gebunden, später noch nützlich sein zu können.⁸¹ Ähnlich erscheint die Logik in Mayröckers Wohnung: alles, was einmal notiert wurde, könnte für die weitere literarische Verarbeitung fruchtbar werden, und Mayröcker notiert unablässig. Erst durch den ständigen Aufzeichnungsvorgang entsteht die Fülle des Materials und dieser setzt den Schreibprozess wiederum in ein spezifisches Verhältnis zur Gegenwart. Bei Roland Barthes heißt es: »Man kann die Gegenwart schreiben, indem man sie aufzeichnet – im selben Maße, wie sie uns »überfällt« [...].«⁸² Das Verhältnis der Dinge und Notizen zur Zukunft ist maßgeblich von der Gegenwärtigkeit des Schreibens abhängig. Die einzelnen handschriftlichen Aufzeichnungen haben vorerst keine Rangordnung, erst im späteren Schreibverlauf wird entschieden, inwiefern sie schreibend in ein Typoskript aufgenommen werden. Denn das Verfahren Mayröckers besteht, so kann man es anhand ihrer Materialien ablesen, vor allem aus der stetigen Praxis des Notierens und, sobald

sie an einem Schreibprojekt arbeitet, dem Verfassen von Typoskripten, die sie handschriftlich korrigiert und schließlich in eine Reinschrift gießt.⁸³ In einer Selbstauskunft über ihr Schreiben heißt es:

Wenn ich Prosa schreibe und wenn ich dann die Reinschrift mache, mache ich ganz bewußt die Reinschrift [...], schreibe auch schon groß und klein, während ich bei der ersten nur klein schreibe [...], da bin ich schon wie in einer Montur drinnen, wie in einem eisernen Helm [...].⁸⁴

Demnach ist das einzige Unterscheidungskriterium in der Ablage der Materialien die Zeitlichkeit. Andauernde Projekte, Schreibversuche oder abgeschlossene Projekte werden an unterschiedlichen Orten in der Werkstatt der Schriftstellerin aufeinandergeschichtet – je nach aktuellem Schreibort. So heißt es etwa in einer Notiz aus ihrer Wohnung: »NICHT BERÜHREN. NEUE PROSA VERSUCHE.«⁸⁵ oder auf einer mit Kreide beschrifteten kleinen Tafel: »hier ALLES TABU«⁸⁶.

Bei Mayröcker wird die Sorge, ob das Schreiben möglich sein wird, immer wieder selbst zum literarischen Ausgangspunkt. Das für ihre Spätprosa zentrale Thema des eigenen poetologischen Programms ist auch ein wesentlicher Bestandteil ihrer Texte, Archivierungsbewegungen sind dabei stets präsent. Die Suche nach dem Material in der Wohnung, die vornehmlich dem Schreibvorgang selbst dient, erinnert jedoch auch an die Vorbereitungen für den Vorlass und ist zentraler Gegenstand des Schreibens. So heißt es etwa in »da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete« (2020), Mayröckers letztem zu Lebzeiten veröffentlichten Buch: »ich hatte sie in der Wohnung verloren sie waren verlorengegangen ich konnte sie nicht wiederfinden sie waren ein Teil v.mir [sic!] aber die Sätze waren verlorengegangen [...].«⁸⁷ Die Momente der Störung – mit Rüdiger Campe »Schreib-Szenen«, die sich durch ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«⁸⁸ auszeichnen – erweisen sich als besonders produktiv. Die Wörter und Sätze sind nicht nur damit beschäftigt, sich der Autorin zu entziehen, sondern lassen sich auch nicht zu einem Ganzen fügen und bleiben dabei stets für sich, fragmentarisch, zersplittert und verstreut.⁸⁹ Bevor die Dinge, die sie vorfindet, in den literarischen Text aufgenommen werden können,

müssen sie zunächst Teil des *Zettel-Universums* werden, denn erst wenn die Dinge zu Notizen transformiert sind, können sie anschließend weiterverarbeitet werden. Dadurch entsteht eine sonderbare Beziehung zu allem, was Mayröcker um sich herum wahrnimmt. Auf einem handschriftlichen Notizzettel heißt es:

*also was so am Boden
liegt, lese ich ab⁹⁰*

Der Raum, die Aufzeichnungen und die Sinneseindrücke werden durch den Schreibprozess zusammengeführt, wenn die zerstreuten Materialien Eingang in die literarische Verarbeitung finden und das, was bereits da ist, vermeintlich nur noch »abgelesen« werden muss. Indem die Notizen ihre Wohnung bevölkern, ist die Autorin von all jenem schon umgeben, das später zu Literatur gemacht werden wird. Ein eigenartiges Verhältnis zu den Dingen bestimmt auch, wie Mayröcker schreibt, ihre Autorschaft: Die Schriftstellerin als »Gassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau! Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Gartengelände, die schönsten Exemplare zu raufen«⁹¹ sammelt, hortet und nimmt alles auf; vor allem dasjenige, was von anderen als unbedeutend abgetan wird. In diesem Sinne zeichnet sich auch ihre Literatur durch fehlende Hierarchisierung aus; dem Nebensächlichen, Alltäglichen und Unwichtigen wird der gleiche Platz eingeräumt wie dem vermeintlich Wichtigen und Fundamental. Dementsprechend gibt es keinen Originalzustand in der Wohnung, sondern dieser wird durch die stete Schreibbewegung ständig erneuert. Als »eine Art zweiter Haut«⁹² umschließt die Wohnung die Schriftstellerin und wird zum Bestandteil der körperlichen Schreibprozesse, die sich wiederum in ihr ablagern.

Die Material- und Zetteldichte in ihrer Wohnung hat mit ihrer Hinwendung zur Prosa begonnen zuzunehmen: Jahrzehntlang als Lehrerin berufstätig, schrieb Mayröcker nur nebenbei, erst als sie sich 1969 vom Unterrichten verabschieden konnte, widmet sie sich ausschließlich dem Schreiben.⁹³ Lebensraum und Büro werden eins. Indem Mayröcker von nun intensiver in ihrer Wohnung arbeitet, ist dies jener Ort, der sich stets für das Schreiben bereithalten muss. Auf den Ort des Schreibens, ihren Schreibtisch, rekurriert sie auch

immer wieder in ihren Texten: »ist es eine Entfleischung [...] Selbstauflösung vielleicht, eine Geisteszerreiprobe, oder was, eine Zeit der Wirklichkeitsferne, ein treibender Schreibtisch mitten im Ozean meines Zimmers«. ⁹⁴ Die Werkstatt wird zum poetischen Möglichkeitsraum und auch das Abrufen von Vergangenen ist an das Schreiben geknüpft. Die schriftstellerische Arbeit, deren Ablagerungen sich in den Materialtrmen zeigt, wird vor allem durch körperliche Anstrengung und schmerzhaftes Erinnerungen angetrieben, während die Herstellung der Literatur physisch quälend ist und überall seine Spuren hinterlässt:

*Blut ist überhaupt dieser Leidensfaktor in dieser factory meiner delikaten Behausung, die jedem, der diese URNE betritt, den Staub und die Asche in die Augenhöhlen treibt und den Schweiß zimmert unter die Achselhöhlen, habt ihr so was schon gehört? : der factory: gezimmerte Schweiß, die gezimmerten Bücher, man ahnt was dahintersteckt*⁹⁵

Im Jahr 2019 schließt Mayröcker mit einem weiteren Archiv einen umfänglichen Vertrag ab: Sie vermacht dem Literaturarchiv der sterreichischen Nationalbibliothek als (Teil-)Vorlass ihre ehemalige Schreibwohnung, in der sie jahrzehntelang gelebt und gearbeitet hat sowie ihre damalige aktuelle Wohn- und Arbeitsstätte, in der sie zu diesem Zeitpunkt noch aktiv gewirkt hat und deren Materialien daher erst später an das Archiv gelangen sollten. Da die Autorin zu diesem Zeitpunkt weiterhin produktiv war, waren auch die zukünftig verfassten Texte Teil des Abkommens.⁹⁶ In einem langwierigen Prozess, der nach dem Tod Mayröckers im Juni 2021 fortgesetzt wurde, werden die Tausenden Briefe, Notizen, Fotos und Lebensdokumente ins Archiv überstellt und sukzessive in Hunderten von Archivboxen sortiert. Das Bewusstsein um die Archivierung ihrer Papiere tritt trotz der Archivierungsbestrebungen von Mayröcker in ihren Schreibwohnungen nicht als reale Ordnungsmacht auf, welche die Werkstatt nach einem bestimmten Prinzip strukturieren würde; vielmehr ergeben sich die Verbindungen zu ihren Materialien durch den schriftstellerischen Produktionsprozess selbst.⁹⁷ Auch wenn die Autorin am Vorlass für die Wienbibliothek mitgearbeitet hat, verwehrt sich ihre Wohnung und ihr schriftstellerisches Material den Verfahren und

Strukturen des Literaturarchivs. Nach dem ersten Kontakt mit der Institution des Archivs in den 1980er-Jahren, in dem eine Archivierung ihres Materials nach spezifischen Richtlinien und der institutionelle Umgang bereits erprobt wurden, radikalisiert sich Mayröckers Verhältnis zum Archiv zunehmend: Sie schreibt zwar in gewisser Weise für das Archiv und ist sich einer potenziellen, zukünftigen Aufbewahrung ihres Materials bewusst, fordert jedoch das Archiv heraus, indem sie nicht die institutionellen Ordnungsvorgaben der Institution vorausdenkt, sondern diese mit einer berflle an Material konfrontiert und ihr Schreiben keinen vorgefertigten Strukturen unterwirft. Zeichnet sich ihr *Vorlassbewusstsein* in der Zusammenarbeit mit der Wienbibliothek noch durch ein Vorgehen aus, das die Zuordnung gewisser Werkkomplexe ermöglicht, gipfelt es bis zu ihrem Tod in einem Aufbewahrungszwang, der schließlich archivarisches Kategorien aushebelt. Die im Archiv wirksame Macht der Kanonisierungsmglichkeiten, der Ordnungslogiken und des spezifischen Vorrechts, Archivierte zu deuten, der »archontischen Macht« im Sinne Derridas widersetzt sich in diesem Fall ein literarisches »Archivbel«: Das Archiv bewegt sich nämlich immer schon in einem Spannungsverhältnis zwischen Bewahrung und Ordnung auf der einen und einer anarchischen Tendenz zur Auflösung des Gesammelten auf der anderen Seite. Die »Konsignationsmacht« des Archivs, an einem Ort Zeichen und auch ihre Deutungshoheit zu versammeln, stellt im Fall des Literaturarchivs sein Verhältnis zu Autorschaft und Schreibprozessen zur Disposition.⁹⁸ Indem Mayröcker für das Archiv schreibt – ohne sich jedoch den institutionellen Ordnungsvorgaben zu beugen – schreibt sie auch über das Archiv. Das *Selbst* ist dabei keine Voraussetzung des Schreibens, sondern wird erst im Schreiben projiziert; die Einwirkung der Fremdbeobachtung zeichnet Mayröcker stets auf, sie benennt die Momente der Beobachtung und perspektiviert ihr Verhältnis zur literarischen Produktion. Sowohl bei Jelineks Archiv-Fiktion als auch bei Mayröckers Schreiben, bei dem das Archiv bereits mitwirkt, ist es die radikale Selbstbeobachtung, die das Verhältnis zum Schreibwerkzeug, zur Materialität der Literatur und die poetologische Selbstreferenzialität des Schreibens überhaupt erst in einen Zusammenhang bringt⁹⁹, dessen Störung paradoxerweise den Text

nicht nur beginnen, sondern auch fortführen lässt und spezifische Beobachtungsszenarien miteinbezieht. Die »écriture« des Archivs lässt sich als »Kompromiß zwischen Freiheit und Erinnerung«¹⁰⁰ verorten und bedeutet bei beiden Schriftstellerinnen auch eine Archivierung des Selbst.

Die Arbeit an diesem Artikel wurde im Rahmen des DOC-Programms der Österreichischen Akademie der Wissenschaften gefördert. Dank an Edith Schreiber und das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek für die Genehmigung der Zitate aus dem Nachlass von Friederike Mayröcker.

- 1 Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression, Berlin 1997, S. 35. Die Endfassung des Artikels wurde im April 2023 eingereicht.
- 2 Vgl. Ernst Robert Curtius: Gothes Aktenführung, in: Die Neue Rundschau 62/1 (1951), S. 110–121.
- 3 Kai Sina/Carlos Spoerhase: Nachlassbewusstsein. Zur literaturwissenschaftlichen Erforschung seiner Entstehung und Entwicklung, in: Zeitschrift für Germanistik 3 (2013), S. 607–623, hier S. 621 und vgl. Johann Wolfgang Goethe: Archiv des Dichters und Schriftstellers, in: Goethes Werke, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. I, Bd. 41.2, Weimar 1903 [1823], S. 25–28.
- 4 Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt am Main 2011, S. 93.
- 5 Vismann: Akten, S. 26.
- 6 Bruno Latour: Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S. 259–307, S. 296.
- 7 Elfriede Jelinek: Angabe der Person, Hamburg 2022, S. 114.
- 8 Vgl. Bruno Latour: Die Rechtsfabrik. Eine Ethnographie des Conseil d'État, Konstanz 2016, S. 100.
- 9 Jelinek: Angabe der Person, S. 21.
- 10 Vgl. Ben Kafka: The Demon of Writing. Powers and Failures of Paperwork, New York 2012, S. 10.
- 11 Jelinek: Angabe der Person, S. 7.
- 12 Vgl. Elfriede Jelinek: Oh mein Papa, in: Das jüdische Echo (Jubiläumsausgabe) 50 (2001), S. 295–297, hier S. 295. Ebenso und mit Faksimile des NS-Dokuments vom 5. Juli 1939 veröffentlicht in: Elfriede Jelinek Webseite, online: <https://original.elfriedejelinek.com/fpapa.html> (13. 06. 2024).
- 13 Hannah Arendt: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft, München 2017, S. 520.
- 14 Jelinek: Oh mein Papa, S. 297.
- 15 Jelinek: Oh mein Papa, S. 295.
- 16 Jelinek: Angabe der Person, S. 96.
- 17 Raul Hilberg: Anatomie des Holocaust. Essays und Erinnerungen. Hg. v. Walter H. Pehle/René Schlott, Frankfurt am Main 2016, S. 82.
- 18 Vgl. Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen, München 2018.
- 19 Jelinek: Angabe der Person, S. 62.
- 20 Jelinek: Angabe der Person, S. 42.
- 21 Vismann: Akten, S. 11.
- 22 Elfriede Jelinek: Im Abseits (2004), in: Elfriede Jelinek Webseite, online: <https://original.elfriedejelinek.com/fnobel.html> (13. 06. 2024).
- 23 Vgl. Elfriede Jelinek: Das Schweigen (2000), in: Elfriede Jelinek Webseite, online: <https://original.elfriedejelinek.com/fschweig.html> (13. 06. 2024).
- 24 Jelinek: Im Abseits.
- 25 Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl: Editorial, in: dies. (Hg.): Archiv für Mediengeschichte – Medien der Bürokratie, Paderborn 2016, S. 5–12, S. 5.
- 26 Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 2017, S. 157.
- 27 Jelinek: Im Abseits.
- 28 Vgl. Kerstin Stüssel: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart, Tübingen 2004, S. 2.
- 29 Ingo Niermann: Interview ELFRIEDE JELINEK (2014), online: <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (13. 06. 2024).
- 30 Elfriede Jelinek: Statement, in: Renate Matthaei (Hg.): Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre, Köln/Berlin 1970, S. 215–216, S. 215.
- 31 Vgl. Uta Degener/Christa Gürtler: Provokationen der Kunst – Provokationen als Kunst. Einleitung, in: dies. (Hg.): Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst, Berlin/Boston, 2021, S. 1–16, S. 8f.
- 32 Wilhelm Dilthey: Archive für Literatur, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. XV, Göttingen 1991, S. 1–16.
- 33 Dilthey: Archive für Literatur, S. 6.
- 34 Kai Sina/Carlos Spoerhase: »Gemachtwordenheit«: Über diesen Band, in: dies. (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen 2017, S. 7–17, S. 15.
- 35 Vgl. Sina/Spoerhase: »Gemachtwordenheit«, S. 15.
- 36 Jelinek: Angabe der Person, S. 131.
- 37 Jelinek: Im Abseits.
- 38 Max Brod/Franz Kafka: Eine Freundschaft. Briefwechsel, hg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1989, S. 365. Vgl. dazu Kai Sina: Kafkas Nachlassbewusstsein. Über Autorschaft im Zeitalter des Literaturarchivs, in: KulturPoetik 13/2 (2013), S. 218–235.
- 39 Lothar Müller: Weiße Magie. Die Epoche des Papiers, München 2012, S. 286.
- 40 Jelinek: Angabe der Person, S. 132.
- 41 Vgl. Aleida Assmann: Das Kippen von Ordnung in Unordnung. Boltanskis Archiv-Installationen, in: Helmuth Lethen/Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz (Hg.): Katalog der Unordnung. 20 Jahre IFK, Wien 2013, S. 26–29, S. 26.
- 42 Jelinek: Im Abseits.
- 43 Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin 2002, S. 133f.
- 44 Vgl. Niermann: Interview ELFRIEDE JELINEK.
- 45 Vgl. Maria Sterkl/Theo Anders: Splitterhafte Erkenntnisse aus der Schredder-Affäre, in: Der Standard, 24. 07. 2019, online: <https://www.derstandard.at/story/2000106652357/splitterhafte-erkenntnisse-aus-der-schredder-affaere> (13. 06. 2024).
- 46 Jelinek: Angabe der Person, S. 189.
- 47 Vgl. Maria Regina-Kecht: Elfriede Jelinek *in absentia* oder die Sprache zur Sprache bringen, in: Seminar. A Journal of Germanic Studies, 43/3 (2007), S. 351–365, S. 361.
- 48 Jelinek: Angabe der Person, S. 181.
- 49 Das Informationszentrum des Interuniversitären Forschungsnetzwerk Elfriede Jelinek ist weniger ein Archiv mit Werkmaterial der Schriftstellerin, sondern versteht sich vorrangig als Sammelstätte zur Dokumentation von Person, Werk und Rezeption, vgl. Interuniversitäres Forschungsnetzwerk: Informationszentrum, online: <https://ifvjelinek.at/informationszentrum/> (13. 06. 2024).
- 50 Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 94.
- 51 Sigrid Weigel: Vor dem Archiv. Von der Unordnung der Hinterlassenschaft zur Ordnung des Archivs, in: Helmuth Lethen und Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz (Hg.): Katalog der Unordnung. 20 Jahre IFK, Wien 2013, S. 160–164, S. 164.
- 52 Vgl. Sigrid Weigel: An-Archive: Archivtheoretisches zu Hinterlassenschaften und Nachlässen, in: Trajekte 5/10 (2005), S. 4–7.
- 53 Vgl. Ulrich Raulff: Sich nehmen gern von den Lebendigen. Ökonomien des literarischen Archivs, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.): Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin 2009, S. 223–232, S. 228f.
- 54 Vgl. Wienbibliothek im Rathaus: Vorlass Friederike Mayröcker, online: <http://media.obvsg.at/AC15980207-1001> (13. 06. 2024).
- 55 Bernhard Kraller/Walter Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«. Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: Bernhard

- Kraller (Hg.): Friederike Mayröcker. Die herrschenden Zustände, Wespennest Sonderheft, Wien 1999, S. 16–27, S. 24.
- 56 Dies erfolgte mit Unterstützung von Marcel Beyer und Klaus Kastberger, vgl. Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 24.
- 57 Vgl. Magnus Wieland: Werkgenesen: Anfang und Ende des Werks im Archiv, in: Lutz Danneberg/Annette Gilbert/Carlos Spoerhase (Hg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, Berlin/Boston 2019, S. 213–235, S. 230.
- 58 Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 24.
- 59 Vgl. Wienbibliothek im Rathaus: Vorlass Friederike Mayröcker.
- 60 Roland Barthes: Am Nullpunkt der Literatur, Frankfurt am Main ²2021, S. 18.
- 61 Vgl. Friederike Mayröcker: Archiv, in: Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 1372, H.I.N.-230510. Abgedruckt in: Julia Danielczyk/Sylvia Mattl-Wurm/Christian Mertens (Hg.): Das Gedächtnis der Stadt. 150 Jahre Wienbibliothek im Rathaus, Wien 2006, S. [13].
- 62 Dilthey: Archive für Literatur, S. 8.
- 63 Jakob Minor: Centralanstalten für die literaturgeschichtlichen Hilfsarbeiten, in: Euphoriön I (1894), S. 17–26, S. 20f.
- 64 Mayröcker: Archiv, S. [13] (Herv. im Original).
- 65 Vgl. Holger Berwinkel: Zur Epistemologie amtlicher und literarischer Aufzeichnungen, in: Petra-Maria Dallinger/Georg Hofer/Bernhard Judex (Hg.): Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen, Berlin/Boston 2018, S. 31–53, S. 39f.
- 66 Mayröcker: Archiv, S. [13].
- 67 Sandro Zanetti: Einleitung, in: ders. (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundagentexte, Berlin ²2015, S. 7–34, S. 31.
- 68 Dirk Weisbrod: Prospektiv statt retrospektiv – Einige Gedanken zur Entstehung des Vorlass-Erwerbs und seine Bedeutung für Literaturarchive, in: O-Bib. Das offene Bibliotheksjournal 5/1 (2018), S. 19–30, S. 28, online: <https://doi.org/10.5282/o-bib/2018H1S19-30> (13. 06. 2024).
- 69 Mayröcker: Archiv, S. [13].
- 70 Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti: Einleitung, in: dies. (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen«. Schreibszenen als Selbstlektüren, München 2008, S. 9–17, S. 15.
- 71 Mayröcker: Archiv, S. [13] (Herv. im Original).
- 72 Christoph Hoffmann: Schreibmaschinenhände. Über »typographologische« Komplikationen, in: Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.): »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München 2005, S. 153–167, S. 159 (Herv. im Original).
- 73 Friedrich Kittler: Grammophon Film Typewriter, Berlin 1986, S. 8.
- 74 Vgl. Dominik Schrey: Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur, Berlin 2017, S. 105 und 107.
- 75 Vgl. Mayröcker: Archiv, S. [13]. Die Verleihung des Ehrenrings der Stadt Wien an Friederike Mayröcker fand am 16. 12. 2004 anlässlich ihres Geburtstags in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (heute: Rathausbibliothek Wien) statt. Vgl. Rathauskorrespondenz: Ehrenring der Stadt Wien für Friederike Mayröcker. Archivmeldung vom 17. 12. 2004, online: <https://presse.wien.gv.at/2004/12/17/ehrenring-der-stadt-wien-fuer-friederike-mayroecker> (13. 06. 2024).
- 76 Vgl. exemplarisch die zwischen Dezember 1994 und Mai 1999 entstandenen Fotos von Bernhard Kraller und Reinhard Öhner in: Kraller (Hg.): Friederike Mayröcker.
- 77 Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 24.
- 78 Vgl. Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 24.
- 79 Vgl. Klaus Kastberger: Geheimnisse des Archivs. Friederike Mayröcker und ihre Wohnung, in: Études Germaniques 69/4 (2014), S. 517–526, S. 522.
- 80 Daniel Tyradellis: Der Messieianismus und sein Preis, in: Thomas Weitin/Burkhardt Wolf (Hg.): Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung, Konstanz 2012, S. 255–272, S. 257.
- 81 Vgl. Tyradellis: Der Messieianismus und sein Preis, S. 263.
- 82 Roland Barthes: Die Vorbereitung des Romans, Frankfurt am Main ⁵2022, S. 54 (Herv. im Original).
- 83 Vgl. dazu exemplarisch die Studie von Klaus Kastberger: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht. Edition und Analyse, Wien 2000.
- 84 Dieter Sperl: »Ich will natürlich immer schreiben.« Gespräch mit Friederike Mayröcker, in: Gerhard Melzer/Stefan Schwar (Hg.): Friederike Mayröcker, Graz/Wien 1999, S. 9–30, S. 13.
- 85 Friederike Mayröcker: Handschriftliche Notiz, gesichtet bei einem Besuch in Mayröckers Wohnung im August 2021, © ÖNB, Literaturarchiv. Zitate aus Friederike Mayröckers Wohnung und ihrem Teil-Vorlass am Literaturarchiv Wien der Österreichischen Nationalbibliothek mit freundlicher Genehmigung des Literaturarchiv Wien und Edith Schreiber.
- 86 Friederike Mayröcker: Handschriftliche Notiz, in: Kraller (Hg.): Friederike Mayröcker, S. 33.
- 87 Friederike Mayröcker: da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete, Berlin ³2021, S. 18.
- 88 Rüdiger Campe: Die Schreibszenen. Schreiben, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie, Frankfurt am Main 1991, S. 759–772, S. 760.
- 89 Vgl. Luigi Reitano: Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers, in: Klaus Kastberger/Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur, Wien 1996, S. 53–68, S. 54.
- 90 Friederike Mayröcker: Handschriftliche Notiz, in: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, LIT/493/W33/136 (Herv. im Original), © ÖNB, Literaturarchiv.
- 91 Friederike Mayröcker: Magische Blätter I, Frankfurt am Main 1983, S. 29.
- 92 Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 20.
- 93 Vgl. Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 20.
- 94 Friederike Mayröcker: Lection, Frankfurt am Main 1994, S. 100.
- 95 Kraller/Famler: »Das ist wirklich die heiligste Ordnung«, S. 32 (Herv. im Original).
- 96 Vgl. Literaturarchiv Wien: Pressemeldung vom 06. 12. 2019, online: <https://arc.onb.ac.at/ueber-uns/presse/pressemeldungen/oesterreichische-nationalbibliothek-erwirbt-bedeutenden-teil-vorlass-der-grossen-autorin-friederike-mayroecker> (13. 06. 2024).
- 97 Vgl. Kastberger: Chaos des Schreibens, S. 15.
- 98 Vgl. Derrida: Dem Archiv verschrieben, S. 12–25.
- 99 Vgl. Martin Stingelin: »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN«. Die poetologische Reflexion der Schreibwerkzeuge bei Georg Christoph Lichtenberg und Friedrich Nietzsche, in: Sandro Zanetti (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundagentexte, Berlin ²2015, S. 238–304, S. 292.
- 100 Barthes: Am Nullpunkt der Literatur, S. 20.

Abstract

By archiving literary material while the author is still alive – whether as a ›Vorlass‹ in the literary archive or as (fictional) files of a public authority – administration and literature merge into *archival poetics*. These are characterized by observation scenarios: While Elfriede Jelinek in »Angabe der Person« (2022) takes a tax procedure as a starting point to create destructive fantasies about her (fictitious) ›Nachlass‹ and combines the bureaucratic requirements of a life story with those of literary writing, Friederike Mayröcker's text »Archiv« (2005) raises questions about the institution and the conditions of writing, which can be traced back to her apartment.

About the Author

Sophie Liepold studied German language and literature at the University of Vienna and the Humboldt-Universität zu Berlin. She is currently working on her dissertation about the literary ›Vorlass‹ and the relationship between the literary archive and contemporary literature at the University of Vienna within the doctoral fellowship program of the Austrian Academy of Sciences. She conducted archival research at the Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, the Harry Ransom Center at the University of Texas at Austin and the Deutsches Literaturarchiv Marbach.