

ÖSTERREICHISCHES LITERATURPROJEKT

DIE SCHATTENDORFER ECHOS

Gesamtsynopse

Vollständige Spoiler · ausführliche chronologische Handlung

Literarisches Vorspiel + Romane I-III

Deutschsprachiger Haupttext / autorisierte englische Parallelfassung

LIANA MARIE SIVE

schattendorfechoes.com

Gesamtsynopse

Vollständige Spoiler. Für Agenturen, Lektorate, Verlage, Scouts und Rechtfachleute.

Die Handlung auf einen Blick

Die Schattendorfer Echos bestehen aus einem Literarischen Vorspiel und drei Romanen. Die Folge beginnt nach dem Tod Hermann von Kunstdorfs und kehrt dann in ihr leibliches Leben in Österreich und im Burgenland zurück. Die Handlung setzt in jener langen Krise ein, die mit den Schüssen von Schattendorf im Jänner 1927 beginnt und bis zum autoritären Zusammenbruch von 1933–34 reicht.

Hermann ist Künstlerin, trans Frau, Elternteil und Erbin eines beschädigten Herrenhauses. Sie will dessen Ostsaal in einen wirklich öffentlichen Raum verwandeln. Dieses scheinbar überschaubare Vorhaben führt die zentralen Konflikte der Romanfolge zusammen: Eigentum gegen öffentlichen Gebrauch; künstlerische Darstellung gegen das Recht des dargestellten Menschen zu antworten; rechtlicher Abschluss gegen ungeklärte Verantwortung; familiäre Veränderung gegen alte Verletzung; politische Koordination gegen führerzentrierten Befehl.

Die historischen Ereignisse sind real: die Schüsse von Schattendorf, Prozess und Freispruch, die Julikrise 1927, der Brand des Justizpalastes und die Polizeigewalt, die Ausschaltung des Parlaments, Hitlers Aufstieg, der Dollfuß-Staat und die Kämpfe des Februar 1934. Hermann, Julia, Alex, Alistair, das Herrenhaus, Hermanns Vizekanzlerschaft, die politische Bewegung, das Attentat und die übernatürlichen Übergänge sind fiktional. Die Bücher halten diese beiden Arten von Autorität auseinander und lassen zugleich historischen Druck innerhalb einer Geistererzählung wirksam werden.

Hauptfiguren

- Hermann von Kunstdorf erbt das Herrenhaus und versucht, Privateigentum, künstlerische Autorität und später Staatsamt in Formen zu verwandeln, die anderen Menschen antwortbar bleiben. Ihr tiefster Irrtum ist der Glaube, eine hinreichend schöne Komposition könne alle aufnehmen, ohne ihnen zu erlauben, sie zu verändern.
- Julia, Hermanns Tochter, kehrt zurück, ohne eine allgemeine Vergebung zu erteilen. Sie verlangt konkrete Rechenschaft, baut das Gegenprotokoll auf und organisiert schließlich eine Bewegung, die Hermann überleben kann.
- Alex ist ein Kind, das Sessel zählt, Wörter falsch schreibt, Wölfe zeichnet und wörtliche Fragen stellt, welche die Anordnungen der Erwachsenen bloßlegen. Sein Tod wird zum entscheidenden moralischen und politischen Bruch von Roman I.

- Frau Klemper trägt die materielle Intelligenz des Herrenhauses: Kohle, Essen, Reinigung, Tuch, Wärme, körperliches Bedürfnis und die praktische Frage, wer die Arbeit übernimmt.
- Adornfeld ist ein ängstlicher, genauer Schreiber, dessen Begabung für Akten entweder rechenschaftspflichtige Erinnerung oder verwaltungsmäßigen Besitz hervorbringen kann.
- Dollberg trägt Hunger, Dringlichkeit, körperliche Kraft und die Versuchung, organisierte Gewalt mit nicht rechenschaftspflichtiger Macht zu beantworten.
- Prinz Rita ist eine wechselnde Begleit- und Leitfigur, verbunden mit Kindertrommel, Frage, Benennung und gemalter Welt. Rita kann Besitz aufdecken, der sich in Bewunderung oder Koordination verbirgt, kann bewaffnete Macht aber nicht zum Antworten zwingen.
- Franz Marc und Gustav Klimt kehren als handelnde Geister zurück. Marc trägt unerledigte künstlerische Verpflichtung und Gastlichkeit; Klimt Oberfläche, Gold, Körper, Prestige und die Gefahr, Schaden schön zu machen.
- Alistair, der tote Patriarch der Familie Kunstdorf, erscheint zunächst durch Porträt, alte Dokumente, Handschuhe, Wege und irredentistische Sprache. Er wird zum revenanten Organisator eines restaurativen und paramilitärischen Gegen-Netztes.

Literarisches Vorspiel — Drei Hände am Papier: Vor dem ersten Kleister

Das Vorspiel spielt nach Hermanns körperlichem Tod, obwohl es vor den Romanen gelesen wird. Drei redaktionelle Hände — Zeitblom, der Unzuverlässige Herausgeber und AFW — sitzen an einem Tisch und versuchen zu entscheiden, wie das Leben einer Toten geschrieben werden darf. Der erste vorgeschlagene Satz stellt fest, dass Hermann bereits tot war, als der Bericht begann. Der Satz ist sachlich wahr, legt aber zugleich die Macht derjenigen Hand offen, die den Punkt wählt, von dem aus ein Leben geordnet wird.

Der Tisch selbst verhindert die Flucht in Abstraktionen. Unter einem zu kurzen Bein steckt ein gefalteter Meldezettel, auf dem eine alte Geschlechtsangabe und mehr als eine Fassung von Hermanns Namen erhalten sind. Amtliche Akten, Julias familiäre Anrede, Ritas Sprache und die redaktionelle Erzählung gebrauchen nicht aus denselben Gründen dieselben Pronomen. Daraus entsteht eine Grundregel: Kein Pronomen tritt ohne Hand ein. Der Bericht muss zeigen, wer spricht, anstatt verschiedene Wortschätze stillschweigend ineinander zu überführen.

In einer Holzkiste liegen zwölf beschädigte oder gebrauchte Dinge: graues Tuch, blaues Band, Bohnen, Brotmesser, Knopfhaken, verbogener Nagel,

Alex' gesprungene Tafel, Kindertrommel, Papierkrone, zwei Schlüssel, Zeitungen und ein zu einer Schleife zusammengefügter Papierstreifen. Die Herausgeber möchten die Dinge sofort zu Symbolen machen. Frau Klemper führt sie immer wieder zu Schmutz, Eigentum, Beschädigung und Gebrauch zurück. Als Kleister über das erste Verzeichnis läuft, bewahren sie sowohl die beschädigte Fassung als auch die zweite Version, statt die saubere Abschrift zum Original zu erklären.

Die zwei Schlüssel setzen das öffentliche Problem der Folge. Der Wappenschlüssel öffnet ererbtes Eigentum. Der kleinere Schlüssel trägt die Aufschrift GEMEINDESAAL. Der Saal wird nicht dadurch öffentlich, dass das Wort ins Metall geschlagen ist. Öffentlicher Gebrauch beginnt erst, wenn der Schlüssel nicht mehr ausschließlich in Hermanns Hand liegt, ein zweiter Mensch die Tür öffnen kann, Kohle vorhanden ist, der Durchgang frei bleibt und Regeln Eigentümerin wie Gast binden.

Fünf Zeitungen bringen fünf öffentliche Grammatiken in den Raum: Anklage, Verfahren, Solidarität, Ordnung und ideologische Umkehrung. Die Herausgeber geben zu, nur fünf aus einem viel größeren Feld ausgewählt zu haben. Das giftige Blatt wird unter einem ausdrücklichen Etikett bewahrt, nicht als moralisch gleichwertige Stimme. Vor allem lesen die Herausgeber zuerst die Namen der Toten und hängen erst danach die Schlagzeile auf.

Alex tritt durch eine falsch beschriftete Tafel, siebenundzwanzig Zählstriche, einen hungrigen Wolf und die Frage ein, ob ein kaputter Sessel trotzdem zählt. AFW trennt Alex' Namen von der Versuchung, ihn zu Dickens' Tiny Tim zu machen. Das Kind darf prüfen, ob die moralische Veränderung eines Erwachsenen Folgen hat; es darf aber nicht zum Werkzeug dieser Veränderung reduziert werden.

Das stumpfe Brotmesser erscheint vor dem philosophischen Ausdruck Dialogischer Pragmatismus. Essen, Tassen, Riegel, Kohle, Reinigung und die Frage, wer die Arbeit trägt, unterbrechen den Wunsch der Herausgeber, eine fertige Methode zu benennen. Der Möbiusstreifen aus Papier reißt an seiner Naht und wird sichtbar ausgebessert. Ritas Trommel stellt die Frage nach einem Schlag, der nicht fällt. Julius und Ritas Reihen kreuzen sich, ohne eine Stimme zu werden. Marc tritt als deutscher Gast ein, der keinen Besitzanspruch hat. In der letzten Druckstelle entdecken die Herausgeber, dass es keinen sauberen Außenraum gibt, von dem aus sie die Geschichte folgenlos ordnen können. Sie treten in das Herrenhaus ein, das sie bloß zu redigieren glaubten.

Das Vorspiel gibt damit die ethischen Regeln vor, welche die Romane prüfen und verletzen: die Herkunft eines Schnittes bewahren; die Hand hinter einem Pronomen nennen; mit einem Ding beginnen, ehe es als Symbol angeworben wird; einen zweiten Menschen den Schlüssel halten lassen; und die Stimme eines Menschen nicht vollenden, der nicht mehr antworten kann.

Roman I — Tanz auf dem Drahtseil der Wirklichkeit

Das Herrenhaus und der Versuch eines öffentlichen Raumes

Roman I beginnt unter dem Wissen, dass Hermann sterben wird, kehrt aber in eine Zeit zurück, in der ihr körperliches Leben noch offen ist. Sie hat das Herrenhaus geerbt, ein großes und beschädigtes Familienanwesen, dessen Ostsaal zum Gemeindesaal werden könnte. Das Gebäude ist zugleich Zuhause, Arbeitsplatz, Archiv, psychische Architektur und der Anfang einer gemalten Welt, durch welche die Toten später gehen werden.

Hermanns erster Impuls ist großzügig und dennoch eigentumsförmig: Sie wird dem Dorf erlauben, den Saal zu benutzen. Rausch, Adornfeld, Frau Klemper, Julia und andere zwingen sie, den Unterschied zwischen Erlaubnis und öffentlicher Form zu erkennen. Der Saal braucht Kohle, Fenster, Reparaturen, Öffnungszeiten, Wasser, Reinigung, Regeln für Kinder, einen Weg zur Beschwerde und ein Protokoll darüber, wer was entscheiden darf. Frau Klemper hält den zweiten Schlüssel. Ein Raumbuch verzeichnet Stunden, Kosten, Änderungen und Verantwortung. Allmählich akzeptiert Hermann, dass sie den Raum nicht einfach widerrufen kann, sobald ihr sein Gebrauch missfällt.

Julia kehrt in das Herrenhaus zurück, weigert sich aber, als Beweis dafür zu dienen, dass Hermanns Veränderung die Familie repariert habe. Hermann hat in der Vorstellung bereits einen Platz für sie bereitet, darunter den grünen Sessel aus der Kindheit. Julia wählt einen schlichten Sessel und weist eine allgemeine Entschuldigung zurück, die ihr die Aufgabe zuschöbe, Vergebung zu verteilen. Sie nennt Hermann weiterhin „Papa“ — ein Wort, das Liebe, Gewohnheit, Verletzung und Widerstand zugleich trägt. Die Bücher behandeln dies nicht als bloßes Versagen der Anerkennung. Das Wort gehört zu einer bestimmten Beziehung und Geschichte; es kann nicht durch öffentlichen Erlass korrigiert werden, ohne Julias Erfahrung zu verfälschen.

Eine Schneiderin fertigt Hermann einen Mantel nach Hermanns eigenem Körper und Gebrauch an, nicht nach Alistairs ererbter Grammatik der Kleidung. Julia setzt beinahe zu einer Antwort an Hermanns Stelle an und hält inne. Alex fragt, ob es ein Männer- oder Frauenmantel sei. Hermann antwortet, es sei ihrer. Der Mantel ist weder Verkleidung noch magische Lösung. Er ist ein Gebrauchsgegenstand, durch den ein Körper öffentlicher Aufmerksamkeit, amtlicher Sprache und Gefahr begegnet.

Alex liefert dem Saal die genauesten Prüfungen. Einen kaputten Sessel zählt er einmal als Sessel und ein zweites Mal als Ausbesserung. Er fragt, wo Julia sitzen wird, ob Sessel sich Gewicht merken, ob eine Regel gilt, wenn ein Körper nicht hineinpasst, und ob die Losungen der Erwachsenen für Brot

oder Sicherheit irgendeinen Unterschied machen. Seine Fragen legen wiederholt die Entfernung zwischen Hermanns schönen Absichten und den alltäglichen Bedingungen des Raumes offen.

Schattendorf tritt in das Haus ein

Die wirklichen Schüsse von Schattendorf am 30. Jänner 1927 treten durch Zeitungen, Namen, Begräbnisberichte, amtliche Aktenstücke und konkurrierende politische Beschreibungen in das Herrenhaus ein. Die Romane springen nicht sofort von den Schüssen zum Julifreispruch und zum Brand des Justizpalastes. Roman I gibt dem sechsmonatigen Intervall Dauer: Trauer, Wahlen, Erster Mai, Löhne, Miete, Brot, Versicherung, Grenzhetorik, Hausarbeit, Rechtserwartung, politische Organisation und wiederholtes Führungsversagen.

Die fünf Pressegrammatiken des Vorspiels kehren als materielle Anordnung an der Osttür wieder. Ein Blatt spricht von Mord; ein anderes betont Verfahren und Untersuchung; ein weiteres trägt Solidarität in die Länder; ein viertes verlangt Ordnung und Zurückhaltung; das völkische Blatt vertauscht Opfer und Täter. Die Zeitungen färben ab, reißen, kommen zu spät und hängen in unterschiedlichen Höhen. Alex und andere Kinder zwingen die Erwachsenen, herabzusetzen, was sie nicht lesen können. Der Raum erzeugt keine neutrale Meistererzählung. Er macht sichtbar, was jede Grammatik sagen kann und was sie verdeckt.

Gleichzeitig beginnt Hermann die Symphonie auf Leinwand. Sie versucht, Herrenhaus, Gemeindesaal, Julia, Alex, Zeitungen, Österreich, Geister und die Schattendorf-Wunde in eine große Komposition zu übertragen. Bach bietet disziplinierten Einsatz; Liszt Transformation; Wagner Wiederkehr und Gesamtkunstwerk; Schönberg ein zwölftteiliges Feld ohne ererbten Grundton. Marc und Klimt streiten innerhalb und außerhalb des Bildes. Marc fragt, ob der dargestellte Mensch antworten darf. Klimt besteht darauf, dass es Sichtbarkeit ohne Oberfläche nicht gibt.

Hermanns Sensibilität ist wirklich. Sie sieht Beziehungen, die andere übersehen, und gibt beschädigten Materialien einen Platz. Doch die Leinwand offenbart allmählich eine gefährlichere Ordnung: Hermann bleibt außerhalb als Dirigentin und bestimmt jeden Einsatz und Schluss. Julias Weigerung wird zu einer unbesetzten Stelle, die Hermann als Beweis der Zurückhaltung vorzeigen kann. Alex' Gesicht wird künstlerisches Material. Die Zeitungen werden Textur. Schattendorf wird Ursprung. Jede Berichtigung steigert das Prestige des Bildes. Das Werk lässt jede Stimme zu und bewahrt zugleich Hermanns Herrschaft darüber, was die Stimmen bedeuten.

Die Geister und Alistairs erste Spuren

Franz Marc und Gustav Klimt sind keine dekorativen Anspielungen. Sie erscheinen, streiten, unterbrechen Hermann und können irren. Marc trägt die nicht verwirklichte Möglichkeit einer Künstlerkolonie und die Ethik eines Gastes, der eintreten kann, ohne zu besitzen. Klimt trägt Gold, Körper, Oberfläche und die Versuchung, Schaden in Schönheit umzuwandeln.

Alistair ist schwieriger zu benennen. Das Zivilregister sagt, er sei tot. Sein Porträt hängt im Herrenhaus, noch immer mit gemalten Handschuhen und einem erfundenen Dokument. Handschrift, verschobener Staub, Spuren an Handschuhen, Wirtshauswege, irredentistische Sprache und veränderte Papiere deuten auf Tätigkeit. Adornfeld hält diese Spuren jedoch als „noch kein Beweis“ fest. Der Roman schützt den Wissenshorizont von 1927: Ein Verdacht kann stark sein, ohne zu einer Feststellung zu werden, bloß weil ein späterer Leser mehr wissen wird.

Die Menge am Tor und Alex' Tod

Mit dem wachsenden Gebrauch des Saales beginnt die Wendung „Stimmen steigen“ außerhalb der Regeln zu zirkulieren, die ihr Sinn gegeben haben. Das Gemeindeamt hält fest, dass weder ein Verein noch ein rechtlicher Vorstand besteht. Alex stellt eine Tafel unter den Bescheid: NOCH NICHT. Darunter schreibt er: VOR DEM SCHREIEN LESEN. Die Einschränkung ist entscheidend, weil der Raum noch eine vorläufige Praxis ist, keine einem Führer oder Vorstand gehörende Bewegung.

Am Tor sammelt sich eine Menge. Ein Brett erscheint, auf dem STIMMEN STEIGEN und KEIN VORSTAND steht. Im Saal sind Transparente und Waffen verboten, doch das Brett wird knapp außerhalb des Tores gehalten und macht die Grenze selbst zum Streitgegenstand. Ein Ruf setzt ein. Der Druck am Tor wächst, weil Menschen hinten jene vorne bewegen. Alex wird zornig, weil die Erwachsenen den Bescheid etwas sagen lassen, das dort nicht steht.

Mit der Tafel auf Brusthöhe geht er zum Tor, um die Menge zum Lesen aufzufordern. Als die Menschen ihn sehen, stockt der Ruf. Ein Schuss kommt von jenseits der linken Straßenseite. Niemand sieht die Waffe. Die Tafel zerbricht in NOCH und NICHT. Alex fällt auf die nasse Straße. Frau Klemper erreicht ihn zuerst; Julia und Dora bringen Tuch; Hermann zieht ihren Mantel aus und legt ihn unter den Jungen. Alex hält keine letzte Rede und gibt keine symbolische Anweisung. Er stirbt als Alex, mit Kreide in der Falte eines Fingers.

Die Menge versucht, den Ruf wieder aufzunehmen. Frau Klemper bringt sie zum Schweigen. Das Brett wird zerbrochen und in den Schlamm gedrückt. Der Raum weigert sich, Alex' Körper auf den öffentlichen Tisch zu legen, weil ein Mensch nicht zum Ausstellungsstück gemacht werden darf, nur weil die Gemeinschaft trauert. Das amtliche Protokoll kann ehrlich nur

festhalten, dass jemand geschossen hat. In Roman I bleibt der Schütze unbekannt.

Julia verhindert, dass Hermann Alex' letzte Bewegung in Hermanns eigene moralische Erzählung einbaut. Hermanns Anteil, sagt Julia, ist das, was danach kommt.

Die Symphonie auf Leinwand und der erste Tod

In derselben Nacht betritt Hermann das Atelier. Frau Klemper hat ein graues Tuch über die Symphonie auf Leinwand geworfen. Als Hermann das Bild aufdeckt, erkennt sie, dass es bei der falschen Aufgabe vollkommen erfolgreich war. Jede Warnung ist zu Tiefe geworden, jede Weigerung zu einer Stelle, jede Wunde zu einer gehorsamen Wiederkehr. Alex ist Kadenz, Julia Versöhnung, die Wunde von Schattendorf Ursprung von Hermanns Meisterwerk geworden.

Hermann nimmt das Palettenmesser und schneidet Rosengrund, Gold, Blau, Papierfasern, Schmetterling und bindende Kurve auf. Sie verwirft nicht die Kunst. Sie zerstört die souveräne künstlerische Stellung, die glaubte, Darstellung könne eine Beziehung vollenden, bevor der dargestellte Mensch antwortet. Dies ist der erste Tod der Folge: der Tod der rosafarbenen totalisierenden Künstlerin, während Hermanns Körper weiterlebt.

Roman I endet mit Womit? Nach dem Tod des Kindes und dem Zerschneiden der vollkommenen Komposition kann Hermann nicht bloß einen neuen Stil annehmen und Erneuerung verkünden. Die Frage geht an Roman II über: Womit kann ein Raum, eine Akte, eine Bewegung oder ein Kunstwerk weiterarbeiten, ohne denselben Besitz zu wiederholen?

Roman II — Herzen entzweien sich, Stimmen fallen!

Abstieg nach der falschen Vollendung

Roman II beginnt, nachdem die Totalkomposition zerschnitten worden ist. Seine ersten Abstiege führen durch die Tage des Schattendorf-Prozesses, das Urteil, den Wiener Aufstand, den Brand des Justizpalastes, die Polizeigewalt und die Sprache, mit der das Blut nachträglich beschrieben wird. Zeitungen treffen ein, bevor ihre Sätze wissen können, was sie später bedeuten. Ein Verfahrensbericht, der vor dem Urteil gedruckt wurde, wird von der folgenden Katastrophe überholt. Die politische Sprache wird schneller als die langsamen Disziplinen des Raumes.

Hermanns Frage Womit? wird durch eine materielle Unterwelt geführt: Mauern, verpfändete Gegenstände, Kantinen, Ämter, Drucktypen, Zugabteile, ausgebesserte Schuhe, Lampen, Rauchfänge, Essen, Formulare und Arbeit. Es geht nicht darum, Hermann eine Bildungsreise durch Armut zu geben. Julia, Frau Klemper, Arbeiter und Fremde unterbrechen jede Darstellung, die das Elend anderer Menschen zu Hermanns Wachstum macht. Die Frage lautet, ob Schlüssel, Lampen, Dokumente, Wege und reparierte Dinge tatsächlich andere Hände erreichen.

Adornfelds Arbeitsprotokoll

Der Prozess ist rechtlich abgeschlossen, doch der rechtliche Ausgang beantwortet nicht jede historische oder moralische Frage. Adornfeld beginnt, das Verfahren aus Zeitungen, berichteten Aussagen, rechtlichen Zusammenfassungen, Namensvarianten, Geschworenenfragen, Abstimmungswegen, Auslassungen und späteren Berichtigungen zu rekonstruieren. Er nennt das Dokument Arbeitsprotokoll, weil es nicht amtlich, nicht vollständig, nicht stenographisch und nicht unschuldig ist.

Jeder Eintrag muss Quelle, Datum, Sicherheit, Widerspruch und den Status der Sprache ausweisen: unmittelbares Zitat, Paraphrase oder Rekonstruktion. Das schützt die Akte davor, sich als verlorenes Wortprotokoll auszugeben. Zugleich legt es Adornfelds Gefahr offen: Ein hinreichend vollständiges Arbeitsprotokoll kann zu seiner Leistung, zum Ersatz des Ereignisses oder zur Karte aller darin genannten Menschen werden.

Die siebenundzwanzig Rechtsfragen werden in drei Feldern zu je neun vor zwölf Bohnen für die Geschworenen ausgelegt. Der Raum kann Schwellen und mögliche Abstimmungswege zeigen, behauptet aber keinen Zugang zur inneren Beratung der Geschworenen. Alex' Zählen kehrt als Erinnerung an ein Kind zurück, das sagte, ein kaputter Sessel zähle einmal als Ding und nochmals als Ausbesserung. Die Erwachsenen machen ihn nicht zum postumen Orakel.

Eine öffentliche Sitzung trennt das Material in drei Zuständigkeiten: was die Quellen tragen; was strittig bleibt; und was weitere Forschung oder öffentliche Handlung verlangt. Die Versammlung verweigert sowohl einen erfundenen Volksprozess als auch die gegenteilige Behauptung, der Freispruch beende jede öffentliche Verantwortung.

Julias Gegenprotokoll und die Benennung Alistairs

Julia weigert sich, das Arbeitsprotokoll in Adornfelds Besitz zu lassen. Sie setzt Namen vor Kategorien, stellt unvereinbare Aussagen nebeneinander, bewahrt fehlende Aussage als fehlend, verzeichnet Kosten und Wege und fragt, welche praktische Handlung folgen soll. Ihr Gegenprotokoll ist nicht nur „gegen“ die amtliche Akte gerichtet. Es antwortet ihr, steht neben ihr und verändert die Zuständigkeit, in der das Material gebraucht wird.

Während die Untersuchung weitergeht, verdichten sich die fiktionalen Belege für Alex' Tod: Weg, Gegenstand, Zeugenfragmente, Handschrift, Anordnungen, Motiv und Alistairs späteres Verhalten. Roman I konnte diese Spuren nur als noch nicht beweiskräftig markieren. Roman II kann schließlich innerhalb der fiktionalen Gegengeschichte feststellen, dass Alistair Alex getötet hat. Die Feststellung bleibt auf Alistair und die konkrete Tat bezogen. Sie macht ihn nicht zur einzigen Ursache des österreichischen Zusammenbruchs und verwandelt weder Namenswurzel noch Formmuster in einen Beweis. Der erste Satz lautet schlicht: Alistair tötete Alex.

Das Porträt öffnet sich, und die Künstlerkolonie beginnt

Auch die übernatürliche Grenze verändert sich. Ein fehlendes Hauptbuch, Unterschriften nach dem Tod, Staub, der verschobene Rahmen, ein Handschuh und ein Schritt bereiten Alistairs Übergang aus dem Familienporträt in die größere gemalte Welt vor. Das Zivilregister bleibt damit richtig, dass Alistair tot ist. Die übernatürliche Gegengeschichte bleibt ebenfalls materiell richtig: Er handelt. Er kann nun in Wirtshäusern sitzen, Papiere unterzeichnen, Wege anweisen, das Herrenhaus beobachten und durch ein restauratives, ungarisch-irredentistisches und paramilitärisches Netz Gewalt organisieren.

Gleichzeitig öffnet sich endlich Marcs nicht verwirklichte Künstlerkolonie. Sie ist kein romantischer Zufluchtsort. Sie braucht Betten, Mahlzeiten, Übersetzung, Kinderarbeit, Archivarbeit, Druck, Vorträge, Proben, Privatheit, Reparaturen, Zeitpläne, Schutz und Obdach. Ihr politisches Prinzip ist Gastlichkeit ohne Besitz. Alistairs Wirtshausnetz bietet das Gegenteil: Kränkung wird Loyalität, kulturelle Nähe wird Besitz, und die Verheißung, eine verlorene Ganzheit wiederherzustellen, legitimiert Befehl.

Kolonie und Wirtshaus sind daher konkurrierende gesellschaftliche Formen. Die eine verlangt, dass Menschen, die einen Raum teilen, einander

antwortbar bleiben. Die andere verwandelt Beziehung in Titel, Waffe und Gehorsam.

Sieben Terrassen, die Tafeln und Dialogischer Pragmatismus

Die mittlere Bewegung prüft Reform, Gleichheit, Kompromiss, verspäteten Eintritt, Übersetzung, Balance, schrittweisen Fortschritt, eine Ordnung ohne Grundton und kollektive Verantwortung. Keine dieser Praktiken wird einfach verworfen. Jede kann jedoch zu Herrschaft werden: Reform kann ein widerrufbares Geschenk bleiben; Gleichheit ungleiche Bedürfnisse ignorieren; Kompromiss den Verletzten die Hälfte des Schadens auferlegen; Übersetzung stehlen; Balance ungleiche Taten gleichsetzen; schrittweiser Fortschritt Verzögerung werden; kollektive Verantwortung in Verantwortungslosigkeit zerfallen.

Aus diesen Fehlschlägen entwickeln die Figuren Dialogischen Pragmatismus als öffentliche Praxis, nicht als Losung. Ein Wort muss nach Sprecher, Adressat, Institution, Ort und Folge bestimmt werden. Ein Grundsatz muss sich an Brot, Körper, Lohn, Schlüssel, Tür, Polizei, Wärme und Weg prüfen lassen. Übersetzung muss berichtigbar bleiben, und der übersetzte Mensch muss das Recht behalten zu antworten: „Ja — und nicht genug.“ Schweigen und Verweigerung müssen geschützt werden; Leere darf aber nicht als Entschuldigung dienen, wo jemand Verantwortung für eine Handlung tragen muss.

Julia und die anderen verwandeln das Gegenprotokoll in wandernde Schattendorf-Tafeln. Die Tafeln legen Frage, Tatsachengrundlage, betroffene Personen, Entscheidungsschwelle, Widerspruch, Überprüfungspunkt, praktische Folge und benannte Handlungsträger offen. Die Mitte bleibt unbesetzt. Die Form kann zu bürokratischem Theater werden, weshalb Julius Wege und Frau Klemplers materielle Prüfungen sie immer wieder an Essen, Sicherheit, Transport und die Möglichkeit des Anhaltens binden.

Die Wendung „Stimmen steigen, Herzen vereinen sich!“ wächst aus diesen öffentlichen Gebräuchen. Ihre Mehrdeutigkeit bleibt gefährlich. Stimmen können als Zeugnis, Warnung oder Argument steigen; sie können auch zu Ruf, Kundgebung und Befehl werden. Herzen können sich in Solidarität oder in emotionaler Einberufung vereinen. Julia widersetzt sich jeder Forderung, Hermann solle persönlich jede Frage entscheiden. Die Bewegung muss Hermann überleben können, sonst bauen Dankbarkeit und Krise einen neuen Thron.

Bei einer öffentlichen Lesung wird das Protokoll in einem Koffer mit zwei Griffen und ohne Schloss getragen. Versucht eine Person, es allein zu besitzen, schabt der Koffer hörbar. Das Bild verdichtet die politische Veränderung: Die Akte ist gemeinsam tragbar und öffentlich berichtigbar geworden.

Roman II endet, als Dollfuß Hermann die Vizekanzlerschaft anbietet. Der Staat erkennt, dass Tafeln und Bewegung eine Legitimität besitzen, die er nicht herstellen kann. Zugleich will er Hermann in nachgeordnetes Amt, nationale Kultur und den Beweis verwandeln, dass verschiedene Stimmen bereits eingeschlossen seien. Adornfeld sieht Hebelwirkung, Dollberg Zugang zu Gewalt, Frau Klemper fragt, wer die Schlüssel behält, Julia erkennt Eindämmung, und Rita fragt, welche Frage Hermann mit dem Amt zu beantworten glaubt. Der Roman endet vor ihrer Entscheidung.

Roman III — Stimmen steigen, Herzen vereinen sich!

Hermann tritt in den Staat ein

Roman III prüft alle Erfolge des Raumes an Staatsmacht, Überwachung, Polizeigewalt, bewaffneten Netzen, Führerkult und offizieller Kultur. Der scheinbare Aufstieg des Titels ist doppeldeutig: Stimmen steigen, weil Menschen sprechen und sich organisieren; Stimmen steigen auch, weil Kundgebungen, Alarm und Befehle lauter werden.

Hermann nimmt die Vizekanzlerschaft an. Ihre Gründe werden nicht als bloße Eitelkeit behandelt. Sie glaubt, das Amt könne öffentliche Räume, Akten, Organisatoren, politische Gefangene und ein selbständiges Österreich gegen nationalsozialistische Einverleibung schützen. Sie hofft außerdem, ein nachgeordnetes Amt könne innerhalb des Staates ein Intervall erhalten — einen Ort, an dem Begründung, Widerspruch, Überprüfung und Berichtigung möglich bleiben.

Der Kompromiss ist vom ersten Tag an sichtbar. Polizeigewalt liegt anderswo. Notstandsgewalt kann die ausgehandelten Bedingungen überholen. Der Staat kontrolliert öffentliche Zeremonie und Darstellung. Hermann kann zum Beweis von Pluralität werden, obwohl die Institution die Folgen ihrer Methode verweigert.

Der Roman unterscheidet drei politische Formen, ohne sie moralisch gleichzusetzen. Hitler verspricht Ganzheit durch ein Volk, einen Führer und eine vom Feind bestimmte Wahrheit; seine Operation ist Einverleibung und Zerstörung pluraler Institutionen. Dollfuß verspricht ein unabhängiges, geordnetes Österreich, vom Staat dirigiert; verschiedene Stimmen dürfen nur innerhalb einer staatlich kontrollierten Partitur auftreten. Hermann versucht antwortbare Koordination durch Tafeln, öffentliche Gründe, delegierte Aufgaben, sichtbaren Widerspruch und absetzbare Autorität. Ihre ethische Absicht schützt sie nicht davor, durch jenes Amt eingefangen zu werden, das sie zu verändern hofft.

Marc und Hitler werden zu zwei völlig verschiedenen deutschen Eintritten in Österreich. Marc tritt als Gast und toter Freund ein. Er verändert die Anordnung, ohne Eigentum zu verlangen. Hitlerdeutschland behandelt sprachliche und kulturelle Nähe als Beweis politischer Gleichheit und benutzt diese Gleichheit zur Rechtfertigung der Einverleibung. So kann der Roman Beziehung zu Deutschland verteidigen und zugleich Anschluss und Führerform bekämpfen.

Julias unabhängige Bewegung und die zwei Verbote

Julia baut die organisatorische Fähigkeit auf, die Hermanns raumbezogener Ethik gefehlt hat. Sie verteilt Akten, schafft Ersatzwege, schützt Adressen, organisiert Essen und medizinische Hilfe, weist Aufgaben zu und sorgt dafür, dass keine einzelne Verhaftung, kein Amt und kein Tod die Bewegung besitzen kann. Ihr Zimmer gehört ihr durch Gebrauch, nicht als von Hermann vorbereitetes Geschenk.

Rita tritt in die politische Haupthandlung ein und prüft weiterhin Riegel, Knoten, Zeitpläne, Pronomen und Amtssprache. Rita kann Zwang aufdecken, der sich in Koordination verbirgt, kann aber einen bewaffneten Gegner nicht zum Antworten zwingen und nicht bestimmen, was Julia im Notfall tun muss. Die letzte klinische Sitzung endet daher ohne Heilung. Julia wird dort zur praktischen Leitfigur, wo Anerkennung in Folge, Organisation und Schutz übergehen muss.

Die Bewegung entwickelt Wache, Verwahrung, Nachrichtenwege, Verstecke, Erste Hilfe, Aktenverteilung und begrenzte Verteidigungsfähigkeit. Die Bücher weisen zwei Illusionen zugleich zurück: Ethisches Gespräch allein hält bewaffnete Gewalt nicht auf; nicht rechenschaftspflichtiger Befehl ist aber nicht die einzige Form, die Widerstand leisten kann. Jede Verteidigungsgewalt braucht benannte Träger, Grenze, Protokoll, Überprüfung und Endbedingung.

Der Staat verbietet nationalsozialistische Organisationen und zerstört später sozialdemokratische Organisationen. Der Roman setzt weder Bewegungen, Ziele noch die Legitimität der ursprünglichen Zielsetzung gleich. Er zeigt, wie dieselbe Verwaltungstechnik — Karten, Listen, Schließungen, Durchsuchungen, Beschlagnahmen und Verbote — von einem Ziel auf ein anderes übergehen kann. Künstlerkolonie und Bewegung überleben nur durch verteilte Verwahrung, unvollständige Kopien und die Weigerung, ein einziges Zentralarchiv zu schaffen, das als Ganzes beschlagnahmt werden kann.

Die verdoppelten Februar 1927 und 1934 liegen auf einer historischen Fläche, ohne dasselbe Ereignis zu werden. Der frühere Februar enthält Trauer mit Wegen, Aufgaben, Grenzen und Endpunkt. Februar 1934 enthält abgerissene Nachrichtenwege, bewaffneten Konflikt, Staatsgewalt und Zerstörung organisatorischer Fähigkeit. Die Beziehung zeigt versäumtes Lernen und verlorene demokratische Fähigkeit, keine mechanische Unvermeidlichkeit.

Die letzten Gemälde und die Zeremonie, die ein Ende will

Hermanns spätere Bilder stellen die Symphonie auf Leinwand nicht wieder her. Sie bewahren Schnitt, Papierfasern, Rechnungen, Quellschichten, gebrochenes Gold, verschmutztes Blau, leere Stellen und Materialien, die emblematischer Reinheit widerstehen. Siebenundzwanzig Fragen überträgt die Prozessarchitektur in Felder von Fragen, Schwellen, Quellen und ungeklärten menschlichen Positionen. Die Namen der Toten bleiben außerhalb der Angeklagtenfelder, statt Beweismöbel zu werden.

Julia prüft das Werk als ein Mensch, der darin dargestellt wird. Sie fragt nach Kosten, Zustimmung, Staatsgebrauch und danach, ob das Vollenden der Leinwand sie wieder zu Hermanns Besitz machen würde. Als Hermann ein teures Material benennt, sagt Julia, sie solle weniger davon nehmen, dann schlechteres. Ritas Tadel ist ebenso unmittelbar: Hermann gibt zu, sie zu dem gemacht zu haben, was sie brauchte; Rita fragt, welche sie.

Eine staatlich veranstaltete Zeremonie versucht, den unvollendeten Kampf als abgeschlossene nationale Kultur zu präsentieren. Julias Organisation wird als Hermanns Inspiration bezeichnet. Alex wird zum tragischen Ursprung. Der Prozess wird künstlerisches Material. Dialogischer Pragmatismus wird zum Beweis, dass der Staat Vielfalt versöhnt habe. Hermann wird ein nationales Symbol, das Programm und Katalog beherrschbar machen.

Hermann geht, weil die Zeremonie die Deutung für alle Beteiligten vollenden will. Sie kehrt ins Atelier zurück, um das Bild selbst zu signieren. Die Signatur nimmt die Form eines Schmetterlings an, doch der erste Flügel misslingt. Der fehlgeschlagene Flügel verhindert, dass die Marke eine vollendete Verwandlung verkündet. Marcs Blau tritt nur als verdünnte, verschmutzte Farbe ein, die den übrigen Schichten ausgesetzt bleibt.

Die gezielte Kugel und der zweite Tod

Alistairs Gegen-Netz arbeitet weiter durch Kränkung, restaurative Erinnerung, Waffen und Befehl. In der letzten Atelierszene zielt Alistair mit einem Gewehr auf Hermann. Die Kugel folgt einem erzeugten materiellen Weg: von Alistairs Hand und Netz durch Straße und Fenster, zerbrochenes Glas und gelockerten Kitt, Spenglers Papier, Tuch, Hermanns Körper, Hand und Pinsel bis in die Leinwand. Der Weg kehrt die Richtung der historischen Schüsse von Schattendorf um, schafft aber weder Ausgleich noch Vorsehung.

Die amtliche Meldung nennt Hermanns Verwundung die Folge eines verirrten Geschosses in einem unübersichtlichen Schusswechsel. Julia schreibt das Gegenprotokoll darunter: Alistair zielte; der Staat nannte die Kugel verirrt. Der Unterschied zwischen den Sätzen ist der Unterschied

zwischen erzeugter Flugbahn und einer Unfallgrammatik, die organisierte Absicht wie Wetter erscheinen lässt.

Julia sagt zu Hermann: „Ich komme zu dir“, und benennt den Übergang, weil gewöhnliche Erlaubnis womöglich nicht rechtzeitig eintreffen kann. Sie bewegt die Leinwand und stützt Hermanns Körper und Hand, ohne sich zur Autorin zu machen. Der Wechsel von Stimme, Druck, Atem, Tuch und Antwort wird zum letzten praktischen Triller — Erste Hilfe statt Ornament.

Hermann schreibt mit ihrem Blut SCHATTENDORF über den vorbereiteten Grund. Die zwölf Buchstaben lösen weder den Prozess noch erzeugen sie eine letzte Philosophie oder erlösen die früheren Toten. Sie zwingen die Wunde von 1934, die Wunde von 1927 zu benennen, während die offizielle Kultur beide zu schließen versucht. Das Blut kreuzt aufgeschnittenen Rosengrund, gebrochenes Gold, Marcs Blau, Papierstaub, den misslungenen Schmetterlingsflügel, Julias ausgesparte Stelle und die Prozessarchitektur.

Hermann stirbt körperlich. Dies ist der zweite Tod. Der erste Tod zerstörte das souveräne Künstlerinnen-Selbst, während der Körper lebte; der zweite beendet den Körper und erzeugt jene postume redaktionelle Stellung, aus der das Vorspiel geschrieben werden kann.

Schluss und fortwirkende Folgen

Die letzte Leinwand rettet oder erklärt Hermann nicht. Sie hält die Wunde, ohne sie in Versöhnung zu verwandeln. Es gibt keinen vollendeten Triller, keine perfekte Methode, kein versöhntes Österreich, keinen endgültigen Sieg der Bewegung, keine Auferstehung und keine autorisierte Enddeutung.

Die letzte formale Stelle fehlt. Die fehlende Zwölfte weigert sich, Hermanns Antwort zu liefern, nachdem sie selbst nicht mehr antworten kann. Alistairs Verantwortlichkeit wird benannt; die Zukunft jeder Beziehung nicht. Julia, die verteilten Akten, der öffentliche Raum und die Bewegung bleiben von dem Geschehen belastet, statt mit einer fertigen politischen Lösung belohnt zu werden.

Der Schluss biegt zum Vorspiel zurück, weil die postume Redaktionskammer nun möglich geworden ist. Die Herausgeber wissen, dass Hermann tot ist. Dieses Wissen gibt ihnen jedoch kein Recht, ihr Leben vollkommen abzuschließen. Der erste Satz kehrt mit seinem ganzen Preis wieder: Hermann war tot. Damit ist anzufangen.