



*Thema:
Plagiat*

Mitteilungen aus dem
Brenner-Archiv

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 35/2016

innsbruck university press



Hg. v. Annette Steinsiek, Ulrike Tanzer: Brenner-Archiv, Universität Innsbruck

Gedruckt mit Unterstützung des Südtiroler Künstlerbundes
und des Kulturamtes der Stadt Innsbruck

**INNS'
BRUCK**



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2016

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-45001)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
brenner-archiv@uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37

Satz: Barbara Halder

Umschlaggestaltung nach Entwürfen von Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgebenden
gestattet.

© *innsbruck* university press, 2016
Universität Innsbruck
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

Editorial	5
Thema: Plagiat	
Christin Heitmann: Migration, nicht Plagiat. Die Bearbeitungspraxis in der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts	7
Maria Piok: „Bearbeiter, Uebersetzer, Stükzuschneider“. Plagiatoren im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts	25
Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek: „... wenn Schönherr und Handel-Mazzetti dasselbe tun, ist es nicht dasselbe“ (Karl Kraus, 1911) oder: Welche Diskurse repräsentieren die Plagiatsvorwürfe gegen Karl Schönherr?	43
Evelyne Polt-Heinzl: Es ist ... eine Sache des Selbstbewusstseins. Martina Wied, Georg Trakl und die Anthologie <i>Die Botschaft</i>	73
Lucia Gorgoi: Stoian Gh. Tudor (<i>Hotel Maidan</i> , 1936) und Eugen Barbu (<i>Groapa</i> , 1957) oder: Wie die rumänische Diktatur dem Plagiat Vorschub leistete	93
Klaus Müller-Salget: Wie plagiatorisch darf ein Kommentator verfahren?	99
Ulrike Tanzer: „In Lachen zu enden, bleibt immer noch.“ Otto Grünmandl in der Tradition der österreichischen Satire	109
Verena Sauer mann: Alfred Grünmandl. Ein jüdischer Migrant in Tirol	123
Alfred Doppler: <i>Helian</i> . Ein Gedicht in vier Sätzen und einer Coda	145
Hans Weichselbaum: Ein überraschender Fund. Georg Trakls Gedicht <i>Hölderlin</i>	169
Harald Stockhammer: <i>Vom Lichtquell</i> . Eine (bisher unbekannte) Rezension von Georg Trakl im Kontext oder: Ein Phantom wird gesucht	173
Arturo Larcati: Stefan Zweigs Entdeckung des Südens	177

Laudationes und Würdigungen

Ulrike Tanzer: Laudatio zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Innsbruck an Friederike Mayröcker 201

Walter Methlagl: Gerald Stieg zum 75. Geburtstag 207

Rezensionen

Károly Csúri: Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten (Sieglinde Klettenhammer) 213

Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie (Anton Unterkircher) 223

Roland Innerhofer, Daniela Strigl (Hg.): Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur (Sigurd Paul Scheichl) 227

Marjorie Perloff: Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire (Allan Janik) 229

Neuerscheinungen 233

Adressen der Beiträgerinnen und Beiträger 239

Editorial

Die diesjährigen Mitteilungen widmen sich schwerpunktmäßig dem Thema „Plagiat“. Die zeitlich das 18. bis 20. Jahrhundert abdeckenden Originalaufsätze von Lucia Gorgoi, Christin Heitmann, Klaus Müller-Salget, Maria Piok, Evelyne Polt-Heinzl, Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek zeigen deutlich, dass der Begriff kaum sinnvoll verwendet werden kann ohne die Kenntnis der jeweiligen zeitgenössischen Diskurse und Praktiken. Und dass umgekehrt eine Plagiatsdebatte immer auch die Zeit offenbart, in der sie geführt wird. Der Begriff des „geistigen Eigentums“ zieht eine Grenze im Ungreifbaren, aber welchen Wert hat „Geist“ in einer materiellen Welt? Schimmert in Plagiatsdebatten noch die Hoffnung auf Gerechtigkeit, die im Materiellen längst aufgegeben ist, oder spiegeln sie vielmehr das Kompetitive einer Kultur und dessen Folgen? Mindestens der Gleichgültigkeit dem Problem gegenüber oder auch dem unwissenden Überschreiten der Grenzen könnte mit Hilfe der Wissenschaft vorgebeugt werden.

Dem Schriftsteller, Schauspieler und Kabarettisten Otto Grünmandl sind zwei Aufsätze gewidmet, die Antrittsvorlesung von Ulrike Tanzer, die Grünmandls Platz in der österreichischen Satire-Tradition ausfindig macht, und Verena Sauermanns Beitrag über Alfred Grünmandl – ohne Alfred auch kein Otto.

Drei Beiträge beschäftigen sich mit Georg Trakl: Alfred Doppler führt die intensive Lektüre des Gedichtes *Helian* vor, die beiden kürzeren von Hans Weichselbaum und Harald Stockhammer verweisen auf neue Funde. Arturo Larcati wiederum zeigt Stefan Zweigs innere und auch innerlich umkämpfte Wahlheimat Italien.

2015 hat Friederike Mayröcker das Ehrendoktorat der Universität Innsbruck erhalten. Die Laudatio (Ulrike Tanzer) finden Sie ebenso zum Nachlesen wie Rezensionen über Publikationen zu Georg Trakl (Sieglinde Klettenhammer), Thomas Bernhard (Anton Unterkircher), den österreichischen Naturalismus in der Literatur (Sigurd Paul Scheichl) und die Moderne nach dem Zerfall der Habsburger Monarchie (Allan Janik).

Neben der bewährten Druckausgabe erscheinen die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* zugleich auch online. Unser Dank gilt Ursula A. Schneider für die genaue Lektüre, Barbara Halder für den Satz, Steigerdruck Axams und dem Verlag innsbruck university press für die gute Zusammenarbeit.

Annette Steinsiek und Ulrike Tanzer

Migration, nicht Plagiat.

Die Bearbeitungspraxis in der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts

von Christin Heitmann (Bremen)

Im Mai 2016 fällte das deutsche Bundesverfassungsgericht ein bemerkenswertes und wohl auch überraschendes Urteil in einem Urheberrechtsstreit zwischen dem Rapper, Komponisten und Produzenten Moses Pelham und der Elektropopband *Kraftwerk*: Das 2012 vom Bundesgerichtshof ausgesprochene Urteil: das Verbot der nicht durch den Urheber genehmigten Übernahme eines fremden Beats (aus dem Kraftwerk-Titel *Metall auf Metall*) und dessen Unterlegung als Loop (Beat in ‚Dauerschleife‘) in einen anderen Song (*Nur mir* von Moses Pelham, gesungen von Sabrina Setlur), wurde aufgehoben mit der Begründung, dass das sogenannte Sampling zu den elementaren Stilmitteln des Hip Hop gehört. Ein Verbot, so die Begründung weiter, schränke die künstlerische Freiheit ein und verhindere gar die Weiterentwicklung bestimmter Stilrichtungen der Popmusik.¹ Es führt hier zu weit, näher auf das konkrete Für und Wider dieses Streitfalls, die Bedeutung und die Einzelheiten des Urteils z.B. in den Hinweisen für den Gesetzgeber im Hinblick auf finanzielle Entschädigungen einzugehen. In jedem Fall aber scheint es vor dem Hintergrund der fast allgegenwärtigen (und ohne jeden Zweifel in der Wissenschaft berechtigten) Plagiats-Debatten bedeutsam, dass hier die Kunstfreiheit über den Urheberrechtsschutz gestellt wurde. Immerhin ist das Aufgreifen und Weiterentwickeln allgemein ein Bestandteil der Popkultur, nicht nur des Hip Hop, und dies wurde in dem Urteil des Bundesverfassungsgerichts erstmals anerkannt.

Während es sich im Fall Pelham um die Verwendung eines Beats von nur zwei Sekunden handelt, hätte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach um das Urheberrecht an in sich geschlossenen Kompositionen streiten können, genauer gesagt an sogenannten Einlagearien in italienischen Opern. Doch wäre das Urteil wohl ebenfalls zugunsten der Kunstfreiheit ausgefallen, mit dem Unterschied allerdings, dass es zu dieser Zeit gar keine Vorbehalte gegen die Verwendung fremder Arien in verschiedenen Opern gab, sondern dass das Übernehmen von Arien aus einer Oper in eine andere – sei es in unveränderter oder in bearbeiteter Form – gängige Praxis bei Neuproduktionen von Bühnenwerken in verschiedenen Opernhäusern war. Zu dieser Zeit standen Begriff und rechtliche Kategorie des Urheberrechts erst am Anfang ihrer Entwicklung, und folglich war der Schutz geistigen und künstlerischen Eigentums von Rechts wegen noch nicht gegeben. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden nach und nach die ersten gesetzmäßigen Regelungen getroffen, z.B. in England bereits 1710 (*Statue of Anne*), in Frankreich 1791 und 1793 (zwei Gesetze zur *Propriété littéraire et artistique*), in Preußen erst 1837. 1886 wurde mit der *Berner Übereinkunft* das erste multinationale Abkommen zum Urheberrechtsschutz geschlossen. Es trat zunächst

in acht Staaten in Kraft (Belgien, Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien, Schweiz, Spanien und Tunesien; Österreich trat dem Abkommen 1920 bei, die USA 1989).

Ein Komponist wie Joseph Haydn (1732–1809), der erst nach 20 Dienstjahren in einem neuen Dienstvertrag 1781 überhaupt die Erlaubnis des Fürsten Esterházy erhielt, seine Werke außerhalb des Esterházy'schen Hofes zu verbreiten und für andere Auftraggeber zu komponieren (und damit zusätzliches Geld zu verdienen), kämpfte erbittert gegen Raubkopien und Raubdrucke seiner Sinfonien und Streichquartette.

Ein anderes prominentes Beispiel ist das berühmte Thema der Ouvertüre zur *Zauberflöte* KV 620 von Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), das dem Themenkopf aus dem 1. Satz der Klaviersonate B-Dur op. 24, Nr. 2 von Muzio Clementi (1752–1832) genau entspricht.² Clementi hatte seine 1789 veröffentlichte Sonate bereits am 24.12.1781 vor Kaiser Joseph II. gespielt, der ihn und Mozart zu einem Wettspiel an die Wiener Hofburg geladen hatte.³ Mozart kannte also die Sonate erwiesenermaßen. Die *Zauberflöte* wurde im Jahr 1791 komponiert und am 30.9.1791 uraufgeführt. Clementi war es keineswegs entgangen, dass Mozart in seiner Ouvertüre mit dem von ihm stammenden Motiv arbeitet. Im sechsten Heft der Ausgabe seiner Werke, das [1804] bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien, ließ er die folgende Bemerkung zur Sonate op. 24, Nr. 2 setzen: „Cette Sonate, avec la Toccata, qui la suit, a été jouée par l'auteur devant S. M. I. Joseph II. en 1781, Mozart étant présent.“⁴ Der Vermerk Clementis wird allgemein als Versuch gedeutet, auf seine Urhebererschaft des Motivs und auf dessen Verwendung durch Mozart hinzuweisen. Mozart starb etwa zwei Monate nach der Uraufführung der *Zauberflöte*, am 5.12.1791; ob es bis dahin noch eine Auseinandersetzung beider Komponisten über den Fall gab, lässt sich nicht belegen.

Beide Beispiele zeigen, dass es im 18. Jahrhundert auf Seiten der Komponierenden ein Bewusstsein und auch konkrete Bemühungen gab, die eigenen Urheberrechte zu wahren, auch wenn eine rechtliche Handhabe dafür noch nicht existierte.

Tatsächlich ist der Gattung der italienischen Oper in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts⁵ der Plagiatsbegriff fremd, was aus heutiger Sicht nur mit genauer Kenntnis des Opernbetriebs der Zeit verständlich ist: Im Laufe des 18. Jahrhunderts bildete sich ein umfangreiches, heute wenig bekanntes Repertoire an italienischen Opern heraus, das auf den Bühnen in ganz Europa gespielt wurde. Die Verbreitung erfolgte fast ausschließlich durch handschriftliche Partituren, die oft in Kopistenbüros abgeschrieben wurden und für die es einen entsprechenden Markt gab. Das wichtigste Ziel war der bestmögliche Unterhaltungswert für das jeweilige Publikum, so dass Opernkomponisten ihre neuen Werke genau auf die Gegebenheiten des Theaters abstimmen, für das die Oper komponiert wurde und an dem die Uraufführung stattfinden sollte. Entsprechend war es üblich, Opern-Partituren für Wiederaufführungen an anderen Theatern für die Bedürfnisse des neuen Theaters einzurichten, d.h. sie den jeweiligen Gegebenheiten vor Ort anzupassen, die von Neapel bis London natürlich unterschiedlich ausfielen. Im Einzelfall konnten solche Anpassungen weitgehen-

de Umarbeitungen zur Folge haben. Unter „Gegebenheiten vor Ort“ kann dabei alles verstanden werden von der Zusammensetzung der Ensembles der Sängerinnen und Sänger ebenso wie der Orchester über die Beschaffenheit und Größe der Opernhäuser und der Bühnen bis hin zum lokalen Publikumsgeschmack.

Ein wesentlicher Teil der Arbeit Joseph Haydns als Opernkapellmeister des Fürsten Esterházy in der Zeit von Mitte der 1770er Jahre bis 1790 bestand darin, die angekauften Opernpartituren für Aufführungen am Esterházy'schen Hoftheater einzurichten.⁶ Dies zeigt deutlich ein Blick in den Bestand der Aufführungsmaterialien des Hoftheaters, die zum größten Teil erhalten sind und in der Széchényi Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrt werden. Haydns eigene Opern blieben davon unberührt, denn diese komponierte er ja ohnehin für das Hoftheater in Eszterháza. Damit waren sie bereits für die Bühne, das Ensemble und das Publikum des Aufführungsortes konzipiert und dem spezifischen Repräsentationsstreben des Fürsten angepasst. Außerhalb von Eszterháza wurden Haydns eigene Opern zu seinen Lebzeiten in der Regel nicht gespielt.⁷ Möglicherweise war es sogar Haydn selbst, der die Aufführungen seiner Opern andernorts nicht zuließ, wie ein Brief an den Prager Beamten und Musiker Franz Rott vom [Dezember 1787] nahelegt:

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir, recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe.“⁸

Zwar ist die Authentizität des Briefes nicht gesichert, denn das Original ist nicht bekannt; einzige Quelle ist die Wiedergabe des Briefes in Franz Niemetscheks Mozart-Biographie.⁹ Somit ist die Frage, ob Haydn Aufführungen seiner Opern an anderen Theatern verhinderte, allein mit diesem Zitat nicht zu beantworten. Die Zusammengehörigkeit von aufgeführter Oper und Aufführungsort ist hier jedoch so wiedergegeben, wie sie im 18. Jahrhundert jedenfalls für die italienische Oper galt.¹⁰

Haydns Tätigkeit als Opernkapellmeister ist von daher ausgesprochen typisch für die Zeit, und zwar ausdrücklich auch in der Hinsicht, dass nicht die Komponisten selbst die Anpassungen vornahmen, sondern die Kapellmeister an den jeweiligen Opernhäusern mit den entsprechenden Kenntnissen der Gegebenheiten vor Ort.

Die Gepflogenheit, Bühnenwerke an den Aufführungsort anzupassen, gilt als definierende Eigenart der italienischen Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Forschung betrachtet die Werke nicht mehr getrennt vom Produktionsbetrieb des Musiktheaters der Zeit, sondern als deren Teil. Den für notwendig erachteten Bearbeitungen wurde eine Oper, die für eine Neuproduktion eingerichtet werden sollte, in jeder denkbaren Hinsicht unterzogen: Das Libretto

konnte gekürzt, gegebenenfalls sogar in der Anzahl der Akte verändert werden. Die ursprünglich vorgesehenen Stimmlagen der Gesangspartien konnten sich durch die Neubesetzungen ändern, wenn etwa das Opernhaus keine Kastraten zur Verfügung hatte.¹¹ Auch einzelne Nummern wie Arien oder Ensembles konnten bearbeitet werden, indem sie etwa in eine andere Tonart transponiert, gekürzt, in der Gesangspartie an Stimmlage und Können des Sängers oder der Sängerin angepasst oder in der Orchesterbesetzung verändert wurden. Es konnten auch fremde Arien oder Ensembles hinzugefügt werden, oft im Austausch gegen ursprünglich¹² zur Oper gehörende Nummern. Diese sogenannten Einlagen konnte der bearbeitende Kapellmeister entweder selbst speziell für seine Produktion komponieren, oder er konnte sie, wie schon angedeutet, einer anderen Oper entnehmen. Nicht selten waren es Sängerinnen oder Sänger, die von ihnen bevorzugte anstatt der ursprünglichen Arien zu singen wünschten.

Strukturelle Entsprechungen der Opern-Libretti, die im Übrigen häufig mehrfach von verschiedenen Komponisten vertont wurden, im Hinblick auf Personenkonstellation, Handlung und Handlungsverlauf sowie die strikte Trennung von Rezitativen und Arien in den meisten Opere serie¹³ der Zeit machten das Austauschen von musikalischen Nummern überhaupt erst möglich. Wie ich im Weiteren zeigen werde, waren dramaturgische Änderungen wie etwa eine andere Gewichtung der Rollen manchmal jedoch ein Ziel der Bearbeitung. – Die jeweiligen Absichten hinter den Bearbeitungsschritten sind allerdings ein noch weitgehend unerforschtes Feld. Direkte Quellen dazu gibt es kaum, und offenkundige Zusammenhänge wie Rücksichten auf Wünsche und Fähigkeiten der Gesangssolistinnen und -solisten reichen als Erklärung vermutlich nicht immer aus. Bezugnahmen auf ein zeithistorisches Geschehen wären ja z.B. ebenfalls denkbar.

Komponisten (oder Librettisten) erhoben weder Einspruch gegen die bisweilen erheblichen Veränderungen an ihren Opern, noch erhoben sie Einspruch, wenn ihre Arien ohne Nennung des Namens in anderen Bühnenproduktionen verwendet und hier auch verändert wurden. Oft, aber nicht notwendigerweise, dienten besonders berühmte Arien als Einlagen, deren Urheber und Ursprungsoper ohnehin bekannt waren, doch selbst wenn es sich um weniger bekannte oder neu komponierte Arien handelte, wurden deren Urheber selten namentlich genannt.

Dennoch galt die Übernahme von Arien aus fremden Opern für die Verwendung als Einlagearien in einer Opernproduktion nicht als Plagiat; vielmehr gilt die Bearbeitung italienischer Opern mit dem Ziel, sie an die Aufführungsbedingungen des jeweiligen Theaters anzupassen, gilt also diese Bearbeitungspraxis als „ein zentraler ästhetischer Grundsatz und eine handlungsbestimmende Überzeugung im italienischen Opernbetrieb.“¹⁴ In der heutigen Forschung spricht man daher im Hinblick auf Einlagearien von Migrationen, durch die die Arien nicht nur zu ihrer Ursprungsoper gehören, sondern auch Teil der Opern sind, in denen sie aufgeführt wurden. Verfolgt man solche Arien-Migrationen konkret in mehreren Fällen, so zeigt sich ein komplexes Beziehungsnetz zwischen den entsprechenden Opern.¹⁵

Zum Erscheinungsbild einer italienischen Oper der Zeit gehören damit neben der Uraufführungsfassung gleichberechtigt auch alle weiteren überlieferten Fassungen.

Im Kontext der Plagiatsfrage lohnt sich ein Vergleich mit der französischen Oper desselben Zeitabschnitts, für die Opernbearbeitungen in weit geringerem Umfang überliefert sind.¹⁶ Französische und italienische Oper unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Sprache und stilistischer Merkmale, sondern auch hinsichtlich der Verbreitung und des Spielbetriebs. Insgesamt stellt die französische Oper ein grundsätzlich anderes System dar als die italienische: Während sich die Verbreitung der italienischen Oper über ganz Europa fast ausschließlich in Form von Handschriften vollzog, wurden in Frankreich Opernpartituren – insbesondere im Bereich der *Tragédie lyrique*, dem französischen Pendant zur italienischen *Opera seria* – bereits seit dem 17. Jahrhundert gedruckt. Mit dieser ‚Verewigung‘ der Partituren ging deren Archivierung durch die *Académie Royale de Musique* ebenso einher wie die Bildung eines Kanons klassischer Werke im Bereich der Oper. Auf stilistischer Ebene waren ein weitreichender Traditionalismus und die Idee einer engen Verbundenheit von Musik und Text die Folge, was die Mehrfachversionen eines Librettos extrem hemmte, die in der italienischen Oper gang und gäbe waren. Folglich war die französische Oper von einer wesentlich anderen ästhetischen Auffassung geprägt als die italienische, indem für erstere die konsistente und unveränderliche Werkgestalt sowie das Streben nach künstlerischer Originalität charakteristisch waren. Entsprechend wurde bei Aufführungen die texttreue Wiedergabe angestrebt, während in der italienischen Oper der Unterhaltungswert für das jeweilige Publikum im Vordergrund stand. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass im Bereich der französischen Oper nicht nur Bearbeitungen von Bühnenwerken kaum begegnen, sondern dass auch Plagiats-Diskussionen überliefert sind – ganz im Unterschied zum Bereich der italienischen Oper.

Im Folgenden soll ein Beziehungsgeflecht, wie es sich durch die vorgestellte Bearbeitungspraxis ergibt, am Beispiel einer Oper von Giuseppe Sarti näher ausgeführt werden.¹⁷ Das zeittypische Repertoire der erfolgreichen Opernkomponisten neben Mozart und Haydn – wobei sich der Erfolg hier an der Zahl und geographischen Verbreitung der Opernproduktionen bemisst – ist, wie bereits erwähnt, heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Opern von Pasquale Anfossi (1727–1797), Pietro Alessandro Guglielmi (1728–1804), Antonio Sacchini (1730–1786), Giovanni Paisiello (1740–1816), Domenico Cimarosa (1749–1801), Antonio Salieri (1750–1825), Luigi Cherubini (1760–1842) oder Angelo Tarchi (ca. 1760–1814) wurden wesentlich häufiger aufgeführt als diejenigen von Mozart und Haydn. Der italienische Opernkomponist Giuseppe Sarti (1729–1802) gehört ebenfalls in diese Reihe. Mit über 70 Bühnenwerken, die von Neapel über Wien bis London und Kopenhagen, von St. Petersburg über Berlin bis Paris regelmäßig aufgeführt wurden, zählt er zu den berühmtesten Opernkomponisten seiner Generation. Dem Opernpublikum heutzutage ist Sarti unbekannt, doch kennt es wohl sehr gut eine seiner Melodien, und

zwar die der Arie „Come un' agnello“ aus der Opera buffa *Fra i due litiganti, il terzo gode* (UA Mailand 1782). Diese zitiert Mozart nämlich im Finale des 2. Akts des *Don Giovanni* neben Ausschnitten aus Vicente Martín y Solers Erfolgsoper *Una cosa rara* (UA Wien 17.11.1786) und einem Selbstzitat aus *Le Nozze di Figaro* (UA Wien 1.5.1786). Doch namentlich Martín y Solers und Sartis Opern waren so berühmt (allein in Wien erlebte *Fra i due litiganti* zwischen 1783 und 1791 63 Aufführungen, Mozarts *Figaro* hatte dagegen zunächst nur neun Vorstellungen und fand bald nach der Premiere von *Una cosa rara* kein großes Interesse mehr), dass das Publikum die Übernahmen sehr wahrscheinlich als Zitat erkannt hat; Leporellos Ausrufe „Bravi! ‚Cosa rara!‘“ (T. 53 f.) und „Evvivano i ‚Litiganti!‘“ (T. 122 ff.) sind gleichsam einkomponierte Quellennachweise.

1784 haben sich Mozart und Sarti kennengelernt, als Sarti eine Reise nach St. Petersburg in Wien unterbrach. In einem Brief vom 9. und 12.6.1784 schreibt Mozart an seinen Vater:

„Morgen wird bey h: [Herrn, CH] *Agenten* Ploÿer zu döbling auf dem Lande *Academie* seÿn [...] – wenn *Maestro Sarti* nicht heute wegreisen hätte müssen, so wäre er auch mit mir hinaus. – *Sarti* ist ein rechtschaffner braver Mann! – ich habe ihm sehr viel gespielt, endlich auch *variazionen* auf eine seiniger Arien gemacht, woran er sehr viele freude gehabt hat.“¹⁸

Sartis Opera seria *Giulio Sabino*, nach dem Libretto *Epponina* von Pietro Giovannini (1744–1811), die hier genauer betrachtet werden soll, wurde 1781 in Venedig uraufgeführt und erfuhr bis zum Jahr 1805 etwa 40 Neuproduktionen in ganz Europa. Damit ist sie die erfolgreichste Opera seria des Komponisten. In ihrer ursprünglichen Form umfasst die Oper drei Akte, sechs Charaktere treten auf (plus zwei stumme Rollen). Die Stimmlagen der Figuren und ihre Beziehungen untereinander ergeben eine völlig symmetrische Konstellation: Es gibt zwei Kastraten-Rollen (Giulio Sabino und sein Vertrauter Arminio), zwei Tenorrollen (Tito, Sohn des römischen Kaisers Vespasian, und sein Vertrauter Annio) sowie zwei weibliche Sopranrollen (Epponina, Gattin Sabinos, und Voadice, Sabinos Schwester). Es gibt keine zur Handlung gehörenden Chöre oder Ballette. Der Aufbau des Librettos folgt eng dem Metastasianischen Muster der italienischen Opera seria: Die musikalischen Nummern sind klar voneinander abgegrenzt und in Arien bzw. Ensembles, Rezitative und *Accompagnati* zu unterscheiden. Während die Handlung vor allem durch die Rezitative getragen wird, ist in den Arien eher Raum für Kontemplation und Reflexion des Geschehens, auch für Einblicke in das Gefühlsleben der Figuren. Auf inhaltlicher Ebene ist die Mischung aus historischen und fiktiven Elementen ebenso typisch für die Opera seria.¹⁹ Ort und Zeit der Handlung sind gegen Ende der Herrschaft Vespasians (69–79 v. Chr.) im römisch besetzten Gallien anzusiedeln. Sabino, ein gallischer Edelmann, ist der von seinen Truppen anerkannte Herrscher;

er soll auf Vespasians Befehl hin verhaftet werden, um die Herrschaft Roms in Gallien zu sichern. Er kann sich über neun Jahre versteckt halten, zusammen mit seiner Ehefrau Epponina und den beiden Söhnen, die während dieser Zeit geboren wurden. Soweit die Historie nach Plutarch, Dio Cassius und Tacitus. Die übrige Handlung ist fiktional, so z.B. Titos Liebe zu Epponina, die sich in der Oper nicht zusammen mit Sabino versteckt hält, sondern ihn zunächst für tot hält. Tito gerät als Sohn des römischen Kaisers in den typischen Zwiespalt zwischen der Treue zu Rom und seinem persönlichen Glück, der Liebe zu Epponina, die sich jedoch zu Sabino bekennt, sobald dieser seine Identität aufgedeckt hat. Tito verzichtet schließlich auf die Geliebte und begnadigt Sabino.

Als Quellen zum *Giulio Sabino* sind derzeit ca. 25 handschriftliche Partituren bekannt, die jeweils mehr oder weniger stark bearbeitete Fassungen der Oper überliefern. Autographe Quellen der gesamten Oper oder einzelner Nummern sind nicht bekannt.²⁰ Ungewöhnlich für die Opera seria der Zeit ist die Existenz einer gedruckten Partitur, die um 1782 in Wien erschien und von der bis heute ca. 50 Exemplare in Bibliotheken in den USA und in Europa sowie eines in Japan (Tokio) erhalten sind. Ein Vergleich der gedruckten Partitur²¹ mit dem gedruckten Libretto²² der Uraufführung zeigt, dass der Partiturdruk mit großer Sicherheit die Fassung der Uraufführung 1781 in Venedig überliefert, denn in beiden Quellen ist das Libretto textidentisch. Doch anders als im Hinblick auf die französische Oper beschrieben, hat die Existenz dieses früh erschienenen Partiturdruks die handschriftliche Verbreitung über ganz Europa ebensowenig gehemmt wie die Bearbeitung der Partitur für die verschiedenen Neuproduktionen.

Für die Aufführung im Kärntnertortheater in Wien im Jahr 1785 wurde eine vergleichsweise stark veränderte Fassung des *Giulio Sabino* erstellt. Kein Geringerer als Antonio Salieri, seit 1783 Kapellmeister der „k. k. Hofoper“ im Kärntnertortheater, war dafür verantwortlich, wenn er auch sicherlich nicht der einzige war, der daran arbeitete und Entscheidungen z.B. über Einlagearien traf.²³ Mit der Aufführungsserie sollte das renovierte Theater festlich wiedereröffnet werden. Einer der berühmtesten Kastraten Europas, Luigi Marchesi, wurde für die Titelrolle engagiert.²⁴ Die Wiener Fassung von 1785 ist heute die am besten erforschte Fassung. Sie ist überliefert in einer Direktionspartitur in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB), die auf der Materialebene eine Mischung aus gedruckter und handschriftlicher Partitur darstellt.²⁵ Als Grundlage für die Bearbeitung wurde ein Exemplar des Wiener Partiturdruks verwendet, das durch handschriftliches Material zum Teil ersetzt bzw. ergänzt wurde. So lassen sich die Bearbeitungsschritte allein anhand dieser Direktionspartitur sehr gut nachvollziehen.²⁶ Das Exemplar des Wiener Drucks wurde offenbar zunächst revidiert und mit Anweisungen für die Bearbeitung versehen. Es finden sich z.B. Korrekturen von Druckfehlern oder kleinere Änderungen von Rezitativ-Enden, die auf eine folgende Einlage abgestimmt werden sollten; vor allem aber enthalten die Druckseiten Hinweise auf Einlagen sowie Streichungen und Überklebungen, aber auch ergänzende oder ändernde Eintragungen von

Vortragsbezeichnungen oder längeren Koloraturen in den Singstimmen. Zumindest ein Teil dieser handschriftlichen Anmerkungen stammt von Antonio Salieri. In dasselbe Exemplar wurden sodann mehrere Einlagen und einige geänderte Rezitative als Handschriften eingelegt. Allerdings wurden die überzähligen Druckseiten mit gestrichenen Nummern nicht herausgetrennt, sondern im Konvolut belassen (sie sind jedoch zum Teil innerhalb des Konvoluts an eine andere Stelle verschoben²⁷).

Salieris Fassung enthält, verglichen mit anderen Fassungen, sehr viele Einlagen, die zum Teil an dramaturgisch wichtigen Positionen stehen. Von 19 Soloarien und Ensembles in Sartis Oper wurden nur vier in unveränderter Form in die Wiener Fassung übernommen. Drei Sarti-Arien wurden bearbeitet, drei weitere wurden ersatzlos gestrichen, und die restlichen neun Nummern sind Einlagen.²⁸ Einige dieser Einlagen werden im Folgenden näher beleuchtet, um einen konkreteren Eindruck von den Möglichkeiten und Auswirkungen der Bearbeitungspraxis zu vermitteln.

Die erste Einlagearie, „Pensieri funesti“ (1. Akt, 1. Szene), ersetzt die Auftrittssarie der Titelpartie gleich am Anfang der Oper. In der Quelle ist ihr Urheber auf der ersten Seite der Arienpartitur benannt: „Del Sig: Antonio Salieri“ (siehe Abb.).

The image shows a page of handwritten musical notation for an opera. At the top left, it is marked "ff. 2." and "Del Sig: Antonio Salieri". The score is arranged in a system with staves for various instruments and voices. From top to bottom, the staves are labeled: "Corni", "Clarinette", "Fagotti", "Violini", "Viola", and "Cantabile". The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p." and "mf. cres.". The paper shows signs of age and wear.

Österreichische Nationalbibliothek, Mus KT.188/a Mus, Bd. 1, fol. 14v. Mit freundlicher Genehmigung.

Es handelt sich um eine Abschrift fremder Hand, das Autograph dieser Arie wird gesondert in der ÖNB aufbewahrt.²⁹ Salieri hat die Arie offenbar eigens für die Wiener Fassung komponiert und dabei den ursprünglichen Arientext beibehalten. Warum er eine Arie für denselben Text neu komponiert hat, ist nicht überliefert; möglicherweise kam er damit den Wünschen Marchesis entgegen. Salieris Arie fand, wie einige andere Nummern aus der *Giulio Sabino*-Aufführung in Wien auch, ein Jahr später erneut Verwendung in seiner eigenen Oper *Prima la musica* (UA Schönbrunn, 1786). Allerdings dient sie hier nicht als Einlage, sondern eher als Zitat, indem sie Teil einer gespielten Probe ist und dabei parodiert wird. Die Sängerin der Uraufführung, Nancy Storace, ebenfalls ein gefeierter Star der Zeit, parodierte in Schönbrunn in der Rolle der Donna Eleonora auch Luigi Marchesis Art zu singen, zu verzieren und zu spielen, und dies mit großem Erfolg. Ein zeitgenössischer Rezensent kommentiert:

„Die Musik des Hrn. Salieri ist sehr artig und der komische Ausdruck mit grosser Kunst mit dem ernsthaften verbunden. Madame Storace erregte allgemeine Bewunderung; sie sang dem berühmten Hrn. Luigi Marchesi in den Arien aus dem Giulio Sabino so künstlich nach, daß man wirklich ihn selbst zu hören glaubte; sogar dessen Spiel stellte sie mit besonderer Geschicklichkeit dar.“³⁰

Zwei weitere Einlagen ersetzen die beiden Soloarien in der Rolle des Annio. Wie schon erwähnt, stellt Annios Partie neben der des Tito die zweite Tenorrolle dar. Annios Einlagearien in der Wiener Fassung sind jedoch im Bassschlüssel notiert und dem Tonumfang zufolge vermutlich für einen Bariton bestimmt. Wer die Partie 1785 in Wien gesungen hat, ist unbekannt; die Besetzung der Wiener Aufführungen ist nur für die drei Hauptrollen (Sabino, Tito, Epponina) überliefert. Doch durch die Einlagen wissen wir, dass die Annio-Partie von einem Bariton gesungen worden sein muss. Annios Rezitative blieben im Tenorschlüssel stehen und wurden vermutlich vom Sänger einfach eine Oktave tiefer gesungen, was bei Rezitativen durchaus übliche Praxis war. Annios erste Einlagearie, „Frema pur avverso il fato“ (1. Akt, 10. Szene), ist als anonyme Handschrift in die Direktionspartitur eingefügt und konnte bisher nicht identifiziert werden. Die zweite Wiener Einlagearie für Annios Partie ist „Quando il pensier figura“ (2. Akt, 1. Szene). Wie schon bei „Pensieri funesti“ handelt es sich auch hier um eine andere Vertonung des ursprünglichen Arientextes; die eingefügte Handschrift ist Antonio Sacchini zugeschrieben: „Del Sig: Sacchini“ (Bd. 2, fol. 2v). Dennoch konnte auch diese Arie bisher nicht identifiziert werden: Da von Sacchini keine Oper auf das Libretto *Epponina* bekannt ist, und eine einzelne Arie dieses Titels ebenfalls nicht auffindbar ist, wurde die Arie vermutlich einer seiner Opern entnommen und der Arientext aus Pietro Giovanninis Libretto unterlegt.

Die Einlagearie „Numi tiranni non tanto rigor“ (2. Akt, 5. Szene) ersetzt die Rondò-Arie³¹ für Epponina von Sarti, „Con qual core, oh Dio!“ Die Arie ist in der

Wiener Partitur dem Komponisten Gian Francesco de Majo (1732–1770) zugeschrieben: „Del Sig: Majo“ (Bd. 2, fol. 21r), sie stammt aus dessen Oper *Motezuma* (UA Turin, 1765, dort 1. Akt, 2. Szene). Diese Oper ist nach derzeitiger Kenntnis in nur einer Quelle überliefert. Da die Partitur mit dem Libretto der Uraufführung³² übereinstimmt, kann jedoch vermutet werden, dass hiermit Majos ursprüngliche Fassung der Oper überliefert ist. Ein Vergleich der beiden Partituren zeigt, dass die Arie für den Wiener *Giulio Sabino* stark bearbeitet wurde: Während in Wien die Arie 89 Takte umfasst und die typische in sich geschlossene ABA-Form aufweist, ist sie in der *Motezuma*-Partitur einteilig, nur 44 Takte lang und geht nahtlos in ein *Accompagnato* über. Der Ursprung des B-Teils der Wiener Version konnte noch nicht identifiziert werden, vermutlich wurde er in Wien neu hinzukomponiert.

Ein weiteres Beispiel aus der Wiener Partitur zeigt, dass Einlagen nicht unbedingt der Besetzung der Nummern entsprechen, die sie ersetzen. Das Rondò „Cari oggetti del mio core“ (2. Akt, 10. Szene) für Giulio Sabino, Epponina und Annio ersetzt in der Wiener Fassung die Sarti-Arie „Cari figli un' altro amplesso“ für Sabino. Die Einlage ist mit „Del Sig: Tarchi“ (Bd. 2, fol. 69r) bezeichnet und stammt aus Angelo Tarchis Oper *L'Arminio* (dort 2. Akt, 12. Szene). Tarchis Oper war im Mai 1785, also kurz vor der Wiener *Giulio Sabino*-Premiere, in Mantua uraufgeführt worden mit Luigi Marchesi in der Titelrolle, und so ist es wahrscheinlich, dass er das „Cari oggetti“ als Einlage für sein Engagement als Giulio Sabino in Wien mitgebracht hatte. Marchesi war bereits 1781 in Florenz als Giulio Sabino aufgetreten, er kannte also die Oper und die Titelpartie genau. Laut Richard Armbruster hatte Joseph II. die *Arminio*-Inszenierung in Mantua erlebt und bei der Gelegenheit eine Opera seria kennengelernt, wie sie in Wien bis dahin nicht gespielt wurde. Möglicherweise trug dieses Erlebnis zu der Idee bei, ein vergleichbares Werk auch in Wien auf die Bühne zu bringen und dafür den berühmten Kastraten zu engagieren. Ob Joseph II. auch Einfluss auf die Wahl der Einlagen genommen haben könnte, ist fraglich, aber auch nicht auszuschließen.³³

Auch zu Tarchis *L'Arminio* ist derzeit nur eine vollständige Quelle bekannt.³⁴ Wie ein Vergleich beider Partituren zeigt, wurde das Rondò unverändert in die Wiener Fassung übernommen; Tonart, Orchesterbesetzung und Umfang sind in beiden Partituren gleich, und auch die Gesangspartie, üblicherweise am ehesten Gegenstand von Bearbeitungen im Hinblick auf die aktuelle Besetzung, weist keine Änderungen auf.

Die Finali der drei Akte einer Opera seria sind in der Regel Ensembles für mehrere Gesangsstimmen, die den Hauptrollen vorbehalten bleiben, sofern nicht alle Charaktere beteiligt sind. In Sartis *Giulio Sabino* sind dies das Duett „Come partir poss'io“ für Giulio Sabino und Epponina am Ende des 1. Akts, es wurde unverändert in die Wiener Fassung übernommen. Das Terzett „Sfogati pur tiranno“ für die genannten und Tito am Ende des 2. Akts wurde dagegen ebenso ersetzt wie das Finale der gesamten Oper für alle sechs Partien, „Di nobili allori“. Anstelle des letzteren findet sich in der Wiener Fassung das Ensemble „S'oda, o duce“ für Sabino, Epponina,

Arminio, Annio und Voadice. Tito ist gewissermaßen der angesprochene Adressat des Huldigungsgesangs und singt daher nicht mit. Die Partie des Annio ist hier wie auch in seinen Wiener Einlagearien im Bassschlüssel notiert. Das Finale ist als anonyme Abschrift in der Partitur enthalten. Eine von Antonio Salieri geschriebene Einzelhandschrift (Autograph?) dieses Finales findet sich ebenfalls in der Musiksammlung der ÖNB.³⁵ Wie bei der Arie „Pensieri funesti“ deutet diese Quelle darauf hin, dass auch der Schlusschor von Salieri für die Wiener Fassung des *Giulio Sabino* komponiert wurde.

Ein besonderer Fall liegt mit dem Finale des 2. Akts vor, denn dieses fehlt in der Direktionspartitur.³⁶ Hier endet, so scheint es, der 2. Akt mit einer Arie Voadices, „Va pur, ritorna a Roma“, einer anonym überlieferten Einlagearie, die Sartis Voadice-Arie „Quell' ira che in vano celar“ ersetzt. Nach dieser Arie bricht die Partitur ab, der 2. Akt enthält keine weiteren Notenseiten. Das Material selbst gibt keine Hinweise darauf, dass Seiten entfernt wurden, vermutlich war der Rest des 2. Aktes auf einer eigenen Lage notiert, die ohne Spuren herausgenommen werden konnte. Wäre am Ende der Voadice-Arie allerdings tatsächlich auch das Ende des 2. Akts intendiert gewesen, so müssten wir auf dieser Seite den sonst üblichen Hinweis „Fine dell' atto secondo“ finden, wie er entsprechend auch am Ende des 1. und 3. Akts dieser Partitur vorhanden ist, am vermeintlichen Ende des 2. Akts jedoch fehlt. Abgesehen vom Materialbefund macht hier vor allem auch der dramaturgische Aspekt stutzig: Nicht nur in der gedruckten, sondern auch in den geprüften handschriftlichen Partituren des *Giulio Sabino* schließt jeder Akt mit einem Ensemble der Hauptrollen, wie bereits erwähnt wurde. Voadice besetzt als Schwester Sabinos die weibliche Nebenrolle. Gemessen an den dramaturgischen Gepflogenheiten der Zeit ist es höchst unwahrscheinlich, dass der 2. Akt in der Wiener Aufführung mit dieser Arie enden sollte. Ein Blick in das gedruckte Libretto der Wiener Aufführung³⁷ bestätigt die Vermutung, dass nach der Voadice-Arie Material fehlt: Im Wiener Libretto folgen auf Voadices Arie noch zwei Rezitative, die der gedruckten Partitur entsprechen. Der Text „Tremate, empitremate“ ist dagegen gegenüber dem Partiturdruk neu und steht offensichtlich für eine Einlage. Im Libretto wird der Text den Partien Sabino, Epponina und Tito zugewiesen. Damit haben wir einen eindeutigen Anhaltspunkt, dass statt des originalen Terzetts „Sfogatati pur tiranno“ in Wien eine formal entsprechende Terzett-Einlage als Abschluss des 2. Akts gesungen wurde, die in der Partitur ebenso wie die vorangehenden Rezitative fehlt.

Vor allem ist die erste Druckseite des gestrichenen Terzetts „Sfogatati“ interessant: Hier gibt es am Rand handschriftliche Eintragungen mit Rötel, die zwar zum Teil abgeschnitten sind, aber doch noch den Eintrag „[al]tro terzetto“ erkennen lassen. Das „Sfogatati“ sollte demnach durch ein anderes Terzett ersetzt werden, wie es das Libretto ja ebenfalls zeigt.

Die Identifikation des Terzetts wurde an anderer Stelle bereits ausführlich begründet.³⁸ Es handelt sich um das Schluss-Terzett des 2. Akts aus Giuseppe Sartis Oper *Medonte, re di Epiro*, die 1777 in Florenz uraufgeführt wurde. Gründe für den

Austausch der beiden Terzetti sind wie so oft nicht bekannt. Doch warum fehlen Teile, die zur Wiener Fassung gehören und im Falle des Terzetts ja auch eine bedeutende dramaturgische Funktion erfüllen, also nicht gestrichen sein dürften? Dieser Fall tritt durchaus häufiger auf und hat ebenfalls mit dem Phänomen der Arienmigration zu tun: Nicht immer wurden die Einlagen neu komponiert oder für die aktuelle Partitur abgeschrieben, oft wurden sie auch einfach aus einer nicht mehr benötigten Partitur herausgenommen und in eine andere – nun buchstäblich – eingelegt.³⁹

Diese weitreichenden Änderungen haben dramaturgische Konsequenzen. Die Handlung der Opera seria wird überwiegend durch die Rezitative getragen, die in der Wiener Fassung weitestgehend unverändert geblieben sind. Dennoch bringen die beschriebenen Änderungen der Arien und Ensembles jenseits der Anpassung an Stimmlagen, Wünsche und Fähigkeiten der Sängerinnen und Sänger auch Veränderungen in der Rollen-Konstellation und -Gewichtung mit sich, die natürlich auch beabsichtigt gewesen sein können. Die erste Annio-Arie etwa unterscheidet sich in Charakter und Aussage stark von der von Sarti stammenden Arie. Annio ist der Intrigant unter den Figuren: Auch er begehrt heimlich Epponina, und obwohl er Titos Vertrauter ist, versucht er, sie für sich zu gewinnen. Nachdem er jedoch erfährt, dass Sabino noch lebt, muss er diese Hoffnung aufgeben, an diesem Punkt steht Annio bei seiner ersten Arie. Während er in Sartis Version eher resigniert und sich in sein Schicksal fügt, begehrt er in der Wiener Fassung wütend gegen dieses auf, was sich auch in der Musik ausdrückt.

Verschiebungen in der Rollen-Konstellation gegenüber der Uraufführungsfassung ergeben sich durch die Gesamtheit der Änderungen: Während es bei Sarti drei Haupt- und drei Nebenrollen gibt und sich diese Gewichtung auch in der Anzahl der Soloarien niederschlägt, ändert sich dieses Gefüge in der Wiener Fassung: Sabino und Tito behalten ihre vier bzw. drei Soloarien, die dritte Arie Epponinas in der 1. Szene des 3. Akts ist hingegen gestrichen, so dass sie nur zwei Soloarien behält. Zugleich wird ihre zweite Arie durch eine Einlage ausgetauscht, die zwar etwas länger ist, aber statt der beliebten Rondò-Form die eher gewöhnliche ABA-Form aufweist (s.o.).

Umgekehrt aber ist in Sabinos Partie die Arie von Sarti, „Cari figli un' altro amplesso“ (89 Takte) durch Tarchis Rondò „Cari oggetti del mio core“ (164 Takte) ersetzt und damit gleichsam aufgewertet. Zusätzlich ist Sabinos ursprünglicher Rondò-Auftritt im 3. Akt in der Wiener Fassung um den Duett-Teil mit Epponina gekürzt (40 Takte). Damit verliert zum Einen Epponinas Partie gegenüber der Sabinos in der Wiener Fassung an Gewicht, zum Anderen ist Sabinos Rondò-Auftritt als der gesangliche Höhepunkt in den 2. Akt und damit ins Zentrum der Oper verschoben.

In den Nebenrollen behält Annio seine beiden Arien, während bei Arminio und Voadice jeweils eine von zwei Arien gestrichen sind, so dass Annios Partie gegenüber denen von Arminio und Voadice aufgewertet und gemessen an der Zahl der Arien Epponina gleichgestellt ist. Der Anordnung von drei Haupt- und drei

Nebenrollen mit jeweils einem Kastraten, einer Sopranistin und einem Tenor in jeder Gruppe steht also in der Wiener Fassung eher eine Paarung von jeweils zwei ähnlich gewichteten Rollen gegenüber.

Angesichts des Umfangs und der multiplen Herkunft der überlieferten Fassungen liegt es auf der Hand, dass einerseits Begriffe wie Lesarten und Varianten allein nicht ausreichen, um das Werk in seiner Gesamtheit zu beschreiben, und dass andererseits eine fundamental andere Situation vorliegt als etwa bei einem Werk, das vom Komponisten oder der Komponistin selbst umgearbeitet wurde, weil er oder sie die frühere Fassung verworfen hat. Vielmehr muss als Konsequenz und zukünftige Prämisse festgehalten werden, so Christine Siegert, dass „die Veränderungen, die die Opern erfuhren, Teil ihrer ursprünglichen Konzeption [waren].“⁴⁰

Vor diesem Hintergrund ist der in der Musikwissenschaft lange gültige und in manchen Bereichen nach wie vor gebräuchliche emphatische Werkbegriff, der das Kunstwerk als ein in sich vollkommenes und geschlossenes Ganzes beschreibt, nicht anwendbar. Ein Bühnenwerk der hier behandelten Art muss in der Breite und Komplexität seiner überlieferten Fassungen berücksichtigt werden, um historisch angemessen betrachtet und gewürdigt werden zu können.⁴¹

Mit dem Werkbegriff eng verknüpft ist die Kategorie des Autors/der Autorin, die in diesem Kontext neu zu bestimmen ist.⁴² Komponist der Oper *Giulio Sabino* ist Giuseppe Sarti, Autor des Librettos ist Pietro Giovannini.⁴³ Bezieht man jedoch die überlieferten Fassungen der Oper mit ein, so sind diesen beiden Namen weitere an die Seite zu stellen – sofern diese bekannt sind, in diesem Fall etwa die Komponisten der Einlagen: Salieri und Tarchi, Majo und Sacchini (wobei Sacchini noch endgültig zu identifizieren wäre). Drei Einlagen sind anonym in die Direktionspartitur eingelegt und konnten bisher nicht identifiziert werden. Aber immerhin ist auch ein anonymes Autor ein Autor. Darüber hinaus hatte Antonio Salieri als Kapellmeister der Wiener italienischen Oper die Verantwortung für die gesamte Wiener Fassung, von der Kürzung des Librettos (hier einige der Arien) über die Auswahl der Einlagen bis hin zu Bearbeitungen des Notentexts en détail (Anpassung von Rezitativ-Schlüssen an nachfolgende Einlagen, Änderungen von Koloraturen in Gesangsstimmen u.ä.). Diese Kette ließe sich weiterführen, zumal unter Einbeziehung der weiteren überlieferten Fassungen. Insgesamt bleibt jedoch eine deutliche Hierarchie der Autorschaften erkennbar, die sich auch aus den zeitgenössischen Quellen ergibt: Die Benennung der Komponisten von Einlagen findet sich wie hier auch in anderen Partituren der Wiener Bestände, doch waren diese Partituren nur für den internen Gebrauch bestimmt. In den Programmzetteln und Librettodrucken für das Publikum tauchen diese Namen nicht auf. Zudem begegnet diese Nennung außerhalb von Wien äußerst selten, der Komponist der Uraufführungsfassung wird dagegen sowohl auf den Partituren als auch auf den Librettodrucken immer genannt.

Die wichtigste Voraussetzung für die historische adäquate Betrachtung einer italienischen Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist eine entsprechende philologische Aufbereitung, wie sie in der Internet-basierten Sarti-Edition erstmals

angestrebt wurde.⁴⁴ Entscheidend ist dabei, dass die Quellen jeweils für die durch sie überlieferte Fassung maßgeblich sind und nicht untereinander hierarchisiert werden. Wenn Abhängigkeiten zwischen Quellen erkennbar sind, so werden diese dargestellt und erläutert, aber es gibt keine Quellenbewertung und keine Versuche, eine vermeintlich ‚authentische‘ oder ‚originale‘ Fassung der Oper zu rekonstruieren. Selbst wenn also im Fall des *Giulio Sabino* eine autographe Partitur von Giuseppe Sarti erhalten geblieben wäre, so hätte diese innerhalb der Gesamtheit der Überlieferung keinen Sonderstatus.

Anmerkungen

- 1 Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/musik/2016-05/bundesverfassungsgericht-streit-sample-moses-pelham-kraftwerk-urteil> und <http://www.tagesschau.de/inland/sampling-kraftwerk-pelham-101.html> (29.8.2016).
- 2 Mozart übernimmt Clementis Motiv und macht ein Fugato daraus. Vgl. Hanskarl Kölsch: Mozart. Die Rätsel seiner Zauberflöte. Norderstedt: Books on demand 2009, 57f.
- 3 Mehr über das Wettspiel bei Bernhard Knick, Eduard Hempel, Georg Zauner: Die vier Klavier- und Orgelwettspiele W. A. Mozarts mit berühmten Musikern. In: Acta Mozartiana, Jg. 55, Heft 3/4, 2008, 127-141.
- 4 Oeuvres de Clementi. Cahier VI, contenant VII Sonates, I Toccata et II Caprices pour le Pianoforte. Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic., o.J., 20. – Datierung [1804] laut Angabe der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz und der Bibliothèque nationale de France, Paris.
- 5 Der Zeitraum ergibt sich einerseits aus der Quellenlage, die vor Mitte des 18. Jahrhunderts nicht breit genug ist, andererseits aus der sich mit Beginn des 19. Jahrhunderts grundlegend ändernden Opernästhetik. Die wachsende Individualisierung von Libretti und Kompositionsstilen und die allmähliche Aufhebung der Trennung von Rezitativen und Arien bzw. Ensembles machten den Austausch von musikalischen Nummern schwierig. Vgl. Michele Calella: Zwischen Autorwillen und Produktionssystem. Zur Frage des ‚Werkcharakters‘ in der Oper des 18. Jahrhunderts. In: Ulrich Konrad in Verb. mit Armin Raab und Christine Siegert (Hg.): Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. Tutzing: Schneider 2007, 15-32, hier 29ff.
- 6 Mehr dazu bei Christine Siegert: Joseph Haydns Bearbeitungen für das Fürstliche Opernhaus in Eszterháza. In: Konrad, Raab, Siegert (Hg.): Bearbeitungspraxis (Anm. 5), 55-79.
- 7 Einzige Ausnahme ist die deutsche Version von *La fedeltà premiata*, Premiere im Wiener Kärntnertheater 1784 und weitere Aufführungen an anderen deutschsprachigen Bühnen. Haydns letzte Oper, *Lanima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, entstand 1791 für das King's Theatre in London, wurde aber aufgrund administrativer Probleme nicht aufgeführt (die Uraufführung fand erst 1951 in Florenz statt).
- 8 Zit. nach Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Hg. v. Dénes Bartha. Kassel u.a.: Bärenreiter 1965, 185f.
- 9 Franz Xaver Niem[e]tschek: Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798, 51f. Nach Reprint Leipzig: Staackmann 1942.
- 10 Vgl. Christine Siegert: „... auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden“. Bemerkungen zu Joseph Haydns Opernbearbeitungen am Beispiel von Pasquale Anfossis *La finta giardiniera*. In: Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004. Bd 3: Freie Referate und Forschungsberichte. Kassel: Bärenreiter 2012, 150-156.
- 11 Vgl. dazu Christin Heitmann: Männlich oder weiblich – Sopran oder Tenor? Zum Umgang mit Stimmlagen im Kontext der Bearbeitungspraxis der italienischen Oper des späten 18. Jahrhunderts. In: Dörte Schmidt, Christine Siegert (Hg.): Giuseppe Sarti – Individual Style, Aesthetical Position, Dissemination and Reception of His Works [Arbeitstitel], Bericht über zwei Sarti-Kongresse (Berlin 2014 und Jerusalem 2015). Schliengen: Edition Argus, Druck in Vorbereitung (Forum Musikwissenschaft).
- 12 Der Gedanke des ‚Ursprünglichen‘ ist in dem hier besprochenen Kontext durchaus mit Vorsicht zu verwenden; es sind damit lediglich die Werkfassung und die äußeren Gegebenheiten bei der Uraufführung gemeint, sofern diese überliefert sind. Es ist keineswegs als Wertung im Sinne von ‚original‘ oder ‚authentisch‘ zu verstehen, denn diese Konnotationen widersprechen dem Gattungsprofil.
- 13 In den italienischen Opere buffe der Zeit galten in vieler Hinsicht andere Regeln und Konventionen, doch waren sie ebenso Gegenstand der Bearbeitungspraxis wie Opere serie. Oft gingen hier die Veränderungen sogar noch weiter, z.B. wurden die Werke häufig in der jeweiligen Landessprache auf-

geführt, was bei Operen serie eher unüblich war. Eine Darstellung der Bearbeitungspraxis für die Opera buffa der Zeit findet sich etwa bei Christine Siegert: Losgelöst vom Autorwillen? Gattungstypische Distributionsphänomene der Opera buffa und Möglichkeiten ihrer Edition. In: Jochen Golz, Manfred Koltes (Hg.): Autoren und Redaktoren als Editoren. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition. Tübingen: Max Niemeyer 2008, 189-203.

- 14 Christine Siegert: Rezeption durch Modifikation. Verbreitungswege italienischer Opern des späten 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum. In: Marcus Chr. Lippe (Hg.): Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Kassel: Gustav Bosse 2007 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9), 111-131, hier 111.
- 15 Eine exemplarische Übersicht solcher Arienmigrationen und der Beziehungen zwischen Opern, die sich daraus ergeben, findet sich bei Christine Siegert und Kristin Herold: Die Gattung als vernetzte Struktur. Überlegungen zur Oper um 1800. In: Kristina Richts, Peter Stadler für den Virtuellen Forschungsverbund Edirom (Hg.): „Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag. München: Allitera 2016, 671-702. PDF online verfügbar: <http://www.zemfi.de/wp-content/uploads/2016/01/FestschriftIgel.pdf> (1.9.2016).
- 16 Vgl. hierzu und im Folgenden Caella (Anm. 5) 21f.
- 17 Hintergrund ist meine Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Herausgeberin der Sarti-Oper *Giulio Sabino* in dem Forschungsprojekt *A Cosmopolitan Composer in Pre-Revolutionary Europe – Giuseppe Sarti* an der Universität der Künste Berlin, das in den Jahren 2013-2016 digitale Editionen zweier Sarti-Opern erarbeitet hat, die erstmals die Breite der Überlieferung italienischer Opern in eine Notenedition mit einbezieht und realisiert (siehe <http://sarti-edition.de>).
- 18 Brief von W. A. Mozart an Leopold Mozart, 9. und 12.6.1784, Speyer, Pfälzische Landesbibliothek, Musikabteilung. Transkription online verfügbar: [http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat=\(24.8.2016\)](http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1366&cat=(24.8.2016)).
- 19 Vgl. hierzu und im Folgenden John A. Rice: Sarti's *Giulio Sabino*, Haydn's *Armida*, and the arrival of opera seria at Eszterháza. In: *The Haydn Yearbook*, Vol. XV, 1984, 181-198.
- 20 Die Quelldatenbank *RISM opac* (<https://opac.rism.info>) verzeichnet eine Einzelhandschrift des *Accompagnato* „Venite, o fi gli“ und der Arie „Cari fi gli“ aus dem 2. Akt des *Giulio Sabino* in der Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg Frankfurt/M. als Autograph (Signatur Mus Hs 1792, online verfügbar per Link in *RISM opac* oder direkt im Online-Katalog der Bibliothek (urn:nbn:de:hebis:30:2-49829); dies beruht jedoch augenscheinlich auf einer Fehlzuschreibung und wird auch im Online-Katalog der Bibliothek nicht bestätigt: Das Manuskript weist eine deutlich andere Handschrift auf als die Autographe im Sarti-Nachlass in der Biblioteca Comunale Manfrediana in Faenza; es handelt sich offenbar um eine Abschrift fremder Hand.
- 21 Partitur-Druck Wien o.J. [1782-83]. Verwendetes Exemplar: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. SA.82.C.45 31 Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://data.onb.ac.at/rec/AC09033820> (8.9.2016), Digitalisate auch in der Sarti-Edition: <http://sarti-edition.de/sabino/>. Hier die Quelle DR_Wn Druck Wien wählen, Faksimile anzeigen lassen.
- 22 *Giulio Sabino*. *Dramma per musica*, Libretto-Druck Venedig 1781. Verwendetes Exemplar: Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Signatur: Lo. 5062. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp?id=21179>.
- 23 Mehr hierzu bei John S. Rice: Bearbeitungen italienischer Opern für Wien 1765-1800. In: Konrad, Raab, Siegert (Hg.): *Bearbeitungspraxis* (Anm. 5), 81-101.
- 24 Vgl. Richard Armbruster: Salieri, Mozart und die Wiener Fassung des *Giulio Sabino* von Giuseppe Sarti. In: Othmar Wessely, E. Th. Hilscher (Hg.): *Studien zur Musikwissenschaft*. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 45. Band, 1996, 133-166.
- 25 Zahlreiche handschriftliche Eintragungen lassen darauf schließen, dass die Partitur für die Leitung („Direktion“) der Aufführungen benutzt wurde. Es gab jedoch im 18. Jahrhundert noch keine Dirigenten im heutigen Sinne, sondern das Orchester wurde üblicherweise vom Cembalisten oder Konzertmeister von deren Platz aus geleitet. – Partitur-Druck und -Abschrift, Österreichische

- Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus. KT.188/a Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar (zusammen mit Digitalisaten von KT.188/b, einer späteren Wiener Fassung des *Giulio Sabino*): <http://data.onb.ac.at/rec/AL00224856>, Digitalisate auch in der der Sarti-Edition: <http://sarti-edition.de/sabino/>. Hier die Quelle Wn1 Partitur Wien1 wählen, Faksimile anzeigen lassen.
- 26 Dies ist keineswegs immer der Fall, denn oft wurden die Partituren für eine Aufführung inklusive der Einlagen im Ganzen neu abgeschrieben, also von einer Hand und auf einheitlichem Papier. Vgl. Siegert: *Rezeption* (Anm. 14), 111. In der Überlieferung von Sartis *Giulio Sabino* zeigt neben der Wiener Partitur auch die Londoner Partitur (Royal College of Music, Library, MS 570, online in der Sarti-Edition: Lo Partitur London) starke Bearbeitungsspuren, wohingegen andere Partituren ganz einheitliches Material aufweisen, obwohl auch hier Einlagearien und andere Änderungen enthalten sind (z.B. aus Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, Signatur: K.K. 74, online in der Sarti-Edition: Bo Partitur Bologna, und aus Conservatorio di Musica Luigi Cherubini Firenze, Biblioteca, Signatur: FPT 465, online in der Sarti-Edition: Fl Partitur Florenz).
- 27 Das Konvolut besteht insgesamt aus drei Bänden: Bd. 1 mit 1. Akt, 86 Bl.; Bd. 2 mit 2. Akt, 97 Bl.; Bd. 3 mit 3. Akt, 65 Bl. In die moderne Blattzählung einbezogen sind auch die übrigen Seiten des Partiturdruks. Detaillierte Quellenbeschreibung online in der Sarti-Edition.
- 28 Eine ähnliche Übersicht findet sich bei Armbruster (Anm. 24), 138f., jedoch mit abweichender Zählung, da dort ein *Accompagnato* mitgezählt wird. Die *Accompagnati* bleiben hier unberücksichtigt, da sich unter ihnen in der Wiener Fassung keine Einlagen finden. Zudem stimmt Armbrusters Nummernzählung nicht mit der Zählung in der Wiener Partitur überein. Eine Übersicht über die wichtigsten derzeit bekannten Fassungen des *Giulio Sabino* findet sich zudem in Form einer Synopse in der Online-Edition der Oper (<http://sarti-edition.de/sabino>, im Menü „Synopse alle Quellen“ wählen).
- 29 Partitur-Autograph, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus.Hs. 4543 Mus. – Faksimile publiziert in: Giambattista Casti / Antonio Salieri: *Prima la musica e poi le parole*. Hg. v. Thomas Betzwieser (Musik), Adrian La Salvia (Text), Christine Siegert (Supervisor), CD-Rom, Kassel: Bärenreiter 2013 (= Opera. Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzleditionen 1).
- 30 Wiener Realzeitung, 21.1.1786, 127, zitiert nach Rudolph Angermüller: Antonio Salieri: *Dokumente seines Lebens unter Berücksichtigung von Musik, Literatur, Bildender Kunst, Architektur, Religion, Philosophie, Erziehung, Geschichte, Wissenschaft, Technik, Wirtschaft und täglichem Leben seiner Zeit*. 3 Bde., Bad Honnef: Bock 2000, Bd. 1, 327. Vgl. außerdem Christin Heitmann: *Fehlende Arien. Quellenlage und Aufführungsfragen in Sartis Giulio Sabino*. In: Schmidt, Siegert (Hg.): *Giuseppe Sarti* (Anm. 11).
- 31 Als „Rondò“ wird eine besondere Arien-Form bezeichnet, die in Wien in den 1780er Jahren in Mode war. Die Rondò-Arie ist zweiteilig: einem langsamen Teil folgt ein Abschnitt in schnellerem Tempo, der thematisch häufig auf den ersten Bezug nimmt. Eine weitere ‚Aufwertung‘ erhielten Rondò-Arien durch hinzutretende Figuren, mit denen die Hauptpartie in Dialog trat (das sogenannte „Rondò con pertichini“). Beispiel dafür im *Giulio Sabino* ist die Einlage „Cari oggetti“, mehr dazu s.u.
- 32 Motezuma. *Dramma per Musica*, Libretto-Druck Turin 1765. Exemplar: Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: L. eleg. m. 3910. Digitalisat online verfügbar: <http://www.mdz-ndb-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10578737-6>.
- 33 Vgl. Armbruster (Anm. 24), 146ff. Armbruster hatte allerdings offenbar noch keine Kenntnis, dass das Rondò tatsächlich aus Tarchis *L'Arminio* stammt, er zieht dagegen in Betracht, dass Tarchi das Stück eigens für Wien komponiert haben könnte.
- 34 Partitur-Abschrift, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur: Mus.ms. 548. Digitalisat online verfügbar: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00021760/image_1, „Cari oggetti“ findet sich dort auf Bild Nr. 529ff.
- 35 Partitur-Abschrift, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: Mus.Hs. 4515 Mus. – Katalogeintrag und Digitalisat online verfügbar: <http://data.onb.ac.at/rec/AL00517491>.
- 36 Vgl. hierzu und im Folgenden Heitmann: *Fehlende Arien* (Anm. 30).

- 37 Giulio Sabino. *Dramma per musica*, Libretto-Druck Wien 1785 (Exemplar: D-Ms, Slg. Her 1499, Digitalisat online verfügbar: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061634-7).
- 38 Heitmann: *Fehlende Arien* (Anm. 30).
- 39 Vgl. hierzu Heitmann: *Fehlende Arien* (Anm. 30) und Siegert: *Rezeption* (Anm. 14).
- 40 Christine Siegert: *Autograph – Autorschaft – Bearbeitung. Überlegungen zu einer Dreiecksbeziehung*. In: Ulrich Krämer, Armin Raab, Ullrich Scheideler und Michael Struck (Hg.): *Das Autograph – Fluch und Segen. Probleme und Chancen für die musikwissenschaftliche Edition*. Bericht über die Tagung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, 19.-21. April 2013. Mainz: Schott Music 2015 (= Jahrbuch 2014 des Staatlichen Instituts für Musikforschung), 99-112, hier 107.
- 41 Vgl. Calella (Anm. 5), 17.
- 42 Vgl. hierzu auch Siegert: *Autograph* (Anm. 40).
- 43 Das Libretto ist m.W. nicht als eigenständiger Text überliefert, sondern nur im Zusammenhang mit entsprechenden Operaufführungen, also als Librettodrucke, die den Text einer bestimmten Produktion überliefern. Insofern ist unklar, ob und wenn ja welche Änderungen bereits Sarti im Libretto vorgenommen hat.
- 44 Zum Umgang mit Einlagearien in gedruckten Komponisten-Gesamtausgaben siehe Siegert: *Autograph* (Anm. 40), 108ff.

„Bearbeiter, Uebersetzer, Stükzuschneider“. Plagiatores im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts

von Maria Piok (Innsbruck)

Die „Gesetze und Obrigkeiten“, schreibt um 1790 der Autor und Verlagsbuchhändler Rudolf Zacharias Becker, verweigern „den Produkten des Talents das gemeine Marktrecht [...], das sie Pilzen und Waldbirnen gewähren“,¹ – und noch über 50 Jahre später klagt Heinrich Heine: „Möge auch einmal für Deutschland die Stunde schlagen, wo das geistige Eigentum des Schriftstellers eben so ernsthaft anerkannt werde wie das baumwollene Eigentum des Nachtmützenfabrikanten.“²

Tatsächlich erweist sich gerade im deutschsprachigen Raum der Prozess vom Bewusstsein für den ideellen und materiellen Wert des geistigen Eigentums bis zur Ausgestaltung entsprechender Gesetze als besonders langwierig. Interessenskonflikte, ökonomische Instabilitäten und vor allem die territoriale Zersplitterung führen zu heftigen Debatten und verzögern den Erlass von hinreichenden Verfügungen. Während in Frankreich bereits in den Jahren nach Ausbruch der französischen Revolution die *Propriété littéraire et artistique* – ein modernes, mit geringfügigen Änderungen bis heute geltendes Urheberrecht – erlassen wird,³ kann man sich im Deutschen Bund lange nicht auf einheitliche Regelungen einigen. Vor allem Metternich, der befürchtet, dass überregionale Abkommen den Buchverkehr und somit die Verbreitung ‚freiheitlichen‘ Gedankenguts antreiben könnten, behindert lange Zeit das Fortschreiten der Verhandlungen.⁴ Erst 1837 wird eine allgemeingültige, zehnjährige Schutzfrist ab dem Erscheinen eines Werks erwirkt, die man 1845 auf 30 Jahre nach dem Tod des Urhebers ausgedehnt.⁵

Bei den Verhandlungen um ein einheitliches Urheberrecht zunächst nicht diskutiert wird die Frage nach Aufführungsrechten: Ganz anders als in Frankreich, wo seit den Revolutionsgesetzen Inszenierungen vom jeweiligen Autor genehmigt werden müssen,⁶ bleibt in den Ländern des Deutschen Bundes die Aufführung von Bühnen- und Musikstücken lange frei.⁷ 1841 werden schließlich Grundsätze nach preußischem Vorbild beschlossen, wonach Werke für zehn Jahre nach ihrer Uraufführung geschützt sind, also allenfalls mit der ausdrücklichen Zustimmung der Autoren bzw. deren Erben auf die Bühne gebracht werden dürfen.⁸ Diese Bestimmungen gelten allerdings nur für unveröffentlichte Texte und Kompositionen – bereits in Druck erschienene Werke werden im Gesetzestext als „Gemeingut“ definiert, das den Schauspielern zur freien Verfügung stehen, dem Autor aber nicht nochmals Geld einbringen soll:

„Ist eine solche Dichtung einmal durch rechtmäßigen Druck Gemeingut des Publikums geworden, so muß es der Kunst der Mimen

freistehen, sie zum Gegenstand ihrer Lebensthätigkeit zu machen, und sie darf nicht von dem für den Druck bereits honorirten Autor zum zweitenmale zur Waare monopolisirenden Eigennutzes gestempelt werden.“⁹

Erst 1857 wird die Bundesversammlung den Schutz auch auf gedruckte Werke ausdehnen,¹⁰ sofern sich die Autoren die Rechte vorbehalten und dies auf den Büchern vermerken lassen (was sich allerdings negativ auf die Verkaufschancen auswirkt, weshalb Verleger gerne davon absehen).¹¹ Bis dahin bleibt der Verzicht auf eine Publikation für die Autoren die einzige Möglichkeit, Aufführungen zu verhindern bzw. mit dem Verkauf ihrer Manuskripte an einzelne Bühnen Geld zu verdienen – dass von einem Autor wie Johann Nestroy, dessen erfolgreiche Stücke sich lange auf den Bühnen halten, fast nichts zu Lebzeiten in Buchform erscheint,¹² nimmt daher nicht weiter wunder.

Das Bühnenstück als Ware

Der dringende Bedarf an neuen Urheberrechtsbestimmungen ergibt sich nicht zuletzt aus wirtschaftlichen und medialen Umschwüngen, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts stark auf den Literaturbetrieb auswirken:¹³ Eine rapide ansteigende Nachfrage sowie neue Vervielfältigungstechniken, die die Herstellung von günstigeren Büchern möglich, aber, um wirtschaftlich rentabel zu sein, hohe Auflagenzahlen erforderlich machen, führen zu tiefgreifenden Veränderungen des Buchmarkts, der nun mehr und mehr industriellen Prinzipien folgt.¹⁴ Im Zuge dessen entwickeln sich Verleger und Buchhändler zusehends zu Marktstrategen, die sich um die massenhafte Verbreitung gut verkäuflicher Texte bemühen; gleichzeitig nimmt mit der steigenden Buchproduktion die Zahl der Autoren, die möglichst gewinnorientiert arbeiten, stark zu¹⁵ – Bedingungen, die in mehrererlei Hinsicht zum Nachdrucken und Abschreiben animieren.

Obschon der Theaterbetrieb nach eigenen Regeln funktioniert, bleibt er von dieser zunehmenden Ökonomisierung keinesfalls unbeeinflusst: Auch hier zeigt sich die Tendenz zu einer verstärkten Kommerzialisierung, die zwar auch die staatlich subventionierten Hoftheater trifft,¹⁶ sich aber vor allem auf Bühnen auswirkt, die ausschließlich auf die Einnahmen aus dem Kartenverkauf angewiesen sind. Durch die Gründung vieler neuer Theaterhäuser treten die Bühnen verstärkt in Konkurrenz zueinander: Um bestehen zu können, müssen sie unbedingt kosteneffizient arbeiten, also die Ausgaben für ihre Produktionen möglichst niedrig halten. Dabei geraten Schauspieler, Autoren und ihre Texte zum ‚Kapital‘ eines Theaters, das mit Bedacht auf Erfolgsaussicht und Rentabilität eingesetzt wird. Für die Dramatiker gilt es mehr denn je, den Bedingungen eines von ökonomischen Prinzipien geleiteten Systems zu

folgen, d.h. nicht nur innerliterarische Faktoren, sondern unbedingt auch Aspekte wie Vorgaben von Zensur und Theaterdirektion, bühnentechnische und schauspielerische Kapazitäten, vor allem aber Erwartungen der Zuschauer zu berücksichtigen.¹⁷

Das Publikum, das „Züge institutionalisierter Öffentlichkeit“¹⁸ zeigt, wird so zu einer bestimmenden Größe, die die Spielplangestaltung mitentscheidet und somit auch auf die Arbeit der Autoren großen Einfluss ausübt. Besonders deutlich zeigt sich dies zum Beispiel im Fall der Erfolgsdramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer:¹⁹ Als Schauspielerin und zeitweilig auch als Theaterdirektorin engagierte Autorin ist sie bestens mit der Theaterszene, insbesondere mit den Vorlieben ihrer Zuschauer vertraut; mit ihren vorwiegend melodramatischen, stark an einem breiten Publikumsgeschmack orientierten Spektakel- und Rührstücken zielt sie klar auf Kasseneffizienz ab. Dass sie in rascher Folge eine hohe Zahl an neuen Stücken produziert, ist ebenfalls eine Konzession an die Theaterbesucher, die Neuinszenierungen den Wiederaufnahmen eindeutig vorziehen.²⁰

Durch diese Vorliebe für Novitäten entsteht ein großer Bedarf an Stücken, dem die Theaterdirektoren nachzukommen versuchen, indem sie ihre Hausdichter vertraglich dazu verpflichten, in kurzen Zeitabständen eine hohe Anzahl an Bühnentexten abzuliefern. Die Dramatiker, schreibt Friedrich Kaiser, seinen Unmut über den Theaterdirektor Carl Carl äußernd, stünden unentwegt unter Druck, „weil eben ein geldbedürftiger, oder *geldgieriger* Director eine Novität braucht“:

„Aber wie ist ein dichterisches Produciren möglich, wenn der Dichter den festgesetzten Termin, an welchem sein Stück fertig sein muß, im Auge habend, sehr oft *inerte Minerva* sich an sein Pult setzen muß; wenn ihm [...] die einzelnen Bogen von einem Abgesandten des Directors entrissen werden; wenn er oft, am zweiten Acte schreibend, nicht mehr durchlesen kann, was er im ersten Acte geschrieben [...]. Diese Ansichten sprach ich oft gegen *Carl* aus, aber immer ohne Erfolg. –

Sein Grundsatz war unerschütterlich: ein Bühnenleiter müsse sich durch die Quantität im Voraus für die immer zweifelhafte *Qualität* der Stücke entschädigen (denn unter einem *guten* Stücke verstand er nur jenes, welches Geld trug).“²¹

Geld soll schließlich vor allem die Inszenierung von Stücken einbringen, die bereits andernorts vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und in Kritiken positiv besprochen wurden – die Manuskripte beliebter Dramen werden so zu einem begehrten Handelsobjekt, dessen Erwerb nicht selten mit Urheberrechtsverletzungen einhergeht. Die von Birgit Pargner untersuchten Briefe aus dem Nachlass von Birch-Pfeiffer zeugen von den ständigen Bemühungen der Autorin, die ihr zu-

stehenden Honorare einzutreiben.²² 1859 strebt sie sogar einen Strafprozess gegen – den in Hinblick auf Autorenrechte als umsichtig bekannten – Nestroy an, unter dessen Direktion es zur unautorisierten Aufführung zweier ihrer Erfolgsstücke gekommen ist.²³ Nestroy hat offenbar, wie aus einem Brief seines Anwalts hervorgeht,²⁴ der Behauptung einer Schauspielerin Glauben geschenkt, dass die Autorin ihr die Erlaubnis zur Inszenierung der Stücke erteilt habe. Tatsächlich dürfte die Wiederverwendung bzw. Weitergabe von Manuskripten durch Mitarbeiter der Bühnen keine Seltenheit gewesen sein²⁵ – dem Einhalt zu gebieten, ist für die Autoren ungleich schwierig, zumal sie mangels einer Interessenvertretung als Einzelkämpfer vor Gericht ziehen müssen, damit Verstöße gegen ihre Rechte geahndet werden. Letztlich verzichteten wohl auch deshalb viele auf eine Klage, um sich nicht bei den Theaterdirektoren, auf deren Gunst insbesondere weniger erfolgreiche Dramatiker angewiesen sind, unbeliebt zu machen.²⁶

Eine Möglichkeit, die Kontrolle über die Verbreitung der eigenen Stücke zu wahren, ist es, sie einer Theateragentur zu übergeben: Diese Firmen, die sich ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts mehr und mehr etablieren, vermitteln sowohl Schauspieler als auch Bühnentexte, die sie in eigens dafür gegründeten Zeitschriften bewerben.²⁷ Allerdings scheinen es auch die Agenturen nicht immer allzu genau mit den Urheberrechten genommen zu haben, wie Franz Wallner berichtet: „Mein guter Direktor gab einem in Wien lebenden Agenten den Auftrag, ihm das Stück stehlen zu lassen, ein Auftrag, der sofort effectuirt wurde. Die Theater-Agenten lebten damals hauptsächlich vom Manuscripten-Diebstahl, den sie in Compagnie mit den Souffleuren [...] systematisch betrieben.“²⁸ Angesichts dieses schlechten Rufs der Vermittlungsbüros darf es nicht verwundern, dass sich Karl von Holtei mit dem eigenwilligen „Ehrensold“ eines Theaterdirektors, der Stücke lieber vom Autor persönlich als über einen Unterhändler bezieht, zufrieden gibt:

„Man machte zu jener Zeit nicht eben viel Umstände mit den Autoren; wer eine Abschrift besaß, wählte sich auch rechtmäßig in Besitz, und im Gesetz fand sich keine Stelle, die den autoreigenthümlichen Inhalt von dem beschriebenen Papiere zu sondern gestattet hätte. Doch daß ich nicht lüge: ein reisender Theaterunternehmer, Pichler mit Namen, schrieb mir aus Münster, wenn ich nicht irre, daß seine Verhältnisse ihm nicht erlaubten, sich auf Honorar-Zahlungen einzulassen, daß er sich aber lieber direkt an mich, als an einen jener frechen Unterhändler wende, die mit gestohlenem Gut Handel trieben. Ich sandte dem braven Manne Buch und Partitur und er sandte mir als Ehrensold: zwei vortreffliche westphälische Schinken.“²⁹

Übersetzungen und Bearbeitungen

Hugo Aust, der sich mit Begriffen der modernen Unternehmensforschung der Institution Volkstheater anzunähern versucht, spricht von beliebten Wegen des „Billig-Einkaufs von Produktionsmitteln“³⁰, zu denen er neben Plagiat und Textdiebstahl vor allem die Bearbeitung zählt. Tatsächlich bringt die Textadaption eine Reihe von Vorteilen: Die unter Zeitdruck stehenden Autoren können sich an bereits vorgefertigten Mustern orientieren, Motive, Stoffe und Handlungsabläufe übernehmen und so relativ schnell ihre Stücke fertigstellen; außerdem erhöht die Bearbeitung von Werken, die bereits andernorts Anklang beim Publikum gefunden haben, die Chance, einen Kassenerfolg zu verbuchen.

Die Aneignung fremder Stoffe ist selbstverständlich in der Literatur, insbesondere im Bereich des Theaters, kein Novum, in jedem Fall aber ein charakteristisches Merkmal der Unterhaltungsstücke des 19. Jahrhunderts, die in massenproduktionsmäßigem Verfahren entstehen. Dies gilt nicht nur für den deutschsprachigen Raum – auch den vielen neuen Stücken, die in den Pariser Theatern uraufgeführt werden, liegen häufig andere Werke zugrunde, die zumeist in Teamarbeit zu Bühnenstücken umgeformt worden sind. Paul de Kock zum Beispiel, einer der meistverkauften französischen Schriftsteller der Zeit, dramatisiert fast alle seine Romane, wobei er vielfach die Mithilfe anderer Vaudevillisten beansprucht.³¹ Dass er aber in der Regel wenigstens Mitautor dieser Stücke ist, hat seinen Grund: Nach dem französischen Urhebergesetz müssten andere Autoren das Bearbeitungsrecht erst erwerben, da dieses zugunsten des Verfassers des ursprünglichen Texts gewahrt bleibt. Ganz anders ist die Situation in den Ländern des Deutschen Bundes: Hier gelten Bearbeitungen aller Art zwar wie in Frankreich als Originalwerke und werden als solche geschützt, jedoch nicht unbeschadet des Urheberrechts, das für die Vorlage besteht.³² Das bedeutet, dass jedes Werk als Prätext verwendet werden kann, ohne dass der Verfasser dafür bezahlt wird – für die Autoren ist das Adaptieren von anderen Werken also eine ideale Möglichkeit, um in kurzer Zeit zu Stücken zu kommen, ohne gegen das Gesetz zu verstoßen.

Die Dramatisierung von Romanen ist die beliebteste Form der Bearbeitung, aber auch andere Textsorten werden genutzt: Die Liste der Nestroyschen Quellen³³ verzeichnet zum Beispiel Romane, Erzählungen und Novellen, aber auch dramatische Vorlagen – Vaudevilles, Operetten und Opern, Zauber-, Lust- und Trauerspiele; selbst Zeitungsbeiträgen aller Art entnimmt er Anregungen.³⁴ Welcher Gattung der Prätext angehört, ist für die Bearbeiter zumeist nicht von Belang; vielfach ändern sie das Genre im Zuge der Adaption. Je nach Belieben werden auch musikalische Einlagen gestrichen, abgewandelt, oder hinzugefügt,³⁵ wobei diese ebenfalls oft anderen Werken entnommen sind, da das Gesetz neue Arrangements, also „Einrichtungen für andere oder weniger Instrumente, als es ursprünglich gesetzt ist“,³⁶ ausdrücklich gestattet.

Dass angesichts solcher Bestimmungen die Grenzen zwischen schöpferischer Verwertung und Plagiat fließend sind, liegt auf der Hand, zumal minimale Änderungen ausreichen, um ein Werk als Eigenkreation auszugeben. Nicht selten kommt es deshalb zu Konflikten zwischen den Autoren: Berthold Auerbach verklagt Charlotte Birch-Pfeiffer, weil ihr Stück *Dorf und Stadt* (für das sie später die genannte Klage gegen Nestroy einreichen wird) auf einer seiner Novellen beruht;³⁷ Adolf Bäuerle beschwert sich öffentlich darüber, dass Holtei zwei Duette aus seinem Stück *Aline* übernommen hat,³⁸ und Nestroy sieht sich mit dem Vorwurf konfrontiert, einen Text von Josef Karl Böhm (den Carl Carl von diesem erhalten, aber nicht zur Aufführung angenommen hatte) für seine Posse *Freiheit in Krähwinkel* verwertet zu haben.³⁹ Der verärgerte Nestroy reagiert darauf mit einem „Ganz offene[n] Brief an Herrn C. Böhm“, in dem er Stil und Struktur von Böhms Schreiben⁴⁰ satirisch nachahmt und dessen Motto „Heilig ist das Eigenthum“ – ein Schlagwort, das während der Revolution des Öfteren aus Angst vor Plünderungen an die Türen geschrieben wurde⁴¹ – der Lächerlichkeit preisgibt:

„Im ‚Demokrat‘ [...] reiben Sie mir (·sit venia verbo·) auf eine höchst pikante Weise die Sentenz unter die Nase: *‚Heilig ist das Eigenthum!‘* Sie sind ein origineller Mann, aber diese Idee ist nicht von Ihnen; ich wette darauf, Sie haben sie von einer Gewölbthüre abgespickt. Ubrigens kann ich Ihnen die wärmste Versicherung geben, daß mich nie nach fremdem Eigenthum, am wenigstens nach *Ihrem geistigen* gelüftet.

Sie scheinen die allerdings originelle Idee zu entwickeln, als hätten Sie allein ein ausschließendes Privilegium auf die großartige Gegenwart, um daraus Stöffchens zu Charakter-Gemälden zu entnehmen. [...]

Sie glauben ferner, die riesige Jetztzeit [...] könne nur Stoff zu einem einzigen, und zwar zu Ihrem Charakter-Gemälde liefern, nicht einmal auf ein Pößchen bleibe übrig, ohne ein Plagiat an Ihnen zu begehen. Ich lasse Ihnen diese immense Nichtbegreifung dieses großartigsten Theiles der Weltgeschichte, *denn, heilig ist das Eigenthum*. [...]

Wenn aber, Herr Böhm, Ihnen je wieder die Idee kommen sollte, man habe Ihnen eine Grundidee gestohlen, so müssen Sie diese Idee gleich vom Grund aus verbannen, als eine grundfalsche Idee, schon aus dem Grunde, weil *Niemand Grund hat, bei Ihnen Grund-Ideen, oder Ideen überhaupt zu suchen*.⁴²

Die Kritiker⁴³ und auch die Theaterbesucher scheinen schließlich eindeutig Partei für Nestroy ergriffen zu haben, wie ein Rezensent nach einer Aufführung von *Freiheit in Krähwinkel* verrät: „Das Wiener Publikum [...] jubelte ihm zu: ‚Nestroy gerechtfertigt! Böhm...‘ u. s. w. (der Leser wird sich bei nur einiger Fantasie die näheren Bezeichnungen denken können), schwenkte mit den Tüchern und rief seinen Liebling acht bis zehnmal hervor.“⁴⁴

Noch mehr Aufsehen erregt ein ähnlicher Plagiatsstreit, in den das Wiener Burgtheater unter der Führung von Heinrich Laube verwickelt ist: Auch hier behauptet ein Autor, nämlich der bayrische Landschullehrer Franz Bacherl, man habe das von ihm eingereichte Stück *Die Cherusker in Rom* abgelehnt, um es dann zu plagieren und ohne Verfasserangabe als *Die Fechter von Ravenna* zu inszenieren. Laube beteuert, Bacherls Stück nicht weitergegeben und den 1845 uraufgeführten *Fechter* als anonyme Einsendung erhalten zu haben; in der Presse, wo man schon seit längerem wilde Spekulationen über den möglichen Autor anstellt, schenkt man aber zunächst Bacherl Glauben. Schließlich bekennt sich Friedrich Halm zur Autorschaft; sein Kontrahent erhebt jedoch weiterhin Anspruch auf das Werk, hält Vorträge und gibt Lesungen aus den *Cheruskern in Rom*.⁴⁵ Zwei Jahre nach der Uraufführung des *Fechters* erscheint Bacherls Stück, angeblich durch plötzlich wiederaufgefundene Textpartien ergänzt, in Druck – die Vermutung liegt nahe, dass Bacherl nun seinerseits ein Plagiat begangen und Halms Stück ausgebeutet hat, um die These seiner Urheberschaft zu untermauern.⁴⁶ Im Carltheater wiederum verabsäumt man es nicht, vom Theaterskandal zu profitieren und eine Parodie des *Fechters* – selbstredend anonym – auf die Bühne zu bringen.⁴⁷

Halms öffentliches Schreiben, in dem er sich als Autor zu erkennen gibt und die Plagiatsvorwürfe von sich weist, ist insofern aufschlussreich, als er genau seine Quellen auflistet, die er für das Stück verwendet hat⁴⁸ – offensichtlich versucht er damit zu beweisen, dass sich die Parallelen zwischen seinem und Bacherls Stück daraus ergeben haben, dass er möglicherweise auf dieselben Vorlagen wie Bacherl zurückgegriffen hat. Dass es auf diesem Wege zu Doppelschöpfungen kommt, ist im 19. Jahrhundert tatsächlich nichts Ungewöhnliches: Insbesondere bei erfolgreichen Werken entsteht ein regelrechter Wettstreit um die erste Aneignung des Stoffes, und immer wieder kommt es zu Kettenbearbeitungen über den deutschsprachigen Raum hinaus. Auch hierfür liefert die Geschichte der Nestroyschen Vorlagen anschauliche Beispiele: Der Berliner Lustspielautor Louis Angely arbeitet 1825 das Vaudeville *Les femmes soldats, ou la forteresse mal défendue* von Guillaume Marie Théaulon de Lambert und Armand Dartois zur Posse *Sieben Mädchen in Uniform* um, die dann über mehrere Jahrzehnte hinweg auf deutschen Bühnen gegeben wird – dabei entstehen immer wieder neue Varianten, in Wien unter anderem aus der Feder von Josef Gleich und Nestroy.⁴⁹ Eine weitere Vaudeville-Adaption Angelys, das Stück *Wohnungen zu vermieten!*, wird in Frankfurt am Main von Karl Malß, in Wien wiederum von Nestroy weiterverarbeitet.⁵⁰ Gleich fünf Vorlagen Nestroys bilden auch die Grundlage für Stücke seines Wiener Konkurrenten Josef Kupelwieser⁵¹ – darunter die Vaudeville-Komödien *Bonaventure* von Charles Désiré Deputy und Frédéric de Courcy und *L'homme blasé* von Félix-Auguste Duvert und Adolphe Théodore Lauzanne, auf denen zwei der bekanntesten Nestroy-Possen, *Der Talisman* und *Der Zerrissene*, basieren. Die Aufführungen der unterschiedlichen Adaptionen erfolgen zumeist sehr zeitnah: Kupelwiesers *Roth, braun und blond, oder Die drei Wittfrauen*

feiert nur einen Monat nach dem *Talisman*,⁵² seine Version des *Zerrissenen* sogar am selben Abend wie Nestroys Stück Premiere.⁵³

Angesichts der hohen Zahl an rasch aufeinanderfolgenden Bearbeitungen ist vielfach nicht mehr eruierbar, auf welche Texte die einzelnen Versionen unmittelbar zurückgehen – ein Problem, das sich zusätzlich verschärft, wenn die Autoren gleich mehrere Quellen in ihren Stücken verwoben haben. Diese Vorgangsweise dürfte nicht nur charakteristisch für Nestroy sein (Fred Walla wird nicht müde davor zu warnen, durch die Konzentration auf Nestroys Hauptvorlagen die Nebenquellen zu übersehen)⁵⁴ – auch andere Dramatiker scheinen nicht ungern Anleihen bei mehreren Autoren genommen zu haben. Die erhalten gebliebenen Gesangstexte von Kupelwiesers Stück *Roth, braun und blond* zum Beispiel, das seinen Angaben zufolge „treu nach dem Französischen mit Abänderung des Schlusses“⁵⁵ verfasst worden ist, weisen mitunter frappierende Ähnlichkeiten mit Nestroys Fassung auf – so finden sich in beiden Bearbeitungen Couplets, in denen das schwere Los der Frauen beklagt wird („Ja die Männer hab'ns gut“⁵⁶ bei Nestroy und „Die Männer muß man kennen“⁵⁷ bei Kupelwieser), während in der französischen Vorlage dieses Thema überhaupt nicht erwähnt wird.⁵⁸ Der Bearbeiter hat sich also offenbar nicht nur an das französische Original, sondern auch an die vom Wiener Publikum sehr wohlwollend aufgenommene Fassung seines Kollegen angelehnt.

Gerade bei Stückübernahmen aus dem Ausland stellt sich schließlich die Frage, ob – und wenn ja, welche – Übersetzungen den Adaptionen zugrunde liegen, zumal es gerade von erfolgreichen Texten oft mehrere Versionen und Übersetzungen gibt. Selbst dann, wenn keine deutsche Textfassung im Druck erschienen ist, kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Autoren über ein Manuskript mit einer (vielleicht extra zum Zweck der Bearbeitung in Auftrag gegebenen) Übersetzung verfügt haben. Auch die Theateragenturen führen vielfach gleichzeitig ein Übersetzungsbüro; Adalbert Prix, zeitweiliger Kassier und Sekretär Carl Carls und wichtigster Agent Wiens, überträgt sogar selbst Stücke ins Deutsche.⁵⁹ Friedrich Sengle nennt als weitere „Firmennamen der Übersetzungsfabriken“⁶⁰ Ignaz Franz Castelli und Franz August Kurländer in Wien, Louis Angely und Carl Blum in Berlin, Karl August Lebrun und Karl Töpfer in Hamburg und in Dresden Theodor Hell.⁶¹ Hans-George Ruprecht erwähnt darüber hinaus den Berliner Ludwig Schneider, für Österreich Johann Ludwig Deinhardstein, Karl Wilhelm Koch, Hermann Herzenskron, Wenzel Lembert und Heinrich Laube.⁶²

Begehrt sind Übersetzungen nicht zuletzt deshalb, weil man nicht Gefahr läuft, mit dem Urhebergesetz in Konflikt zu geraten: Übertragungen von gedruckten Texten gelten ebenso wie Bearbeitungen als eigenständige Schöpfungen und sind ausdrücklich erlaubt, sofern sich der Urheber nicht das Recht zu einer Übersetzung vorbehält, die innerhalb eines Jahres nach dem Erscheinen des Originals veröffentlicht werden muss.⁶³ Zudem mangelt es an zwischenstaatlichen Abkommen⁶⁴ – Texte aus England oder Frankreich können deshalb ungeachtet der gesetzlichen

Regelungen des Herkunftslandes nach Belieben übersetzt, kopiert und bearbeitet werden: Ein Erfolgsautor wie Eugène Scribe, von dem zwischen 1820 und 1880 allein in Wien, Berlin, Leipzig und Weimar über hundert Adaptionen seiner Stücke gespielt werden,⁶⁵ muss sich deshalb mit Ruhm und Ehre begnügen. Einschränkungen gibt es lediglich in den Ländern des Deutschen Bundes sowie in Galizien und Lodomerien, wo ungedruckte Werke durch die Bestimmungen von 1841 geschützt sind, was den Übersetzern – auch wenn im Gesetz Übersetzungsrechte nicht näher behandelt werden – unter Umständen Schwierigkeiten bereiten konnte.⁶⁶ Nestroy, selbst großer Nutznießer von Übernahmen aus dem Ausland, weiß sich im Recht, wenn er im Oktober 1842 bei dem in Lemberg engagierten Franz Wallner nachfragt, ob das dortige polnische Theater sein Stück *Einen Jux will er sich machen* im Programm führt: Er habe keine Konzession erteilt und fordere im Falle einer unerlaubten Aufführung Schadenersatz.⁶⁷ Da das Stück erst vor rund einem halben Jahr in Wien uraufgeführt und nie gedruckt worden war, hätte Nestroy bei einer unautorisierten Übersetzung und Inszenierung tatsächlich Anspruch darauf gehabt.⁶⁸

Diese Beispiele zeigen, dass im 19. Jahrhundert zwar durchaus ein gewisses Bewusstsein für die Rechte der Urheber besteht, die gesetzlichen Bestimmungen jedoch große Freiräume lassen, deren Ausnutzung Teil des kommerziellen Theatergeschäfts ist. Dazu gehört auch ein recht schonungsloser Umgang mit den Originalwerken: Für die Anpassung an den Aufführungsort und seine Aufführungs- und Wirkungsbedingungen erlauben sich die Autoren weitreichende Eingriffe in die Texte – auch bei Übersetzungen ist es gang und gäbe, dass Partien umgearbeitet oder, z.B. um Zensurvorgaben zu entsprechen, ausgespart werden; gerade bei Theaterstücken ist zudem eine umfassende Lokalisierung üblich, um die Stücke in der Wirklichkeit des jeweiligen Publikums zu verorten.⁶⁹ Eine genaue Zahl der übersetzten Bühnentexte lässt sich also nicht nur deshalb schwer ermitteln, weil viele Übertragungen ungedruckt bleiben und somit in Verzeichnissen nicht aufscheinen,⁷⁰ sondern weil eine Unterscheidung zwischen Übersetzung und Bearbeitung zumeist schwer möglich ist. Schwierig ist es in diesem Zusammenhang schließlich auch, das Verdienst der Autoren einzuschätzen: Einerseits muss eine Analyse Fremddanteile unbedingt berücksichtigen, andererseits greift eine pauschale Geringschätzung der Stücke, nur weil es sich um Adaptionen handelt, zu kurz, weil dabei sowohl spezifische Bedingungen des theatralen Umfelds als auch schöpferische Eigenleistungen der Bearbeiter missachtet werden.

Kopie oder kreative Verwertung?

Obschon Unterhaltungsbühnen wie jene des Wiener Vorstadttheaters von jeher ein „Theater aus ‚zweiter Hand‘ mit Bearbeitung, ‚Übersetzung‘ und ‚Zitat‘ bereits ‚Literatur‘ gewordener Wirklichkeit durch Adaption, Transformation und Parodie“⁷¹

sind, mehren sich im 19. Jahrhundert die kritischen Stimmen, die die Abhängigkeit von fremden Vorlagen anprangern. Vor allem die Tatsache, dass viele Stücke aus dem Ausland, vornehmlich aus Frankreich, kommen, erregt vielfach Missmut, wobei sowohl nationalistisch-frankophobe Einstellungen als auch pekuniäre Aspekte eine Rolle spielen: Man fürchtet die Aufgabe von lokalen Traditionen zugunsten fremder Stoffe und Gattungen und eine damit einhergehende kulturelle Verflachung; gleichzeitig hegt man die Sorge, deutschsprachige Autoren könnten das Nachsehen haben, da die Stücke aus dem Ausland aus Kostengründen bevorzugt werden.⁷² Auch moralische Vorbehalte gegenüber den fremden Stücken, die nach Ansicht der konservativen Kritik nur Unterhaltungszwecken dienen, statt erzieherische Ziele zu verfolgen, werden – selbst in Zusammenhang mit einem so beliebten Dramatiker wie Nestroy – immer wieder geäußert:

„Man wird uns einwenden, Herr *Nestroy* kann keine Handlung erfinden, er gesteht dieß selbst auf die ehrlichste, offenherzigste Weise, aber wir fragen, warum wählt Herr *Nestroy* jetzt lauter solche leere, haltlose Stoffe, warum verschwendet er die Kraft seiner Laune, die üppige Gesundheit seines parodistischen Scharfblickes an solche schwächlichen, kränklichten Ausgeburten der französischen Vaudeville-Fabrikanten? Das Heer unserer geist- und spaßlosen Bearbeiter, Uebersetzer, Stükzuschneider mag sich diesem billigen Geschäfte widmen; sie haben nichts dabei zu verlieren, als höchstens etwas Papier, Tinte, den Einband ihres Lexikons, und etwas Zeit, die sie mit nichts Besserem auszufüllen vermögen; aber *Nestroy* im Besitze so reicher, prächtiger Gaben des Gottes der Laune sollte einen anderen Zweck vor Augen haben, als den alleinigen, [...] *unaufhörliches Gelächter zu erregen*, er sollte irgend einem *Ziele*, irgend einer *Richtung* nachstreben; und die kann sich nimmermehr in der Bearbeitung dieser leichten Vaudeville-Ware manifestiren; haben wir denn keine solideren, deutschen Stoffe?“⁷³

In der heutigen Literaturwissenschaft bemüht man sich um einen differenzierteren Blick auf internationale Austauschprozesse: „Während damals Originalität im Lustspiel vor allem die Selbständigkeit der äußeren Handlung, des plot bedeutete“, so Sengle, „wissen wir heute, daß eine geistvolle Bearbeitung eines vorliegenden Textes mehr bedeuten kann als ein aus gängigen Motiven neu kombiniertes Stück.“⁷⁴ Dennoch erschwert die Tatsache, dass es sich bei so vielen Texten um Bearbeitungen handelt, die Diskussion über das Unterhaltungsdrama der Biedermeierzeit.⁷⁵

Neben der Schwierigkeit, die Quellen der Texte zu finden (die die Autoren – wohl weniger aus Angst vor Plagiatsvorwürfen als vor der Rüge, keine Originalwerke zu schaffen – gerne verschwiegen haben), besteht ein Hauptproblem darin, das Selbstbild

der Dramatiker zu bestimmen: Sie dürften sich nur bedingt als Künstler im heutigen Verständnis gesehen und literarische Ambitionen zumeist den Bedürfnissen ‚ihrer‘ Bühne untergeordnet haben. Dennoch kommt Sengle zum Schluss, dass ihr Selbstbewusstsein „höher als das des heutigen Übersetzers“ einzuschätzen ist, „denn sie fühlen sich (mit Recht!) als unentbehrliche Kenner des theatralischen Handwerks.“⁷⁶ Die Autoren sind also vor allem kundige Theaterpraktiker – nicht von ungefähr stehen die meisten in einem besonderen Nahverhältnis zur Bühne: Sie arbeiten vielfach nicht nur als Hausdichter, sondern auch als Schauspieler und in der Verwaltung eines Theaters.⁷⁷ Ihr Schreiben (und Abschreiben) ist vor allem von pragmatischen Maximen bestimmt, sodass theaterfreundliche Stücke entstehen; „Bestseller in Langzeitperspektive“⁷⁸ dürfen sie aber vielfach nicht angestrebt haben. Charlotte Birch-Pfeiffer, deren Texte heute in der Tat völlig der Vergessenheit anheimgefallen sind, gesteht dies ganz offen ein: „Stücke [...], die, ohne inneren Wert, keinen Anspruch auf die *Zukunft* haben, reine Sache der Mode sind, haben eine sehr *kurze* Zeit, wird der Moment nicht ausgebeutet, sind sie erst *aus* der Mode, so sind sie vorbei und Niemand kann sie wieder in Kurs bringen.“⁷⁹

Dadurch, dass kaum eines der vielen Unterhaltungsstücke Eingang in den Kanon der Literatur gefunden hat, scheint sich Roy C. Cowens Urteil zu bestätigen, dass das 19. Jahrhundert eine von „Epigonen“ beherrschte Zeit war“, deren Autoren „persönlich, politisch und theoretisch dazu neigten, eher ‚praktisch‘ als ästhetisch original zu denken.“⁸⁰ Vergleicht man die Bühnentexte der Epoche, so fällt tatsächlich auf, dass viele inhaltlich wie formal starren Mustern folgen; durch die Bearbeitungspraxis, die zwangsläufig dazu führt, dass bestimmte Stoffe und Strukturen ständig wiederkehren, wird diese Tatsache zusätzlich verstärkt. Hinzu kommt, dass die Aneignung der Stücke keinesfalls immer zu Verbesserungen führt: Bei Dramatisierungen von Romanen haben die Autoren zum Teil Schwierigkeiten, die Fülle des Stoffs zu bewältigen; die Übertragung in ein anderes sozio-politisches Umfeld und Übersetzungsprobleme bedingen zudem, dass die neuen Versionen oft an Komik und satirischer Schärfe verlieren. Vielfach können weder kritische Anspielungen auf aktuelle Gegebenheiten noch der Sprachwitz, der gerade in Lustspielen für die Wirkung von großer Bedeutung ist, übernommen werden, sodass Brüche verloren gehen und sentimentale oder moralische Aspekte überhandnehmen.⁸¹

Dennoch ist keinesfalls davon auszugehen, dass die Unabhängigkeit von Vorlagen ein Garant für literarische Qualität ist: Friedrich Kaiser etwa, der sich zu fremden Einflüssen sehr skeptisch geäußert und zumeist nur Grundideen übernommen hat, sodass seine Stücke schwerlich als Bearbeitungen bezeichnet werden können,⁸² ist heute allenfalls wegen seiner Berichte über die Theaterszene der Zeit von Relevanz. Sein Konkurrent Nestroy hingegen, der wohl für alle seine Bühnentexte fremde Quellen verwendet hat, gilt heute als vielgespielter ‚Klassiker‘ der österreichischen Literatur. Das Argument, dass Nestroys Erfolg – wie des Öfteren in Theaterkritiken der Zeit behauptet wird – in erster Linie seinem Bemühen geschuldet ist, sich möglichst weit

vom Prätext zu entfernen und „fremde Gewächse für unseren Boden zu acclimatisieren“⁸³, ist somit nicht haltbar: Er ist, wie Fred Walla schreibt, ein „Plagiator‘ in guter Gesellschaft“⁸⁴, der sich mitunter noch stärker als seine Kollegen an fremde Vorlagen angelehnt hat. Versuche, durch Umstrukturierung der Handlung, Hinzufügen eigener Witze und Gesangseinlagen sowie durch eine inhaltliche und sprachliche Lokalisierung die Bühnenwirksamkeit zu steigern, finden sich außerdem bei vielen anderen Bearbeitern: Gustav Zerffi beispielsweise fertigt eine (von Nestroy später als Vorlage verwendete) Übersetzung des französischen Vaudevilles *Paris, Orléans und Rouen* von Bayard und Varin an, in der er die Repliken mit eigenen Witzen und Wortspielen anreichert und neu gereimte Liedtexte einfügt.⁸⁵ Auch die erwähnten Liedtexte Kupelwiesers haben größtenteils keine Entsprechungen in der französischen Fassung; durch typisch österreichische Elemente wie Jodel-Einlagen⁸⁶ zeugen sie eindeutig von dem Bemühen, das Stück an lokale Traditionen anzupassen. Ähnliches gilt für viele Adaptionen Louis Angelys, die zumindest aus sprachwissenschaftlicher Sicht interessant sein dürften, weil er bei der Übersetzung der französischen Vorlagen immer wieder unterschiedliche Varietäten, etwa das Berliner oder Wiener Idiom, einsetzt.⁸⁷

Nestroys Texte übertreffen die seiner Kollegen also nur bedingt an ‚Originalität‘, wenn man darunter die weitgehende Unabhängigkeit von Prätexten versteht; allerdings gelingen ihm eigene Zutaten zumeist besser, sodass gerade mit Blick auf die Bearbeitungspraxis sein literarisches Können sichtbar wird.⁸⁸ Eine kontrastive Betrachtung der Stücke, die das Hauptaugenmerk auf Nestroys Eingriffe in die Vorlagen richtet, verdeutlicht sein Geschick bei der Aneignung der Texte und sein Gespür für Bühnenwirksamkeit, komische Effekte und sprachliche Nuancen. Gleichzeitig rückt aber noch ein weiterer Aspekt in den Vordergrund, durch den sich Nestroy klar von seinen Kollegen abhebt: Bei der Gegenüberstellung seiner Stücke und der (vorwiegend trivialen) Vorlagen fällt auf, dass Nestroy immer wieder eine kritische Distanz zu seinen Quellen einnimmt. Dabei sind paradoxerweise nicht nur die Unterschiede, sondern vor allem auch die Gemeinsamkeiten zwischen Ausgangstext und adaptierter Fassung aufschlussreich: Nestroy kopiert nämlich immer wieder Passagen aus seinen Prätexten, verzichtet aber auf eine Anpassung an das wienerische Umfeld, sodass sie sich nicht in den neuen Kontext fügen.⁸⁹ Mitunter steigert er dabei sogar die Sentimentalität und Dramatik gegenüber der Vorlage, sodass der Kontrast zwischen den einmontierten Versatzstücken und dem wesentlich nüchterneren Grundton der Wiener Versionen noch stärker zutage tritt. Er bedient sich also typischer Verfahrensweisen der Parodie, um das ihm vorliegende Textmaterial für den komischen Effekt einzusetzen und die Trivialität seiner Quellen offenzulegen.

Nestroys Stücke sind somit nicht nur insofern „geistvolle Bearbeitungen“⁹⁰ im Sinne Sengles, als Texte im Zuge der Adaption lokalisiert und durch Ausarbeitung und Umgestaltung verbessert werden, sondern vor allem auch deshalb, weil sie

zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Quellen und damit zwangsläufig zu einer Reflexion über Faktoren der Literarizität werden. Dass das lückenhafte Urheberrecht des 19. Jahrhunderts die Verwertung von Vorlagen in diesem Ausmaß gestattet, gereicht dem Dramatiker also gleich in mehrfacher Hinsicht zum Vorteil: Zweifelsohne dient die Übernahme von fremdem Material der Zeitökonomie – gleichzeitig aber wird zu einer genauen Auseinandersetzung mit dem Prätext angeregt, die, insbesondere dann, wenn die Texte inhaltlich oder sprachlich fixen Schemata der Unterhaltungsliteratur folgen, zum parodistisch-intertextuellen Spiel motiviert. Die kreative Verwertung der Quellen schließt also auch mit ein, dass der Bearbeiter Epigontum vermeidet, indem er übernommene Elemente satirisch unterwandert: Nestroys Originalität und Aktualität ergibt sich somit nicht zuletzt aus seiner Abgrenzung von seinen Vorlagen, deren überkommene Muster er zum Objekt seiner Satire macht.

Die Literatur- und Theaterwissenschaft steht deshalb nicht nur vor der Aufgabe, Begriffe wie ‚Originalwerk‘ und ‚Plagiat‘ unter Berücksichtigung der im 19. Jahrhundert gängigen Praxis und der damaligen gesetzlichen Grundlagen neu zu bestimmen, sondern auch die Vorlagen ungeachtet ihrer literarhistorischen Bedeutung stärker in den Blick zu nehmen. Erst mit dem Vergleich der unterschiedlichen Fassungen wird nämlich sichtbar, dass mit der Bearbeitung ein intertextuelles Spiel eröffnet wird, das die Texte bis heute interessant erscheinen lässt. Wohl nicht von ungefähr schreibt Hannah Stegmayer ausgerechnet in einem Aufsatz zu literarischer Ästhetik und Ökonomie: „Man muss aktuelle Literatur dort suchen, wo man sie nicht vermutet: bei ihren Vorläufern.“⁹¹

Anmerkungen

- 1 Rudolf Zacharias Becker: Das Eigentumsrecht an Geisteswerken, 1789. Zit. nach Manfred Tietzel: Literaturökonomik. Tübingen: Mohr 1995, 31.
- 2 Heinrich Heine: Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben. Hg. v. Tilly Bergner. Leipzig: Insel 1959, 224 (2. Teil, Brief LVI vom 26. März 1843).
- 3 Vgl. Ludwig Gieseke: Vom Privileg zum Urheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845. Baden-Baden: Nomos 1995, 143.
- 4 Vgl. ebenda, 223.
- 5 Fedor Seifert: Kleine Geschichte(n) des Urheberrechts. Entstehung und Grundgedanken des geistigen Eigentums. München: Medien und Recht 2014 (= Berliner Bibliothek zum Urheberrecht 9), 145f.
- 6 Vgl. Gieseke (Anm. 3), 143.
- 7 Vgl. ebenda, 203.
- 8 Vgl. ebenda, 242.
- 9 Protokoll der Bundesversammlung des Deutschen Bundes, 1840. Zit. nach ebenda, 243.
- 10 Vgl. ebenda.
- 11 Vgl. Fedor Seifert: Von Homer bis Richard Strauß. Urheberrecht in Geschichten und Gestalten. Wilhelmshafen: Noetzel 1989 (Heinrichshofen-Bücher), 97.
- 12 Vgl. Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. 3. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, 96.
- 13 Vgl. Udo Köster: Literatur im sozialen Prozess des langen 19. Jahrhunderts. Zur Ideengeschichte und zur Sozialgeschichte der Literatur. Frankfurt/M.: Lang 2015 (= Hamburger Beiträge zur Germanistik 55), 149ff.
- 14 Vgl. Tietzel (Anm. 1), 47f.
- 15 Vgl. Köster (Anm. 13), 149.
- 16 Vgl. Johann Hüttner: Volkstheater als Geschäft: Theaterbetrieb und Publikum im 19. Jahrhundert. In: Jean-Marie Valentin (Hg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts. Akten des Kolloquiums 12.-13. November 1982. Bern et al: Lang 1986 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, 15), 127-149, hier 131.
- 17 Vgl. Hein (Anm. 12), 94ff.
- 18 Hugo Aust in: Jürgen Hein (Hg.): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989, 33.
- 19 Vgl. Birgit Pargner: Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Bielefeld: Aisthesis 1999.
- 20 Vgl. Hein (Anm. 12), 94.
- 21 Friedrich Kaiser: Theater-Director Carl: Sein Leben und Wirken – in München und Wien, mit einer entwickelten Schilderung seines Charakters und seiner Stellung zur Volksbühne. Wien: Sallmayer und Comp 1854, 73f. Lateinschrift und Sperrdruck hier kursiv gesetzt.
- 22 Vgl. Pargner (Anm. 19), 263ff.
- 23 Vgl. Birgit Pargner: Theaterdirektor Nestroy: „der betrogene Betrüger“. In: W. Edgar Yates, Ulrike Tanzer (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner 2006 (= Quodlibet 8), 165-184. (Es gibt zwar einige wenige Briefe der Anwälte, die einen Ausgleich anstreben, aber der genaue Ausgang ist nicht bekannt.)
- 24 Abgedruckt in ebenda, 181f.
- 25 Vgl. Pargner (Anm. 19), 270.
- 26 Vgl. Urs Helmsdorfer: „Heilig sey das Eigenthum!“ Urheberrecht in Wien um 1850. In: H. Christian Ehalt, Jürgen Hein, W. Edgar Yates (Hg.): Hinter den Kulissen von Vor- und Nachmärz. Soziale Umbrüche in der Theaterkultur bei Nestroy. Wien: WUV 2001 (= Wiener Vorlesungen 11), 81-106, hier 90.

- 27 Vgl. Pargner (Anm. 19), 225.
- 28 Franz Wallner: Rückblicke auf meine theatralische Laufbahn und meine Erlebnisse an und ausser der Bühne. Berlin: Gerschel 1864, 68.
- 29 Karl von Holtei. Theater. In einem Bande. Breslau: August Schulz 1845, 26.
- 30 Aust (Anm. 18), 34.
- 31 Vgl. Sylvia Wegener: Das Romanwerk Paul de Kocks. Seine wirkungsästhetische Perspektive und Möglichkeiten seiner literaturdidaktischen Behandlung. Diss. (unveröff.), Pädagogische Hochschule Berlin 1980, 148.
- 32 Vgl. Urs Helmensdorfer (Anm. 26), 94.
- 33 Siehe Anhang in Maria Piok: Sprachsatire in Nestroys Vaudevillebearbeitungen. Innsbruck: innsbruck university press 2017 (= Germanistische Reihe) [im Druck].
- 34 Vgl. Fred Walla: Zeitunglesen als Inspiration. Ein kleiner Beitrag zur Vorlagenforschung bei Nestroy. In: Nestroyana 15, 1995, 102-111.
- 35 Vgl. Susan Doering: Der wienerrische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke. München: W. Ludwig 1992 (= Literatur aus Bayern und Österreich, Literarhistorische Studien 5), 32.
- 36 Zit. nach Helmensdorfer (Anm. 26), 98.
- 37 Vgl. Pargner (Anm. 19), 265f.
- 38 Vgl. Karl von Holtei: Flüchtige Betrachtungen über Vaudeville und Liederspiel. In: Jürgen Hein, Henk Koning (Hg.): Karl von Holtei. Ausgewählte Werke. Gedichte, Lieder, Stücke, Schriften zu Literatur und Theater. Würzburg: Bergstadtverl. Korn 1992, 273-291, hier 279f.
- 39 Vgl. Walter Obermaier: Anmerkung zu Nestroys Briefen vom 12. Juli 1848 (Nr. 56) und vom 14. Juli 1848 (Nr. 58). In: Johann Nestroy: Sämtliche Briefe. HKA Briefe 2, 78ff. HKA = auch in Folge verwendetes Kürzel für: Johann Nepomuk Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Jürgen Hein, Johann Hüttner bzw. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier, W. Edgar Yates. Wien: Jugend und Volk 1977ff.; Deuticke 1991ff.
- 40 Vgl. J. Karl Böhm: „Heilig ist das Eigenthum“. In: Der Demokrat 164, 11. Juli 1848. Zit. nach HKA Stücke 26/1, 203ff.
- 41 Vgl. Obermaier (Anm. 39), 81.
- 42 Johann Nestroy: Brief vom 14. Juli 1848 (Nr. 58). In: Oesterreichischer Courier (Theaterzeitung) 168, 14. Juli 1848. Zit. nach HKA Briefe 2, 79f.
- 43 Vgl. die Kritiken in HKA Stücke 26/1, 208ff.
- 44 S. (vermutlich Ferdinand Seyfried): Wiener Kurier. In: Der Demokrat 168, 15. Juli 1848. Zit. nach HKA Stücke 26/1, 213.
- 45 Vgl. Anton Schlossar: Friedrich Halms Leben und Wirken. In: Friedrich Halm: Ausgewählte Werke. Band I. Hg. und mit Einleitungen versehen v. Anton Schlossar. Leipzig: Hesse [o.J.], 3-93, hier 58ff.
- 46 Vgl. Kurt Vasca: Der Streit um die Urheberschaft des „Fechters von Ravenna“. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 83, 1928, Bd. 154, 267-271, hier 270.
- 47 Vgl. Walter Obermaier: Anmerkung zu Nestroys Brief vom 28. November 1854 (Nr. 92). HKA Briefe 2, 124f.
- 48 Friedrich Halm: Erklärung, 27. März 1856. In: Schlossar (Anm. 45), 60-63.
- 49 Vgl. W. Edgar Yates, Peter Haida: Einführung zu Johann Nestroy: Zwölf Mädchen in Uniform. HKA Nachträge 2, 1f.
- 50 Vgl. Jeanne Benay: Theater im „kupferne[n] Zeitalter“. „Eine Wohnung ist zu vermieten...“ Mehrere „Wohnungen zu vermieten!“ (Roche/Duflot, Angely, Maß, Nestroy). In: Nestroyana 17, 1997, 77-97.
- 51 Siehe Anhang in Piok (Anm. 33).
- 52 Vgl. Jürgen Hein, Peter Haida: Anmerkungen zu Johann Nestroy: Der Talisman. HKA Stücke 17/1, 110.
- 53 Vgl. Jürgen Hein: Anmerkungen zu Johann Nestroy: Der Zerrissene. HKA Stücke 21, 21.
- 54 Vgl. Fred Walla: Die vervollkommnenden Striche des Meisters oder „Plagiator“ in guter Gesellschaft: Johann Nestroy und seine Quellen. In: Walter Obermaier (Hg.): Die Welt steht auf kein Fall mehr lang. Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Katalog zur 277. Sonderausstellung des historischen Museums der Stadt Wien. Wien 2001, 69-80, hier 74.

- 55 Vgl. Hein, Haida (Anm. 52), 110.
- 56 Johann Nestroy: Der Talisman. HKA Stücke 17/1, 22.
- 57 Josef Kupelwieser: Roth, braun und blond, oder Die drei Wittfrauen. Posse mit Gesang in drei Aufzügen, treu nach dem Französischen mit Abänderung des Schlusses. Abdruck der erhalten gebliebenen Partien in: Helmut Herles: Nestroys Komödie „Der Talisman“. Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk. Mit bisher unveröffentlichten Handschriften. München: Wilhelm Fink 1974, 183ff, hier 185.
- 58 Vgl. ebenda, 187.
- 59 Vgl. Doering (Anm. 35), 80f.
- 60 Friedrich Sengle: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Bd. II. Stuttgart: Metzler 1972, 419.
- 61 Ebenda.
- 62 Hans-George Ruprecht: Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum. Bern et al.: Lang 1976 (= Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 14), 47f.
- 63 Vgl. Helmensdorfer (Anm. 26), 98f.
- 64 Vgl. ebenda, 93.
- 65 Vgl. Ruprecht (Anm. 62), 12.
- 66 Vgl. Helmensdorfer (Anm. 26), 91.
- 67 Vgl. Johann Nestroy: Brief vom 23. Oktober 1842 (Nr. 30, Original verschollen). HKA Briefe 2, 50f.
- 68 Vgl. Helmensdorfer (Anm. 26), 91.
- 69 Vgl. Bernd Kortländer: „...was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht.“ Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema. In: Maria Porrmann, Florian Vaßen (Hg.): Theaterverhältnisse im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2002 (= FVF: Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 2001, Jg. 7), 197-212, hier 203ff.
- 70 Vgl. Bernd Kortländer: Übersetzen – „würdigstes Geschäft“ oder „widerliches Unwesen“. Zur Geschichte des Übersetzens aus dem Französischen ins Deutsche in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Rainer Rosenberg, Detlev Kopp (Hg.): Journalliteratur im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 1996 (= FVF: Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 1995, Jg. 1), 179-203, hier 186.
- 71 Hein (Anm. 12), 106.
- 72 Vgl. Kortländer (Anm. 69), 197ff.
- 73 Dr. Wagner in: Sonntagsblätter 15 (Beilage), 14. April 1844, 358f. Zit. nach HKA Stücke 21, 156. Sperrdruck kursiv gesetzt.
- 74 Sengle (Anm. 60), 420.
- 75 Vgl. Roy C. Cowen: Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1988 (Sammlung Metzler 247), 35.
- 76 Sengle (Anm. 60), 420.
- 77 Vgl. Norbert Bachleitner: Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler französischer Lustspiele. In: Bernd Kortländer, Hans T. Siepe (Hg.): Übersetzen im Vormärz. Bielefeld: Aisthesis 2008 (= FVF: Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 2007, Jg. 13), 27-45, hier 33f.
- 78 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 237.
- 79 Charlotte Birch-Pfeiffer: Brief vom 31. März 1858. Zit. nach Alexander von Weilen: Charlotte Birch-Pfeiffer und Heinrich Laube im Briefwechsel. Auf Grund der Originalhandschriften dargestellt. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1917 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 27), 132f. Sperrdruck kursiv gesetzt.
- 80 Cowen (Anm. 75), 37.
- 81 Vgl. Piok (Anm. 33), Kapitel 6.4.3.
- 82 Vgl. Jeanne Benay: Bearbeitungskonventionen des Vaudevilles im Wiener Volkstheater. Friedrich Kaisers ‚Ein Abend, eine Nacht und ein Morgen in Paris‘ (1843). In: Horst Turk, Jean-Marie Valentin

- (Hg.): Konvention und Konventionsbruch. Wechselwirkungen deutscher und französischer Dramatik, 17.-20. Jh. Bern et al.: Lang 1992 (= Jahrbuch für Internationale Germanistische Reihe A, 30), 80-115, hier 81.
- 83 r in: Der Wanderer 88, 11. April 1844, 351f. Zit. nach HKA Stücke 21, 145.
- 84 Walla (Anm. 54), 69.
- 85 Vgl. Piok (Anm. 33), Kapitel 6.3.1.
- 86 Vgl. Herles (Anm. 57), 184.
- 87 Vgl. Susanne Johns: Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte. Teil 1. Frankfurt/M. et al.: Lang 1988 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 20), 259.
- 88 Vgl. Rio Preisner: Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse. München: Carl Hanser 1986 (Literatur als Kunst), 41.
- 89 Vgl. W. Edgar Yates: Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge: Cambridge University Press 1972, 112.
- 90 Sengle (Anm. 60), 420.
- 91 Hannah Stegmayer: Literarische Ästhetik und Ökonomie. In: Sieglinde Klettenhammer (Hg.): Literatur und Ökonomie. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2010 (= Angewandte Literaturwissenschaft 8), 221-236, hier 235.

„... wenn Schönherr und Handel-Mazzetti dasselbe tun, ist es nicht dasselbe“ (Karl Kraus, 1911) oder: Welche Diskurse repräsentieren die Plagiatsvorwürfe gegen Karl Schönherr?

von Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek (Innsbruck)

Einleitung

Ursprünglich wollten wir den Plagiatsvorwurf gegen Karl Schönherr von 1911 prüfen und eine Darstellung der literaturwissenschaftlichen Argumente in ihrem historischen Kontext vorlegen. Doch stellte sich heraus, dass es in der damaligen Debatte so wenig um literaturwissenschaftliche Kriterien ging, dass sich die Frage anders stellte. Wer hat was mit dem Erheben eines Plagiatsvorwurfs beabsichtigt? Denn: Der Plagiatsvorwurf, so unsere These, war vor allem ‚Kampfmittel‘ in kulturideologischen Debatten. Bernhard Doppler spricht von „Wettkampf zwischen etablierter liberaler Literatur und der um Durchsetzung und Anerkennung bemühten katholischen“, bleibt aber dabei, seinem Thema gemäß, im innerkatholischen Rahmen.¹ Wir wenden uns in Kap. 5 diesem Konflikt zwischen Modernismus und Integralismus zuwenden. Die Debatten rund um Schönherrs Stück *Glaube und Heimat* betrafen jedoch nicht nur diesen Bereich, sondern etliche Felder darüber hinaus. Sie wurden geführt zwischen städtischer und (vermeintlich) ländlicher Kultur, auf internationaler Ebene zwischen dem traditionell protestantischen Preußen und dem traditionell katholischen Österreich, auf nationaler Ebene zwischen Preußen und dem traditionell katholischen Bayern, innenpolitisch zwischen Liberalismus und Katholizismus; genderpolitisch zwischen Kunst und „Frauenkunst“.² Und nicht zuletzt ging es um Kapital, auch symbolisches.

Bevor wir diesen Diskursen nachgehen, die sich berühren, überschneiden und bekämpfen, sollen einige kulturelle Ereignisse der zu betrachtenden Jahre 1910 und 1911 in Erinnerung gerufen werden, die gleichzeitig mit den vorgestellten Debatten stattfanden. In diesen Jahren trat der Expressionismus im deutschen Sprachraum in Erscheinung. 1905 war in Dresden die Künstlergruppe *Die Brücke* gegründet worden, in Österreich wird der Beginn mit der Veröffentlichung des Dramas *Mörder, Hoffnung der Frauen* des Malers und Schriftstellers Oskar Kokoschka 1909 angesetzt. Der Holzschnitt als ausdrucksstarkes Medium wurde in der bildenden Kunst wiederbelebt; von entscheidenden Abbildungen profitierten die literarischen Zeitschriften. An Zeitschriften, die sich dem Expressionismus verschrieben, wurden gegründet 1910 *Der Sturm* von Herwarth Walden, in dem u.v.a. auch Else Lasker-Schüler veröffentlichte, 1911 *Die Aktion* von Franz Pfemfert, beide in Berlin; 1910 *Der Brenner* von Ludwig von Ficker, in dem u.a. Georg Trakl und Lasker-Schüler

veröffentlichten, in Innsbruck. In München wurde 1911 von Wassily Kandinsky und Franz Marc die KünstlerInnengruppe *Der Blaue Reiter* ins Leben gerufen. 1911 hatte Hofmannsthals und Richard Strauss' *Rosenkavalier* in der Regie von Max Reinhardt in Dresden Premiere, ebenfalls in Reinhardts Regie fand die Uraufführung des Hofmannsthalschen *Jedermann* in Berlin statt. Reinhardt inszenierte außerdem in seinem Berliner Zirkus Schumann *Ödipus* von Sophokles (warum wir das mitteilen, macht die Karikatur in Exkurs 2 deutlich). Nicht unerwähnt in unserem Zusammenhang sollte bleiben, dass 1909 in Deutschland der „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ als Standesvertretung gegründet wurde, der sich neben wirtschaftlichen Belangen auch dem Rechtsschutz widmete; der „Verband deutscher Bühnenschriftsteller“ bestand seit 1908 – und kümmerte sich neben dem Rechtsschutz auch um das „Einwirken auf die Theater- und Urhebergesetzgebung“. Vergleichbare Einrichtungen gab es in Österreich erst später.³

Kap. 1 Schönherrs *Glaube und Heimat*

Der 1867 in Tirol geborene Karl Schönherr ist im Verlauf seines Medizinstudiums nach Wien gegangen und – bei regelmäßigen Aufenthalten in Tirol – dort geblieben. Seine schriftstellerischen Ambitionen sind seit 1888 nachzuweisen. 1896 wurde er zum Doktor der Allgemeinmedizin promoviert. Um 1900 hatte er einen ersten öffentlichen Erfolg mit dem Drama *Die Bildschnitzer*. Anfang 1906 gab Schönherr seine Arztpraxis auf; Beweggründe für einen solchen Schritt finden sich u.a. in den Stücken, deren Protagonisten oder Figuren Ärzte sind. Seit dem Erfolg des Dramas *Erde* (Uraufführung in kroatischer Sprache in Zagreb 1907; deutschsprachige Uraufführung 1908 in Düsseldorf) war Schönherr ein anerkannter Dramatiker. Das Stück *Glaube und Heimat* (UA 1910) brachte den endgültigen Durchbruch. Am 15.1.1911 erhielt Karl Schönherr dafür von der Wiener Akademie der Wissenschaften den renommierten Grillparzer-Preis.

Glaube und Heimat – Untertitel: *Die Tragödie eines Volkes* – „spielt“, so die Mitteilung des Autors, „zur Zeit der Gegenreformation in den österreichischen Alpenländern“⁴. Im Mittelpunkt steht die Bauernfamilie Rott – Christof⁵ Rott (Christof als sprechender Name von Christophorus, der „Christus-Träger“), seine Frau („Die Rottin“), deren kleiner Sohn („Der Spatz“), sein Bruder Peter (als Bekennender ausgewiesen, kehrt zurück), sein Vater, der alte Bauer („Alt-Rott“), seine Schwiegermutter; dazu kommen Bauern und DorfbewohnerInnen, vor allem aber der Gegenspieler des Christof Rott, „ein Reiter des Kaisers“. Er bleibt nicht nur ohne Namen, sondern auch ohne Geschichte und Charakterisierung, wir erfahren allein, dass er ein glühender Marienverehrer ist und einmal Mönch gewesen sein soll. Der dramatische Kern des Stücks ist mit dem Satz einer Nebenfigur: „katholisch werden oder aus dem Land; so heißt der Befehl!“⁶ so einfach wie treffend zusammengefasst. Eine

Protestantin des Dorfes wird von dem Reiter, der blutbeschmiert auftritt, getötet. Im Verlauf der Handlung verkündet dieser die nächsten perfiden Restriktionen: dass die „Lutherischen“ keine christlichen Begräbnisse mehr bekommen und dass die unmündigen Kinder nicht mit auswandern dürfen, was die Eltern zur Rekonversion zwingen soll. Der kleine Sohn der Rotts fällt, blind davonlaufend, in den Bach und ertrinkt, unglücklich vom Mühlrad getroffen. Christof Rott stürzt sich auf den Reiter, hat ihn schon auf dem Boden und die Hacke in der Hand, entsinnt sich jedoch seines Glaubens und lässt den Reiter leben. Dieser zerbricht sein Schwert.

Der erste Akt des Stücks erschien als Vorabdruck in der literarischen Osterbeilage der *Neuen Freien Presse* in Wien am 27.3.1910.⁷ Ohne hier auf die Unterschiede zur Druckfassung, die im Herbst 1910 bei L. Staackmann in Leipzig erschien, eingehen zu können (was einer kritischen Edition des Stücks vorbehalten bleibt), wurden Stoff, Handlung und Figuren(konstellation) öffentlich bekannt, was im Hinblick auf den Zeitpunkt der Plagiatsvorwürfe wichtig sein wird.

Das habsburgische Kaiserhaus in Wien reagierte deutlich: Der Thronfolger, Franz Ferdinand, hatte, so schreibt Vinzenz Chiavacci (ohne Nachweis), das im Herbst im Druck erschienene Werk gelesen und sei empört gewesen: „Den Kerl wird man sich merken müssen“, äußerte er zu seiner Umgebung. Man kann sich vorstellen, daß es schon aus diesem Grunde eine Hofbühne nicht wagen konnte, das Werk zur Aufführung zu bringen.⁸

Glaube und Heimat wurde am 17.12.1910 im Deutschen Volkstheater in Wien und am selben Abend im Neuen deutschen Theater in Prag uraufgeführt. Die Bühnenbilder und Figurinen (Kostümentwürfe) im Volkstheater stammten vom in Osttirol geborenen, überregional agierenden Maler Albin Egger-Lienz.⁹ Schönherr hatte ihn brieflich persönlich darum gebeten,¹⁰ ein Wunsch, dessen Motiv noch der Interpretation harret. Die Aufführung war ein voller Erfolg.¹¹ Das Drama wurde umgehend von zahlreichen Theatern in Deutschland übernommen, die deutsche Erstaufführung fand am 5.1.1911 Münchner Schauspielhaus statt.¹² Es war schnell so bekannt, dass sein Titel ohne Nachweis in der Münchner Satire-Zeitschrift *Simplicissimus* als Motto für eine Karikatur verwendet werden konnte.¹³

Am 16. März 1911 führte das Berliner Lessingtheater¹⁴ *Glaube und Heimat* auf. Laut Vinzenz Chiavacci habe diese Aufführung „plötzlich einen Plagiatsstreit großen Ausmaßes“ ausgelöst:

„Auf einmal fand man Ähnlichkeiten, die Schönherrs Bühnenwerk mit den beiden Romanen ‚Die arme Margaret‘ und ‚Jesse und Maria‘ von Enrica von Handel-Mazzetti haben sollte, und zwar inhaltlich wie sprachlich; einzelne Figuren, ja ganze Abschnitte seien nachgeahmt worden, und man behauptete, Schönherr hätte in großem Stil fremdes Ideengut mißbraucht.“¹⁵

Kap. 2 Exkurs: *Der Brenner*

Vorher hatte es Hinweise auf die Behandlung des gleichen Stoffes durch Handel-Mazzetti (1871-1955) und Schönherr gegeben – allerdings ohne die eigenständige Leistung Schönherrs auch nur im Geringsten in Zweifel zu ziehen, so etwa (wohl zuerst) von Karl Röck im *Brenner* vom 15.12.1910, von Alfred von Mensi in der *Münchener Allgemeinen Zeitung* vom 14.1.1911 und von Josef Hofmiller in den *Süddeutschen Monatsheften* vom März 1911.¹⁶ Wir gestatten uns hier einen Exkurs, weil *Der Brenner* eine entscheidende Rolle gespielt hat, bevor wir zum „Plagiatsstreit großen Ausmaßes“ zurückkehren. Sollte der *Brenner* an allem was folgte schuld gewesen sein, Karl Röck, der von „Parallelen und Analogien“ geschrieben hatte?

„Der Glaube, den diese bekennen wollten und den sie nicht um ihr Liebstes, die Behauptung der Heimat, abschwören mochten, war nun freilich nicht gerade genau derselbe Christenglaube, für den unsere Altvordern im Neunerjahre stritten; es war jene neue Nuance und herzenaufwühlende Erneuerung christlichen Glaubens, die Luther für die germanische Seele schuf. Natürlich hat das Drama deswegen noch keine konfessionelle Tendenz; es hat keine Spur davon. Es hat derselben entschieden noch weniger als wie etwa der berühmte und mit Recht gerühmte Roman ‚Jesse und Maria‘ der Handel-Mazzetti, der katholischen Schriftstellerin. Ich nenne denselben hier deswegen, weil er nicht bloß die nämlichen Ereignisse der Kulturgeschichte behandelt und mit unserem Drama das Zeitkolorit der Sprache gemein hat, sondern auch sonst interessante Parallelen und Analogien zur Tragödie aufweist; vor allem eine gleich vornehme Überlegenheit über das Borniert-Gehässige im Kampfe zwischen den beiden Konfessionen. Die Analogien zwischen Roman und Drama sind zu verstehen bei Vertauschung der Konfessionen, entsprechend der katholischen Parteinahme der Dichterin, und der mehr protestantischen des Dramatikers.“¹⁷

Röck nennt nur diesen einen Roman Handel-Mazzettis. Auf den Glauben der „germanischen Seele“ wird im folgenden Kapitel zurückzukommen sein.

Der Geschichte des Brenner-Archivs geschuldet ist folgende zusätzliche Mitteilung. Ficker hatte sich bei Schönherr dringlich darum bemüht, die Erlaubnis für den Nachdruck (des Vorabdrucks in der *Neuen Freien Presse*) für die erste Nummer des *Brenner* (man erinnert sich: erschien am 1. Juni 1910) zu erhalten.¹⁸ Schönherr antwortete am 11. Mai, dass er es „unter einem Honorar von Kr 300 – keinesfalls zum Abdruck überlassen könnte“.¹⁹ Im Nachlass Fickers findet sich als nächstes Schreiben erst das von Schönherr vom 7.1.1911:

„Wenn ich damals den Preis für den Abdruck des ersten Aktes so hoch stellte, dass ich annehmen durfte, Sie werden auf den Abdruck verzichten, so habe ich vielerlei Gründe gehabt, die auch nicht im mindesten gegen Ihre Person [...] oder Ihr sehr g. Blatt zielen. Es wäre nur zu weitschweifig, [unleserliche getilgte Verschreibung] sie Ihnen briefl. alle aufzuzählen [sic].“²⁰

Wir lassen hier Schönherr (zweifelloos interessanten) Gründe unberücksichtigt und schwenken wieder zu Karl Röck. Der notiert in seinem Tagebuch am 3.10.1910, dass er „Glaube und Heimat‘ von Schönherr gekauft“ habe. Am 13.10.1910 hat ihn Ludwig von Ficker zur Mitarbeit am *Brenner* eingeladen. Er hat sich von Ficker Schönherr-Bücher geliehen, erwähnt *Erde* und *Caritas*. Zwei Aufsätze über *Erde* und *Glaube und Heimat* lehnt Ficker ab, er will vor allem einen Beitrag über letzteres.²¹ In einer Art Zusammenfassung, die Röck unter der Überschrift *Aufsatz über Schönherr* verfasste (datiert mit 29. Juni 1931), wird klar, dass es ein Zufall gewesen ist, der ihn einen Vergleich zu Handel-Mazzetti anstellen ließ:

„Deshalb kaufte ich mir das Drama [*Glaube und Heimat*, d. Verf.] unbesehen [...]. Trotzdem das Thema nun aber ein ganz anderes war, machte auch dies mir starken Eindruck (besonders auch im Hinblick auf Kontrast [sic] zum Thema ‚Jesse und Maria‘ der Enrica von Handel-Mazetti [sic], das ich damals las, und so begann ich denn mit der Besprechung dieses Werkes. [...] Der Nachkriegsmensch mag sich einigermaßen verwundern darüber, daß ich, und noch mehr, daß der ‚Brenner‘ sich damals so sehr erwärmte für Karl Schönherr, der nachmals stark in eine wenig geistig sich haltende Tirolität, immer wieder gewissermaßen für ein Wiener Publikum ausschrotende Dramenindustrie hineingeriet. Aber auch ‚Die Fackel‘ von Karl Kraus brachte damals eine konzentrierte Würdigung der neuen Tragödie voll unbedingten Lobes und entschiedenster Bewunderung [...].“²²

Am 31.12.1910 erschien die hier erwähnte *Fackel*. Kraus druckt ohne alle Seitenhiebe eine lange Kritik von Berthold Viertel ab, der das Stück weder als historische noch als konfessionelle Dichtung liest, sondern als ein „Pamphlet gegen jede Religion, die sich als Macht wider ein anderes Bekenntnis kehrt. Und als Erlöserschrei jeder Religion, die zur Zeit wirklich nichts ist als reines Bekenntnis. Es gilt nicht die Überprüfung eines Gedankens, ein Menschentum bewährt sich [...].“²³ Die Dichtung sei

„ins Elementare gerettet, ist sachlich, menschlich, ethisch elementar und, um alles mit einem Wort zu sagen, elementar dichterisch; nicht

ganz ohne die fragwürdige Nebenbedeutung des Wortes elementar. [...] Daß er die ‚Heimat‘ anders gestaltet, als die Heimatkünstler es sich träumen lassen [...], das wußte man seit seiner ‚Erde‘.“²⁴

Als zentrale Figuren gelten ihm der „Reiter, dieser Mythenmensch, wie aus der Balladenphantasie des Volkes geholt“, und der „Häuserfraß“, der Geldbauer, der alle erledigten Güter zusammenkauft.“²⁵

Von Kraus war Schönherr von Anbeginn wohl gelitten, im Jahr 1900 griff er nach einer Aufführung der *Bildschnitzer* im Deutschen Volkstheater Wien allein die Kritiker an, die das Stück nicht einmal ihrem Inhalt nach erfasst hätten.²⁶ 1904 sprach er Altenberg und Schönherr seine Achtung aus, indem er, in seiner eigentümlichen Umkehrungslogik, seine Freude ausdrückte, dass sie in der gerade erschienenen „Vogt und Koch’schen“ Literaturgeschichte, die zwanghaft und ohne Zeit zur Überprüfung „entdecken“, „aktueller sein als ein Reporter, fixer als der Waschzettel des Verlegers“ sein wolle, eben nicht enthalten seien.²⁷ 1911 äußerte Kraus sich auch, dazu mehr im folgenden Kapitel.

Es dürfte – wir beenden den Exkurs und kehren zurück zum Beginn des Plagiatsstreits im März 1911 – unseren Recherchen nach ein anderes Datum als die von Chiavacci ausgemachte Berliner Aufführung am 16. März den Anstoß gegeben haben. Am 21. März 1911 wohnte das deutsche Kaiserpaar der Aufführung von *Glaube und Heimat* im Kieler Stadttheater bei. Schönherr war – wie Kaiser Wilhelm II. auch – von dessen Bruder Prinz Heinrich eingeladen worden.

„Nach der Vorstellung ließ der Kaiser den Dichter zu sich kommen [...]. Der Kaiser erklärte schließlich, daß er in Schönherr den deutschen Dichter erwarde, der dem deutschen Volke noch fehle. Schönherr sei der Mann, eine solche Hoffnung zu erfüllen. Der Kaiser überreichte dem Dichter zum Andenken eine große Plakette mit seinem Bildnis.“²⁸

Symbolische Akte wie diese berühren zahlreiche Interessenssphären, und Reaktionen lassen nicht lange auf sich warten. Da man den Kaiser weder direkt angreifen, noch ihn als literarischen Laien abqualifizieren konnte, bot es sich an, das Stück zu desavouieren, um diesen Akt zu unterlaufen: Ein Plagiatsvorwurf war, so scheint es, die ideale Maßnahme, um zu verhindern, dass der Protestantismus als ‚Staatsreligion‘ sich gebärden konnte.

Kap. 3 Die Sorge der (jüdischen) Intellektuellen oder auch: städtische Intellektuelle gegen ‚Heimatkunst‘

Zwei Tage nach der Kieler Aufführung wurde, soweit wir sehen, der erste Plagiatsvorwurf geäußert – wenn auch noch nicht unter Verwendung des Begriffs Plagiat. Am 23. März 1911 meldete sich in Siegfried Jacobsohns *Schaubühne* in Berlin Lion Feuchtwanger zu Wort. 1903 hatte dieser seine schriftstellerische Laufbahn begonnen, schuf damals schwerpunktmäßig Dramen und gelangte erst später zur Prosa,²⁹ mit dem Roman *Jud Süß* sollte ihm 1925 der Durchbruch gelingen. 1908 hatte er eine Literaturzeitschrift gegründet (*Der Spiegel*), die noch im selben Jahr in der *Schaubühne* aufging, für die er dann Beiträge schrieb, unter anderem den hier vorzustellenden. Feuchtwanger versteht ihn nicht als den eines Literaturkritikers, sondern explizit als den eines „Kunstpolitikers“, was man wohl auch interpretieren darf. Er sieht den Erfolg von *Glaube und Heimat* vor allem darin, dass das Stück mit „unkomplizierter Kraft“ die zeitgenössischen differenzierteren, aber von banaler Rezeption als „kritizistisch-psychologisch“ abgetanen Dramen verdränge. Alles am Stück sei falsch und unwahrscheinlich: „Wann lebte und wo dieses Volk, dem die Nöte des Bauern Rott zur Tragödie wurden? Mit welchem Recht präntendiert Schönherr für seinen Helden die Glorie eines österreichischen Christus?“ Das „Lutheranertum“ sei eine politische und soziale Wirklichkeit gewesen, hier werde eine unglaubwürdige Figur als typisch dargestellt, die doch bloß ein Einzelfall sein könnte. Schönherr verdanke „sein Bestes seinen *Quellen*“: den beiden Romanen der Handel-Mazzetti. Diese habe mit dem Leutnant in ihrem Roman *Die arme Margaret* einen „bluthaft lebendige[n] Mensch[en]“ geschaffen, während Schönherr mit seinem Reiter ein „gequält konstruiertes Symbol des religiösen Sadismus“ macht. Eine weitere „*Parallele*“ sieht er in der Bibellektüre: Während sie bei den Rotts „kalt und unfruchtbar zum Katholischwerden“ sei, sei die Art, wie die Figur Schinnagl in Handel-Mazzettis *Jesse und Maria* in der Lutherbibel lese, von der Autorin mit „viel Wärme“ gezeichnet. Auf die Darstellung von Schönherrs ‚*Übernahme*‘ [im Orig.: „übernimmt“] von „einzelne[n] Worten“ verzichte er.³⁰ Man gewinnt den Eindruck, als sei Schönherr „Lutheraner“ – jedenfalls vermengt Feuchtwanger das Sprechen über die Figuren und den Autor derart, dass es so wirkt, als sei Schönherrs Anliegen der Ausdruck einer persönlichen Überzeugung, ja heimlichen inneren Konversion.

Auch Feuchtwangers Freund³¹ Erich Mühsam hat in seiner Zeitschrift *Kain* (München) vom 1. April 1911 im Erfolg von Schönherrs Stück weniger einen literarischen als einen „politischen“ gesehen: „Es ist die Sache des Liberalismus gegen das Zentrum. Einer, der die Aufklärung über den klerikalen Zwang siegen lässt, darf kein Plagiator sein.“ Er hingegen sehe „larmoyanten Schmarren“, der alle Entwicklung, die der Naturalismus, die „Hebbel, Grillparzer, Kleist, Ibsen“, die Wedekind durch „rebellische Dramatik“ erkämpft hätten, zunichtemache. Die Jury des Grillparzer-Preises

sei mit der Zuerkennung des Preises „blamabler hereingefallen“ als bisher. Und „zum Überfluß“ stelle sich heraus, dass dem Stück die Eignung als „selbständige Leistung“ fehle. Mühsam erkennt Schönherr den Grillparzer-Preis (und natürlich auch die Kaiser-Plakette) wieder ab, indem er von „bedenklich beeinflusst“, „Abschreiberei“, „Abhängigkeit Schönherrns von seiner katholischen Landsmännin“ schreibt, die „bis zur Übernahme von Worten“ gegangen sei, wie schon Feuchtwanger behauptet habe, den er zum Kronzeugen macht. Der aber hatte, wie wir nach der Lektüre von dessen Kritik wissen, auf jeglichen Nachweis verzichtet. Mit einer bloßen Wiederholung wird – erneut ohne die Ambition, dafür auch nur eine einzige (literaturwissenschaftlich) taugliche Überlegung anzustellen –, das Kriterium der „Übernahme von Worten“ festgeschrieben, bis ihm „das Wort Plagiat“ als legitimes Fazit erscheint. Der Beitrag endet, unschön, mit einer weitreichenden Unterstellung: „Wie ich höre, ist das bisher veröffentlichte Material noch lange nicht alles, was als Beweis für Schönherrns literarische Freibeuterei vorliegt.“³² Mühsams Kritik gilt einem aus seiner Sicht aus politischen Gründen ‚gehypten‘ Autor.

Dass sich die jüdischen Intellektuellen Feuchtwanger und Mühsam in diesen „literarischen“ Streit einmischten, der letztlich den interkonfessionellen Kampf zwischen Katholizismus und Protestantismus offenbarte, dürfte mindestens zwei klare Gründe haben: Sie befürchteten einerseits, dass die gewünschte deutsche und internationale Entwicklung des Schauspiels in Richtung einer liberalen politischen Haltung zunichte gemacht würde und die Staatsgewalt sich über Umwege die ästhetische Herrschaft sicherte. Und sie fürchteten eine Allianz aus Staatsmacht und Kirche, in der dem Protestantismus endgültig der moralische Sieg zugespielt wird. In der Tat setzte der „deutsche Glaube“ (auch wenn damit der Protestantismus allein dümmlich ideologisch verhandelt ist) Jahre später fatale Kräfte frei.

Im Hinblick auf generationale oder transgenerationale Diskriminierungserfahrungen gestatten wir uns, auch den vom Judentum zum Protestantismus (1878) übergetretenen Maximilian Harden und dem aus dem Judentum ausgetretenen (1899) und zum Katholizismus übergetretenen (8.4.1911(!)) Karl Kraus in dieses Kapitel aufzunehmen. Anfang Mai – der akute Plagiatsstreit war von Seiten der Betroffenen, Handel-Mazzetti und Schönherr, bereits gewissermaßen beigelegt – ergreift Maximilian Harden in seiner Zeitschrift *Die Zukunft* (Berlin) unter dem Titel *Glaube und Heimath* das Wort.³³ Seine Position in diesem Zusammenhang ist schwer zu bestimmen. Er war jung zum Protestantismus konvertiert und verehrte Bismarck; Wilhelm II aber war ihm zu Führungsschwach. Seine Sorge galt den Folgen des „fast gellend laute[n] Lob[es] aus dem Mund eines Kaisers, dessen Urtheil stets am Stoff eines Kunstgebildes hängt“,³⁴ der vom Simplen zu beeindruckten sei. Zu Beginn ätzt er über *Glaube und Heimat*: „*Felix Austria* freute sich der Hoffnung, daß ihr, nach feinen Stadtherren, nun auch wieder ein starker Bauerndichter erstehen werde.“ Er amüsiert sich über die „braven Leute“, die Schönherr in seinen Dramen darstelle,

mit den Mitteln des Theaters auf Massenwirksamkeit aus, so unterstellt er. Schönherr schwitze „mosenthalische Sentimentalität aus allen Poren“.³⁵ Kaiser Ferdinand II habe politisch sinnvoll gehandelt, die diesem nachempfundene Figur des Reiters von Schönherr sei lächerlich: „Ein Goldherz, das der Heiligen Jungfrau gehört und leuchtend sich allem ihr Unterthänigen öffnet. [...] ein Prachtkerl, den das Parquet und die Galerie lieben muß.“³⁶ „Solcher Anblick giebt auch dem Schwachen Stärke.“³⁷ Den Figuren fehle „die Buntheit des Empfindens, die Polyphonie des Wollens“, sie gleichen Schallplatten, in die jeweils nur eine Melodie eingeritzt sei,³⁸ sie seien „Schollenkleber freien Willens“.³⁹ Harden sieht im Stück die Bestätigung einer auf das ‚dumpfe‘ Volk geichteten Gesellschaft („klug verdumpften Menschengehäusen“⁴⁰). Das Plagiatsproblem spricht er nicht an.

Interessanterweise schaltet sich auch Kraus 1911 ein, er fürchtet mehr noch als das ‚dumpfe Volk‘ das Heimattümelnde:

„Wenn man so die Parallelstellen sieht, die der Autor von ‚Glaube und Heimat‘ zur Widerlegung veröffentlicht hat, dann sieht man, wie unsinnig der Vorwurf des Plagiats war. [...] Nur fesselt mich in dieser Gegenüberstellung etwas anderes als die tote Gewißheit, daß, wenn Schönherr und Handel-Mazetti [sic] dasselbe tun, es nicht dasselbe ist. [...] Nun habe ich die Parallelstellen gelesen. Auch eine Zeile kann genügen, um zu erkennen, daß Tirol zwar einen Andreas Hofer, aber keinen Gerhart Hauptmann hervorgebracht hat. Es ist mein Glaube, daß es die Heimat ist, was wie Kunst aussieht. Von Plagiat keine Spur. Aber der Autor von ‚Glaube und Heimat‘ gibt zu, daß er die dramatische Anweisung geschrieben hat: ‚Haut in wild aufloderndem Heimatsweh die Axt mit einem wuchtigen Hieb u. s. w.‘ Das genügt mir. Was der Dialekt nicht besorgt, muß die Randbemerkung besorgen. Ein Dichter würde sagen: ‚Haut die Axt mit einem wuchtigen Hieb u. s. w.‘ und das wild auflodernde Heimatsweh durch die Gestalt beweisen.“⁴¹

Ihn besorgt die (Über)Betonung der „Heimat“, ihre emotionale Aufladung als Kitt einer (Dorf)Gemeinschaft. Vor dem Hintergrund, dass die nationalkonservative „Heimatkunstbewegung“ in Deutschland bereits eingesetzt hatte, das in Österreich die „Los von Rom“-Bewegung erstarkte, erscheint diese Angst umso berechtigter. Einen Nachklang lieferte Kraus Ende des Jahres, als er Zeilen aus einem Gedicht von Handel-Mazzetti (einem Jubelgedicht zu Kaiser Franz Josefs 60. Thronjubiläum) zitiert und schließt: „Und dieser Dame soll man etwas gestohlen haben?“⁴²

Kap. 4 „Kulturkampf“: Katholizismus versus Protestantismus

Schönherr's Thematisierung der kompromisslosen Härte der Gegenreformation wurde im bikonfessionellen Deutschen Kaiserreich anders aufgenommen als in der Habsburger Monarchie, in der der Katholizismus unumstritten zur politischen wie kulturellen Identität gehörte. Wegen der konsequenten Gegenreformation gab es praktisch keinen Protestantismus – nicht umsonst hatte der Thronfolger auf das Stück wie auf eine Kampfansage reagiert.

Dass der protestantische deutsche Kaiser sich einen Österreicher, der Tirol wie Wien vertrat, quasi zum Staatsdichter erkoren hatte (es gibt übrigens keinerlei Hinweis darauf, dass Schönherr das gewünscht oder goutiert hätte), ist tatsächlich eine Pikanterie der (Literatur-)Geschichte. Der *Simplicissimus* in München, namentlich Peter Scher, spottete am 10. April:

„In diesem Jahr begab sich's nun in Kiel. / Du, hör mal, Wilhelm, sprach das Prinz-Geschwister: / Der deutsche Dichter, den du suchst – hier ist er. / Du bist am Ziel! // Er (groß geschrieben) lauschte, ging und sah. / Und fand ergriffen: Ja, hier ist es endlich: / Deutsch, objektiv, fromm und gemeinverständlich – / 's ist alles da!“⁴³

Die katholische Presse warf *Glaube und Heimat* vor, ein „Tendenzstück“ zu sein, geschrieben, um zwei Seiten zu zeigen und einer, der falschen, den Vorzug zu geben. Das katholisch-konservative *Vorarlberger Volksblatt* etwa konstatierte (und monierte) am 22. Februar 1911, dass das Stück „zur Reklame für die ‚Los-von-Rom!‘-Bewegung“ diene. Mit dieser Parole propagierten um die Jahrhundertwende in Österreich die sog. Deutschnationalen den Übertritt vom „römischen“ zum „deutschen“ (protestantischen) Glauben. Die Zeitung verweist zur Bekräftigung sogar auf „protestantische Urteile, [...] welche [...] die gehässige Tendenz des Schönherr'schen Dramas entschieden verurteilen“. Am 4.3.1911 reicht die Zeitung ein entsprechendes Zitat nach, aus „der protestantischen Monatsschrift ‚Der Türmer“: „Die wahren Freunde Karl Schönherr's können nur wünschen, daß er sich nicht allzu sehr in das *gefährliche Labyrinth der Tendenzdichtung* verirre und seinen Genius nicht zum *Sklaven politischer Parteien* herabwürdige.“, und schließt: „Wir warnen unser Volk vor einem Werk, bei dem eine schlechte Tendenz ebenso sehr im Vordergrund steht als die Kunst.“⁴⁴ Der *Türmer*, der in Stuttgart erschien, war im Übrigen weniger ein protestantisches als ein Blatt der „Heimatkunstbewegung“, wilhelminisch, völkisch-nationalistisch, mit antiklerikalem Einschlag (wobei die „Heimat“ selbstverständlich protestantisch gedacht war). Doch gegen Protestanten im eigenen Land war sogar eine vorgeblich unparteiische Stimme aus Deutschland willkommen.

Als knapper Hintergrund für die Situation in Deutschland sei darauf hingewiesen, dass zwischen 1871 und 1918 der deutsche Kaiser in Personalunion König

von Preußen war und damit als Landesherr (wie die anderen Landesherrn auch) Souverän über sämtliche Religionsgemeinschaften seines Landes. Er firmierte als oberster Bischof der protestantischen Kirche in Preußen, die Anzahl der katholischen Bischöfe reduzierte er radikal. Diesen Eingriff wollten die Katholiken nicht dulden, die als religiösen Souverän allein den (fernen) Papst in Rom akzeptierten. Es kam zum sog. Kulturkampf in Preußen, der durch Zugeständnisse des Kaisers und eine Erklärung des Papstes im Mai 1887 zwar ein offizielles Ende fand, „aber die Nachwirkungen im kollektiven Gedächtnis sollten noch Jahrzehnte anhalten, zumal die Auseinandersetzung zwischen Katholizismus und Liberalismus auf publizistischer Ebene anhält“⁴⁵. Die Plagiatsaffäre war ein Knotenpunkt dieser großen publizistischen Auseinandersetzung.

Kap. 5 „Modernismusstreit“⁴⁶: Innerkatholische Auseinandersetzung am Beispiel Enrica von Handel-Mazzetti

In der Modernismusdebatte ging es um die Frage, mit welchen Mitteln theologische Inhalte darstellbar bzw. darzustellen seien. Die sog. Integralen (Stichwort: Richard Kralik und *Der Gral*, Wien) erwarteten von katholischer Literatur die unbedingte Ausrichtung an den Glaubensgrundsätzen und zwar sowohl was die Thematik, als auch was die Ästhetik anbelangte. Die sog. Modernisten oder auch reformerischen oder liberalen Kräfte (Stichwort: Carl Muth und *Hochland*, Kempten) erlaubten die von der bürgerlichen Literatur entwickelten Mittel – bei erkennbarer Absicht, damit katholischen Glauben zu vermitteln.

Enrica von Handel-Mazzetti hatte in reformerischen Zeitschriften (*Hochland*, *Über den Wassern*), aber auch im *Gral* veröffentlicht: 1904 war der Roman *Jesse und Maria* in Fortsetzungen im *Hochland* erschienen (selbstständig 1906 bei Kösel), die Ballade *Deutsches Recht* aber im *Gral*, 1908 erschien *Die arme Margaret* in der liberalen *Deutschen Rundschau*, 1909 folgte *Brüderlein und Schwesterlein* in der Zeitschrift *Über den Wassern* des Expeditus Schmidt. 1909 wurde dieser Streit neben einigen anderen an Handel-Mazzetti ausgetragen: In „den ‚Briefen an einen jungen Freund‘ des Schweizer Kulturhistorikers Caspar Decurtins [wurde] der Modernismusstreit am Beispiel von ‚Jesse und Maria‘ exemplarisch abgehandelt und schließlich sogar die Indizierung des Romans betrieben.“⁴⁷ Im September 1910 ließ Handel-Mazzetti eine Pressemitteilung veröffentlichen, mit der sie sich der päpstlichen Enzyklika *Pascendi* – mit ihr hatte Pius X. 1907 den Modernismus als Häresie verdammt – und dem „heiligen Vater“ fügte („Antimodernismuseid“). Sie tritt den ihr für einen Zusammenhang mit dem „literarischen Modernismus“ gemachten Vorwürfen entgegen: „Meine Werke maßen sich nicht an, dogmatische Probleme zu lösen, zu deren Ergründung das Studium der Theologie notwendig ist. Meine Werke sind geschichtlichen, und als solche bloß anekdotischen Charakters. Meine Werke sind im katholischen Glauben

verankert.“ Männer ihrer Familie hätten „ihre Waffen mit Ehren für das erlauchte Haus Habsburg geführt“, sie sei von Gott „berufen, statt des Schwertes die *Feder* zu führen in friedlichem Kampfe für die Sache der heiligen katholischen Kirche.“⁴⁸

Auf den Plagiatsstreit im Zusammenhang mit der Modernismusdebatte hat schon Bernhard Doppler hingewiesen:

„Es scheint mir kein Zufall zu sein, daß in der ersten Phase des Streits die fortschrittlicheren Katholiken, wie Schmidt, und nicht die der Handel-Mazzetti feindlichen Integralisten den Vorwurf gegen Schönherr erheben. [...] Den Plagiatsvorwurf greifen aber auch sie im Verlauf des Streits auf, um ihn als agitatorisches Kampfmittel gegen die ihrer Meinung nach die Katholiken verhetzende freisinnige Literatur zu verwenden, besonders, als sich herausstellt, welch ein riesiger Erfolg Schönherrs Stück im Wiener Volkstheater wird.“⁴⁹

In Berlin (und nicht umsonst in der Hauptstadt der ProtestantInnen) hielt am 11. April 1911 der „klerikale Literaturkritiker“, der bayrische Franziskanerpater Expeditus Schmidt einen Vortrag über *Glaube und Heimat*,⁵⁰ den er im Mai-Heft der von ihm 1908 gegründeten und seitdem herausgegebenen Zeitschrift *Über den Wassern* veröffentlichte.⁵¹ Wie Ernst Hanisch schreibt, stand *Über den Wassern* „der modernen nichtkatholischen Literatur am aufgeschlossensten gegenüber“. Schmidt sei es an sich um die „Versöhnung mit den Protestanten“ im Interesse einer zukünftigen nationalen Literatur gegangen. Im Literaturstreit sei er aber außerordentlich „heftig“ aufgetreten, sei dann nur bis 1912 Herausgeber von *Über den Wassern* gewesen – danach ging diese Aufgabe nach Salzburg an Johannes Eckardt (von dem hier noch die Rede sein wird), der die Aussöhnung mit den Integralisten des Kralik-Kreises so weit trieb, dass *Über den Wassern* 1915 in der Zeitschrift *Der Gral* aufging.⁵²

Schmidt reagiert in seinem eigenen Beitrag in *Über den Wassern* ganz offenkundig auf den Ausspruch des deutschen Kaisers, ohne diesen als Urheber zu nennen („Man hat bekanntlich gesagt, in Schönherr sei der Dichter erschienen, auf den das deutsche Volk so lange gewartet habe.“), und tritt an, ihn zu widerlegen. Schönherr versuche, „seinem neuen Bauernstücke durch Hereinziehen des religiösen Motivs und durch einen geschichtlichen Hintergrund mehr Relief zu geben“.⁵³ Das Stück verfälsche die historischen Tatsachen des 17. Jahrhunderts,⁵⁴ und das mit „pietistische[r] Rührseligkeit“.⁵⁵ Daran zeige sich, „mit wie wenig Berechtigung ihren [Handel-Mazzettis, d. Verf.] geschichtlichen Romanen der Vorwurf zu großen Blutdurstes gemacht wird“, Schönherrs Stück sei psychologisch völlig unglaubwürdig⁵⁶, es ginge allein um die „Augenblickswirkung der Bühne“.⁵⁷ Darüber hinaus aber gäbe es „wenige Situationen in Schönherrs Drama [...], für die sich nicht bei der Romanschriftstellerin unschwer das Vorbild finden ließe.“⁵⁸ Als Beweise gelten ihm vor allem „sinnlose Anklänge an Worte, die bei Handel-Mazzetti einen sehr guten

Sinn haben“.⁵⁹ Dazu gehört die „Gestalt des Reiters“ als solche, und dieser Reiter sei bei Schönherr „geritten im Bluet“, obwohl er doch offenbar nur Einzelfälle zu verhandeln gehabt habe; in Handel-Mazzettis *Die arme Margaret* sage Herliberg (der Ritter) geschichtsschlüssig: „In ihrem Blut sind wir gewaten, achthundert tote Bauern sind auf dem Platz erfunden worden.“⁶⁰ Ein „Wasserturm“ sei in einem „Alpental“ völlig fehl am Platze, und der Ausdruck „Reiß ihm das Herz aus und schlag's ihm ums Maul!“ sei erstens von Handel-Mazzetti übernommen und zweitens (historisch) falsch verwendet.⁶¹ Wie in Handel-Mazzettis Roman *Die arme Margaret* blühe auch in *Glaube und Heimat* eine Fuchsie – auf gemeinsame Quellen könne das nicht zurückgehen, denn die Fuchsie sei erst 1703 überhaupt entdeckt worden.⁶² Er weist in einer Fußnote eigens darauf hin, dass die „Zusammenstellungen des mir bis heute völlig unbekanntem Schriftstellers P. P. Liebe“ erst einen Tag nach seinem Vortrag, nämlich am 12.4.1911 erschienen seien.⁶³

Schmidt zitiert aus einem Brief von Handel-Mazzetti, den er, wie er in einer Fußnote betont: als „Antwort auf eine Anfrage“ erhalten hatte (ein Datum nennt er nicht) – sie kannten sich, hatte sie doch, siehe oben, in seiner Zeitschrift veröffentlicht: „ein Plagiator im regulären Sinne ist er nicht; Sie können es sagen, daß ich alle abgeschriebenen Stellen genau kenne, aber trotzdem Schönherr für *original im Essentiellen* halte, nämlich in dem tiefbewegenden Heimatkonflikt“, aber die Bezeichnung „der ‚größte‘ deutsche Dichter“ sei schon deshalb falsch, weil ein solcher „nicht Stil und Details und eine Figur *ausgebort* [hätte], der hätte Kraft gehabt, alles aus sich zu schöpfen oder es so genial umzugestalten, daß niemand mehr ans Original denkt“.⁶⁴ Es sei – nun wieder Schmidt – „nicht so grundsätzlich verwerflich, eine Tendenz zu haben“, allerdings sei es das „Bestreben, die Kunst zur Krücke für außerkünstlerische Zwecke zu machen“. Dass aber Schönherr „ein Tendenzstück in diesem Sinne schaffen wollte“⁶⁵, glaube er nicht, die „antikatholisch-tendenziöse Wirkung“ habe sich eingestellt, der Erfolg fuße auf dem „Glück, mit seinem Stücke gerade zur rechten Zeit zu kommen“ und einer „schnabelhafte[n] Clique“ – und „seine Tantiemen waren gemacht“.⁶⁶

Schmidts Interesse an der Plagiats-Affäre war es, seine Autorin Enrica von Handel-Mazzetti, die im Literaturstreit klein beigegeben hatte, dadurch zu rehabilitieren, dass er den integral(istisch)en Gegnern zeigte, um wie viel gefährlicher die Behandlung des Themas der Gegenreformation durch einen jungen, akademisch ausgebildeten, säkularen, modernen, erfolgreichen Autor war. Dass dieser Autor dabei auch als Plagiator – wenn auch nicht im „regulären Sinne“... – und damit als moralisch problematisch dargestellt wurde und die Autorin als weibliches Opfer seines Übergriffs, war sicherlich auch kalkulierte Werbung um die Sympathien der katholischen, und zwar der fortschrittlichen wie der konservativen Leser- und vor allem Leserinnenschaft. Festzuhalten ist, dass die drastischen Schilderungen Mazzettis ebenso wie eine psychologische Anlage im Sinne der modern(istisch)en Literatur als Stilmittel eindeutig rehabilitiert werden.

Dass Schmidt mit dem Nachweis historischer Unrichtigkeiten für das 17. Jahrhundert auf dem Holzweg ist, wird unsere Zusammenfassung zeigen. Hier sei noch kurz auf die von Expeditus Schmidt erwähnten „Zusammenstellungen“ des P. P. Liebe eingegangen. Zum Beweis für ein Plagiat Schönherrs an Handel-Mazzettis Romanen brachte P. P. Liebe am 12. April in der *Augsburger Postzeitung* (auf der ersten und zweiten Seite im unteren Drittel in 6 Spalten tabellarisch angeordnet) Vergleiche von Textstellen. Sie sind vielfach kleinlich („Schönherr: Da hat die Schwalbe ihr Nest funden“ / „Mazzetti (Margaret): Da hat ein Schwalbenpaar sein Nest gebaut“), doch nicht unmittelbar ohne Relevanz. Auch Liebe verweist auf den Wasserturm, bringt aber dazu ein Zitat aus Handel-Mazzettis Roman *Die arme Margaret* in der Journalfassung der *Deutschen Rundschau*, in dem „Wasserturm“ gleichgesetzt wird mit einem Turm, in dem der Delinquent bei Wasser und Brot sitzt. Viel wichtiger aber als diese Textstellen ist die Frage: Wer ist dieser P. P. Liebe? Er ist als Person nicht identifizierbar. Bibliographisch nachgewiesen ist der Name „Peter Paul Ygdrasil [sic] Liebe“ zwischen 1897 und 1916, mit dem Wirkungsort Augsburg, mit Berufsbezeichnungen wie „Psychographologe, Schriftsteller“ und selbständig im Eigenverlag erschienenen Werken wie *Denkschrift über Psycho-Analytik und Charakter-Forschung. Ein Spezialgebiet* (1911) oder *Lockende Lust. Analysen des modernen Lebens* (1901). Unter dem Namen P. P. (Y.) findet sich ein belletristisches Werk (keines der Literaturkritik), nämlich *Fürstin Gourmand. Roman von heute* (1906, alle Augsburg: Eigenverlag). Anzeigen in diversen Zeitungen zufolge betrieb Liebe in Augsburg eine „graphologische Anstalt“ und bot seine Dienste als „Psychographologe“ gegen Zusendung von Geld an, wobei er sich, einer Meldung im *Grazer Tagblatt* vom 26.4.1911 zufolge, „amerikanische[r] Geschäftsmethoden“ bedient habe.⁶⁷ Wie Liebe zu Handel-Mazzetti stand, wie er (er?) zur klerikalen *Augsburger Postzeitung* kam, ist ein Rätsel. Hanisch nennt die *Augsburger Postzeitung* das erste Organ, das ein „Eingreifen des Lehramtes in den Literaturstreit gefordert“ hatte,⁶⁸ der zwischen *Hochland* oder *Über den Wassern* und dem *Gral* tobte, nämlich am 15. August 1909. Nicht auszuschließen ist, dass es sich bei Liebe um ein Pseudonym handelt. Nach Erforschung der Methoden Handel-Mazzettis – siehe Kap. 7 – scheint eine Verbindung zu ihr wahrscheinlich.

Kap. 6 Die Zuspitzung des Plagiatsstreits

Im April 1911 beteiligten sich praktisch alle deutschsprachigen Zeitungen an der Debatte, schalteten sich Prominente als Combattanden für die eine oder andere Seite ein.

Es gab mindestens vier öffentliche Erklärungen Schönherrs am 13., 16., 19. und 30. April 1911, in denen er, zuerst gemäßigt, dann entschieden, die Vorwürfe zurückwies. Am 13. April schrieb er: „Wünschen Sie denn im Ernst, daß ich zu diesen

Angriffen Stellung nehme? Eine Tatsache [...] besteht allerdings, nämlich daß sowohl Frau Enrica Handel-Mazzetti [sic] wie ich *dieses Stoffgebiet* aus der österreichischen Geschichte dichterisch verwertet haben.“⁶⁹ Am 16. April legt er seine Quellen offen: „Raupachs ‚Evangelisches Österreich‘, Arnold Lösches Verhörsakten in großer Zahl; die Bibel nicht zu vergessen. Wie leicht kann man sich da bei dem engbegrenzten Stoffgebiet in den Quellen begegnen [...]!“⁷⁰ und wertet Handel-Mazzetti auf üble Weise ab. Auffällig (und interpretierbar, wie wir in unserer Konklusion zeigen) bezieht er die Formulierung „aus der Zeit der Gegenreformation“ nur auf Handel-Mazzetti:

„Ich habe ‚Glaube und Heimat‘ geschrieben; Frau Baronin Handel-Mazzetti zwei Liebesromane aus der Zeit der Gegenreformation. [...] Ich habe ein hartes, simples Drama geschrieben, in dem kein Wort von Liebe tönt; Baronin von Handel-Mazzetti hat zwei Romane geschrieben, die von Liebe mit stärkstem hysterischen [sic] Einschlag förmlich übertrieben. Ein Weib!“⁷¹

Am 19. April reagiert er (auf Anfrage des *Neuen Wiener Journals*) auf die berichtigten „Parallelstellen“ Liebes: „Plagiatschwindel. [...] Gestern ist mir die Nummer der ‚Augsburger Postzeitung‘ vom 12. d. M. [...] zugegangen. [...] ‚Parallelstellen‘ nennt sie Herr P. P. Liebe.“ Schönherr weist einige der „Parallelstellen“ dann aus seinen Quellen und im Zusammenhang nach.⁷²

Laut Paul Schlenther hat Expeditus Schmidt auch in der *Münchener Post* aus dem von ihm schon in seinem Beitrag in *Über den Wassern* in Teilsätzen wiedergegebenen Brief Handel-Mazzettis zitiert; man könne nun dort lesen, dass sie sich frage: „Glaubt Schönherr, daß er mich niederdichten oder töten könne, daß er so sorglos war?“⁷³ Diese rhetorische Frage war in Schmidts Beitrag noch nicht zu lesen gewesen. Schlenther, in Ostpreußen geboren, war von 1898 bis 1910 Direktor des Wiener Hofburgtheaters gewesen und hatte Schönherrs Stücke aufgeführt, danach war er beim Theaterreferat der *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*. Er dürfte der (ungenannte) „Korrespondent“ gewesen sein, der Schönherrs Erklärungen vom 13. und 16. veröffentlicht und mit eigenen kurzen Zusätzen bestärkt hatte.

Am 25. April ließ Schönherr Handel-Mazzetti und Schmidt durch die *Berliner Morgenpost* mitteilen, dass er vor deutschen Gerichten „Beleidigungsklage“ zu erheben gedenke; Handel-Mazzetti habe zwar die Anschuldigungen in einem Privatbrief an Schmidt ausgesprochen, sich jedoch bisher nicht öffentlich dazu geäußert – er wolle ihr „Gelegenheit geben, vor Gericht ihre Beschuldigung zu erweisen. P. Expeditus Schmidt hat sich durch die Verlesung des Briefes *mitschuldig* gemacht.“⁷⁴

Der liberale (jüdische) Julius Rodenberg, in dessen *Deutscher Rundschau* 1908 *Die arme Margaret* erschienen war, hat offenbar auf diplomatischem Wege zu deeskalieren gesucht. Er bat Mazzetti brieflich um Aufklärung.⁷⁵ Ihr Antwortschreiben bzw. dessen Veröffentlichung (die wohl ausgemacht war) am 27. April⁷⁶ hat sich

überschnitten mit Schönherrs offenbar erwarteter Ansage der „Beleidigungsklage“. Ihr Brief stammt laut Veröffentlichung vom 24. April – das Original ist aber unbekannt und es könnte sich gut um eine bewusste Rückdatierung auf ein Datum vor Schönherrs Verlautbarung handeln. Handel-Mazzetti nimmt darin alle Vorwürfe gegen Schönherr zurück und hebt hervor, dass die von Schmidt zitierten Aussagen einem privaten Kontext entnommen und gegen ihren Willen veröffentlicht worden waren. Am gleichen Tag, an dem in Berlin erstmals der Brief von Handel-Mazzetti an Rodenberg veröffentlicht wurde – also am 27. April – erschien in der Wiener *Reichspost* eine Erklärung von Schmidt.⁷⁷ Dass es sich hier um eine konzertierte Aktion handelte, darf angenommen werden. In dieser Erklärung windet sich Schmidt, behauptet, dass weder er noch Handel-Mazzetti Schönherr jemals „einen Plagiator genannt“ hätten, betont jedoch im nächsten Satz, dass Schönherr „immer dann psychologisch unhaltbar wird, wenn er selbständig zu werden versucht“. Die *Reichspost* (wohl Hans Brecka, Redakteur der Zeitung) kommentiert Schmidts Erklärung abschließend: „Es ist in der Tat unglaublich, mit welcher Brutalität man mit einemmal in den ‚freiheitlichen‘ und jüdischen Blättern und Blättchen über die Dichterin Handel-Mazzetti herfällt. Ein Meisterstück an roher Geschmacklosigkeit leistete sich Paul Schlenther im ‚Berliner Tageblatt‘.“ Aber auch Brecka, der sich am 22. April mit einem Artikel namentlich auf die Seite Handel-Mazzettis gestellt hatte,⁷⁸ wandte sich, nach einem Gespräch mit Schönherr, in einem Brief warnend an die Autorin: „Das Um und Auf der Unterredung: Sie müßten ihm [...] zusichern, daß Sie mit P. P. Liebe (einer wahrhaft dunklen Existenz) keinen Zusammenhang haben. Dies ist ja wohl faktisch der Fall, nicht? Schönherr hat sich über den Mann erkundigt.“ Brecka macht ihr klar, dass die inkriminierte Passage in ihrem Brief an Schmidt („Ich kenne die Stellen, die Schönherr von mir abschrieb.“) „gleichlautend [ist] mit Plagiat. Das will er [Schönherr, d. Verf.] bewiesen oder widerrufen haben.“ Er rät ihr: „Ich weiß nicht, soll ich Ihnen die Annahme dieser Bedingungen empfehlen oder nicht. Fast glaube ich, ja! ... Die abgeschriebenen Stellen werden sich nicht beweisen lassen.“⁷⁹ Sein Schreiben kam, was er nicht wusste, zu spät, denn mit einiger Sicherheit stammt es vom Abend des 27. April.

Es folgte am 30. April in der *Neuen Freien Presse* in Wien eine umfassende Mitteilung von Schönherr, in der er u.a. seine Quelle bezüglich des „Reiters“ spezifiziert (die Charakterisierung Ferdinands II bei Georg Lösche, Seite 11).⁸⁰ Damit schien der Konflikt beendet.

Kap. 7 Handel-Mazzettis Instrumentalisierungspraxis

Doch erschien im Herbst 1911 eine monographische Veröffentlichung, deren Titel die Debatte zusammenfassend und objektiv darzulegen schien.⁸¹ Pikanterweise aber standen deren Autorin Marguerite Anklin und Handel-Mazzetti seit 1909/10 in

ausgiebigem Briefkontakt,⁸² von dem sich nur die Briefe Anklins erhalten haben.⁸³ Anklin hatte die Werke Handel-Mazzettis in den „modernistischen“ Zeitschriften gelesen, wollte diese im Modernismustreit unterstützen. Sie hatte Handel-Mazzetti neben ihren Beichtvätern zur katholischen Wegführerin gewählt, sieht sich, ironisch auf den Titel *Die arme Margaret* anspielend, als „die arme Sekretärin“, aber doch auch sowohl als Beraterin der Autorin wie als Handel-Mazzetti-Expertin und -Vertreterin.⁸⁴ Sie veröffentlichte, wie die Briefe zeigen, zu Handel-Mazzetti in verschiedenen katholischen Organen der Schweiz, u.a. in den *Neuen Züricher Nachrichten*, dem *Vaterland* (Luzern), dem *Basler Volksblatt*, der *Schweizer Rundschau*⁸⁵ und der *Augsburger [Postzeitung?]*⁸⁶, wobei die Verwendung eines Pseudonyms nicht ausgeschlossen ist, hatte sie doch auch eines für die abschließende Broschüre erwogen.⁸⁷ Sie bezeichnet Handel-Mazzetti als „Verfolgte“⁸⁸, den Anwürfen der Integral(ist)en ausgesetzt, sie aber sieht in der „Schönheit“ ihrer Werke die „göttliche Wurzel“. Diese legitimiere sie und setze sie von allem ab.⁸⁹ „Psychologisches“, das menschliche Erleben, die Motivation der menschlichen Tat lässt sie als dramaturgisches Mittel zu, wenn es dem „*übernatürl* im Katholizismus“ diene⁹⁰ – der modernistische Standpunkt in nuce.

Schönherr wird im Gegenzug der Materialismus-Vorwurf gemacht, und wir erinnern uns, dass auch Expeditus Schmidt Schönherrs Stück als „psychologisch völlig unglauwbüdig“ bezeichnet hatte:

„Ja Schönherr ist *Arzt* habe ich gesehen. Das erklärt viel. Er muss seiner Art nach ‚Saugrob‘ sein + gewiss hat ihn die Frau nicht umsonst verlassen. So bitter ist er fast zum Bedauern. Wenn er arm war – hat er gewiss keine gute religiöse Bildung. Die Ärzte sind so wie so die *Ungebildetsten* – sie wissen nichts von *Geschichte* was am nötigsten ist + nichts von Philosophie – nur Körper sezieren – phu – greulich + die Seele in den Nerven + Muskeln suchen!“⁶⁹¹

Die Worte „gewiss“ und die Logik der Einschätzung sind unspezifisch und vor allem von Handel-Mazzettis Mitteilungen geprägt.

Offenbar war Anklin von Handel-Mazzetti auf Schönherr und auf das (angebliche) Plagiat Schönherrs aufmerksam gemacht worden. In Anklins Reaktion nach der Lektüre von *Glaube und Heimat* (eine Datierung fehlt), scheint die Argumentation Expeditus Schmidts (der, wie wir ja jetzt wissen, von Handel-Mazzetti informiert wurde) nachzuklingen:

„Ich habe erst *Glaube + Heimat* gelesen Ich habe sogar geweint dabei! [...] Ich empfand *Glaube + Heimat* wirklich als *Tragödie der Liebe zu Grund u Boden*. Ein *Heimwegesang* + *nicht als Tendenz Stück*. Hingegen giebt es einige Andeutungen, die den Katholizismus eben doch schnöd zeigen. [...] *Man fühlt dass Schönherr kein Katholisches Herz hat, das*

*ist wahr. Aber mehr kann man nicht sagen. [...] Das ist auffallend dass Schönherr voller Handel-Mazzettischer Reminiszenzen ist – ! Der reinste Diebstahl – manches Wörtliche + Formale hat er in der armen Marg. gestohlen + sogar die Feindesliebe aus Jesse – aber die Seele fehlt ihm ganz, ich meine Ihre Seele! Es ist ein mattes fahles ausgelöschtes Bild der Marg. welches darin ist + eigen ist die Liebe zur Scholle + diese wirkt. Lassen Sie ihn wegen Diebstahl verfolgen?!?! Dass er sich nicht geniert in solcher Abhängigkeit zu stehen. Er fühlt sich aber wohl in Ihrem Schatten!*⁹²

Auch in einer zweiten Erwähnung in diesem Zusammenhang bringt Anklin ein Beispiel, dass schon Schmidt verwendet hatte:

„Das ist sehr interessant, dass Eckardt eine Studie macht über Schönherrns Glaube + Heimat – zur Margaret. Natürl habe ich die Stellen + noch andere auch gleich bemerkt. Was die famose Roheit: „Reiss ihm das Herz aus + etc betrifft, dachte ich auf einmal das muss ein Volksausdruck sein also *üblich* bei rohen Menschen, dass er dieses bei Ihnen so auffallend charakt. Wort *einfach stehlen* würde – es ist zu stark. Überhaupt die ganze Sache ist schamvoller Diebstahl – unter Componisten würde das Klage des Verlegers hervorrufen + Strafe!“⁹³

Was dieses Zitat wie nebenbei zeigt: Auch die Eckardtsche Studie entsteht unter dem gezielten Einfluss von Handel-Mazzetti („Eckardt wird gewiss nicht schreiben: so sagt H.-M. Sicher nicht [...]“).⁹⁴ Gleichmaßen erwartet Anklin Informationen: „Wenn ich doch bald die Sache bekäme denn warten Sie – jetzt wird er [Schönherr, d. Verf.] die Beweise der Zurch. Nachr. verlangen + dann sitze ich hier + habe Keine!“⁹⁵ Sie hatte also den Plagiatsvorwurf erhoben, ohne Beweise zu haben oder selbst zu prüfen.

Anklin hat ihre Beweise direkt von Handel-Mazzetti erhalten: „1.) habe ich *alle die nicht treffenden Stellen von Liebe nicht* gebracht + mehr als 25 neue gebracht, die ich aus den Tabellen hatte von Ihnen.“⁹⁶

Handel-Mazzetti hatte so großen Anteil am Text, dass Marguerite Anklin Skrupel hatte, ihn unter ihrem eigenen Namen zu veröffentlichen – sie tat es schließlich, um der verehrten Dichterin zu dienen.⁹⁷ Denn nur so funktionierte Handel-Mazzettis System. Doppler hatte (trotz Einsicht in den Nachlass und die Anklin-Briefe, wie er mitteilt) weder Anklin noch Eckardt in ihrer Parteinahme problematisiert. Dallinger hatte festgestellt, dass die Anklin-Broschüre „auf Wunsch und unter Mitredaktion“ Handel-Mazzettis entstand.⁹⁸ Doch waren das Ausmaß und die Methodik der Einflussnahme, was den Plagiatsvorwurf angeht,

bisher nicht klar. Trotz Feststellen der Einflussnahmen Handel-Mazzettis, die in den Briefen Anklins aufscheinen, muss, mangels Datierung so vieler Briefe, (derzeit) offen bleiben, wann Handel-Mazzetti mit der Informationskampagne an andere begann, wen sie wann ansprach und wie informierte. Hans Breckas oben schon zitierte Frage, ob Handel-Mazzetti wohl nicht mit P. P. Liebe in Verbindung stehe,⁹⁹ ist vor diesem Hintergrund ernstzunehmen – vor allem, wenn man bedenkt, dass schon Paul Schlenther am 21. April, nach der Lektüre von Ausschnitten des Briefes von Handel-Mazzetti an Schmidt in einer Münchner Zeitung, angenommen hatte, dass „die Freiin selber den Augsburger Pater Liebe auf jene ‚Ähnlichkeiten‘ hingewiesen“ habe.¹⁰⁰

Anklins Broschüre können wir nach Kenntnis ihrer Briefe an Handel-Mazzetti jedenfalls als so weitgehend von Handel-Mazzetti „autorisiert“ betrachten (interessanterweise wechselt in der Broschüre die Perspektive zwischen „ich“, „wir“ und einer auktorialen), dass wir ihre Überzeugungen und Argumentationen lesen. Passagen wie die folgenden lassen sich als Manifest katholischer Ästhetik auffassen:

„Die katholische Handel-Mazzetti schöpft aus ihrem vollen und gerechten Herzen, das geschult ist an katholischer Caritas, jene künstlerische Objektivität, die über den Menschen, Dingen und Parteien schwebt und das reinste, höchste Kunstwerk schafft. Der liberalisierende Schönherr hingegen hat sich einen billigen Theatersieg erworben, aber nicht durch reine Kunst. Sein Geist ist nicht der der Liebe, weil er die Gerechtigkeit nicht kennt. Er ist aber auch kein protestantischer Ideendichter. Er hat das Glaubensproblem weder vertieft noch etwa mit der Glut religiösen Fühlens durchtränkt wie Handel-Mazzetti.“¹⁰¹

„Die Negation hat ihm die poetische Fruchtbarkeit der Gefühlswirkung verdorrt.“¹⁰²

„Der Katholizismus in seiner reinsten und edelsten Gestalt ist der objektiven Geschichtsbeurteilung im Prinzip durchaus günstig, günstiger, als jegliche liberalisierende Weltanschauung. Die Intoleranz liegt dem Wesen nach viel mehr in den zerstörenden, sichtenden Systemen, als in dem, das geschlossen und unverrückbar auf seinen Normen besteht.“¹⁰³

Glaube, Caritas, Liebe sind Voraussetzung für ein gelingendes Kunstwerk. Über den Begriff der „objektiven Geschichtsbeurteilung“ wird sich nicht wundern, wer weiß, dass auch die Offenbarung als historische Wahrheit aufgefasst wird.¹⁰⁴ Das „Sichtende“ – Analytische, Kritische – ist von der „Negation“ geprägt. Ob diese hinter die Aufklärung zurückfallenden Vorstellungen von Literatur der Modernismusdebatte gerecht werden, bleibe dahingestellt; sicher ist, dass diese Haltung ihren Platz in der Literaturgeschichte behauptete, auch noch nach dem zweiten Weltkrieg.

Kap. 8 Exkurs: Die Tücken des Mazzettischen Systems: „2 Worte“

Nach Handel-Mazzetti Erklärung an Rodenberg (datiert mit 24., veröffentlicht am 27. April) schreibt Anklin, wohl als Antwort auf eine Frage Mazzettis:

„Wenn man sagt, Sie selbst haben die 2 Worte übersehen dann fällt ein schlechtes Licht auf Sie, dass Sie dieselben übersehen *wollten*, weil wichtig und Sie können immer mehr in's Licht von *schwankender* Hin u her Art. [...] Es ist aber, wenn Rodenberg entlastet sein muss gewiss besser Exped. tut es selbst, nicht wahr. [...] Natürl der Expeditus ist urwüchsig – aber Unrecht hatte er nicht wie ich meinte – ich *wusste nicht*, dass Sie ihm erlaubten etwas zu *sagen*. Sie hätten ruhig dann dabei bleiben sollen, ob der Schönherr kläffte u drohte ist ganz egal. Was Exped. hier im Brief d.h. Über den Wassern von Ihrem Brief veröffentl ist *sehr schön u wahr*, es soll Sie wirklich gar nicht reuen. Kleinlich fand ich nur: will er mich zu Tode dichten etc – auch in unserm Büchlein kommen einige solche kleinliche Einwände an Schönherrs Erfolg anknüpfend, dass man meinen könnte wir wären neidisch – er soll doch sein Erfolg – grad wie der Engelbauer für sich zusammenscharren, was geht es uns an. Wie viel er aus dem Diebstahl löst ist nicht unsere Sache, es verändert die Tat rein nicht, aber *dass* er dichte, das geht uns an.“¹⁰⁵

Die „2 Worte“ – was war so wichtig an ihnen, dass Handel-Mazzetti erneut die ganze Maschinerie anwerfen wollte? Die „2 Worte“ offenbaren die Tücke ihrer Methodik, Briefe an Personen der Öffentlichkeit oder gar der Presse zu senden, die bewusst (so unterstellen wir) nicht in persönliche oder öffentliche Mitteilung geschieden waren. Nachdem Handel-Mazzetti in dem Brief an Rodenberg, den dieser an die Presse weitergab, behauptet hatte, der Brief an Schmidt sei nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen, stand sie in offenem Widerspruch zu Schmidt, der ihn – ganz oder weitgehend, das Original kennt niemand – in der Zeitung bzw. in *Über den Wassern* veröffentlicht und sich darauf berufen hatte, dass ihm das von ihr gestattet worden sei (siehe oben). Deswegen konnte Schönherr Klage erheben, weil erstmals eine klare Ansage von Handel-Mazzetti vorlag. Handel-Mazzetti hatte auch Anklin im Unklaren darüber gelassen, dass sie Schmidt diese Erlaubnis gegeben hatte. Schmidt nimmt in einer Fußnote in *Über den Wassern* auf die „2 Worte“ Bezug:

„Da mir die Schreiberin eine Verwertung des Briefes ausdrücklich gestattete, glaubte ich, den Wortlaut authentisch geben zu sollen und die fragliche Stelle, nicht den ganzen Brief vorzulesen. Ihre jüngste Erklärung ging von der irrigen Voraussetzung aus, der ganze Brief sei veröffentlicht worden, was nicht der Fall ist. Merkwürdigerweise sind aus ihrer Erklärung zwei Worte ausgefallen oder weggeblieben;

es hieß darin, wie ich direkt von der Schreiberin erfuhr und wie sie mir noch einmal brieflich bestätigt: ‚Zur Veröffentlichung war der Brief *zur Gänze* nicht bestimmt.‘ Wer die Worte unterdrückt hat, weiß ich nicht; aber wer es auch sei, er hat all die Anwürfe gegen mich zu verantworten, die durch diesen Anlaß verursacht wurden.¹⁰⁶

Seine Kursivierung verrät uns die „2 Worte“: „zur Gänze“. Wie wir von Anklin erfahren, hatte Handel-Mazzetti sie selbst – „übersehen“... Dass Schönherr eine „Clique“ (Expeditus Schmidt) genutzt hat, mag richtig sein – dass Handel-Mazzetti duldsam vornehme Zurückhaltung übte, ist mit diesem Aufsatz widerlegt.

Kap. 9 Am Golde hängt...

Die Plagiatsaffäre und alle damit verbundenen Pressemitteilungen förderten die Bekanntheit und den materiellen Gewinn beider Beteiligten nachgewiesenermaßen. War Schönherrs Drama bereits vor dem Ausbruch der Affäre ein großer Erfolg gewesen, so konnte nach Abschluss der Spielzeit 1910/11 am Wiener Volkstheater mit dem Gewinn das gesamte übrige Repertoire finanziert werden.¹⁰⁷ Der Kösel-Verlag, in dem Enrica von Handel-Mazzettis *Die arme Margaret* in Buchform erschienen war, bewarb das Buch mit einer Schleife: ‚Zum Vergleich mit Schönherrs ‚Glaube und Heimat‘ urteilen sie selbst‘.¹⁰⁸ *Die arme Margaret* war schon zuvor nicht ohne Erfolg gewesen, aber im Jahr 1911 erlebte sie eine weitere Auflage: Bibliothekskataloge geben Auskunft darüber, dass sie ins 25.-30. Tausend ging. Und Karl Schönherrs Ruhm stieg so weit, dass er 1911 für den Nobelpreis für Literatur vorgeschlagen wurde – und zwar nicht, wie Marie von Ebner-Eschenbach, vom Wiener Professor für Ästhetik Emil Reich, sondern – gemeinsam mit Peter Rosegger – direkt vom Nobelpreis-Komitee.¹⁰⁹ *Glaube und Heimat* wurde 1921 als Stummfilm verfilmt (Astoria-Film),¹¹⁰ *Die arme Margaret* 1922 (Leo-Film München).¹¹¹

Eine Karikatur von Th[omas] Th[eodor] Heine, Mit-Begründer der Satirezeitschrift *Simplicissimus*, macht diesen Aspekt des Streites zum Thema: den ökonomischen. Die Zeichnung (im Original bunt) erschien Ende Mai 1911 im *Simplicissimus* und unter dem Titel *Tantiemenklettern* (Abbildung siehe nächste Seite).

Sie zeigt in einer Arena (aber vor operntauglich gekleidetem Publikum in den Sitzreihen) einen Pfahl, an dessen Spitze eine Geldtasche befestigt ist. Oben, eine Hand schon an der Tasche, ist ein Mann im barocken Kostüm zu sehen – der Rosenkavalier; beinahe ebenso weit oben ein Bärtiger in antiker Kleidung, der die Arme ausstreckt und auf den Schultern eines Mannes steht, der als Max Reinhardt erkennbar ist. In der unteren Hälfte der Stange klettert Karl Schönherr (mit rotem Haar und Bart sowie Brille), gehindert durch eine Frau im getupften Kleid, die ihn an seiner Kleidung festhält (Handel-Mazzetti). Diese fest umklammernd, unterstützt sie ein katholischer Geistlicher (Schmidt). Die Unterschrift lautet: ‚Erster wurde der Rosenkavalier, hart

bedrängt vom Zirkusstar Sophokles. Als guter Dritter folgte Schönherr, trotz einiger Schwierigkeiten.“¹¹²



Konklusio

„Für die Katholiken [...] stehen Handel-Mazzetti und Schönherr in einer traditionsreichen Praxis. Ludwig Anzengrubers ‚Pfarrer von Kirchfeld‘, ein Katholiken sehr ärgerndes Stück, ist von ihnen beispielsweise des Plagiats am ‚Pfarrer von Latschak‘ des streng katho-

lischen, aber vollständig unbekanntem Kärntner Dichters Leopold Wenger bezichtigt worden. Von dieser Sicht betrachtet reduziert sich der Plagiatsstreit auf eine Taktik.¹¹³

Schönherr's Frage in seiner öffentlichen Mitteilung vom 16. April 1911 besteht zu Recht: Warum hat Handel-Mazzetti ihre Vorwürfe nicht schon eher geäußert? Seit „acht Monaten“ liege *Glaube und Heimat* im Handel vor und sei „ungezählte Male besprochen“ worden. In der Tat scheint es, als sei sie auf einen anrollenden Zug aufgesprungen. Warum hat sich Handel-Mazzetti entschlossen, den Plagiatsvorwurf zu erheben, eher: zu lancieren? Petra-Maria Dallinger äußert die plausible Vermutung, dass sie damit vom Hauptschauplatz (dem Modernismusstreit) ablenken wollte,¹¹⁴ schließlich war es ein anstrengender Balanceakt, zugleich Modernisten und Integralisten gnädig zu stimmen.

Doch es dürfte auch eine andere Absicht bestanden haben, die auf andere Weise logisch mit dem Modernismusstreit zusammenhängt: Handel-Mazzetti positionierte sich als Autorin, sie pochte auf die eigenständige geistige und künstlerische Leistung, nachdem sie mit ihrem „Antimodernismuseid“ im September 1910 dem Papst und auch der Öffentlichkeit gegenüber ihre Unterwerfung als Katholikin erklärt hatte, sie bestand auf einem ästhetischen Argument, das sie im Dogmatischen aufgegeben hatte. Deshalb fielen Behauptungen und Belege betreffend Nachahmung auch so dringlich aus: Sie hatte sich als katholisch bekannt, jetzt musste sie ihre Künstlerschaft beweisen. Dies gelang umso eher, als sie – die ästhetischen Geschlechterzuschreibungen verkehrend – sich als Originalautorin darstellte und den männlichen Autor als ‚nachschoöpfend‘. Dass Schönherr auf der ‚Gender-Klaviatur‘ spielte, hatten wir schon erwähnt, doch auch Handel-Mazzetti zog aus der gängigen Meinung, dass die Frau eher im Privaten zu wirken habe, mit ihrem ‚halb-privaten‘ System Gewinn. Zudem stellte sie sich selbst als „damsel in distress“ (Jungfrau in Nöten/Verfolgte Unschuld) dar, der bedrohende Wüstling war Schönherr, die heldischen Ritter, die herbeeilten, um ihre Ehre zu retten, waren P. P. Y. Liebe, Expeditus Schmidt, Hans Brecka, Julius Rodenberg, Marguerite Anklin.

Handel-Mazzetti hatte wegen *Jesse und Maria* eine schwierige Zeit hinter sich, eine Zeit, in der sie mit ihrem öffentlichen Bekenntnis gegen die Moderne klein beigegeben hat. Möglich, dass sie sich auch deshalb so sehr mit dem Thema der Gegenreformation identifizierte, dass sie es als ihr persönliches Eigentum ansah. Es ist interessant, dass das heutige Urheberrecht in diese Richtung geht, etwa wenn sich Paramount die Filmrechte an einem Buch über den VW-Skandal sichert... Der Hass Handel-Mazzettis ebenso wie ihrer Verbündeten Anklin auf Schönherr mag von einer Wahrnehmung gespeist gewesen sein, die wie unter einem Brennglas eine eigene Größe gewann: sie hatte gelitten für ihre Überzeugung, sie hatte die Grenzen katholischen Schreibens ausgelotet, sie hatte eine Zeit der „Verfolgung“ zu erdulden gehabt (vgl. Anklin), sie hatte Konsequenzen gezogen – und Schönherr geht mit

leichter Hand durch Quellen und Stoffe, formt und bildet nach eigener dramatischer Lust. Und hat damit auch noch so großen Erfolg, dass er von einem Kaiser persönlich geehrt wird! Anklins Briefe legen nahe, dass Handel-Mazzetti durchaus wahrnahm, dass sie als Frau mit ihrer Kunst auf soziale Grenzen verwiesen wurde (in den Worten der heutigen Zeit: an die gläserne Decke stieß), ein Umstand, der sie nicht sanftmütiger gemacht haben kann.

Darauf, dass Schönherr's Stück nicht eine historische Situation, sondern etwas Konstellatives vorstellt, haben wir schon oben hingewiesen. Es lasse sich, schreibt Doppler, „aktualisieren auf die Verelendung des Bauernstandes durch die Industrialisierung: Landflucht, Häuserkauf durch immer kapitalstärker werdende Großbauern, Verproletarisierung – verkörpert vor allem durch das [...] Vagantenehepaar.“¹¹⁵

Wir nehmen aber Folgendes an: Handel-Mazzetti sah sich von Schönherr erappt – sein plot, entweder den neuen Glauben aufzugeben oder die Heimat zu verlassen, ließ sich von ihr auch lesen im Hinblick auf ihren Bekenntniseid, oder, will man es boshaft ausdrücken, ihr ‚zu Kreuze Kriechen‘. Erst sie hat uns darauf gebracht anzunehmen, dass Schönherr in *Glaube und Heimat* eine zeitgenössische Zwangsstruktur des Bekenntnisses kritisierte, wie sie der Modernismusstreit gezeitigt hatte. Das Stück lässt sich konsequent aus dieser Perspektive lesen. Schönherr hatte Erfolg, weil er aktuelle Umstände aufgriff, unter deren Räder Handel-Mazzetti geraten war, den Modernismusstreit selbst. Damit bekäme die ohnehin zeitlos angelegte „Gegen-Reformation“ in Schönherr's Drama einen metaphorischen – und aktuellen – Zeitrahmen. Dass Aktualität, dass eine Stellungnahme zu und eine Analyse seiner Gegenwart auch in seinen historischen Dramen eine Ambition Schönherr's war, ist bisher übersehen worden.

In der ganzen Debatte ist es zu keiner Definition von Plagiat gekommen, die stringent literaturwissenschaftliche Kriterien nennen würde. Würde man alle Begriffe zusammenzählen, die allein in diesem Aufsatz zitiert werden, so käme man auf dutzende. Der synoptische Vergleich von Worten in Textstellen erscheint in der Tat zu kleinräumig und andere mögliche Linien ignorierend – solche Textstellen liegen nebeneinander wie „tote Sardellen“ (Schönherr in seiner Erklärung vom 16. April über Liebes „Zusammenstellungen“). Schönherr Plagiat vorzuwerfen, um sein Stück zu desavouieren, war der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich die so unterschiedlich motivierten Parteien einigen konnten.

Schönherr verweist mit Recht auf den Unterschied der literarischen Gattungen: „hartes simples Drama“ versus „zwei Liebesromane“. Wann er Mazzetti's Romane gelesen hat, wird nicht klar – er leugnet in der Debatte nie, sie gekannt zu haben.

Während er (schon in seiner ersten Erklärung vom 13. April) von „Aufbau“, „Gang und Ziel der Handlung“ spricht (am 16. April fügt er auch die „Problemstellung“ hinzu), geht es in der Anklin/Mazzettischen Broschüre um „Stoff“ und „Sujet“. Schönherr's Arbeitspraxis ist engstens mit der Gattung Drama verknüpft, in Briefen schreibt er von seinen „Stoffstudien“, aber darüber ein anderes Mal.

Anmerkungen

- 1 Bernhard Doppler: Katholische Literatur und Literaturpolitik. Enrica von Handel-Mazzetti. Eine Fallstudie. Königstein/Ts.: Hain 1980, 53 (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 4).
- 2 Ein zeitgenössischer Begriff, der von etwa 1900 bis in die 1930er Jahre und an sich abwertend verwendet wurde, doch Frauen immerhin einen Rahmen gab, sich künstlerisch auszubilden und ihre Kunst öffentlich zu machen. Für die Malerei vgl. u.a. Megan Marie Brandow-Faller: An art of their own: reinventing „Frauenkunst“ in the female academies and artist leagues of late-imperial and first republic Austria, 1900-1930. Washington D.C.: phil. Diss 2010. Online unter <https://repository.library.georgetown.edu/>, Suche Brandow-Faller.
- 3 Vgl. Rolf Parr, Jörg Schönert: Autoren. In: Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1. Das Kaiserreich 1871-1918, Teil 3. Im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels hg. von der Historischen Kommission. Berlin, New York: De Gruyter 2010, 342-408, hier: 363.
- 4 Karl Schönherr: Glaube und Heimat. Die Tragödie eines Volkes. Leipzig: L. Staackmann 1910 (1.-5. Tsd.), 3.
- 5 In der Erstausgabe (vgl. vorige Anm.) im Personenverzeichnis: Christof, danach unterschiedliche Schreibungen. In späteren von Schönherr autorisierten Ausgaben: Christof.
- 6 Ebenda, 6.
- 7 Alle Zitate aus der österreichischen und der deutschsprachigen böhmischen Presse so nicht anders angegeben aus den Dokumenten im Online-Portal ANNO – Austrian Newspapers Online, <http://anno.onb.ac.at/>.
- 8 Vinzenz Chiavacci: Karl Schönherr und seine Zeit. Ein Lebensbild. In: Karl Schönherr. Gesamtausgabe in drei Bänden, Bd. 2: Lyrik und Prosa. Hg. v. Vinzenz K. Chiavacci. Wien: Kremayr & Scheriau 1969, 7-144, hier 80. – Vinzenz K. Chiavacci (auch Vinzenz Chiavacci jun., 1903-1975) war der Stiefsohn, Herausgeber und Biograph Schönherr.
- 9 Zu Egger-Lienz' Arbeit und dem Kontakt zu Karl Schönherr vgl. Wilfried Kirschl: Albin Egger-Lienz 1868-1926. Das Gesamtwerk. Mit 835 Abb. Wien: Tusch 1977, Kap. Egger-Lienz und Karl Schönherr. Figurinen und Bühnenbilder zu „Glaube und Heimat“. 1910, 157-161, dort folgende Abbildungen: Theaterzettel der Uraufführung, ein Entwurf zum Bühnenbild, zwei Figurinen (für Christof Rott, Peter Rott) sowie ein Foto des Schauspielers Willi Thaller in der Rolle des Christof Rott; außerdem Briefe von Egger-Lienz an Schönherr.
- 10 Vgl. den Brief an Albin Egger-Lienz vom 13.11.1910, Ausschnitt zitiert in: Karl Schönherr Gesamtausgabe, Bd. 3: Bühnenwerke II, Briefe, Dokumente. Hg. v. Franz Hadamowsky. Wien: Kremayr & Scheriau 1974, 688.
- 11 Laut Vinzenz Chiavacci soll es bei der Uraufführung in Wien 47 (!) Vorhänge gegeben haben. Besprechungen erschienen überall, Hugo Bettauer etwa schrieb für das *New Yorker Morgenjournal* (vgl. Chiavacci (Anm. 8), 81f., er nennt jedoch kein Datum), und das Stück wurde bald ins Italienische und Französische übersetzt (vgl. Chiavacci, 83, allerdings ohne jede bibliographische Angabe). Übersetzungen sind nicht nachweisbar, vermutlich hat es sich um Übersetzungen des Bühnenmanuskripts gehandelt.
- 12 Vgl. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 6.1.1911, Morgen-Ausgabe, 3. Online unter: ZEFYS. Zeitungsinformations-System der Staatsbibliothek zu Berlin (<http://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/>). Alle zitierten preußischen Zeitungen in diesem Portal.
- 13 Richard Graef: Glaube und Heimat. In: *Simplicissimus*, Jg. 15, H. 50 (München, 13. März 1911), 859. Kritisiert wird die Bigotterie einer Katholikin, die den Glauben gegen eine reiche Heirat abwägt.
- 14 Drei Tage zuvor, am 13.1.1911, hatte dort die Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Stück *Die Ratten* stattgefunden.
- 15 Zur Darstellung der Angelegenheit vgl. Chiavacci (Anm. 8), 85-92, hier 85. Er gibt keine Quellen an.

- 16 Karl Röck: Zu Schönherr's neuer Tragödie. In: Der Brenner, Jg. 1, H. 14, 15. Dezember 1910, 377-388, der *Brenner* online unter <http://corpus1.aac.ac.at/brenner/>. Alfred von Mensi: Münchener Theater. Karl Schönherr's „Glaube und Heimat“. In: Allgemeine Zeitung München, 14.1.1911, 29-31. Online bei Bayerische Staatsbibliothek. Josef Hofmiller: Glaube und Heimat. In: Süddeutsche Monatshefte, März 1911, 363-371. – Alle Dokumente, so nicht anders angegeben, aufgrund eigener Recherchen, wobei wir von den forschungserleichternden Suchmöglichkeiten digitaler Plattformen profitierten.
- 17 Röck (Anm. 16), 377f.
- 18 Vgl. Ludwig von Ficker an Karl Schönherr, 8.5.1910 (und wie im Brief mitgeteilt, auch schon einmal „vor einigen Wochen“ – dieses Schreiben ist nicht überliefert), Forschungsinstitut Brenner-Archiv (FIBA), Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-60-27. Vgl. auch Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1909-1914. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Salzburg: Otto Müller 1986, 28 (= Brenner-Studien 6).
Online unter https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/ficker_1_gesamt.pdf.
- 19 FIBA, Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-45-33.
- 20 Karl Schönherr an Ludwig von Ficker, 7.1.1911, FIBA, Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-45-33, veröffentlicht in Ficker: Briefwechsel 1909-1914 (Anm. 18), 54. (Wir lasen ein Wort anders.)
- 21 Vgl. Karl Röck: Tagebuch 1891-1926 (= Bd. 1). Hg. und erläutert von Christine Kofler. Innsbruck: phil. Diss. 1975, 152-153. Online unter <https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/roeck-1-gesamt.pdf>.
- 22 Ebenda, 199-200.
- 23 Berthold Viertel: Schönherr's Drama. In: Die Fackel, Jg. 12, H. 313-314, 31.12.1910, 43-47, hier 44.
- 24 Ebenda, 43.
- 25 Ebenda, 46.
- 26 Vgl. Karl Kraus: Die Bildschnitzer. In: Die Fackel, Jg. 2, H. 53, 9.1900, 23f.
- 27 Karl Kraus: Literarhistoriker. In: Die Fackel, Jg. 6, H. 171, 17.12.1904, 23f.
- 28 U.v.a. Pilsner Tagblatt, 23.3.1911, 4. – „Auf der Bühne wurde – da man das Tirolerische nicht zusammenbrachte – eine Art Bibeldeutsch gesprochen.“ Chiavacci (Anm. 8), 91f.
- 29 Vgl. Gero von Wilpert, Adolf Gühring: Erstaussagen deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600-1960. Stuttgart: Kröner 1967.
- 30 Lion Feuchtwanger: Glaube und Heimat. Das Drama. In: Die Schaubühne 7, 1911, 313-316. Online unter: <https://archive.org/details/DieSchaubuehne7-1911-1>. Hervorh. d. Verf.
- 31 Vgl. Chris Hirte, Conrad Piens: Wer war Erich Mühsam? Website der Erich-Mühsam-Gesellschaft im Buddenbrookhaus Lübeck, <http://www.erich-muehsam.de/>.
- 32 Erich Mühsam: Schönherr's Plagiat. In: Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit, Jg. 1, H. 2, 1.4.1911, 27-29. Online unter https://archive.org/details/erich-muehsam_Kain.
- 33 Maximilian Harden: Glaube und Heimath. In: Die Zukunft, 6.5.1911, 169-182. Online unter <https://archive.org/details/DieZukunft0751911>.
- 34 Ebenda, 182.
- 35 Ebenda. – Der Dramatiker Salomon Hermann Mosenthal (1821, Kassel – 1877, Wien) bemühte sich v.a. in seinem Drama *Deborah* (1849) anhand einer Liebesgeschichte um die Frage des Zusammenlebens von Juden und Christen in einem aufgeklärten Staat.
- 36 Ebenda, 178.
- 37 Ebenda.
- 38 Ebenda, 181.
- 39 Ebenda, 182.
- 40 Ebenda. – Die empörte Antwort Ludwig von Fickers auf Hardens Beitrag können wir hier nicht ausführen, sie findet sich im *Brenner*, Jg. 2, H. 1, 1.6.1911, 1-8; ein Zitat nur: „Was gilt diesem blutrünstigen Gehirnpathetiker ein armseliger Glaube! Was gilt ihm [...] Gewissensnot gegen Staatsraison!“ (5)
- 41 Karl Kraus: Glossen. Wenn man so... In: Die Fackel, Jg. 13, H. 324-325, 2.6.1911, 22-23.

- 42 Karl Kraus: *Miszellen*. In: *Die Fackel*, Jg. 13, H. 339-340, 30.12.1911, 32-34, hier: 34. Wir ergänzen die Quelle, die Kraus nicht nennt, weil sie den ZeitgenossInnen präsent war: Enrica von Handel-Mazzetti: *Imperatori. Fünf Kaiserlieder*. Kempten, München: Kösel 1910. Das Gedicht *Die Perle*, aus dem die zitierten Zeilen stammen, wurde abgedruckt in der *Reichspost* (Wien), 24.12.1911.
- 43 Peter Scher: *Die glückliche Hand*. In: *Simplicissimus*, Jg. 16, H. 2, 39 (München, 10. April 1911). Zu Peter Scher, eig. Fritz Schweynert (1880-1953) vgl. Michael Pilz: „Sässe ich in München statt im Artilleriefeld, ich schriebe eher so wie Ihr ...“ Ein Brief Peter Schers an Franz Pfemfert über den Dichter Alfred Lichtenstein. In: *Heimat am Inn. Beiträge zur Geschichte, Kunst und Kultur des Wasserburger Landes 28-29/ 2008-2009*, 144-186 und Anton Unterkircher: Zwischen „Sturm“ und „Brenner“. Peter Scher und sein wiederaufgefundenes Porträt von Oskar Kokoschka. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 6/1987*, 11-21. Online unter <http://diglib.uibk.ac.at/miba>.
- 44 Vorarlberger Volksblatt, 4.3.1911, 3. Hervorh. im Orig.
- 45 Im Kapitel „Kulturkampf“ bei Rüdiger Haude: *Das Rheinland im Kaiserreich (1871-1918)*. In: *Forum Rheinische Geschichte*. In: *Landschaftsverband Rheinland: Portal Rheinische Geschichte*, online unter <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/epochen/epochen/Seiten/RheinlandimKaiserreich.aspx?print=true>.
- 46 Vgl. zum größeren Zusammenhang den instruktiven Beitrag von Ernst Hanisch: *Der katholische Literaturstreit*. In: Erika Weinzierl (Hg.): *Der Modernismus. Beiträge zu seiner Erforschung*. Graz, Wien, Köln: Styria 1974, 125-160.
- 47 Vgl. Petra-Maria Dallinger, Jukunda Wagner: *Enrica von Handel-Mazzetti – Biografische Skizze*. In: *Enrica von Handel-Mazzetti: „und küsse Ihre Busipfötchen“*. Ein Leben in Briefen. Hg. v. Petra-Maria Dallinger. Linz: Stifterhaus 2005, 195-211 (= *Literatur im Stifterhaus 17*); zu den genannten Veröffentlichungen 202-204; weiters Doppler (Anm. 1), 33ff, zuerst Hanisch (vorige Anm.), 139ff.
- 48 Der Brief des Papstes an Professor Decurtins. Eine Erklärung der Dichterin Handel-Mazzetti. U.a. in: *Grazer Volksblatt*, 26.9.1910, Abend-Ausgabe (Titelblatt). Schon erwähnt und zitiert bei Hanisch (Anm. 46), 141, und bei Dallinger, Wagner (Anm. 47), 204, mit jeweils anderen Auszügen. Hervorh. im Orig.
- 49 Doppler (Anm. 1), 57.
- 50 Zitat und Besprechung des Vortrages: [ohne Verfasserangabe]: Pater Expeditus Schmidt gegen Schönherr. In: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, 12.4.1911, Morgen-Ausgabe, 3. – Schon diese Besprechung merkt an, dass Schmidt den Kaiser zitiert, ohne ihn zu nennen. Zum Plagiatsvorwurf: „Pater Schmidt verliest dann noch ein Schreiben der katholischen Schriftstellerin Baronin Enrika v. Handel-Mazetti [sic], die behauptet, Schönherr habe sehr viel aus ihren Büchern *entlehnt*.“ (Hervorh. im Orig.) – Zu Schmidt vgl. Wikipedia und weiterführende Hinweise.
- 51 Glaube und Heimat. Mein Berliner Vortrag und die Kritik. Ein Beitrag zur literarischen Kultur und [!] von heute. Von Dr. P. Expeditus Schmidt O.F.M. In: *Über den Wassern. Halbmonatsschrift für schöne Literatur*, H. 10, [15.5.?] 1911, 388-398. Der Beitrag entspricht laut Schmidt im Wesentlichen dem Vortrag, „nur bei zwei Punkten erlaube ich mir eine kleine Verdeutlichung“ (ohne weitere Hinweise, 388).
- 52 Hanisch (Anm. 46), 134.
- 53 Schmidt: *Über den Wassern* (Anm. 51), 388.
- 54 Ebenda, 389, 390, 392, aber als prinzipieller Hintergrund des Beitrags.
- 55 Ebenda, 390.
- 56 Ebenda, 391f. (Zitat 391).
- 57 Ebenda, 392.
- 58 Ebenda, 393.
- 59 Ebenda, 394.
- 60 Ebenda, 393.
- 61 Ebenda, 394.
- 62 Ebenda, 394, Fußnote 1.

- 63 Ebenda, 394, Fußnote 2.
- 64 Ebenda, 395-396. Hervorh. im Orig.
- 65 Ebenda, 396.
- 66 Ebenda, 397.
- 67 [ohne Verfasserangabe]: (Wer ist P. P. Liebe?). In: Grazer Tagblatt, 26.4.1911, 7.
- 68 Hanisch (Anm. 46), 137.
- 69 Eine Erklärung Schönherr's. „Glaube und Heimat“ und Handel-Mazzetti [sic] Romane. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 13.4.1911, Abend-Ausgabe, [3]. Hervorh. im Orig. – Anders als von Doppler mitgeteilt, gibt es in der Broschüre von Marguerite Anklin (vgl. Anm. 75 und Kap. 7) keine Chronologie oder eine Zusammenfassung der Ereignisse – es fehlen Beiträge, Nachweise, Datierungen. Auch in der Darstellung von Chiavacci (vgl. Anm. 8 und 15) fehlt Derartiges. Zudem sind in beiden Veröffentlichungen manche Angaben fehlerhaft.
- 70 In der Zeitung falsch, muss richtig heißen: „Arnold, Lösche, Verhörsakten“! Vgl. Bernhard Raupach: Evangelisches Oesterreich, das ist Historische Nachricht von den vornehmsten Schicksahlen der Evangelisch-Lutherischen Kirchen in dem Ertz-Hertzogthum Oesterreich. Hamburg: Felginer 1736. Online unter <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10360897-5>; Carl Franklin Arnold, ein spezifisches Werk konnte nicht identifiziert werden (Arnold war Lehrer am Gymnasium in Königsberg und wurde als Theologe und Kirchenhistoriker an die Universität Breslau in Schlesien berufen, vgl. wikipedia Eberhard Arnold); Georg Loesche: Geschichte des Protestantismus in Oesterreich in Umrissen. Tübingen: Mohr 1902; die „Verhörsakten“ vermutlich: Johann Loserth: Acten u. Correspondenzen zur Geschichte der Gegenreformation in Innerösterreich unter Erzherzog Karl II (1578-1590). Wien: Gerold 1898 (= Fontes rerum austriacarum 2, 50), dazu auch ein zweiter Band: Von der Auflösung des protestantischen Schul- und Kirchenministeriums bis zum Tode Ferdinands II. 1600-1637. Wien: Hölder 1907 (= Fontes rerum austriacarum 2, 60). Beide online unter archive.org.
- 71 Eine Erklärung Karl Schönherr's. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 16.3.1911, Morgen-Ausgabe, [3], u.a. auch in Salzburger Volksblatt, 18.4.1911, 8f.; Reichspost, 22.4.1911, 1-3.
- 72 Karl Schönherr: Plagiatschwindel. In: Neues Wiener Journal, 19.4.1911, 2, auch im Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 20.4.1911, Morgen-Ausgabe, [3].
- 73 Paul Schlenther: Das Fräulein von Mazzetti. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 21.4.1911, Abend-Ausgabe, [1] – Schlenthers Angabe der Zeitung ist unwahrscheinlich, da es sich bei der *Münchener Post* um ein sozialdemokratisches Organ handelte. Diese von Schlenther genannte Veröffentlichung (erschien vermutlich am 20. oder 21.4.1911) haben wir bisher nicht ermittelt. – Schlenther zitiert hier Schmidt: „ein Plagiator im vulgären Sinne ist er nicht“. In seiner Erklärung in der Wiener *Reichspost* vom 27.4.1911 (vgl. Anm. 77) schreibt Schmidt selbst „vulgären“! In *Über den Wassern* ist im Beitrag Schmidts (vgl. Anm. 51) allerdings dann zu lesen gewesen: „ein Plagiator im regulären Sinne ist er nicht“. (Hervorh. d. Verf.)
- 74 Berliner Morgenpost, 25.4.1911. Hervorh. im Orig.; auch etwa Grazer Volkblatt, 25.4.1911, Abend-Ausgabe, 2, in der die *Berliner Morgenpost* zitiert wird, und Linzer Volksblatt, 26.4.1911, 8.
- 75 Vgl. Marguerite Anklin: Enrica von Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Gedanken zum neuesten Literaturstreit. Berlin: Mecklenburg 1911, 77-78. Online unter <https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/bibliothek/pdf/anklin-handel-mazzetti.pdf>. Zu dieser Broschüre im folgenden Kapitel. – Brief nicht ermittelt.
- 76 Zuerst: Schönherr und Baronin Handel-Mezzetti [sic]. Eine Erklärung der österreichischen Schriftstellerin. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 27.4.1911, Abend-Ausgabe, [2-3]. Vgl. auch Salzburger Volksblatt, 28.4.1911, und Arbeiterzeitung, 29.4.1911, 7.
- 77 Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Eine Erklärung des P. Expeditus Schmidt. In: Reichspost, 27.4.1911 [Abendausgabe], 6-7.
- 78 Hans Brecka: Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Eine Abwehr. In: Reichspost, 22.4.1911, 1-3.

- 79 Zit. nach Chiavacci (Anm. 8), 88-89, dort wie stets ohne Nachweis; aufgrund seiner Darstellung ist Breckas Brief vermutlich auf den 27.4. oder 28.4. zu datieren. Wir haben nicht überprüft, ob sich dieser Brief unter den 57 Korrespondenzstücken Breckas von 1911 bis 1936 im Nachlass Handel-Mazzettis befindet. Hervorh. im Orig.
- 80 Karl Schönherr: Handel-Mazzettis „Lieutenant von Herliberg“ und mein „Reiter des Kaisers“. Etwa in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 30.4.1911. Artikel auch in: Karl Schönherr-Gesamtausgabe Bd. 3 (Anm. 10), 605-610. In der *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* ein Hinweis auf eine entsprechende Zusendung Schönherrns.
- 81 Marguerite Anklin: Enrica von Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Gedanken zum neuesten Literaturstreit (vgl. Anm. 75).
- 82 Vgl. Petra-Maria Dallinger: „Löwenschwesterchen“. Zu Briefen der Marguerite Anklin an Enrica von Handel-Mazzetti. In: Enrica von Handel-Mazzetti (Anm. 47), 63-76, gibt „vermutlich um 1909“ an (64), Dallinger, Wagner (Anm. 47), 204, geben 1910 als Beginn des Briefverkehrs an. Der erste datierte Brief stammt von März 1910 – es ist aber gut möglich, dass undatierte Briefe noch in das Jahr 1909 fallen.
- 83 Der Nachlass Enrica von Handel-Mazzettis befindet sich im Oberösterreichischen Literaturarchiv im Stifterhaus, Linz. Petra-Maria Dallinger war so freundlich, uns für diesen Aufsatz die Transkriptionen der Briefe von Anklin an Handel-Mazzetti im Nachlass Handel-Mazzettis (Inventarisierungsnummer 10526/II 0, B1-248, K1-157) zu überlassen, wofür hier noch einmal sehr herzlich gedankt sei. Sie werden wie bei Dallinger zitiert mit den Inventarisierungsnummern (K für Postkarte, B für Brief). Sie sind überwiegend undatiert, die Nummern geben keine Chronologie wieder. Da wir nicht an den Originalen kollationiert haben, geben wir die Briefe nach der erhaltenen Transkription wieder.
- 84 Vgl. K23, Pst. 13.3.1911: „Hochverehrte liebe Frau Baronin, ob bitte schreiben Sie mir doch den Kopf der Kremser Ztg. auf + den Mann welcher Schönherrns Gl + Heimat besprach. Ich habe eben Gelegenheit bei Besprechung Dörrers Domanig + tyroler Geschichte ein Wort darüber zu sagen. Ich habe das Märzheft der Süddeutschen Monatshefte nicht bekommen können, aber in einigen Tagen dann. Glaube + Heimat wird die ganze Zeit mit Triumph aufgeführt hier + zu Propaganda gegen Kathol. gebraucht + ich bin geladen + hier ist Gelegenheit.“ sowie B72, ohne Datum: „Ich muss sehen ob ich Stegemanns Kritik auch vermöbeln kann, oder soll ich sie ignorieren?“
- 85 Vgl. B128.
- 86 Vgl. B69.
- 87 Vgl. B221 – s. auch unten.
- 88 „im Jahre der Verfolgung 1910“, „vor wie nach der Verfolgung“, B12. Hervorh. im Orig.
- 89 Vgl. B109.
- 90 B128. Hervorh. im Orig. Gilt für alle Anklin-Briefe: Die Hervorhebungen im Original sind Unterstreichungen.
- 91 B127. Hervorh. im Orig.
- 92 B152. Hervorh. im Orig.
- 93 B222. Hervorh. im Orig.
- 94 Johannes Eckart: Karl Schönherrns Glaube und Heimat. München: Max Engl 1911. – Johannes Eckardt, 1887-1966, Dr., Bibliothekar des Universitätsvereines in Salzburg. Sohn des Chefredakteurs der *Salzburger Chronik*, Franz Eckardt, der 1910-1913 auch Vorsitzender der Christlichsozialen Partei des Kronlandes Salzburg war. Vgl. Franz Schausberger: „Für Wahrheit, Freiheit und Recht!“ Das erste Programm der Christlichsozialen Partei Salzburgs 1913. In: Salzburg. Geschichte & Politik. Mitteilungen der Dr.-Hans-Lechner-Forschungsgesellschaft, Jg. 25, 1-2, September 2015, 5-23. (Online unter http://www.zobodat.at/pdf/VeroeffFerd_70_0009-0020.pdf). Lebensdaten: GND. – Eckart war nicht nur der Nachfolger von Expeditus Schmidt bei *Über den Wassern*, sondern – anders als er in seiner Schönherr-Broschüre behauptet – nicht Schönherr-Spezialist, sondern Handel-Mazzetti verbunden: 1911 erschien, von ihm herausgegeben und mit einer Einleitung versehen, das

zweibändige Werk: Enrica von Handel-Mazzettis geistige Werdejahre. Dramen, Schwänke und religiöse Spiele aus ihrer literarischen Entwicklungszeit, Ravensburg: Alber (Zweiter Bd. 1912).

- 95 B151.
96 B252. Hervorh. im Orig.
97 Vgl. B325.
98 Petra-Maria Dallinger: „Die arme Margaret. Ein Denkmal katholischer Selbsterniedrigung“? In: Protestantismus & Literatur, ein kulturwissenschaftlicher Dialog. Hg. v. Michael Bünker, Karl W. Schwarz. Wien: Evangelischer Presseverband 2007, 117-135, hier Fußnote 5 (= Protestantische Beiträge zu Kultur und Gesellschaft 1).
99 Vgl. Chiavacci (Anm. 8), 88.
100 Vgl. Schlenther (Anm. 73).
101 Anklin (Anm. 75), 22f.
102 Ebenda, 23.
103 Ebenda, 54.
104 „Wir sind ja nicht Anfänger einer Theorie – sondern wir bewahren die *geschichtliche* Thatsache der Offenbarung.“ B199. (Hervorh. im Orig.)
105 B2. Hervorh. im Orig.
106 Schmidt: Über den Wassern (Anm. 51), 395.
107 Vgl. Doppler (Anm. 1), 60.
108 Ebenda, 54.
109 Vgl. <http://www.nobelprize.org/nomination/archive>. Den Preis erhielt Maurice Maeterlinck.
110 Karl Paulin: Karl Schönherr und seine Dichtungen. Innsbruck: Wagnersche Universitäts-Buchhandlung 1950, 64 sowie die International Movie Database IMDb, die die Premiere genauer für den 3.2.1921 angibt.
111 Dallinger, Wagner (Anm. 47), 203. Die International Movie Database IMDb gibt den 13.10.1920 an.
112 Simplicissimus, Jg. 16, Nr. 9, 29.5.1911, 143.
113 Doppler (Anm. 1), 56.
114 Dallinger: Die arme Margaret (Anm. 98), 120.
115 Doppler (Anm. 1), 54.

Abbildung S. 64: Th. Th. Heine: Tantiemenklettern. 1911. © Bildrecht, Wien, 2016. Mit freundlicher Genehmigung.

Es ist ... eine Sache des Selbstbewusstseins. Martina Wied, Georg Trakl und die Anthologie *Die Botschaft*

von Evelyne Polt-Heinzl (Wien)

(In Bezug auf literarische Diebstähle.)
Man kann das ganze Mobiliar stehlen,
aber freilich nicht das Haus.
Friedrich Hebbel¹

(1) Das Corpus delicti

1920 erschien im Verlag Eduard Strache in Wien die Anthologie *Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich*. Vertreten sind darin 31 Autoren und zwei Autorinnen, nämlich Elisabeth Janstein und Martina Wied, die in späteren Anthologien expressionistischer Lyrik fast nie mehr vorkommt, auch nicht in der für Österreich repräsentativen Sammlung *Hirnwelten funkeln*.²

Schon im Titel *Die Botschaft* klingt die Geste des expressionistischen Aufbruchs an. Das Cover von Albert (Axl) Leskoschek zeigt eine Art Sonnenkreis ins (Blut-) Rote eines imaginären Sonnenaufgangs auslaufend, in dem zugleich der Untergang in der Katastrophe des Ersten Weltkriegs mitgedacht werden kann. Doch die dominante Assoziationskette bleibt Morgenrot, Erleuchtung, Auferstehung. Der Herausgeber Emil Alphons Rheinhardt (1889-1945) stellt etwas verschwommene „Einleitende Bemerkungen“ voran. „Der Sinn der Kunst“, so Rheinhardt, sei es, „ihrer Zeit den Mythos zu schaffen“. Das versuche diese neue Generation in einer Zeit, die „dissoziiert“ sei „im seelischen Entartungsprozesse“, der mit dem „Aufdämmern der ‚Wissenschaftlichkeit‘“ zur „Intellektualisierung und Individualisierung, das heißt Entgeistigung und Vereinsamung der europäischen Menschheit“ geführt habe. Das Übel macht Rheinhardt – wie gut ein Jahrzehnt später auch Hermann Broch in den essayistischen Einschüben vom „Zerfall der Werte“ im dritten, 1932 erschienenen Teil seiner *Schlafwandler*-Trilogie – in der Renaissance fest. An den Folgen dieser Fehlentwicklung, so Rheinhardt, arbeiten sich die jungen Dichter ab, freilich auch am „Todesschrei der Millionen, die sterben mußten, weil wir Wissen hatten statt Erkenntnis und Humanität statt Güte.“³

Von Martina Wied (1882-1957), seit 1912 Beiträgerin des *Brenner*, nahm Rheinhardt drei Gedichte auf: *Die Arche*, *Fernweh* und das episch-balladeske Langgedicht *Reminiscere*. Alle drei waren auch enthalten gewesen in ihrem 1919 ebenfalls bei Strache erschienenen Gedichtband *Bewegung*. *Reminiscere* war hier herausgehoben positioniert: Es bildete als letztes der acht Kapitel einen eigenen Abschnitt.⁴ Hier ist

das Gedicht – im Unterschied zum Abdruck in der Anthologie – auch richtig gesetzt, was für das Verständnis des Textes nicht unwichtig ist. Denn Wied arbeitet mit einem komplexen Wechselspiel von Tonlagen und Tempo. Vorangestellt ist eine Einleitung in drei vierzeiligen Strophen mit gekreuzten Reimpaaren, in denen die zu Beginn gehäuften Alliterationen („Tropfen trommeln traurige Synkopen“) allmählich ausdünnen. Dann folgen auf längere Abschnitte in freiem Rhythmus kurze, volksliedhaft gereimte und rhythmisch gebundene Strophen von sechs bis zehn Verszeilen. Das Gelenk zwischen diesen beiden formal wie inhaltlich geschiedenen Ebenen bildet mehrfach die Psalm-Paraphrase „Seele, dies lässtest Du nun“.

Auch drucktechnisch sind die beiden Ebenen in der Buchausgabe sorgfältig von einander unterschieden: Die Volksliedstrophen sind jeweils in gleicher Weise eingerückt, während die wiederholte Psalm-Paraphrase mittig gesetzt ist, bei überlangen Verszeilen in den Abschnitten im freien Rhythmus wird rechtsbündig angeschlossen. Der Abdruck in der Anthologie verzichtet nicht nur durchgängig auf Einrückungen und setzt alles linksbündig, er überspielt die zentrale Grenze zwischen den beiden Ebenen im Gedichttext einmal durch den Wegfall der Leerzeile völlig und lässt damit die beiden Tonlagen missverständlich in einander übergehen.

Der Gedichttitel hält das „Reminiscere miserationum tuarum“ („Denk an dein Erbarmen, Herr“, Ps 25,6) präsent, die wiederholte Zwischenphrase den von Heinrich Schütz vertonten Lobgesang des Simeon „Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden fahren“ (Canticum Simeonis, 3. Teil der *Musikalischen Exequien*). Im Rahmen dieses biblischen Bezugssystems werden in der Tradition der Anamnese der metaphysischen Verlorenheit und moralischen Verworfenheit des Menschen von Wied triste Realitätspartikel genauso aufgelistet wie lichtere Alltagsszenen im Volksliedton, die so locker wie originell gefügte Reimpaare verwenden wie „Kleine Stadt am Werkeltag: / Radgesums und Hammerschlag“ (83).

Was in der Buchausgabe fehlt, ist der in der Anthologie nach dem Gedichttitel eingefügte Zusatz: „(Erinnerung aus Gustav Mahlers Fünfter Symphonie, seinem Andenken gewidmet.)“ Diese Widmung gründiert die Rhythmuswechsel des Gedichts mit der Struktur der Symphonie, deren Tonartenwechsel und ungewöhnlicher Aufbau – mit einer versteckten Dreisätzigkeit – die Zeitgenossen irritierte. Der bekannte Auftakt „Wie ein Kondukt“ beginnt in cis-Moll, wechselt zum b-Moll des ersten Trios, das 2. Trio leitet zum a-Moll des eigentlichen Hauptsatzes „Stürmisch bewegt“ über. Der dritte und längste Satz ist in lichtem C-Dur, dem ein „Adagietto. Sehr langsam“ und ein „Rondo – Finale. Allegro“ folgen.

(2) Die Selbstanklage

Die drucktechnische Unachtsamkeit des Herausgebers im Umgang mit ihrem komplex gefügten Gedichttext erwähnt Martina Wied in ihrem Brief an Ludwig Ficker

Bewegung.

*Gedichte
von
Martina Wied.*

BA

610

*Verlag Ed. Strache.
Wien . Leipzig.*

J. Z.

REMINISCERE.

Regen rauscht nieder, grau, aus Ewigkeit.
Es stemmen Häuser, steinerne Cyklopen,
die schweren Himmel. Wasserrinne speit
und Tropfen trommeln traurige Synkopen

auf schwarze Schirme. Welker Federnschmuck
triefte von der Rappen Hals. Es wehn Laternen,
wehn flackernd auf im Wind, daß über Spuk
von Sarg und Kranz die gelben Funken sternem.

Leis' brauset Orgel. Braune Jauche. Turm
der Kirche stürzt in weißem Wasserstrahl,
Haus sinkt an Haus. Über gekrümmten Wurm
des Leichenzugs fegt Sturm hin als Choral:
»Seele, dies lässest Du nun.«

Es ist ein weiter Platz, von bunten Häusern umringt, die,
mutwillige Kinder, hügelab laufen,
es ist ein Brunnen aus verwittertem Sandstein, Delphine
speien Wasser,
blitzenden Dreizack schleudert bemooster Neptun.
Es ist eine Mariensäule, von vergilbenden Linden umkränzt,
es ist ein grauer, zinnengekrönter Turm; es ist ein Haus
an die Stadtmauer geklebt,
drin, hinter rosigem Licht, Liebe verworfen lächelt.
Es ist ein zerrütteter Rasen vor gelber Kaserne, darauf, im
Ringelspiel, Pferd wandert und Elefant,
in rotsamterer Kutsche fährt die kleine Prinzessin.
Es ist ein Knabe, der zitternde Hand um Kreuzer klammert,
die nach Grünspan riechen,

es ist eine furchtbare Kuchenfrau hinter dem Tisch mit
verdorbenem Zuckerzeug
und riesigen Flaschen, drin, grün und rot, Gift auf uns lauert.
Es ist ein todestrauriger Abend, in den gespenstig der Zapfen-
streich klingt:

•Seele, dies lässest Du nun.◊

Doch das Volk in Staub und Schweiß
wiegt sich froh nach alter Weis'.
Fiedle munter Musikant!
Hand hält schwielig Hand umspannt,
tief im Busch auf Wiesengrund
preßt sich Mund auf feuchten Mund.

Du aber wanderst hin, der Unmensch, der Unbehauste,
keines Gesellen Freund, und keinem zu Dank und Freude
Einsam, zerbeulten Hut in der frösteindenden Hand.
Wanderst über Hügel, abwärts ins Grenzenlose,
lerchenzwitzschernden Feldern vorüber.
Gehöft neigt sich gastlich aus warmer Dämmerung:
O wie locket das Obdach und die gesegnete Flamme,
wie lockt Geruch des frischgebackenen Brots und der
steinernen Krüge voll schäumender Milch!
Nachts, von harter Bettstatt, blickst Du ins Licht versinkender
Sterne,

Vorhang rauscht auf, es brandet Gesicht an Gesicht:
Rote Fratze des Nachbars mit riesigem Kropf, den zu füllen
einzig die Sorge des Tages ihm gilt; Sperbernase
und tückisches Auge der Krämerin, die Rauchtak handelt.
Schleichend, brandroten Haars, schlurft der Barbier vorbei,
der, mit beizendem Wort, Schaum schlägt aus Ehre und Ruf.
Gelächter grinst. Wimperlos blinzeln entzündete Augen.
Liebe ließ schwärende Sucht. Heimtücke fletscht zahnlose Kiefer.

O wie häßlich ist Gottes Ebenbild!

•Seele, dies lässest Du nun.◊

Kleine Stadt am Werkeltag:
Radgesums und Hammerschlag,
Markt mit Buden, Reih' an Reih',
Hausrat, Tand und Spezerei,
Zeltwand weht und Band im Wind,
Die Trompete bläst ein Kind.
Bauersfrau mit rotem Strumpf,
Kasperl mit verrenktem Rumpf,
Jud und Teufel, alle drei,
blonder Bub bläst die Schalmei.

Es ist eine Vorstadtstraße, wo Elend haust:
Schmutzige Kinder spielen mit räudigen Hunden,
aus Kellerluken poltert Gestank nach bitterem Schnaps und
nach Erbrochenem.
Ein Gassenhauer zerschellt im Prasseln eingedrückter Fenster-
scheiben.
Über des schluchzenden Mädchens nackte Füße fliehn Ratten
mit schlüpfri gem Schweif,
als sie sich gegen des Betrunkenen Küsse zur Wehr setzt.
Messer blitzt auf.
»Seele, dies lässest Du nun.«

Es ist ein Theater mit Purpurgestühl und mit stuckweißen
Wänden,
aus geschlossener Bühne weht Duft nach Staub, Firnis und
Schminke
vom Orchester summt brauner Bienenschwarm in den Saal.
Textbuch raschelt und seidenes Kleid, es brandet Gesicht
an Gesicht.

Vorhang rauscht auf:

Samtener Vorhang rollt hinauf,
seidner Strumpf und Degenknauf,
Schloß und dunkelndes Boskett,
Stimmen steigen im Duett,
Horn wirbt schmachtend um Fagott,
Geigen schluchzen, — Sehnsucht, Gott, —
Harfenklang der Seligkeit:
Nie vergißt sich Erdenleid.

Es ist ein Haus am See im Weidengestrüpp.
Stimme des toten Kindes klagt nachts im Winde,
und mit ihm weint viel Gestorbenes hin.
Mittags im Schilf kauert Pan mit goldflammendem Haupt
er hebt die Flöte; da stürzen in blanke Wasser zwei riesige
Sonnens.

Himmel zerbricht an vergehenden Hügeln.
Schweigend nieder vom schwarzen Holze neigt sich des
Heilands blutiges Antlitz.

Stürzt Welt hinab ins Chaos,
Nebelwand und Wolkenflaus;
tief zerschellen Raum und Zeit,
Regen rauscht aus Ewigkeit.
Wolken ballen sich zuhauf,
Engelsflügel silbern auf,
Himmelssaal im Strahlenglanz,
König David führt den Tanz,
Harfenklang der Seligkeit:
Nie vergißt sich Erdenleid,
Seele.

DIE BOTSCHAFT

NEUE GEDICHTE AUS ÖSTERREICH

GESAMMELT UND EINGELEITET

VON

E. A. RHEINHARDT

VERLAG ED. STRACHE

WIEN · PRAG · LEIPZIG

(1920)



Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

Psalm

Karl Kraus zugeeignet.

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.
Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.
Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz, mit Löchern voll
Spinnen.
Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.
Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.
Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuer-
blumen,
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.

* * *

G E O R G T R A K L

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.
Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.
Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.
Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzer-
reißender Armut
Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.
Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.
An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.
Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemand's bösen Träumen.
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom
Fenster nach.
Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendel-
treppe herab.
Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen
Novizen.
Der Garten ist im Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse
umher.
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das
Gold des Himmels.

G E O R G T R A K L

Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch
die Allee,
Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von
Märchen und heiligen Legenden.

. . .

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal herunter-
treibt.

In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.

Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.

Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgeleckten Flügeln.

Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.

Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den
Tagen der Kindheit.

Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei

Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden
Wassern nieder.

In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.

. . .

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene
Augen.

vom 6. August 1920 nicht, doch gegen sich selbst erhebt sie schwere Anklage. Ficker hatte ihren vorangegangenen Brief noch nicht beantwortet, trotzdem schreibt sie ihm neuerlich, denn: „Nun hat sich aber heute etwas ereignet, was mir sehr nahe geht“.⁵ Sie hat ihr Belegexemplar der Anthologie *Die Botschaft* zugeschickt bekommen,

„die auch Gedichte von mir enthält, die Rheinhardt aus einer größeren Zahl von Gedichten, vor mehr als 1 1/2 Jahren, *also lange vor Erscheinen, ja vor der Zusammenstellung meines Buches*, ausgewählt hat. Darunter das auch in ‚Bewegung‘ enthaltene Gedicht ‚Reminiscere‘. Nun finde ich in der ‚Botschaft‘ Trakl’s ‚Psalm‘ und muß zu meinem tiefen Entsetzen eine – für mich – wahrhaft furchtbare Ähnlichkeit feststellen. Ich begreife es gar nicht, daß mich niemand – auch *Sie nicht*, Herr von Ficker, darauf aufmerksam gemacht hat, ich hätte das Gedicht niemals veröffentlicht, wenn ich davon eine Ahnung gehabt hätte.“⁶

Auch Trakls Gedicht *Psalm*⁷, das 1912 im Oktober-Heft des *Brenner* abgedruckt war,⁸ ist eine reihende Klage über das verlorene Paradies, es ist durchgehend in freien Rhythmen gehalten, und eine manifeste Ähnlichkeit der beiden Gedichte ist etwa die wiederholte Verwendung des Versaufaktes „Es ist ...“. Er findet sich freilich in zahlreichen Gedichten der Anthologie, bei Fritz Brügel, Paul Baudisch, Heinrich Fischer oder Georg Kulka. Prinzipiell ist der anaphorische Versaufakt ein communes Stilmittel; in der Anthologie nutzt ihn Leopold Wolfgang Rochowanski besonders intensiv, wohl ohne dass er auf die Idee kam, sich deshalb als Plagiator zu empfinden. Sein Gedicht *Nehmt Christus in Euch*⁹ rekurriert auf Biblisches, in diesem Kontext paraphrasieren anaphorische Reihen auch die repetitiven „Du“- und „Er“-Anreden der Psalmen. Auch die beiden Gedichte von Wied und Trakl stellen das Bezugssystem des Alten Testaments schon mit den Titeln gut sichtbar aus. Dazu kommen bei beiden die musikalische Struktur und prägende Einflüsse von Arthur Rimbaud bis Richard Dehmel.

Interessant an Wieds Brief ist die Entstehungsgeschichte ihres Gedichts, die sie mit dem Gestus der Selbstverteidigung anfügt:

„Mit ‚Reminiscere‘ verhält es sich so: Ich habe den Grundgedanken und die 4 ersten Strophen nach der allerersten Aufführung der V Symphonie unter Mahlers Leitung, [sic] nach Hause gebracht (1908) und habe im Winter 1918 abermals einer Aufführung dieser Symphonie beigewohnt, während welcher mir Wortlaut, Bilder und Rythmus [sic] des Gedichtes so lebendig wurden, daß ich am nächsten Morgen das ganze Gedicht niederschrieb, ohne auch nur ein Wort mehr zu ändern.“¹⁰

(3) Eine Interpretation mit Weininger

Ficker versucht Martina Wied in seinem Antwortschreiben vom 13. August 1920 zu beruhigen. Nicht, indem er den Plagiats-Verdacht zurückweist, sondern indem er die von Wied angebotene Erklärung – „daß ich *unbewußt* einzelne Worte und Rythmen [sic] des Trakl'schen Gedichtes, das *überhaupt gelesen zu haben mir gänzlich entfallen war*, in mir aufgenommen, und im schönen Wahne *zu produzieren* im höheren Sinne nur *reproduziert habe*“¹¹ – übernimmt und ausgestaltet.

„Wäre mir das Gedicht ‚Reminiscere‘ noch vor der Drucklegung bekannt geworden, hätte ich Ihnen von der Veröffentlichung selbstverständlich abgeraten“¹² schreibt Ficker. Er hätte es freilich vor Erscheinen der Anthologie kennen können, denn Wied hatte ihm neun Monate zuvor ihren Gedichtband *Bewegung* zugeschickt mit der Widmung „Ludwig von Ficker zu eigen. Martina Wied Wien d. 19. Nov. 1919“¹³. Gut eine Woche bevor er dieses gewidmete Exemplar erhielt, hatte Ficker ihr brieflich mitgeteilt, dass er überlege, ihre Gedichte *Die Arche*, *Der verlorene Sohn* und *Platonisches Zwiegespräch* – alle drei sind in ihrem Gedichtband enthalten – im *Brenner* „einzustellen“¹⁴. Diese eigenwillige Formulierung verwendet Ficker im Brief gleich zweimal. Prinzipiell also hatte er ihre Gedichte – eines davon, *Die Arche*, ist dann auch in der Anthologie *Die Botschaft* abgedruckt – für beachtenswert gehalten.

Nun sieht Ficker das offenbar etwas anders, deutet jedenfalls den von Wied gegen sich selbst erhobenen Vorwurf des unbewussten Plagiats als zutiefst weibliche Art des Schöpfertums. Denn dass es sich bei *Reminiscere* „um eine Reminiszenz an Trakl handelt“, so Ficker in seinem Briefentwurf vom 13. August 1920, sei

„so offenkundig, daß ich – nachdem es mir gedruckt vorlag – kein Wort darüber verlieren wollte aus Besorgnis, einen wunden Punkt in Ihnen zu berühren [...]. Nun, da Sie selbst davon erschüttert sind, fühle ich mich schon gar nicht berufen, Ihnen einen Vorhalt zu machen, zumal ich – auch ohne Ihre Versicherung – keinen Augenblick daran gezweifelt habe, daß nicht Sie sich am Geiste Trakls, sondern er sich an Ihnen vergriffen hat – [...], daß es ein unendlich sanfter, ein unendlich *verstummter* Geist war, der Sie überwältigte, und Sie selbst zu hingegenommen, um mit Bewußtsein hinnehmen zu können. Das ist weiblich, und daß dieser Sachverhalt an einem Gedicht offenbar wurde, das als Huldigung der Hingerissenheit einem aufreizenderen Genius, einem Meister der Töne, zgedacht war, macht den Aspekt nur tiefer. [...] Es ist nicht zu reparieren. Aber das macht nichts. Wichtiger ist, daß es Ihnen zu Bewußtsein kommt. Womit ich freilich nicht behaupten will, als hätte sich dieser unglaubliche Rheinhardt durch die Bloßstellung dieses Sachverhalts vor der Öffentlichkeit

Ihren besonderen Dank verdient. Nein: dieser Kerl hat es mehr als verdient, in dieser Sache von Ihnen zur Rede gestellt zu werden.“¹⁵

Der – verstummte – männliche Genius (Trakl) hat die zur Empfängnis bereite Autorin gleichsam ohne ihr Zutun begattet, und das sei ein durchaus ehrenhafter, weil der Autorin als Frau angemessener Akt. Schließlich, so der Subtext frei nach Otto Weininger, impliziert die ‚Ungeistigkeit‘ des Weibes, dass es keinen Anteil an den ethischen Gesetzen haben kann. Auch den Vorwurf gegen den „unglaublichen Rheinhardt“ – jenen gegen sich selbst greift Ficker nicht auf – hat Wied in ihrem Brief vorformuliert: „Da Rheinhardt den Psalm doch auch vor sich hatte und die Correcturen selber las, ist es mir unverständlich, daß ihm die Ähnlichkeit nicht aufgefallen ist, und das [sic] auch im Verlag niemand sie bemerkt hat.“¹⁶

Unausgesprochen wiederholen noch die Herausgeber des Ficker-Briefbandes den Plagiats-Vorwurf gegen Martina Wied, indem sie im Apparat-Teil kommentarlos die vorletzte Strophe aus Wieds Gedicht abdrucken,¹⁷ in dem sich bei gutem Willen einige Versatzstücke ausmachen lassen, die dem lyrischen Kosmos Trakls entstammen könnten: ein Haus am See, Weidengestrüpp, ein totes Kind oder schwarzes Holz. Aber selbst in dieser Strophe ist der offensichtlichste Unterschied zwischen Wieds Gedicht und Trakls Lyrik evident. Er liegt in der Lexik. Trakl arbeitet „mit einem engumgrenzten Vorrat von Wort- und Bildzeichen [...], der im Laufe der Jahre kaum erweitert worden ist“.¹⁸ Wied öffnet in den lyrischen Beschreibungen der Welt ihren Wortschatz hingegen allen erdenklichen ‚Bildzeichen‘, was schon im einleitenden Teil zu unorthodoxen Reimpaaren führt wie Cyklopen/Synkopen, Federschmuck/über Spuk, Laternen/sternen (als Verb). In den folgenden Abschnitten findet sich „verdorbenes Zuckerzeug“ ebenso wie ein „Kasperl mit verrenktem Rumpf“ oder ein Nachbar „mit riesigem Kropf“; ein Barbier „schlägt Schaum aus Ehre und Ruf“, aus „Kellerluken poltert Gestank [...] nach Erbrochenem“; weitere Schlüsselwörter sind Kreuzer und Grünspan, Firnis und Schminke, Zapfenstreich und Rauchtabak, Degenknauf und Boskett, mit denen äußerst unterschiedliche Bezugfelder und Assoziationsräume aufgemacht werden.

(4) Das Problem mit dichtenden Frauenzimmern

„Fast scheint mir, daß Frauen heute, soweit sie Talent haben, im allgemeinen besonnener dichten als Männer“, hatte Ficker in seinem (späten) Dankesbrief für Wieds Gedichtband *Bewegung* am 20. Februar 1920 geschrieben, „d. h. wenn man das Männer nennen kann, was heute in hysterischen Zuckungen expressionistische Lyrik à la – wie heißt er doch gleich, der Vertreter am Wiener Platz? – ja, richtig: à la Georg Kulka absetzt. Dennoch kann ich eine leise Besorgnis nicht unterdrücken, daß auch Sie Ihr Erlebnis mitunter zu früh, zu leicht, zu unerschöpft in Verse entbinden.“¹⁹

Daran sind zwei Dinge interessant, wiewohl nicht überraschend. Ficker übernimmt von Karl Kraus die Verachtung für Georg Kulka (1897-1929), dessen radikale literarische Experimente und dadaistische Gesten die Zeitgenossen nicht verstanden. Er ist eines der von Kraus „geistig erledigt[en]“²⁰ Opfer, und mit der Figur Kulkas hat Kraus – dank der kritiklosen Hörigkeit seiner Anhängerschaft – die literarische Moderne in Österreich über Jahrzehnte hinweg vernichtet. Selbst Alfred Polgar ließ es sich nicht nehmen, sich am Kulka-Bashing zu beteiligen.²¹ Kulka arbeitet übrigens im Verlag Eduard Strache und wird von Rheinhardt, der auch Gedichte von ihm aufnahm, für seine Unterstützung des Projekts ausdrücklich bedankt.²²

Nicht weniger interessant an Fickers Formulierung ist die biologisierende Bildsprache – „unerschöpft in Verse *entbinden*“ – in der Rede über das Schreiben von Frauen. Das spezifisch Weibliche von Wieds Lyrik führt Ficker im selben Brief weiter aus:

Ihre Verse gleichen vielfach Befreiungsversuchen, die über Betäubungsversuche (und die haben in der Regel etwas merkwürdig Selbstschmeichelhaftes an sich) noch nicht hinausgediehen sind. [...] Ich glaube – bei uns im Abendland – den Dichter nur dem Nichtjuden, die Dichterin nur der Jüdin. Auch wenn sie vorläufig nur in der Laskerschüler restlos existiert. Sie allein wird völlig bewußtlos im Gedicht, ganz aufgelöst in die Gestalt des Geistes, von dem sie empfängt. *Nur so* existiert die Dichterin – im Gegensatz zum Dichter, der *so* existierend ein Bild des Jammers und der Schamlosigkeit wäre. (Wovon unsere jüdischen Verskünstler – auch die namhaftesten – keine Ahnung zu haben scheinen. Sie sind heute Passivisten, morgen Aktivisten und heute wie morgen impotente Zwitter.)²³

Abgesehen von diesem antisemitischen Ausrutscher ist es aus heutiger Perspektive schwer verständlich, wie sich Martina Wied zu jemanden hingezogen fühlen konnte, der so unverschämt und platt mit Phrasen, die direkt aus Otto Weiningers Dissertation zu kommen scheinen, ihre literarische Arbeit und ihre Persönlichkeit in Grund und Boden stampft. Hat sie das nicht gemerkt? Für seinen ‚Zuspruch‘ in der Plagiats-Frage jedenfalls bedankte sich Wied am 18. August 1920 mit einem Brief, der diese Vermutung nahelegt. „Ich kann Ihnen kaum andeuten, wie wohl mir Ihr gütiger, verstehender Brief getan hat“,²⁴ schreibt sie darin und berichtet von einer anderen Fallgeschichte, in der sie sich als Opfer eines Plagiats durch einen Redakteur empfand, was sie mit ihrem eigenen ‚Vergehen‘ parallelisiert. Denn von ihrer Überzeugung, Trakt nachgeschrieben zu haben, lässt sie sich auch von Rheinhardt nicht abbringen, der, so berichtet sie Ficker, „ganz verblüfft“ war, „als ich ihm meine Bedenken entgegenhielt – ‚ihm wäre die Ähnlichkeit gar nicht aufgefallen, und er hätte doch die Correcturen selbst besorgt!‘ Was soll man da sagen?“²⁵

Ludwig Ficker aber fühlt sich Martina Wied bis zum Schluss verbunden, obgleich das gemeinsame Projekt einer Beziehung an seiner Verweigerung gescheitert war. „Leben Sie wohl! Wir alle sind zum Schluß geprüfte Menschen“,²⁶ heißt es etwas billig in Fickers kurzem, die Beziehung abschließenden Schreiben vom 25. November 1926. Am 20. August 1948, mehr als zwei Jahrzehnte später – acht Jahre davon hatte Wied als Jüdin im Exil verbringen müssen –, kommt sie mit großer Vornehmheit und Wärme noch einmal auf die Affäre zurück. Das schlechte Gewissen beruhigend, das Ficker in seinen Schreiben an sie immer wieder weinerlich ausbreitet – „Es ging und es geht manches über meine Kraft. Das ist auch der Grund, warum ich Ihnen nicht schreiben, nicht danken konnte“,²⁷ schrieb er ihr Anfang September 1946 –, erklärt die 64-Jährige die Erinnerung an ihre Liebe als das „Beste meines Lebens“ und fügt, Fickers ‚Ruhebedürfnis‘ gut kennend, an: „[...] so etwas sagt man nur einmal und kommt auch nie wieder darauf zurück. Aber gesagt mußte es sein“.²⁸

(5) Die Frau und der männliche Geist

„Bei allem fraulichem Einschwingungsvermögen entbehrt die Lyrik Martina Wieds nicht einer fast männlichen Geisteskraft, die ja auch in ihrer Prosa immer wieder staunen läßt.“²⁹ Das schrieb Norbert Langer über Wied, die ihn in ihrem Roman *Rauch über Sanct Florian* in der Figur des jungen Journalisten Löhr porträtiert hat. Löhr ist hier Teil der „Tafelrunde“³⁰ des wohlhabenden Schriftstellers Karl Ambros, ein Porträt Paul Ernsts, in dessen Schloss in St. Georgen an der Stiefing Wied wiederholt zu Gast war. Die weibliche Hauptfigur, die Geigerin Corona Sonntag, trägt Züge der Autorin, Coronas unglückliche Liebe zum unzugänglichen Legationsrat Fouquet spielt auf Wieds missglückte Beziehung zu Ludwig Ficker ebenso an wie auf jene zum Sektionsrat im Landwirtschaftsministerium Ernst Wunder.

Im Nachlass Martina Wieds ist eine Ansichtskarte mit dem Bild der Innsbrucker Weinstube Jörgele erhalten, datiert mit 11. Februar 1933, auf der die beiden Herren gemeinsam Martina Wied herzliche Grüße senden.³¹ Wunder scheint sich im Roman zumindest ein wenig auch erkannt zu haben. In zwei Briefen an Martina Wied, vom 18. November und 30. Dezember 1936 bezieht er sich direkt und mit ironischer Gewundenheit auf die Übersendung des Romans und die von Martina Wied offenbar geäußerten Befürchtungen seine Reaktion betreffend. Von „Mord- und dergleichen Instrumente[n]“, so Wunder, mache er prinzipiell nie den erwartbaren Gebrauch und er wünsche der verehrten „Mrs. Misverständnis [...] auch für das neue Jahr eine wohlgerüttelt- und -geschüttelte Kippe von Mißverständnissen [...], bittend, in deren Rauch (Gasmaske vorhanden) auch hinfüro gastfreundlich aufnehmen zu wollen Ihren Ihnen wohlaffektionierten D^r Distanzides.“³²

Wenn Autorinnen ein ‚männlicher Ton‘ attestiert wird, ist es immer ein Signal, dass sich der Literaturbetrieb mit ihrem Werk schwer tat, weil es nicht so recht in

die Ecke ‚weibliche‘ Literatur für weibliche Leserschaft passen wollte. Besonders für Autorinnen, die sich wie Martina Wied in einem konservativen Milieu bewegten und dessen Spielregeln nicht prinzipiell sprengen wollten, ergibt sich daraus eine prekäre Positionierung.

Ferdinand Ebner jedenfalls empfand Wieds Briefwechsel mit Ficker in der Plagiats-Frage als zutiefst lächerlich. Am 20. August 1920 notiert er in sein Tagebuch über einen Besuch bei Ludwig von Ficker: „Bevor ich mich zurückzog, ließ er mich noch einen zweiten Brief der Martina Wied lesen. Das ist die Dichterin mit den Trakl-Reminiszenzen. Dichtende Frauenzimmer sind wahrhaftig ein Greuel.“³³

Nachsatz

„Bei allem unserem Echtheits-Fanatismus vergessen wir gern, daß die Hauptgrundlage unserer Geisteskultur ‚Fälschungen‘ sind: keines der Evangelien ist, strenggenommen, echt, keines der Herrenworte ist wirklich authentisch. Und Platon hat den Sokrates samt allen seinen Aussprüchen wahrscheinlich schlichtweg erfunden, zumindest ‚seinen‘ Sokrates; ein ‚echter‘ Sokrates hat zwar, wie wir von Aristophanes wissen, gelebt, er hat aber mit dem Platonischen nichts zu tun.“³⁴

Anmerkungen

- 1 In: Friedrich Hebbel: Weltgericht mit Pausen. Aus den Tagebüchern. Auswahl und Nachwort von Alfred Brendel. München: Hanser 2008, Eintrag [5254], 147.
- 2 Hirnwelten funkeln. Literatur des Expressionismus in Wien. Hg. v. Ernst Fischer, Wilhelm Haefs. Salzburg: Müller 1988.
- 3 Alle Zitate aus: E. A. Rheinhardt: Einleitende Bemerkungen. In: Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich. Gesammelt und eingeleitet v. E. A. Rheinhardt. Wien, Prag, Leipzig: Strache 1920, V-XI.
- 4 Martina Wied: Bewegung. Gedichte. Wien, Prag, Leipzig: Strache 1919, 81-84.
- 5 Brief Martina Wied an Ludwig von Ficker, 6.8.1920, 2 Bl., eh. Forschungsinstitut Brenner-Archiv (FIBA), Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-52-37-21 bis -26.
- 6 Ebenda. Die Unterstreichungen im Original werden auch im Folgenden kursiv dargestellt.
- 7 Die Botschaft (Anm. 3), 222-224.
- 8 Georg Trakl: Psalm. In: Der Brenner, Jg. 3, H. 1, Oktober 1912, 18f.
- 9 Die Botschaft (Anm. 3), 186.
- 10 Brief Martina Wied vom 6.8.1920 (Anm. 5).
- 11 Ebenda.
- 12 Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1914-1925. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1988 (= Brenner-Studien 8), 270.
- 13 Vgl. ebenda, 514.
- 14 Brief Ludwig von Ficker an Martina Wied, 10.11.1919. FIBA, Sammlung Briefwechsel Ludwig von Ficker, Sig. 208-02-01.
- 15 Ficker (Anm. 12), 270f. – Ein entsprechender Brief in Reinschrift hat sich im Nachlass von Martina Wied in der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, nicht gefunden.
- 16 Brief Martina Wied vom 6.8.1920 (Anm. 5).
- 17 Ficker (Anm. 12), 522.
- 18 Alfred Doppler: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1992, 15.
- 19 Ficker (Anm. 12), 236.
- 20 Franz Schuh: Das technoromantische Abenteuer. Überlegungen zu Karl Kraus und Die letzten Tage der Menschheit. In: Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hg., Nachw. v. Franz Schuh. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2014 (= Österreichs Eigensinn. Eine Bibliothek), 779-799, hier 786.
- 21 Alfred Polgar: Geistiges Leben in Wien. In: A. P.: Kleine Schriften Bd. 4: Literatur. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki, Ulrich Weinzierl. Reinbek: Rowohlt 1984, 236-241.
- 22 Rheinhardt (Anm. 3), XI.
- 23 Ficker (Anm. 12), 236.
- 24 Brief Martina Wied an Ludwig Ficker, 18.8.1920, 2 Bl., eh. FIBA, Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-52-38-01 bis -04, hier -01.
- 25 Ebenda, -04
- 26 Ludwig von Ficker: Briefwechsel. 1926-1939. Hg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1991 (= Brenner-Studien 11), 51.
- 27 Ders.: Briefwechsel. 1940-1967. Hg. v. Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck: Haymon 1996 (= Brenner-Studien 15), 141.
- 28 Ebenda, 181f.
- 29 Norbert Langer: Einleitung. In: Martina Wied: Das Einhorn. Graz, Wien: Stiasny 1964 (= Stiasny-Bücherei 139), 5-29, hier 23.
- 30 Martina Wied: Rauch über Sanct Florian oder Die Welt der Mißverständnisse. Wien: Fromme 1936, 89.

- 31 Ludwig Ficker und Ernst Wunder, Ansichtskarte an Martina Wied, 11.2.1933, eh. Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Nachlass Martina Wied, Korrespondenz E. M. Wunder, N1.45/2.1.2.
- 32 Brief E. M. Wunder an Martina Wied, 30.12.1936, 1 Bl., 4 S., eh. Ebenda, N1.45/2.1.3, 3f.
- 33 Ferdinand Ebner: Mühlauer Tagebuch. 23.7.-28.8.1920. Hg. v. Richard Hörmann, Monika Seekircher. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001, 51.
- 34 Herbert Rosendorfer: Über das echte Falsche und das falsche Echte. In: H. R.: ... ich geh zu Fuß nach Bozen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, 119-122, hier 121.

Stoian Gh. Tudor (*Hotel Maidan*, 1936) und Eugen Barbu (*Groapa*, 1957) oder: Wie die rumänische Diktatur dem Plagiat Vorschub leistete

von Lucia Gorgoi (Klausenburg/Cluj/Kolozsvár)

Eugen Barbu (1924-1993) war während des Kommunismus ein prominenter Schriftsteller und Publizist. Der ‚Hofpoet‘ der Ceaușescu-‚Ära‘ hatte zugleich mehrere hohe politische Ämter und Funktionen inne, so war er z.B. Mitglied des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei, Abgeordneter in der Großen Nationalversammlung (dem heutigen Parlament) und Ehrenmitglied der Akademie der Wissenschaften. Er war der repräsentativste Vertreter der Literatur des sozialistischen Realismus. Im Jahr 1977 erhielt er den Herder-Preis für Literatur. Bei Kolleginnen und Kollegen war er wegen seiner diktatorischen Art unbeliebt und gefürchtet.

Der Literaturkritiker Nicolae Manolescu (geb. 1939) verantwortet seit der Wende in Rumänien im Dez. 1989/1990 als Chefredakteur die Zeitschrift *România Literară*, das Organ des Schriftstellerverbandes von Rumänien, finanziert mit Unterstützung des Kulturministeriums. In einem Artikel der Ausgabe vom 11. Oktober 1990 hat er den „Fall Barbu“ aufgenommen und die alleinige Autorschaft seiner Romane ein nächstes Mal in Frage gestellt. Barbu hatte schon in den 1960er Jahren im Verdacht gestanden, für seinen Roman *Groapa* (1957)¹ den im Jahr 1936 erschienen Roman *Hotel Maidan* von Stoian Gh. Tudor verwendet zu haben (vgl. unten). Im Jahr 1969 war er nach Erscheinen seines Romans *Principele* erneut verdächtigt worden, weil er mittelalterliche rumänische Chroniken benutzt hatte, ohne auf die Quellen hinzuweisen. 1979 hatte der Verdacht auf geistigen Diebstahl für den 3. Band des Romans *Incognito*² (I-IV, 1975-1980) bestanden. Manolescu beweist, dass in diesem Roman identische Passagen aus der autobiographischen Schrift des russischen Schriftstellers Konstantin Paustowski (1892-1968), *Erzählungen vom Leben*, Band 2: *Unruhige Jugend* (1954) wiederzufinden sind. Barbu hatte sich seinerzeit aggressiv verteidigt, indem er darauf bestand, die Technik der Collage und der Intertextualität verwendet und sich dabei auf Autoren der Weltliteratur bezogen zu haben. Er war nicht bestraft worden. Erst nach der Wende, im Jahr 1990, war er aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen worden, und es wurde möglich, Plagiatsvorwürfe zu äußern, die zur Zeit des Kommunismus bedrohliche Folgen für das Berufs- wie Privatleben nach sich ziehen konnten.

Der Autor Theodor Rogin publizierte nun im Mai 2016, ebenfalls in *România Literară*, erneut einen Beitrag zum „Fall Barbu“, samt Dokumenten aus dem Nachlass der Schriftstellerin Felicia Marinca (1928-2012), die verschiedentlich versucht hatte nachzuweisen, dass Barbu Tudor plagiiert hat.³

Stoian Gh. Tudor (1911-1941) hatte als einzigen Roman *Hotel Maidan*⁴ veröffentlicht. Tudor gehörte zur literarischen Tradition der Zwischenkriegszeit, die die Peripherie als literarischen Topos verwendet hat. Die Beschreibung der Stadtperipherie mit ihrer bunten Welt, die sich im lebhaften Durcheinander bewegt, beeindruckte durch ihren Exotismus und zog die Aufmerksamkeit vieler rumänischer SchriftstellerInnen der Zwischenkriegszeit auf sich. Der Roman war nach der radikalen „Reinigung“ der öffentlichen und privaten Bibliotheken in der Zeit von 1945 bis 1948 völlig verschwunden, auch der Autor geriet in Vergessenheit und ist heute als Schriftsteller fast unbekannt.

Zum Zweck dieser „Reinigung“ wurden Listen mit verbotenen AutorInnen und Büchern erstellt. Die Nennung zu verbotener Bücher erfolgte im Auftrag des Propagandaministeriums und der Kommission für die Anwendung (Inkraftsetzung) des Artikels Nr. 16/1945 des Waffenstillstandsabkommens. Die Auswahl war in vielen Fällen willkürlich, so dass anfangs auch Klassiker der rumänischen Literatur und ihre Werke verboten wurden. Auf den Index wurden vor allem Werke von AutorInnen gesetzt, die nach dem Krieg ins Ausland emigriert sind, „dekadente“ Schriften der rumänischen Avantgarde und fast alle AutorInnen der Zwischenkriegszeit sowie Bücher mit religiösem Inhalt, AutorInnen und Bücher, die für das rumänische Ansehen als schädigend eingestuft wurden und AutorInnen und Werke der Weltliteratur.⁵ Vor der Vernichtung wurde je ein Exemplar dieser Bücher in einen Geheimbestand („S-Fonds“ oder „Secret“) überstellt, der öffentlich unzugänglich war. Am 1. November 1948 standen 8.438 Buchtitel auf dem Index, und die „schwarzen Listen“ wurden Jahr für Jahr mit neuen Titeln ergänzt. Bis zur Wende hat eine Zensurkommission alle Bücher verboten, deren Inhalt den ideologischen Vorgaben nicht entsprach. Nicht nur Bibliotheken, sondern auch Privatpersonen wurde verboten, indizierte Bücher zu behalten, der Besitz solcher Bücher wurde mit Haft bestraft.⁶

Unter diesen Umständen ist es für Schriftsteller wie Barbu leicht gewesen, sich fremde Stoffe aus verbotenen Büchern anzueignen, ohne entdeckt und bestraft zu werden. Er konnte damit rechnen, dass sein Diebstahl nicht auffällt, weil niemand Zugang zu einem auf den Index gesetzten Buch hatte, zumal bei einem Autor, der bereits seit längerem tot und an den die Erinnerung verblasst war.

Theodor Rogin veröffentlichte, zusätzlich zu seinem Artikel, eine von Marinca 1985 verfasste Zusammenfassung ihrer vergeblichen Versuche, den Plagiator zu entlarven, sowie eine Liste mit von ihr zusammengestellten Vergleichsstellen als Beweis für ein Plagiat.

Marinca schreibt, dass im Jahr 1967 die Witwe von Tudor in Begleitung von drei Schriftstellern zur Editura pentru Literatură și Artă (Verlag für Literatur und Kunst, Übers. der Verf.) gegangen ist und dem damaligen Chefredakteur bekannt gemacht hat, dass der Roman ihres Mannes, *Hotel Maidan*, von Eugen Barbu in seinem Roman *Groapa* plagiiert wurde. Man antwortete ihr, dass nur die Gegenüberstellung beider Romane den Diebstahl beweisen könnte. Weil das Buch von Tudor damals

in keiner Bibliothek zu finden war, bat die Witwe den in Rom lebenden Maler und Graphiker Eugen Drăguțescu (1914-1993), der Tudors Roman mit elf Zeichnungen und einem Bildnis des Autors versehen hatte, ein Exemplar des Buches nach Bukarest zu schicken, was dieser auch gleich getan hat. Man hatte im Zuge dessen auch die Initiative ergriffen, eine zweite Ausgabe von *Hotel Maidan* zu veröffentlichen. Alles schien in Ordnung zu sein, doch verschwand in der Zwischenzeit das Buch von Tudor. 1971 hat ein Schriftsteller den Plan einer Wiederveröffentlichung des Romans aufgegriffen und zu diesem Zweck das Manuskript des Buches von der Witwe erhalten, aber 1974 war das Buch noch nicht veröffentlicht und auch das Manuskript spurlos verschwunden. Dann starb die Witwe von Tudor und der Fall wurde vergessen. Sie selbst (Marinka) habe sieben Mal versucht zu beweisen, dass Barbu Tudor plagiiert hat. Schlussendlich verzichtete sie nun auf diesen Plan und gäbe den Kampf auf.

Die Vermutung liegt nahe, dass sie bedroht oder erpresst wurde.

Die Liste, die Marinka zusammengestellt hatte, verzeichnet inhaltliche sowie sprachliche Vergleiche, die sie in ihrer conclusio als Beweise für ein Plagiat sieht:

Die Handlung spielt jeweils in den 1920er Jahren. Der Beschreibung der Peripherie, eines Armenviertels am Rande von Constanța, einer Hafenstadt am Schwarzen Meer, bei Tudor entspricht die Beschreibung eines Armenviertels in der Nähe der Müllhalde von Bukarest bei Barbu.

Beide Bücher haben eine nahezu identische Personenkonstellation – eine bunte Welt, bevölkert von Proletariern, Eisenbahnern, Handwerkern, Bauarbeitern, Polizisten, Händlern, Rosshändlern, Maurern, Müllarbeitern, von Deklassierten wie Vagabunden und Prostituierten, denen sich gelegentlich eine Räuberbande anschließt, die in der „Grube“ zeitweilig Zuflucht vor der Polizei sucht.

Der „Maidan“ ist mit dem Topos der Peripherie eng verbunden, er bezeichnet einen großen freien Platz am Stadtrand und dient als Treffpunkt für seine Bewohner; bei Tudor erscheint er als ‚Obdach‘ für die Deklassierten (daher der ironische Titel: *Hotel Maidan*), bei Barbu ist die Grube, „eine ausgehöhlte Böschung“ am Rande der Stadt, Treffpunkt für die Diebe. Die Beschreibung des Orts im Wechsel der Jahreszeiten bei Barbu findet sich schon bei Tudor.

Es gibt ähnliche oder vergleichbare Kapitelüberschriften: „Hotel Maidan“ bei Tudor, „Hotel Nord“ bei Barbu, „Die Akademie der Diebe“ bei Tudor, „Der Knast“ bei Barbu.

Koinzidenzen gibt es auch hinsichtlich der Nebenhandlungen, zum Beispiel einen Kampf zwischen Katzen und Hunden (Tudor, 32; Barbu 271). Tudors Kapitel *Voi fi mândru de umbra mea* (Ich werde auf meinen Schatten stolz sein, Übers. d. Verf.) (50-63) ist bei Barbu im Kapitel *Ramazanul* (Ramadan) wiederzufinden (184-205)⁷. Es findet sich hier eine ähnliche Beschreibung der Winterzeit und des Weihnachtsfestes, der hungernden Diebe, der Plünderung einer Kirche, der Gefangennahme und Inhaftierung der Diebe.

Ein Nachname ist gleich: Carambol, bei Tudor mit Vornamen Nae (Kosename von Nicolae), bei Barbu mit Vornamen Gogu (Kosename von Grigore).

Die hierarchische Organisation der Diebe in (Zunft)meister, Geselle und Lehrling liegt in beiden Büchern vor.

Auch bei Barbu findet sich die Neigung eines älteren Diebes zur seelischen Introspektion und zum Ausdruck philosophischer Reflektionen über Leben, Schicksal, Gott und Gerechtigkeit. Er äußert den Wunsch „anständig zu werden“, aber „das Gewerbe“ lasse ihn nicht los.

In beiden Romanen erfolgt gegen Ende der Handlung die Ermordung des „Chefs“ durch einen jüngeren neidischen Gesellen, der so in den Besitz der Macht und der Geliebten gelangt.

Thematisiert wird in Tudors Roman die „Liebe aus Mitleid“, während sich die Ganoven von Barbu von einer Liebe, die auf Respekt basiert, vorstellen.

Beide Autoren verwenden den Jargon oder die Sondersprache verschiedener sozialer Schichten, Archaismen, Regionalismen, Lokalkolorit, das Argot der Diebe.

Die Schlussfolgerungen von Felicia Marinca und Theodor Rogin: Eugen Barbu hat das ganze Gerüst des Roman von Tudor übernommen (128 Seiten) und in seinen 443seitigen Roman verwoben oder in ihn einfließen lassen und die Handlung so adaptiert, dass man die übernommenen Teile nicht mehr leicht erkennen kann.

Das Einschmelzen fremden Gedankenguts ist eine perfide und heimtückische Methode des Plagiats, die schwer zu beweisen ist. Wörtliche Übereinstimmungen finden sich und es stimmen die Atmosphäre, der Ideengehalt, das allgemeine Bild der Peripherie, sie sind bei beiden Autoren gleich. Für uns Nachkommen ist es wichtig, den zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Schriftsteller Stoian Gh. Tudor wieder bekannt zu machen und zugleich den Betrug von Eugen Barbu zu untersuchen.

Anmerkungen

- 1 Eugen Barbu: *Groapa*. București: Editura pentru Literatură și Artă 1957. Deutsche Übersetzung: Eugen Barbu: *Teufelsgrube*. Aus dem Rumänischen von Thea Constantinides. (Ost)Berlin: Volk und Welt 1966.
- 2 Eine deutsche Übersetzung des Romans liegt nicht vor.
- 3 Vgl. Theodor Rogin: *Cazul romanului Groapa*. Este sau nu este ... plagiat? Eugen Barbu vs. Stoian Gh. Tudor. (Der Fall des Romans *Groapa*. Ist es ein ... Plagiat oder nicht? Eugen Barbu vs. Stoian Gh. Tudor, Übers. d. Verf.). In: *România literară* 20, 13. Mai 2016, 14-16.
- 4 Stoian Gh. Tudor: *Hotel Maidan*. București: Editura Cultura Națională 1936.
- 5 Vgl. *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România 1945-1989*. (Das verbotene Denken. Zensierte Schriften. Rumänien 1945-1989. Übers. d. Verf.) Autorenkollektiv unter Betreuung von Paul Caravia. București: Editura Enciclopedică 2000.
- 6 Siehe auch Alex Ștefănescu: *Din ‚realizările‘ regimului comunist - Cărți interzise*. (Aus den ‚Errungenschaften‘ des kommunistischen Regimes – Verbotene Bücher. Übers. der Verf.). In: *România literară* 50, 2004, 26-28.
- 7 In der deutschen Übersetzung 269-296.

Wie plagiatorisch darf ein Kommentator verfahren?

von Klaus Müller-Salget (Innsbruck)

In der „Editorischen Notiz“ zu seiner Kleist-Ausgabe vermerkt Helmut Koopmann: „Kommentararbeit ist Sammelarbeit: hier wurden Forschungsergebnisse aus vielen Einzelstudien und Ergebnisse aus anderen Ausgaben zusammengetragen, die nicht immer im einzelnen erwähnt worden sind.“¹ Mit Dank genannt werden dann drei Vorgänger-Ausgaben, mehrere Veröffentlichungen Helmut Sembdners und *die Funde und Studien zu Heinrich von Kleist* von Hermann F. Weiss. So summarisch kann man verfahren, wenn man peinlich darauf achtet, dass nicht wörtliche oder fast wörtliche Formulierungen aus dem Eingesammelten undeckelt in den eigenen Kommentar übertragen werden. Selbstverständlich gibt es Erläuterungen, die sich mehr oder minder identisch in allen einschlägigen Kommentaren finden, wenn es z.B. um die Identifizierung und die Lebensdaten historischer Personen und Zeitgenossen oder um geographische Angaben oder auch um die Erklärung sprachlicher Eigentümlichkeiten im jeweiligen Text geht. Anders steht es mit Erläuterungen und Deutungshinweisen, die als eigenständige Leistung des jeweiligen Kommentators zu werten sind und nicht umstandslos übernommen werden dürfen. Genau das aber geschieht in neueren Kleist-Editionen ‚für Schule und Studium‘ schon erstaunlichem Maße.

Den krassesten Fall stellt die im vergangenen Jahr bei Reclam erschienene ‚XL‘-Ausgabe von Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* dar, für die Wolf Dieter Hellberg verantwortlich zeichnet.² Zunächst fiel mir auf, dass die wichtige Vorgänger-Edition von Klaus Kanzog³ nicht einmal in der Rubrik „Literaturhinweise“ genannt wird und dass der Editor offenbar nicht weiß, dass Sembdners Sammlung *Heinrich von Kleists Nachruhm* nach 1967 noch etliche Auflagen erlebt hat, bis hin zur Neuausgabe von 1996. Sodann warf ich einen Blick in die „Anmerkungen“⁴ und bemerkte schon gleich bei der letzten, dass sie aus Bernd Hamachers „Erläuterungen und Dokumenten“ zum *Homburg*-Drama stammt.⁵ Bei genauerer Prüfung gingen mir dann die Augen über und ich sah mich veranlasst, Hamacher zu informieren. Der zur Zeit der Herstellung von Hellbergs Edition zuständige Redakteur stritt zunächst wortreich ab, dass es direkte Übernahmen gäbe, musste dann aber, als Hamacher ihm mehr als 40 unbestreitbare Belege übermittelte, klein beigeben und eigene Fahrlässigkeit zugeben. Exakt stammen 48 von 91 „Anmerkungen“, fast 53 % also, nicht von Hellberg, sondern von Hamacher. Ich gebe einige Beispiele.

Hamacher zu Vs. 24 *Nachtwandler*:

[...]. Das Phänomen war in der Romantik vieldiskutiert. Kleists Kenntnis ist vermittelt durch Gotthilf Heinrich Schubert, dessen Vorlesungen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*

(Dresden 1808) er hörte [...]. Die Bewertung des Somnambulismus, über die sich die Dramenfiguren im folgenden uneins sind, war umstritten, insbesondere die Frage, ob es sich um eine therapierbare Krankheit handele.

Hellberg zu Vs. 24 *Nachtwandler*:

Das Phänomen des Schlafwandels (Somnambulismus) wurde in der Romantik viel diskutiert. Kleists Kenntnis ist vermittelt durch Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860), dessen Vorlesungen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden 1808) er hörte. Die Bewertung des Somnambulismus, über die sich die Dramenfiguren im folgenden uneins sind, war umstritten, insbesondere die Frage, ob es sich um eine therapierbare Krankheit handele.

Hamacher zu Vs. 60 *Spiegel*:

Anspielung auf den Narziß-Mythos und damit auf Homburgs Eitelkeit.

Hellberg zu Vs. 60 *Spiegel*:

Anspielung auf den Narziss-Mythos und damit auf Homburgs Eitelkeit.

Hamacher zu Vs. 87 *Arthur*:

Daß der Name als ganzer Vers gezählt wird, unterstreicht seine Bedeutung. Der Ruf in die ‚Wirklichkeit‘ führt zunächst zur Ohnmacht; vgl. die zweite Bewußtlosigkeit des Prinzen am Ende (vor V. 1852).

Hellberg zu Vs. 87 *Arthur*!:

Dass der Name als ganzer Vers gezählt wird, unterstreicht seine Bedeutung. Der Ruf in die „Wirklichkeit“ führt zunächst zur Ohnmacht; vgl. die zweite Bewusstlosigkeit des Prinzen am Ende (vor V. 1852).

Hamacher zur Regieanweisung vor Vs. 401 *mit einem schwarzen Band*:

Der Verband, der auf den Reitunfall des Prinzen hindeutet, kann in einem weiteren Sinne auch als Todessymbol gesehen werden.

Hellberg zur Regieanweisung vor Vs. 401 *mit einem schwarzen Band*:

Der Verband, der auf den Reitunfall des Prinzen hindeutet, kann in einem weiteren Sinne auch als Todessymbol gedeutet werden.

Hamacher zu Vs. 907 *Auf Gottes rechter Seit*:

Der Dativ ist vermutlich eine mundartlich bedingte Variante. – Nach biblischer Tradition sitzt Christus nach seiner Himmelfahrt zur Rechten Gottes (vgl. [...]), auf der Seite, die beim Jüngsten Gericht den Unschuldigen zugewiesen wird (vgl. u.a. [...]). [...].

Hellberg zu Vs. 907 *Auf Gottes rechter Seit*:

Nach biblischer Tradition sitzt Christus nach seiner Himmelfahrt zur Rechten Gottes, auf der Seite also, die beim Jüngsten Gericht den Unschuldigen zugewiesen wird.

Hamacher zu Vs. 1186 *Kassier ich die Artikel*:

Hebe ich die Punkte der Anklage auf. Der Kurfürst will also nicht das Urteil aufheben, sondern die Anklage, was nochmals seine Rolle im Rechtsverfahren verdeutlicht: Er ist nicht Richter, sondern Ankläger; vgl. Anm. zu V. 720 f. – [...].

Hellberg zu Vs. 1186 *Kassier ich die Artikel*:

hebe ich die Anklage auf. Der Kurfürst will also nicht das Urteil aufheben, sondern die Anklage; er ist im Rechtsverfahren also nicht Richter, sondern Ankläger.

Hamacher zu Vs. 1449 *Dame Retzow*:

„Dame“ war ein weiblicher Adelstitel (dem „von“ vergleichbar). Nach dem Gut Retzow in Mecklenburg nannte sich ein Zweig der Familie von Kleist.

Hellberg zu Vs. 1449 *Dame Retzow*:

weiblicher Adelstitel wie „von“. Nach dem Gut Retzow in Mecklenburg nannte sich ein Zweig der Familie Kleist.

Hamacher zu Vs. 1784 *mein Sohn*:

Nachdem der Prinz den Kurfürsten nicht mehr als „Vater“ versteht (vgl. Anm. zu V. 1765), wird er nun von diesem – als Todgeweihter – gleichsam adoptiert.

Hellberg zu Vs. 1784 *mein Sohn*:

Nachdem der Prinz den Kurfürsten nicht mehr als „Vater“ versteht (vgl. V. 1765), wird er als Todgeweihter nun von diesem gleichsam adoptiert.

Usw. usw.

Dass jemand so ungeniert die Arbeit eines anderen plündert, wirkt denn doch einigermaßen verblüffend in einer Zeit, da die Aufmerksamkeit für Plagiate auf Grund prominenter Beispiele auch bei einem größeren Publikum deutlich zugenommen hat.

Die Übernahmen Hellbergs aus Hamachers „Erläuterungen“ beschränken sich übrigens nicht auf die „Anmerkungen“, sondern finden sich auch in den Fußnoten

unter dem Text. Ich habe allein für den I. Akt deren 19 gezählt (und dem Verlag mitgeteilt).

Kurz: Es handelt sich um einen klaren Fall von Plagiat, und von Rechts wegen hätte nach meinem Dafürhalten diese Ausgabe sofort vom Markt genommen werden müssen. Da es sich um eine Neuerscheinung handelt, hätte das den Verlag natürlich einiges Geld gekostet. Darum hat man Bernd Hamacher um Nachsicht gebeten, ihm zugesagt, dass in einer Neuauflage (will sagen: nach dem Verkauf von „einigen tausend Exemplaren“) auf die Abhängigkeit von seinen „Erläuterungen und Dokumenten“ hingewiesen würde, und ihm kompensationshalber € 100,- (einhundert) angeboten. Hamacher, um des lieben Friedens willen und weil er sonst hätte prozessieren müssen, ist darauf eingegangen.

Dass dieses Musterbeispiel eines wissenschaftsethisch indiskutablen Verfahrens nun über Jahre hin in Schulen und Universitäten Verbreitung finden wird, bleibt ein Ärgernis. Wie sollen wir denn den Studierenden erklären, dass sie sich, sofern sie in ihren Seminar- oder Prüfungsarbeiten der Methode Hellberg folgen, ein irreversibles „Nicht genügend“ einfangen, wenn in ihren Lehrveranstaltungen dieses Machwerk guten Glaubens zugrunde gelegt worden ist? Hier hätte der von mir durchaus geschätzte Verlag, in dem ja auch ich einiges veröffentlicht habe, wohl doch mehr Mut und Verantwortungsbewusstsein zeigen sollen.

Nicht ganz so plump wie Hellberg ist Axel Schmitt bei seinen Kleist-Editionen in Suhrkamps „BasisBibliothek“ verfahren.⁶ Hamacher hatte mich auf die Ausgabe des *Zerbrochnen Krugs* aufmerksam gemacht, die sich in der Tat in den „Wort- und Sacherläuterungen“ auf unzumutbare Art und ohne jeden Hinweis aus dem Kommentar zu Band I der Kleist-Ausgabe im Deutschen Klassiker Verlag bedient.⁷ Freilich vermeidet Schmitt weitgehend ganz wörtliche Übernahmen, sondern befließt sich der Methode des leichten Umformulierens, einer Methode, die ich meinen Studierenden immer verboten habe, weil sie eine nicht vorhandene Selbstständigkeit vortäuscht. Auch hier einige Beispiele:

DKV I zu Vs. 50 *Ziegenbock*:

[...]. Die Verzierung am Ofen verweist auf den bocksgestaltigen Pan, der als Anführer der derb-sinnlichen Satyrn zum Gefolge des Dionysos gehört.

Schmitt zu Vs. 50 *Ziegenbock*:

[...]. Die kunstvolle Verzierung am Ofen verweist auf den bocksgestaltigen Pan, der als Anführer der derb-sinnlichen Satyrn zum Gefolge des Dionysos gehört. [...].

DKV I zu Vs. 311 *Sprichwort*:

Für Adam, dessen derbe Sprache voller unaufgedeckter Anspielungen auf Sprichwörter und Redensarten ist, gilt als „Sprichwort“ nur eine

blasse Aussage, die für ihn keinen Erfahrungswert hat: „Die Welt wird stets klüger“. Mit der „Weltweisheit“, wie die Philosophie im 18. Jahrhundert genannt wurde, hat der Dorfrichter wenig im Sinn; der Vervollkommnungsgedanke der Aufklärung [...] steht in deutlichem Widerspruch zu seiner unaufgeklärten, der Verbesserung der Rechtspflege sich widersetzenen Bauernschläue.

Schmitt zu Vs. 311 *Sprichwort*:

Adams derbe Sprache voller unaufgedeckter Anspielungen auf Sprichwörter und Redensarten, seine sich der Rechtspflege widersetzenen Bauernschläue, steht im krassen Widerspruch zur aufklärerischen „Weltweisheit“ des 18. Jhs.

[Da das in DKV I angeführte Zitat fehlt, bleibt unklar, wieso Schmitt auf „Weltweisheit“ kommt.]

DKV I zu Vs. 575 *Wer seid ihr*:

Hinter der formalistischen Feststellung der Personalien taucht die für Kleist charakteristische Identitätsfrage auf. Für Adam, der im Traum den Zerfall seiner eigenen Identität in ein anklagendes und ein angeklagtes Ich erfahren hat (vgl. Anm. zu v. 275), ist auch die Identität des ihm bekannten Gegenübers nicht mehr selbstverständlich, weil in ihm selbst fortan zwei Rollen, die private und die öffentliche [...], miteinander im Streit liegen.

Schmitt zu Vs. 575 *Wer seid ihr?*:

Hinter der juristisch-formalen Feststellung der Personalien schimmert die für Kleist charakteristische Identitätsfrage durch. Für Adam, der im „Traum vom ausgehunzten Richter“ die Aufspaltung seiner eigenen Identität in ein anklagendes und ein angeklagtes Ich erfahren hat, ist danach auch die Identität der ihm gegenüber tretenden Personen keineswegs mehr selbstverständlich, weil in ihm selbst die Rolle des Privatmanns mit der des Richters kollidiert.

DKV I zu Vs. 595 *gleichfalls ein Krug*:

Anstatt den Gegenstand der Klage zu „ermitteln“ (v. 594), nennt Adam ihn gleich selbst – mit dem unwillentlichen Eingeständnis, daß der Krug „gleichfalls“ „dem Amte wohlbekannt“ (v. 590, 597) ist. [...].

Schmitt zu Vs. 595 f. *Gleichfalls! [...] Ein Krug.*:

An Stelle der Ermittlung des Klagegegenstands (v. 594) nennt Adam ihn gleich selbst – mit unbewusstem Eingeständnis, der Krug sei „gleichfalls“ „dem Amte wohlbekannt“ (v. 590, 597).

DKV I, zu Vs. 627 *Statuten, eigentümliche*:

Der Gegensatz zwischen dem allgemeingültig festgeschriebenen

Rechtsprinzip und dem nur in Huisum geübten, durch mündliche Tradition überlieferten Gewohnheitsrecht wird immer wieder betont, zugleich wird aber auch immer deutlicher, daß Adam mit dem volkstümlichen Rechtsbrauch nur seine eigene Rechtswillkür verschleiert.

Schmitt zu Vs. 627 *Statuten, eigentümliche*:

Erneut wird der prinzipielle Gegensatz zwischen den allgemeingültig festgeschriebenen Rechtsnormen und dem ausschließlich in Huisum ausgeübten, durch mündl. Traditionen überlieferten Gewohnheitsrecht hervorgehoben. Zugleich wird aber auch deutlich, dass Adam hinter seinem Rekurs auf den volkstümlichen Rechtsbrauch nur seine eigene Rechtswillkür versteckt.

Usw.

Ein solches Verfahren zumindest semiplagiatörisch zu nennen, tut dem Editor (der im Übrigen auch durchaus Eigenes beizutragen hat) sicherlich nicht Unrecht.

Misstrauisch geworden, habe ich dann auch die drei anderen von Schmitt verantworteten Kleist-Ausgaben angesehen und bin auf eine Merkwürdigkeit gestoßen. Auf den Vorsatzblättern zur *Penthesilea* und zum *Käthchen von Heilbronn* wird nicht nur auf die Herkunft des Textes aus Band II der DKV-Ausgabe verwiesen, sondern auch mitgeteilt, dass „ein Großteil der Wort- und Sacherläuterungen“ aus dessen Kommentar entnommen worden ist. Welche Erläuterungen nun vom wem stammen, bleibt damit freilich im Dunkeln.

Interessant ist der Umgang mit der Erzählung *Michael Kohlhaas*. Auf dem Vorsatzblatt wird wieder lediglich die Übernahme des *Textes* aus dem von mir verantworteten Band III der DKV-Ausgabe vermerkt.⁸ Verschwiegen wird, dass Schmitt sich sowohl aus meinem Kommentar als auch aus Bernd Hamachers „Erläuterungen und Dokumenten“ zum *Kohlhaas*⁹ bedient hat, wiederum mit Hilfe partieller Umformulierungen. Hier einige der (mindestens) 26 Beispiele (die Seitenzahlen der Ausgaben differieren):

DKV III zu 15, 25 f. *ein Ding des Herrn*:

Wörtlich genommen wäre an ein von Gott geschaffenes Ding zu denken; konkret aber handelt es sich um ein von dem ‚Jungherrn‘ geschaffenes Repressionsmittel.

Schmitt zu 10, 27 *ein Ding des Herrn*:

In seiner wörtl. Bedeutung könnte man an einen von Gott geschaffenen Gegenstand denken; hier aber handelt es sich um ein von dem Junker als ‚jungem Herrn‘ erwirktes Repressionsmittel.

Hamacher zu 25, 34-36 *dass er es ihr nur überlassen möchte, ... Vorteil zu ziehen*:

Kohlhaas und Lisbeth versuchen, ebenso wie die Tronka-Sippe, per-

sönliche Beziehungen in der Rechtssache zu nutzen, hier jedoch durch eine frühere Bekanntschaft, die beider Ehre gefährden könnte. [...].

Schmitt zu 33, 13-15 *daß er es [...] Vorteil zu ziehen:*

Ebenso wie die Tronka-Sippe versuchen auch Kohlhaas und seine Frau Lisbeth, persönliche Beziehungen in der Rechtssache zu nutzen, hier allerdings mit dem nicht unwesentlichen Risiko, dass die frühere Bekanntschaft beider Ehre gefährden könnte.

DKV III zu 79, 30 f. *es hat mich meine Frau gekostet:*

Dieses Argument führt zurück auf den Beginn des Rachefeldzuges, dürfte aber als nur ein zusätzliches Motiv einzuschätzen sein. Im Zentrum steht für Kohlhaas die Absicht, die Gerechtigkeit seiner Sache zu erweisen (S. 79,32 „daß sie in keinem ungerechten Handel umgekommen ist“).

Schmitt zu 54, 21-23 *es hat mich [...] umgekommen ist:*

Mit diesem Argument rekurriert Kohlhaas auf den Beginn seines Rachefeldzuges, dürfte aber nur von sekundärer Bedeutung sein, da sein primäres Begehren in dem Erweis der Gerechtigkeit seines Anliegens liegt.

[Man beachte den durch die Umformulierung bewirkten Anakoluth.]

DKV III zu 138, 27-29 *mit einem eigenhändigen, ohne Zweifel sehr merkwürdigen Brief, der aber verloren gegangen ist:*

Erfindung Kleists. Der Leser darf rätseln, ob Luther inzwischen anderer Meinung geworden ist (denn er übersendet ja das Abendmahl, obwohl Kohlhaas sein Rechtsbegehren keineswegs aufgegeben hat) oder ob er es für richtig hält, den zum Tode Verurteilten (und nun ja in den „Damm der menschlichen Ordnung“ Zurückgedrängten) anders zu behandeln. – [...].

Schmitt zu 118, 26 f. *mit einem eigenhändigen [...] gegangen ist:*

[...]. Gerätselt werden darf immerhin, ob Luther seine Meinung inzwischen geändert hat (denn er übersendet ja das Abendmahl, obwohl Kohlhaas nicht auf sein Rechtsbegehren verzichtet hat) oder ob er es für angemessen erachtet, den zum Tode Verurteilten (und dadurch wieder in den „Damm der menschlichen Ordnung“ Zurückgedrängten) mit geistlichem Wohlwollen zu behandeln.

Hamacher zu 109, 21 f. *wo man das Weitere in der Geschichte nachlesen muss:*

Die Befolgung dieser Lektüeranweisung führt keineswegs zur Aufklärung über das weitere Schicksal des Kurfürsten, sondern vielmehr zur Entdeckung der historischen Unstimmigkeiten und Anachronismen der Erzählung; vgl. Anm. zu 97, 3-6. Das Studium

der Geschichte führt mithin zu der Erkenntnis, dass aus ihr nichts zu lernen ist.

Schmitt zu 122. 19 f. *wo man das Weitere [...] nachlesen muß:*

Selbst diese scheinbar eindeutige Lektüreeinweisung führt – passend zur paradoxalen Struktur des Textes insgesamt – keineswegs zur Aufklärung über das weitere Schicksal des Kurfürsten von Sachsen, sondern vielmehr zur Entdeckung von hist. Ungenauigkeiten und weiteren Anachronismen der Erzählung; folglich ist weder aus dem Text noch der ihm als Kon-Text zugrunde liegenden Geschichte etwas zu lernen.

Usw.

Insgesamt muss auch Schmitts Verfahren unredlich genannt werden. Es wird auch dadurch nicht besser, dass er auch korrekte und korrekt nachgewiesene Zitate aus Hamachers und aus meinem Kommentar liefert, im Gegenteil: Dadurch wird die scheinbare Eigenständigkeit des Übrigen ja erst recht betont.

Der Leiter der Sparte Taschenbuch im Suhrkamp Verlag war konsterniert über den Befund und hat zunächst einmal die fällige Nachauflage des *Penthesilea*-Bandes gestoppt. Für alle Nachauflagen der Schmittschen Ausgaben soll nun gelten, dass der Hinweis auf die ausgewerteten Kommentare anderer vom Vorsatzblatt weggenommen und direkt zu den „Wort- und Sacherläuterungen“ gesetzt wird und, vor allem, dass jede Übernahme oder leichte Umformulierung einzeln nachgewiesen werden wird. Damit kann man sich wohl zufrieden geben.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die Frage im Titel meines Aufsatzes eine rhetorische ist: Auch ein Kommentator darf die Gedanken seiner Vorgänger nicht einfach abschreiben oder seine Abhängigkeit durch leichte Umformulierungen zu camouflieren suchen.

Dass die genannten Beispiele leider keine auffälligen Ausnahmen darstellen, ist mir von mehreren Seiten bestätigt worden. Michael Ott etwa konstatierte angesichts eines Walter-Benjamin-Handbuchs in einer E-Mail an mich sarkastisch: „Wissenschaft im Zeitalter ihrer Kopierbarkeit“, und Walter Schübler hat in einer Rezension die Nestroy-Auswahlausgabe von Antonio Fian einer auch in dieser Hinsicht vernichtenden Kritik unterzogen.¹⁰ Ob's etwas nützt?

Anmerkungen

- 1 Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Nach dem Text der Ausgabe letzter Hand [? – Es gibt bekanntlich gar keine „Ausgabe letzter Hand“ von Kleist. Das ist als übliche Angabe in diesen Winkler-Ausgaben gedankenlos übernommen worden, d. Verf.]. Mit Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel von Helmut Koopmann. München: Winkler 1994, 1171.
- 2 Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Hg. v. Wolf Dieter Hellberg. Stuttgart: Reclam 2015.
- 3 Klaus Kanzog: Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Text, Kontexte, Kommentar. München: Hanser 1977.
- 4 Hellberg (Anm. 2), 98-109.
- 5 Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Hg. v. Bernd Hamacher. Stuttgart: Reclam 1999.
- 6 Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug. Ein Lustspiel. Berlin 1811. Mit einem Kommentar von Axel Schmitt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006. – Heinrich von Kleist: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Mit einem Kommentar von Axel Schmitt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007. – Heinrich von Kleist: Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel. Berlin 1810. Mit einem Kommentar von Axel Schmitt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009. – Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Berlin 1810. Mit einem Kommentar von Axel Schmitt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2013.
- 7 Heinrich von Kleist: Dramen 1802-1807. Die Familie Ghonorez. Die Familie Schroffenstein. Robert Guiskard. Der zerbrochne Krug. Amphitryon. Unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. v. Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991 (im Folgenden zitiert als DKV I). – Dass der Text von Schmitts Edition diesem Band entnommen ist, wird auf dem Vorsatzblatt mitgeteilt.
- 8 Heinrich von Kleist: Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1990. Taschenbuch ebd. 2005, ²2013.
- 9 Erläuterungen und Dokumente. Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Hg. v. Bernd Hamacher. Stuttgart: Reclam 2003.
- 10 In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Jg. 35, 2015, H. 3-4, 208-213.

„In Lachen zu enden, bleibt immer noch.“ Otto Grünmandl in der Tradition der österreichischen Satire

von Ulrike Tanzer (Innsbruck)

Antrittsvorlesung, am 8. Oktober 2015
Universität Innsbruck

I

Österreich gilt in der Forschung als „Land der Satire“;¹ in ihm spielen – so Jeanne Benay und Gerald Stieg – „die Erzväter des Genres (Hanswurst, Nestroy, Karl Kraus) als immer noch produktive Zeugen einer bedeutenden und in vieler Hinsicht für die österreichische Geistes- und Lebensform symptomatischen Tradition eine wichtige Rolle.“² Die innerliterarischen Referenzen und intertextuellen Bezüge, die diese Tradition bis zur unmittelbaren Gegenwart fort- und weiterschreiben, sind vielfältig. Exemplarisch genannt werden in diesem Zusammenhang die Texte der Wiener Avantgarde, die die Komik des Hanswurst aufgreifen, der Einfluss des „Absolut-Satirikers“³ Karl Kraus auf so unterschiedliche Autoren wie Friedrich Torberg und Elfriede Jelinek, die Monologe des Übertreibungskünstlers Thomas Bernhard, in denen die Predigtrhetorik eines Abraham a Sancta Clara transformiert wird. Nestroys Herr von Gundlhuber findet sich in den Spießertypen Friedrich Schlögl und Ödön von Horváths ebenso wieder wie im *Herrn Karl* von Carl Merz und Helmut Qualtinger, dem satirischen Hauptwerk der Zweiten Republik. Die Schriftstellerin Hilde Spiel hat in der ästhetischen Sublimierung realer oder vermeintlicher Ohnmacht eine Differenz-Qualität der österreichischen Literatur gesehen:

„Daß politische und soziale Gegebenheiten akzeptiert werden, daß die Revolte der Schriftsteller sich in den ästhetischen Bereich verlagert oder ironisch und parodistisch umschrieben zum Ausdruck kommt, wirkt sich in der gesamten österreichischen Literatur bis in die Gegenwart aus. Von Nestroy über Kürnberger, Karl Kraus und Helmut Qualtinger bis zu Ernst Jandl geht die ungebrochene Linie der moralisierenden Satiriker, deren Attacke gegen öffentliche Mißstände sich ins Gewand der Gaukler und Narren hüllt.“⁴

Der Schriftsteller und Kabarettist Otto Grünmandl steht innerhalb dieses Kanons – und gleichzeitig außerhalb. Der umfangreiche Nachlass, der sich seit 2011 als Schenkung im Forschungsinstitut Brenner-Archiv befindet, erlaubt erstmals ein differenziertes Bild, das über Etikettierungen wie „Tiroler Valentin“ hinausgeht. Ausgehend

von diesen Quellen analysiere ich Grünmandls frühe Publikationstätigkeit im literarischen Feld der österreichischen Nachkriegsliteratur und stelle sie in einen Zusammenhang mit seiner späteren Entwicklung.

II

Otto Grünmandl wurde am 4. Mai 1924 als drittes von vier Kindern eines jüdischen Kaufmanns in Hall i. Tirol geboren.⁵ Die Eltern waren zugewandert: der Vater aus Ungarisch-Brod (Uherský Brod) in Ostmähren, die Mutter aus Petzenkirchen im niederösterreichischen Mostviertel. 1907 gründete Alfred Grünmandl gemeinsam mit seinem Bruder Ludwig ein Textilgeschäft in Hall, das von seinen beiden Söhnen bis in die 1980er Jahre weitergeführt wurde. 1938, nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten, wurde die Familie zwangsenteignet und verfolgt. Einzig Ottos ältere Schwester konnte vor Beginn des Zweiten Weltkriegs nach England emigrieren. Otto selbst kam 1944 in ein Arbeitslager in Rositz/Thüringen.⁶ Ein Jahr zuvor war der Vater im Zuge der „Osteraktion“ in das sogenannte „Arbeitserziehungslager Reichenau“ in Innsbruck deportiert worden und dort schwer erkrankt.⁷ Nur mit Unterstützung von Helferinnen und Helfern konnte die Familie Grünmandl in Hall die NS-Zeit überleben. In einer Selbstbeschreibung Otto Grünmandls aus dem Jahr 1973 heißt es so lapidar wie vielsagend: „Inzwischen schrieb man 1938. Es war ein böses Jahr, und die Jahre, die ihm folgten, waren noch schlimmer. Am Beispiel meines Vaters lernte ich in dieser Zeit die Würde eines geächteten Mannes kennen und an dem meiner Mutter die Tapferkeit einer ängstlichen Frau.“⁸ Nach seiner Befreiung studierte Otto Grünmandl einige Semester Elektrotechnik an der Technischen Hochschule in Graz (ohne Abschluss) und arbeitete von 1948 bis 1965 als Textilkauflmann im Geschäft seines Vaters. Diesem war es nach einem langwierigen Prozess gegen die Erben des Ariseurs gelungen, drei Jahre nach Kriegsende das arisierte Haus in der Salvatorgasse zurückzuerlangen. Dies ist – kurz skizziert – die Familiengeschichte; in ihr lassen sich die Migrationsbewegungen der Donaumonarchie vor dem Ersten Weltkrieg ebenso ablesen, wie die Geschichte von Verfolgung und Enteignung ab der Machtergreifung der Nationalsozialisten.⁹

Otto Grünmandl selbst hat sich zu seinen Erfahrungen während der NS-Zeit kaum explizit geäußert. In einer unpublizierten Selbstbeschreibung mit dem Titel *Ein Auftritt nach dem anderen: Otto Grünmandl* heißt es: „1924 in Hall in Tirol geboren. / Erster durchgestandener Auftritt vermutlich 1925. / Von da an bis etwa Mitte 1930 zahlreiche Familienauftritte. / Ab Herbst 1930 mehr als zehn Jahre lang ständig mehr oder weniger durchgestandene Schulauftritte. / 1938-1945 Auftritte mit Galgenhumor. [...]“¹⁰ Der Krieg bleibt ein lebensbestimmendes Thema, durch die Komik nicht gemildert, sondern verschärft. Ilse Aichinger, wenige Jahre älter und selbst Opfer des Nationalsozialismus, schreibt 1952 in *Über das Erzählen in dieser*

Zeit in Hans Weigels *Stimmen der Gegenwart*: „So können alle, die in irgendeiner Form die Erfahrung des nahen Todes gemacht haben, diese Erfahrung nicht wegdenken, sie können, wenn sie ehrlich sein wollen, sich und die anderen nicht freundlich darüber hinwegtrösten.“¹¹

III

Bestände im Forschungsinstitut Brenner-Archiv geben Einblick in die Generation der Schriftsteller/innen und Künstler/innen, die in den 1920er Jahren geboren wurden und nach den traumatischen Ereignissen des Krieges einen neuen Aufbruch wagen wollten. Otto Grünmandl war im Arbeitslager gewesen; seine Freunde Peter Zwetkoff und Bert Breit hatten sich Widerstandsgruppen angeschlossen; der ein paar Jahre ältere Mediziner Walter Schlorhauser war als Soldat aus dem Krieg zurückgekehrt.¹² Die zum überwiegenden Teil unveröffentlichten Korrespondenzen der frühen Jahre sind geprägt von der Suche nach eigenen künstlerischen Ausdrucksformen einerseits und von der Rezeption der Moderne andererseits. Gedichte werden getauscht, literarische und musikalische Erlebnisse beschrieben, Kontakte zu Herausgebern und Verlegern geknüpft. Der Einfluss der französischen Besatzung auf das kulturelle Leben in Westösterreich ist, wie ein Forschungsprojekt am Brenner-Archiv eindrucksvoll gezeigt hat, von eminenter Bedeutung.¹³ Das literarische Feld ist nicht auf Tirol beschränkt, die Verbindungen reichen über die Zonengrenzen hinweg nach Salzburg und Wien.¹⁴ Wie mit den Nationalsozialisten umzugehen sei, darüber sind die Freunde durchaus unterschiedlicher Auffassung. Während Zwetkoff deutlich Stellung bezieht, lehnt Grünmandl die unmittelbare Auseinandersetzung „mit den Nazis und verwandten Erscheinungen“ als sinnlos ab. Die künstlerische Arbeit ist ihm wichtiger, es werde „sowieso [alles] was ich zu den Ansichten der Nazi zu sagen für notwendig empfinde darin enthalten sein“.¹⁵

Grünmandl sucht über den Jugendredakteur Peter Rubel Kontakt mit Otto Basils Zeitschrift *Plan*, der wichtigsten Literaturzeitschrift für die Zeit von 1945 bis 1947/48. Darin konnten junge Schriftstellerinnen und Schriftsteller zum Teil das erste Mal Texte veröffentlichen, so etwa Ilse Aichinger, Milo Dor, Herbert Eisenreich, Reinhard Federmann und Friederike Mayröcker. Das Heft 1.7 vom Juli 1946 erscheint unter der Redaktion eines jungen Teams, darunter Milo Dor, Hans Heinz Hahnl und Hermann Schreiber. Der Schwerpunkt des Heftes lautet „Georg Trakls Nachfolge“ und versammelt Gedichte etwa von Hans Heinz Hahnl, Hermann Friedl und Oskar Sandner. Unter der Rubrik „Dokumente“ finden sich Texte zur Situation der Kinder und Jugendlichen in Österreich, von Milo Dors Beitrag mit dem Titel *Worte auf die graue Wand* geschrieben über Peter Rubels Bestandsaufnahme *Zur Situation an den Wiener Hochschulen* bis zu Ilse Aichingers Essay *Aufruf zum Mißtrauen*. Auch Otto Grünmandl reicht im Herbst 1946 Gedichte zur Veröffentlichung ein. Diese bleiben

zwar ungedruckt, es entwickelt sich aber ein Austausch mit Peter Rubel. Grünmandl gründet mit Gleichgesinnten eine Diskussionsgruppe *Plan* in Hall. Die Hefte der Zeitschrift bilden die geistige Grundlage der Gespräche. In pathetischen Worten war in der ersten Nummer vor einem Wiedererstarken des Nationalsozialismus gewarnt und gefordert worden, es müsse „Schluß gemacht werden mit dieser echt österreichischen Oblomowerei.“ Statt Lethargie und Tatenlosigkeit wird für den Wiederaufbau Österreichs ein positiver Aktivismus beschworen: „Die Parole heißt: *Arbeit, Aktivität, positive Leistung!*“¹⁶

Der Nestroy- und Trakl-Biograph Otto Basil konzentriert sich in seiner Zeitschrift *Plan* aber nicht nur auf die Österreich-Thematik.¹⁷ Er publiziert neben Debüts vor allem französische und tschechische Literatur, bringt Texte österreichischer Exildichter und schließt mit der wiederbelebten Zeitschrift an die Satiretradition an. *Die Fackel* von Karl Kraus ist nicht nur optisches Vorbild, wie Sigurd Paul Scheichl gezeigt hat, sondern auch inhaltlich-formales.¹⁸ Im ersten Heft erscheint programmatisch ein Aufsatz mit dem Titel *Der Witz bei Nestroy*, verfasst von Leopold Liegler, einem Mitbegründer der Karl-Kraus-Gesellschaft (1947). Ein Teilnachlass Leopold Lieglers befindet sich im Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Er enthält, dies sei nur am Rande erwähnt, 18 Typoskripte einer auf 20 Bände angelegten Nestroy-Ausgabe, in der die Sprache der Stücke stärker dem gesprochenen Wienerisch angenähert werden sollte. Diesem gutgemeinten Unterfangen steht die Position Karl Kraus' fundamental entgegen. Nestroy sei, so Kraus in seinem berühmten Essay *Nestroy und die Nachwelt* (1912) kein österreichischer Dialektdichter, sondern „der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“.¹⁹ Das Bekenntnis zu Kraus ist folgenreich: In den Mittelpunkt rückt das sprachkritische und satirische Element des Nestroyschen Volkstheaters. Die im Ständestaat nachdrücklich betonte barock-katholische Traditionslinie in der österreichischen Literatur wird damit in den Hintergrund gedrängt.²⁰ Ganz anders verfährt der Kraus ebenfalls nahestehende Ludwig von Ficker in der ersten Nachkriegsnummer des *Brenner* 1946. Unter den Beiträgen finden sich apokalyptische Texte Paula Schliers ebenso wie Ignaz Zangerles umfangreicher Essay *Die Bestimmung des Dichters* mit eindeutig religiöser Stoßrichtung.²¹

IV

In diesem Umfeld agiert Otto Grünmandl, der nach wie vor seinem Brotberuf als Kaufmann nachgehen muss. Ein Brief vom 14. März 1955 an Peter Zwetkoff macht den Konflikt zwischen familiärer Verantwortung und dem Wunsch, sich ganz dem Schreiben widmen zu können, auf eindringliche Weise deutlich:

„Es ist mir nie leicht gefallen, mich zu entschliessen, ich bin ein Zweifler und Zauderer und meine grösste Gefahr ist: Situationen die



eine Entscheidung fordern so lange hinauszuzögern bis sie sich selbst entscheiden, das aber ist nur in den seltensten Fällen ein Glücksfall, in den meisten eine Katastrophe.

Im übrigen bin ich gesund und entbehre nicht eines gewissen Galgenhumors, von dem Dir das der lb. Renate mitgegebene Lesestück eine Probe gibt. Diese Lösung: in Lachen zu enden, bleibt immer noch.²²

1956 erscheint im Wiener Bergland Verlag Grünmandls Novelle *Ein Gefangener*. Es ist seine erste Buchpublikation, aufgenommen als Band 5 in Rudolf Felmayers Reihe *Neue Dichtung aus Österreich*. Bereits 1948 tritt Otto Grünmandl mit dem einflussreichen Lyriker und Bibliothekar in Verbindung, bittet ihn um Rat und Korrekturen.²³ Gemeinsam mit Zwetkoff und Schlorhauser kommt es auch zum Kontakt mit der Lyrikerin Christine Busta.

Die Novelle ist in 22 Abschnitte mit mehrfach wiederkehrenden Titeln gegliedert: Litanei, Es geschah, Aus den Aufzeichnungen und Briefen des amerikanischen Soldaten F. M. In Tagebuchaufzeichnungen, Traumsequenzen, privaten Mitteilungen und Berichten wird anspielungsreich die Geschichte eines namenlosen Gefangenen erzählt, den ein Wachsoldat rettet. Als dieser dabei durch die Hand eines Kameraden stirbt, flieht der Gefangene und wird von amerikanischen Soldaten befreit. Die

Handlung, die in den Wirren des Kriegsendes spielt, ist nicht stringent erzählt, sondern wird immer wieder durch Rückblenden unterbrochen. Die Geschichte dreht sich im Kreis. Es gibt kein Entrinnen. Die Novelle endet mit den Worten: „[...] und er begann zu schreien und schrie und schrie, und seine Not war grenzenlos wie die Finsternis der Nacht rings um ihn.“²⁴ Ludwig von Ficker lobt in einem Brief, wenn auch nicht uneingeschränkt, diesen Versuch „an gewagter Darstellungsmöglichkeit“, insbesondere „die Schlußpartien“, die „einen so ergreifenden Glanz auf die aufschließenden Tore Ihrer Komposition, zurück[werfen], daß von daher auch das zunächst etwas verschleierte Gestirn Ihrer epischen Wahrnehmungs- und Darstellungsgabe mit einemmal deutlicher hervortritt.“²⁵ Dass der junge Otto Grünmandl zwar im *Plan* publizieren wollte, gleichzeitig aber auf das Urteil des *Brenner*-Herausgebers Wert legte, ist kein Sonderfall.²⁶

Im Erscheinungsjahr der Novelle, 1956, liest Ilse Aichinger, mittlerweile international anerkannt und mit Preisen ausgezeichnet, bei den Österreichischen Jugendkulturwochen in Innsbruck.²⁷ Eine persönliche Begegnung zwischen Aichinger und Grünmandl ist nicht belegt. Mit ihr teilt er aber das „Misstrauen“ gegen einen gesellschaftlich propagierten Optimismus: „Pläne, Lebenspläne zumal, seien ja doch nichts anderes als geordneter Optimismus, und der trüge zu oft, um sich darauf verlassen zu können.“²⁸ In Aichingers Text *Wien 1945, Kriegsende* heißt es rückblickend mit der Distanz von mehr als fünf Jahrzehnten: „Mit dem Ende des Krieges gingen auch die Hoffnungen zu Ende, die offenen Wünsche, an denen es keinen Mangel gab, die einen am Leben gehalten hatten.“²⁹ Diese Zeilen klingen befremdlich. Die Erfahrungen der Gewalt haben das Misstrauen gegen den Staat unauslöschlich eingebrannt.

Die paratextuelle Rahmung der Novelle enthält eine Widmung „Meinem Vater“ sowie eine kurze biographische Notiz: „Otto Grünmandl wurde 1924 als Sohn eines Kaufmannes in Hall in Tirol geboren und lebt heute noch in seiner Heimatstadt, wo er im väterlichen Geschäft tätig ist. Kriegsdienst. Prosa und Gedichte wurden veröffentlicht in den *Stimmen der Gegenwart* der Jahre 1953 und 1954.“ Die Bezeichnung „Kriegsdienst“ verwischt, ähnlich wie das Bild des „Heimkehrers“, den Status von Täter und Opfer, von Mitläufern und Vertriebenen.³⁰ Die Unterschiede zwischen Soldaten, Zwangsarbeitern und Gefangenen verschwinden in dieser Diktion. Die Nachkriegszeit beginnt, wie es in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Unter Mördern und Irren* (1961) heißt, mit der Rückverwandlung der Mordschauplätze in Kriegsschauplätze.³¹

V

Angesichts dieser schriftstellerischen Anfänge erscheint die weitere Laufbahn von Brüchen und Kehrtwendungen gekennzeichnet. Seit Mitte der 1960er Jahre leb-

te Otto Grünmandl als freier Schriftsteller. Er verfasste Gedichte, Erzählungen und neoexpressionistische Hörspiele: 1965 die Komödie mit Musik *Türkischer Vorhang*, 1968 das mit dem Staatspreis für Hörspiel ausgezeichnete (1970) Spiel in einem Akt *Rochade* und 1970 den Roman *Das Ministerium für Sprichwörter* (S. Fischer). Die Novelle *Ein Gefangener* bleibt aber – dies ist die These – ein Schlüsseltext, dessen Thematik in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder auftaucht, bis hin zu Grünmandls posthum erschienenen Spätwerk.³² Der Text markiert auch den Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Hörspiel, einer Kunstform, die bis heute vom Landesstudio Tirol exemplarisch gepflegt wird. Im Erscheinungsjahr 1956 wird die Novelle *Ein Gefangener* unter der Regie von Gert Westphal als Hörspiel vom Südwestfunk gesendet. Die Musik komponierte Peter Zwetkoff. Es war die erste öffentliche Zusammenarbeit der beiden. Die Hörspielerarbeit³³ führte Otto Grünmandl schließlich in das Landesstudio Tirol, wo er von 1971 bis 1981 die Abteilung „Unterhaltung Wort“ leitete.

In dieser Zeit entstanden seine ersten Kabarettprogramme, darunter seine bekanntesten. Die zusammen mit Theo Peer erarbeiteten *Alpenländischen Interviews* wurden in über 100 Folgen österreichweit auf dem Radiosender Ö3 ausgestrahlt und von deutschen Sendern übernommen. Grünmandl und Peer trugen ihre humoristischen Doppelconferenzen, die um Programme wie *Alpenländisches Inspektoren-Inspektorat* und *Alpenländische olympische Interviews* erweitert wurden, auch in Kellertheatern und auf Veranstaltungen vor. Buchausgaben, Platten- und Fernsehaufnahmen sorgten für große mediale Verbreitung. 1976 verfasste Otto Grünmandl sein erstes Solo-Kabarettprogramm mit dem Titel *Einmannstammtisch*, das beim Steirischen Herbst uraufgeführt wurde. Zahlreiche weitere Soloprogramme wie etwa *Ich heiße nicht Oblomow* (1978), *Ich bin ein wilder Papagei* (1981) oder *Politisch bin ich vielleicht ein Trottel, aber privat kenn ich mich aus* (UA: Treibhaus Innsbruck 1987) folgten.³⁴

In der Entwicklung des österreichischen Kabarets kommt es in den 1970er Jahren zum Generationenwechsel und zur Abkehr vom klassischen Nummern-Kabarett. Die Bandbreite der neuen Formen reichte von der Rockmusik („Schmetterlinge“) bis zu revueähnlichen Darbietungen (Topsy Küppers). Der tagespolitische Kommentar wich einer eher grundsätzlichen Kritik an der Politik (Lukas Resetarits). Generell verstärkte sich die Tendenz zum Solo-Kabarett. Namen wie Hans-Peter Heinzl, Werner Schneyder und Erwin Steinhauer wären hier zu nennen. Am Beginn dieser Entwicklung steht Otto Grünmandl.³⁵ Er verzichtet in seinen Programmen, die um skurril-absurde Situationen kreisen, gänzlich auf politische Witze und aktuelle Anspielungen: „Ich bin kein tagespolitischer Kabarettist. Ich verstehe davon nicht mehr als ein durchschnittlicher Zeitungsleser, und das ist mir zu wenig, um mich als Experte aufzuspielen. Ich tue lieber was ich kann: Ich stülpe mir die Verdrehtheiten und Wunderlichkeiten meiner Mitmenschen über.“³⁶ Begreift man Satire als eine Form literarischen Sprechens mit destruktiv aggressiver Tendenz, die mit Mitteln der Generalisierung, Verzerrung, Übersteigerung und Verspottung arbeitet, also mit Groteske, Parodie, Karikatur,

Witz und Ironie, so wird man in den Texten durchaus fündig.³⁷ Die Satire dient hier aber nicht der Weltverbesserung. In der Maske des Kleinbürgers, der einer unerbittlichen Ordnung nachhängt, sucht Grünmandl die bestehende Ordnung zu stören. Alltäglichkeiten und Banalitäten lösen Beklemmung, Angst und Zögern aus. Lächerliche Lebensentscheidungen münden in schier endlose Gedankengänge. Die Kultur- und Gesellschaftskritik ist allerdings mit einer Lust am Nonsense gepaart und tritt damit scheinbar in den Hintergrund. Schon früh wurde auf Karl Valentin und dessen Umgang mit Sprache hingewiesen, auf Pedanterien, Platitüden und Neologismen, auf das Denken in Widersprüchen und die Lust am Unsinn.

Aufschlussreich ist zudem der Vergleich mit Helmut Qualtinger, wie ihn etwa Wolfgang Kraus in einer umfangreichen Besprechung des Programms *Ich heiße nicht Oblomow* in der Freien Bühne auf der Wieden 1978 ausführt. Kraus, übrigens ebenfalls Jahrgang 1924,³⁸ geht zunächst von der ähnlichen Physiognomie der beiden Schauspieler aus („Der schwere Mann, der da allein auf der Bühne steht, Mitte fünfzig, ohne das Gesicht zu verziehen, sieht auf den ersten Blick ein wenig wie Qualtinger aus“), um dann die Unterschiede herauszuarbeiten:

„Grünmandl ist der absolute Nicht-Zeitgenosse, er ist derjenige, der die Gegenwart, wie man aus hundert Kleinigkeiten ersieht, genau kennt, jedoch ablehnt, an ihr teilzunehmen. Er lebt in der Erkenntnis dieser Gegenwart und weist sie zurück. Er widmet ihr nicht einmal ein Wort, sie kommt nicht vor – und ist um so zwingender jede Minute spürbar. Während Qualtinger raunzte und schrie, spricht der Tiroler Otto Grünmandl reines gesittetes Deutsch, er hebt kaum je ein wenig seine Stimme.“³⁹

Der Monolog *Der Herr Karl* von Helmut Qualtinger und Carl Merz, dessen Ausstrahlung am 15. November 1961 im österreichischen Rundfunk für einen Skandal sorgte, gilt als „die exemplarische Satire der ersten Hälfte der Zweiten Republik, als perfekte satirische Zeichnung eines prototypischen Österreicherers mit hohem Wiedererkennungswert“.⁴⁰ Helmut Qualtinger, den das Publikum oft mit der Figur des Herrn Karl gleichsetzte, vermochte mit seiner Darstellung eines räsonierenden Magazineurs im Keller einer Delikatessenhandlung das Verschweigen und Verdrängen der Nachkriegsjahre zu dekurvieren. Den Monolog verstand man als Kritik an jener Schlussstrich-Mentalität, die 1938 auf den Heldenplatz führte, um die „Heimführung ins Reich“ zu bejubeln, und 1955 vor das Schloss Belvedere, um das Gegenteil des einst ersehnten Anschlusses zu beklatschen. Otto Grünmandls Soloprogramme wie *Der Einmannstammtisch*, *Ich heiße nicht Oblomow*, *Ein Fußbad im Schwarzen Meer* oder *Politisch bin ich vielleicht ein Trottel, aber privat kenn ich mich aus* lesen sich wie Kommentare der 1970er und 1980er Jahre, geprägt von Politikern wie Bruno Kreisky und Eduard Wallnöfer.⁴¹ Nicht tagespolitische Ereignisse wie

Naturzerstörung, Korruption oder Glykolwein-Skandal werden aufgegriffen; entlarvt wird vielmehr die den Geschehnissen zugrunde liegende „Struktur“.⁴² Als Schauspieler und Kabarettist wirkt Otto Grünmandl in seinen Rollen als pensionierter Komiker, als Max Geselliger und als Produktmanager wie aus der Zeit gefallen. Scharfsichtig hat diesen Habitus Wolfgang Kraus in seiner Besprechung formuliert:

„Wie stellt er das an? Nun, er hat in gewissem Sinn die letzten dreissig Jahre übersprungen. Er kommt noch direkt aus der Kriegs- und Nachkriegszeit. Behäbig geworden, sieht er das Weltgeschehen mit den Augen des Mannes, der im Grunde genommen eben noch den Krieg vor Augen hatte. Als hätte er dreiunddreissig Jahre geschlafen, öffnet er diese Augen eben jetzt – und was muss er sehen? Wir können seine Gedanken aus seinem Verhalten erraten. Wir finden dargestellt, was solch ein Mann empfindet. Von Hoffnung keine Rede.“⁴³

Im Monolog *Der Einmannstammtisch*⁴⁴ präsentiert ein Produktmanager ein neuartiges Möbel gleichen Namens. Schauplatz ist ein leeres Hotelzimmer, in dem der Manager sich selbst verpflegt und übernachtet. Umständlich wird – einen professoralen Vortrag mit einer Vielzahl von Zahlen und Gleichungen parodierend – die Konstruktion erklärt, ebenso umständlich wird eine Suppe zubereitet und schließlich das Möbelstück aufgebaut. *Der Einmannstammtisch* ist ein Widerspruch in sich – geselliges Beisammensein und Isolation sind letztlich nicht kompatibel. „In einer Festung der Gemütlichkeit“, so schreibt Antonio Fian, selbst ein ausgewiesener Verfasser satirischer Dramolette, „sitzt zuletzt stumm der Stammtischbewohner, böse aus dem Fenster starrend. Otto Grünmandl hat das ideale Möbelstück für den Herrn Karl erschaffen, der in Österreich immer gegenwärtig ist [...]“.⁴⁵ Man kann in der Tradition der österreichischen Satire aber noch weiter zurückgehen. Der Wiener Feuilletonist Friedrich Schlögl (1821-1892), ein Liberaler, hat in seinen Reportagen wie Walter Benjamins Flaneur „die sozialen Schichtungen“⁴⁶ der Gesellschaft beschrieben, dies hat Karlheinz Roszbacher eindrucksvoll analysiert. In der Skizze *Alte „Neunundvierziger“* (dessen Gegenstück trägt den Titel *Alte „Achtundvierziger“*) zeigt Schlögl anhand weniger Szenen, wie sich das politische und gesellschaftliche Klima nach der gescheiterten Revolution von 1848 in eine Atmosphäre des Misstrauens gewandelt hat. Es reicht ihm unter anderem ein Blick in das Innere der Wiener Gasthäuser: „Ich meine die nur von jener Zeit datierende unliebenswürdigste Mode des Absonderns und Separierens jedes einzelnen in öffentlichen Lokalitäten. Wer den Nächsten nicht kennt, betrachtet ihn mit Argwohn und meidet ihn. An zwanzig Tischen sitzen zwanzig Personen, die sich verstohlen beobachten.“⁴⁷ Das veränderte Verhalten an den Stammtischen ist für Schlögl Signum einer politischen Wende, die von Spitzeln, sogenannten „Naderern“, und Opportunisten geprägt war.

Auch Grünmandls *Einmannstammtisch* ist ohne zeithistorischen Kontext nicht denkbar. Österreich sei eine „Isola felice“, eine „glückliche Insel“. Dieser Papst Paul VI. zugeschriebene Ausspruch anlässlich des Vatikanbesuchs von Bundespräsident Franz Jonas im Jahr 1971⁴⁸ wurde in den darauffolgenden Jahren unter Bundeskanzler Bruno Kreisky zur „Insel der Seligen“ umformuliert; dies begründete den Mythos des österreichischen Sozialstaats und der österreichischen Neutralität, gepaart mit innerem sozialen Frieden. Dass dieses Bild noch immer in der öffentlichen Diskussion präsent ist, belegt ein kürzlich erschienenenes Interview in den *Salzburger Nachrichten* mit dem Zeithistoriker Oliver Rathkolb: „Wir verstehen uns zu sehr als Insel der Seligen plus Nachbarländer plus Europa. Wir haben es bisher verabsäumt, im Zuge der Globalisierung der 1980er Jahre unseren Blick in die Welt zu richten.“⁴⁹ Otto Grünmandl hat mit seiner widersinnigen Erfindung ein Bild für Österreich geprägt, für ein Land, dessen bewaffnete Neutralität mittlerweile obsolet scheint, das Fremde gerne als Touristen – oder wie jetzt als Durchreisende – begrüßt, sich letztlich aber selbst genügt und Wände hochzieht.

Anmerkungen

- 1 Dieser Befund stützt sich vor allem auf die Ergebnisse eines mehrteiligen Forschungsprojekts unter der Leitung französischer Germanistinnen und Germanisten, vor allem auf *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire*. Hg. v. Jeanne Benay und Gerald Stieg. Bern, Berlin u.a.: Peter Lang 2002 (= *Convergences* 23).
- 2 Jeanne Benay, Gerald Stieg: Vorwort. In: *Österreich (1945-2000). Das Land der Satire* (Anm. 1), XIII.
- 3 Hermann Broch: Hofmannsthal und seine Zeit (1947/48). In: ders.: *Schriften zur Literatur 1. Kritik*. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 11-284.
- 4 Hilde Spiel: „der österreichischer küßt die zerschmetterte hand.“ Über eine österreichische Nationalliteratur. In: dies.: *In meinem Garten schlendernd. Essays*. Frankfurt/M.: Fischer 1984, 18-27, hier 23.
- 5 Der Vater Alfred (2.8.1883-8.11.1959 in Hall) stammte aus einer jüdischen Familie aus Ungarisch Brod (Uherský Brod) in Ostmähren, die Mutter Christine, geb. Katzengruber (7.7.1892-30.3.1973) aus einer römisch-katholischen Bauernfamilie in Petzenkirchen, Niederösterreich. Christine Katzengruber kam um 1910 nach Tirol und arbeitete in der Gastronomie. Für die Eheschließung mussten beide zum evangelischen Glauben konvertieren. Sie konvertierten beide am 10.10.1914 in der Christuskirche in Innsbruck und heirateten wenig später am 26.10.1914. Die Informationen zur Familie Grünmandl verdanke ich Mag. Verena Saueremann, die an einem Dissertationsprojekt zur Migrationsgeschichte der Stadt Hall in Tirol arbeitet (Mail an die Verfasserin, 3.8.2015).
- 6 Otto Grünmandl war von 16. Oktober 1944 bis 19. Mai 1945 im Zwangsarbeiterlager Rositz/Thüringen interniert. Vgl. Hohenems Genealogie. Jüdische Familiengeschichte in Vorarlberg und Tirol. <http://www.hohenemsgenealogie.at> > „Suche im Stammbaum“ (Stand: 28.7.2015).
- 7 Alfred Grünmandl war vier Wochen in Reichenau verhaftet. Die Gründe für die frühe Entlassung sind, so Verena Saueremann, nicht restlos geklärt. Vermutlich konnte er Kontakte spielen lassen. Die restlichen Jahre bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs überlebte er „unter Hausarrest“ in seiner Wohnung in der Krippgasse in Hall. Nach 1945 bekam Grünmandl die Amtsbescheinigung, die ihn als offizielles Opfer des NS-Systems anerkannte. Vgl. auch Zeugen des Widerstandes. Eine Dokumentation über die Opfer des Nationalsozialismus in Nord-, Ost- und Südtirol von 1938 bis 1945. Bearb. v. Johann Holzner, Anton Pinsker, Johann Reiter, Helmut Tschol. Innsbruck, Wien, München: Tyrolia 1977.
- 8 Otto Grünmandl: Otto Grünmandl über sich selbst. In: ders.: *Meinungsforschung im Gebirge*. Illustrationen: Georg Schmid. Wien: Europaverlag 1973, 4.
- 9 Vgl. Widerstand und Verfolgung in Tirol 1934-1945. Hg. v. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. 2 Bde. Wien: Österr. Bundesverlag [u.a.].
- 10 Otto Grünmandl: Ein Auftritt nach dem anderen: Otto Grünmandl. Typoskript, undat., 2 Bl., pag. 2-3 (Bl. 1 fehlt), hier 3. FIBA, Nachl. Grünmandl, Sig. 228-37-03-08.
- 11 Ilse Aichinger: Über das Erzählen in dieser Zeit. (Vorrede zu einem Novellenband) In: *Stimmen der Gegenwart 1952*. Hg. v. Hans Weigel. Wien: Jungbrunnen 1952, 108f.
- 12 Vgl. Walter Schlorhauser: Glasfeder. Werke und Materialien. Hg. v. Johann Holzner, Bettina Schlorhauser und Anton Unterkircher. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2015 (= Edition Brenner-Forum 11).
- 13 Vgl. *Bonjour Autriche. Literatur und Kunst in Tirol und Vorarlberg 1945-1955*. Hg. v. Sandra Unterweger, Roger Vorderegger und Verena Zankl. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2010 (= Edition Brenner-Forum 5).
- 14 Vgl. Ulrike Tanzer: „Werter Freund und Kupferstecher“. Anmerkungen zur Freundschaft zwischen Otto Grünmandl und Peter Zwetkoff. Beiheft, 8 S. In: *Faksimiles aus dem Brenner-Archiv* (11): Otto Grünmandl an Peter Zwetkoff. Brief vom 17. Jänner 1949. Hg. v. Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2015.
- 15 Ebenda, 7.
- 16 Otto Basil: Zum Wiederbeginn. In: *Plan 1* [1945/46], H. 1, 1f. Hervorh. im Orig.
- 17 Zu seiner Korrespondenz mit Ludwig von Ficker, Josef Leitgeb und Carl Dallago vgl. auch Ruth

- V. Gross: PLAN and the Austrian Rebirth. Portrait of a Journal. Columbia: Camden House 1982 (= Studies in German Literature, Linguistics and Culture 6).
- 18 Sigurd Paul Scheichl: Die Erben des Onkels Kraus. Missglückende Kraus-Nachfolge in satirischer Literatur aus Österreich nach 1945. In: Österreich (1945-2000). Das Land der Satire (Anm. 1), 39-54, hier 44.
- 19 Karl Kraus: Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage. In: Die Fackel, Jg. 14, H. 349/350, 4.1899, 1-23, hier 12.
- 20 Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: Kontinuität, Tradition und Neubeginn. Zu Otto Basil. In: Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition – Kontinuität – Neubeginn. Hg. v. Volker Kaukoreit und Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Zsolnay 1998, 7-36, hier 20 (= Profile 2).
- 21 Vgl. Anton Unterkircher: Der „Brenner“ (1910-1954). Eine Chronologie. In: Zeitmesser. 100 Jahre „Brenner“. Hg. v. Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck. Innsbruck: innsbruck university press 2010, 227-269, hier 265f.
- 22 Otto Grünmandl an Peter Zwetkoff. Brief vom 14.3.1955. FIBA, Nachl. Peter Zwetkoff, Sig. 230-31 (noch ohne Mappensignatur).
- 23 Vgl. die Briefe Otto Grünmandls an Rudolf Felmayer, Österreichische Nationalbibliothek, Sig. Autogr. 720/19-1 bis -25 Han (Kopien im FIBA, Nachl. Grünmandl, Sig. 228-31-37). In einem Brief Otto Grünmandls an Rudolf Felmayer vom 12.4.1963 heißt es: „[...] Lieber Freund Felmayer, ich glaube, ich habe Ihnen noch gar nie so richtig gesagt, wie sehr ich Sie schätze und liebe: um Ihres Lebens willen. / Ich müsste Ihnen das einmal sagen. Aus Menschen wie meinem Vater, wie Ihnen, Karl Hauer, Ludwig v. Ficker, aus ihrem Leben ist mir jene Gewissheit gegeben worden, von der der Mensch allein sagen kann, ohne in Hybris zu fallen, dass sie absolut ist. So unerschütterlich ist diese Gewissheit in mir, dieses Erbteil meiner Väter, dass ich es wagen kann, sie auszusprechen. Nehmen Sie es als Zeichen meiner Liebe, dass ich mich Ihnen darin offenbare / Ihr Otto Grünmandl“. (Zitiert nach der Kopie im Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-31-37-25.)
- 24 Otto Grünmandl: Ein Gefangener. Wien: Bergland 1956 (= Neue Dichtung aus Österreich 5), 50.
- 25 Ludwig von Ficker an Otto Grünmandl. Brief vom 23.2.1956. Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-31-38-01.
- 26 Leider hat sich im Nachlass Fickers nur der Umschlag eines Briefes von Grünmandl erhalten, dessen Poststempel unleserlich ist (FIBA, Nachl. L. v. Ficker, Sig. 41-15-25). In Fickers Bibliothek hat sich kein Exemplar erhalten.
- 27 Vgl. Christine Riccabona, Erika Wimmer, Milena Meller: Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen : Zeilen Sprünge. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2006, 318: „Sonntag, 27. Mai 1956 Stiftsäle: Lesung: Ilse Eich-Aichinger“.
- 28 Grünmandl: Ein Gefangener (Anm. 24), 30.
- 29 Ilse Aichinger: Wien 1965, Kriegsende. In: dies.: Film und Verhängnis. Blitzlichter auf ein Leben. (2001) Frankfurt/M.: Fischer 2003, 56-61, hier 56.
- 30 Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Der Kalte Krieg schreibt Literaturgeschichte oder der Mythos vom langen Schweigen der Literatur zum Nationalsozialismus. In: Kalter Krieg in Österreich. Literatur – Kunst – Kultur. Hg. v. Michael Hansel und Michael Rohrwasser. Wien: Zsolnay 2010 (= Profile 17), 123-137.
- 31 „Denn was für die anderen einfach ein Kriegsschauplatz war, das war für mich ein Mordschauplatz.“ Vgl. Ingeborg Bachmann: Sämtliche Erzählungen. 2. Teil: Das dreißigste Jahr. München: Piper ¹⁰2014, 159-186, hier 183.
- 32 Otto Grünmandl: Hinter den Jahren. Innsbruck: Haymon 2000. 2008 erschien der Roman *Pizzarrini* im Innsbrucker Kyrene Verlag.
- 33 Vgl. Sieglinde Klettenhammer: ‚Mit den Ohren schauen‘ – Hörspiele von Tiroler Autorinnen und Autoren in den neunziger Jahren. In: Literatur und Sprachkultur in Tirol. Hg. v. Johann Holzner, Oskar Putzer und Max Siller. Innsbruck: Institut für Germanistik 1997 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanist. Reihe 55), 521-562.
- 34 Vgl. „Otto Grünmandl“ (unter Mitarbeit von Eberhard Saueremann). In: Lexikon Literatur in Tirol. Online unter <https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/> > Literatur in Tirol.

- 35 „Grünmandl ist formal gesehen der erste Solokabarettist Österreichs“. Iris Fink: Von Travnicek bis Hinterholz 8. Kabarett in Österreich ab 1945 – von A bis Zugabe. Wien, Graz, Köln: Styria 2000, 68.
- 36 Lexikon Literatur in Tirol (Anm. 34). Es handelt sich hier um die Paraphrase aus einem Filmdokument, das die Aufführung von *Ein Fußbad im Schwarzen Meer* 1985 und eine Diskussion zwischen Otto Grünmandl mit jungen ZuschauerInnen zeigt (private Aufzeichnung ohne Angaben, FIBA, Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-54-143).
- 37 Vgl. Jürgen Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire. Forschungsbericht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), Sonderheft, 275-377.
- 38 Wolfgang Kraus (1924-1997), Gründer der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (1961) und literarischer Konsulent des Europaverlags (1972), betreute von 1967 bis 1994 das Fernsehformat *Jour fixe*. 1975 erfolgte seine Berufung ins Außenministerium, wo er das Konzept der „Österreich-Bibliotheken“ entwickelte.
- 39 Wolfgang Kraus: Wiener Zeitstimmung – die fröhliche Apokalypse. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 21.5.1978. FIBA, Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-48-05.
- 40 Alfred Pfabigan: „Orgien im Gemeindebau“. Der Herr Karl als Zeitgenosse. In: Österreich (1945-2000). Das Land der Satire (Anm. 1), 57-80, hier 58.
- 41 Bruno Kreisky (1911-1990) war von 1970-1983 Bundeskanzler der Republik Österreich, Eduard Wallnöfer (1913-1989) von 1963-1987 Landeshauptmann von Tirol.
- 42 Vgl. Erika Wimmer: *Oblomowerei* und *Ein Fußbad im Schwarzen Meer*. Zu Strategien des Komischen und Kritischen bei Otto Grünmandl. In: Kulturen an den ‚Peripherien‘ Mitteleuropas (am Beispiel der Bukowina und Tirols). Hg. v. Andrei Corbea-Hoisie und Sigurd Paul Scheichl. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza“. Konstanz: Hartung-Gorre 2015, 461-473, hier 463.
- 43 Vgl. Kraus: Wiener Zeitstimmung (Anm. 39).
- 44 „Der Einmannstammtisch und andere Produkte, / von einem Produktmanager dem p.t. Publikum offeriert, zeigen jedem echt interessierten Zeitgenossen, wie er sich den ökonomisch soziologischen respektive soziologisch ökonomischen Problemen unserer konsumgeplagten Zeit entziehen kann. Die Alpenländische Autoverwertung Ges.m.b.H., das Autostabil, die Butterbergreduktionsmaschine, die vollautomatische Suppenpumpe, das Uhrenfutteral und last not least der Einmannstammtisch sind Meilensteine auf dem Weg vom konsequent rationalisierten Individuum zur pluralistischen Gesellschaft. / Motto: Fortschritt wem Fortschritt gebührt oder jeder macht sich die Mühe, die er verdient.“ Otto Grünmandl: Zu den Programmen. Typoskript, undat., 2 Bl., pag. 2-3 (Bl. 1 fehlt), hier 2. FIBA, Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-37-03-08.
- 45 Antonio Fian: Solo vom Stammtisch. In: Die Zeit, 25.2.2010. (Auch online unter <http://www.zeit.de/2010/09/A-Gruenmandl>.)
- 46 Walter Benjamin: Das Passagenwerk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982, 524-570, hier 546.
- 47 Friedrich Schögl: Alte „Neunundvierziger“. In: ders.: Wiener Blut und Wiener Luft. Skizzen aus dem alten Wien. Hg. v. Karlheinz Rossbacher und Ulrike Tanzer. Nachwort von Karlheinz Rossbacher. Salzburg, Wien: Residenz 1997, 45-53, hier 48.
- 48 Friedrich Katscher: Österreich – Insel der Glücklichen. In: Arbeiter-Zeitung, 19.11.1971. Im offiziellen Wortlaut der Ansprache kommt der Begriff hingegen nicht vor. Vgl. Acta Apostolicae Sedis 63 (1971), 879-881. Papst Benedikt XVI. spielte in seiner Ansprache in der Hofburg anlässlich seines Besuches in Österreich im September 2007 auf die Formulierung an: „Aber Österreich ist natürlich keine Insel der Seligen und es hält sich ja auch nicht dafür.“ (Vgl. Benedikt XVI.: Ansprache vom 7.9.2007. In: L'Osservatore Romano. Wochenausgabe in deutscher Sprache. Nr. 37, 8-9).
- 49 Hedwig Kainberger: Wir sind Weltmeister im Flüchtlingstransit. Interview mit Oliver Rathkolb. In: Salzburger Nachrichten, 24.9.2015, 7.

Hinweis: Die Antrittsvorlesung kann angesehen werden unter:
https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/ausstellung/2015/tanzer_antr_vl_081015/links/ut_mp4.html

Alfred Grünmandl. Ein jüdischer Migrant in Tirol

von Verena Sauermann (Innsbruck)

Dieser Aufsatz widmet sich Otto Grünmandls Vater¹, Alfred Grünmandl. Er wurde am 2. August 1883 in Ungarisch Brod (Mähren) als Sohn von Leopold Grünmandl (Kaufmann) und Betti Grünmandl (geborene Fuchs) geboren und war jüdischen Bekenntnisses.² Im heutigen Uherský Brod in Tschechien, an der Grenze zur Slowakei, lebte seit dem Mittelalter eine große jüdische Gemeinde. Ihre Mitglieder wurden ab etwa 1600 verfolgt, beraubt, massakriert und ermordet. Aufgrund der Herrschaft der Nazis sind bereits 1943 keine Juden/Jüdinnen im Gräberverzeichnis zu finden.³ Ob der Antisemitismus, dem die jüdische Gemeinde ausgesetzt war, ein Auswanderungsgrund für Grünmandl war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Sein Enkel, Florian Grünmandl, schließt Antisemitismus als Grund für die Emigration aus.⁴

Alfred Grünmandl zog Anfang April 1907 nach Wien. Dort war er als „Handlungsgehilfe“, ledig und mosaischen Glaubens, einen Monat lang in der Frömmelgasse (in Floridsdorf) gemeldet. Der Abmeldevermerk Ende April notiert, Grünmandl halte sich angeblich in Hall in Tirol auf, er „soll dort ein Gemischtw. Geschäft besitzen“.⁵ Sein Bruder Ludwig Grünmandl (geboren 1885), war bereits 1902 nach Wien gezogen und dort in der Denisgasse und in der Klosterneuburger Straße (Althangrund) gemeldet gewesen. Seine Meldeunterlagen verzeichnen 1903, dass er sich wieder nach Ungarisch Brod abgemeldet hat.⁶ Alfred ist gemeinsam mit seinem anderen Bruder Otto (1891-1915) nach Hall gezogen und hat dort ein Textilgeschäft gegründet.⁷

In dieser Zeit waren in Tirol, vor allem in Innsbruck, bereits lautstark antisemitische Stimmen zu hören: in dem 1889 verbreiteten und mit „Vorsicht vor Juden“ betitelten Flugblatt wurden jüdische Geschäfte in Innsbruck, jeweils mit Namen und Adresse der Geschäftsinhaber, aufgelistet – eine „neue Dimension“ zeichnete sich ab: „Dieser Transfer des Vorurteils auf die jeweils einzelne, konkrete Person stellt den eigentlichen Übergang von der traditionellen Judenfeindschaft zum modernen Antisemitismus dar.“⁸ Martin AchRAINER datiert diesen Wandel auf die Jahre zwischen dem Ende der 1880er Jahre und 1910, der moderne Antisemitismus sei dann akzeptiert und alltäglich geworden. Juden/Jüdinnen galten zwar juristisch gesehen als gleichberechtigt, seien aber als Gruppe schutzlos Anfeindungen ausgesetzt gewesen.⁹ Auch Grünmandl traf in Hall offenbar auf eine feindliche Stimmung: sein Sohn Otto erzählte, der Dekan habe kurz nach der Ankunft seines Vaters Alfred in Hall in der Pfarrkirche eine Predigt missbraucht, um dazu aufzurufen, man solle bei diesem Juden nichts kaufen.¹⁰

Florian Grünmandl erzählt, sein Großvater sei aus Ungarisch Brod zuerst nach Wien gegangen, um dort die Lehre zum Textilkaufmann zu machen, wie so viele habe

es ihn in die Großstadt gezogen.¹¹ Zwei seiner vier oder fünf Brüder hätten die ländliche Umgebung in Ungarisch Brod verlassen. Nach seiner Lehre in Wien habe er in Hallein den ersten Versuch der Selbständigkeit gestartet und danach mit seinem Bruder Otto das Geschäft in Hall eröffnet. Warum die Wahl auf Hall fiel, ist auch ihm unklar. Entweder hatte sich Hall als günstiger Standort für den Textilbetrieb herausgestellt,¹² oder die Gelegenheit, ein Haus in der Haller Altstadt zu erwerben, war gerade günstig gewesen.¹³

Den Weg aus den östlichen Teilen der Donaumonarchie über Wien in die „boomenden Provinzstädte“ in den Westen nahmen mehrere Juden/Jüdinnen – auch das Ehepaar Turteltaub etwa kam so nach Innsbruck.¹⁴ Die Biografie Grünmandls ist insofern eine typische Einwanderungsgeschichte. Tirol war hinsichtlich der jüdischen Bevölkerung ein „reines Zuwanderungsland“.¹⁵ Vor 1867 wurde nur wenigen jüdischen Familien eine Niederlassung erlaubt.¹⁶ Die 1938 in Tirol lebenden Juden/Jüdinnen sind „nur in Ausnahmefällen“ direkt aus dem Osten, Galizien oder Mähren, nach Tirol eingewandert.¹⁷ Die meisten hatten zuerst viele Jahre in Wien gelebt und erst dann ihren Weg nach Tirol gefunden,¹⁸ unter ihnen auch Grünmandl. Bis zum Ende des Ersten Weltkrieges war der Großteil der jüdischen Zuwanderer_innen nach Tirol gekommen, „danach nahm der Zuzug laufend ab.“¹⁹ Auch bezüglich des Alters der jüdischen Bevölkerung Tirols zählt Grünmandl zum Durchschnitt: 1907 war er 24 Jahre alt, das Durchschnittsalter der jüdischen Gemeindeglieder lag bei 26 Jahren.²⁰ In diese Zeit fiel auch die Institutionalisierung der jüdischen Gemeinschaft in Innsbruck: 1909 wurde erneut ein Antrag zur Errichtung einer selbstständigen Kultusgemeinde gestellt, der jedoch erst 1913 bewilligt wurde.²¹ Eingedenk der Tatsache, dass unter die Selbstbezeichnung „Kaufmann“ ein kleiner Vertreter am Rande des Existenzminimums ebenso wie der Eigentümer des Großkaufhauses Bauer & Schwarz fällt, ist auch Grünmandl ein „Kaufmann“, wie der Großteil der männlichen Erwerbstätigen der jüdischen Bevölkerung.²²

Seine spätere Frau, Christine Katzengruber (geboren am 7. Juli 1892 in Petzenkirchen, Bezirk Melk, Niederösterreich²³), katholischen Glaubens, wurde in eine kinderreiche Familie geboren. Ihre Eltern Josef Katzengruber und Maria, geborene Kreutzer,²⁴ waren in der Landwirtschaft tätig und schickten ihre Tochter Christine sehr jung weg, um Geld zu verdienen, erzählt Enkelin Aglaja Spitaler. Florian Grünmandl bezeichnet dies als ein typisches „Tochterschicksal“ von Bauern/Bäuerinnen. Laut Florian Grünmandl ging Christine zuerst als Kindermädchen nach Meran, laut Spitaler ging sie zuerst in Dienst bei einem Arzt in St. Pölten. Danach zog sie nach Tirol, auch über ihr Migrationsziel lassen sich weder in den Akten noch in den Erinnerungen ihrer Nachkommen Begründungen finden. Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass Katzengruber selbst lediglich auf der sogenannten Familienkarteikarte im Meldeamt in Hall, gemeinsam mit ihrem Mann, eingetragen ist. Es finden sich aber sieben Karteikarten für Personen, die „Katzengruber“ heißen, in Niederndorf geboren wurden und in den 1920er Jahren nach Hall gezogen sind. Hierbei handelt

es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um Geschwister von Christine Katzengruber. Sie waren alle in Hall im Haus der Familie Grünmandl gemeldet.²⁵

Die ersten schriftlichen Spuren zu Alfred Grünmandl in Tirol finden sich im Archiv der Christuskirche in Innsbruck:²⁶ am 10. Oktober 1914 traten er und Christine Katzengruber zum evangelischen Glauben über. Im Taufbuch der Christuskirche in Innsbruck findet sich der dementsprechende Eintrag: Grünmandl trat vom „mosaischen“ zum evangelischen Glauben A.B. über. Sein Pate war Ludwig Karner, Küster (Mesner) in Innsbruck. Das lässt vermuten, dass die Taufe ein pragmatischer Schritt war, der schnell erledigt wurde. Die Religion von Grünmandls Eltern, Leopold und Betti Grünmandl, ist außerdem vermerkt: „Israelit“ bzw. „Israelitin“.²⁷ Katzengrubers Berufsbezeichnung ist „Private“²⁸, die für Haushälterinnen oder Hausfrauen verwendet wurde. Die Enkel der beiden erzählen, dass Christine und Alfred der Übertritt zum evangelischen Glauben die Heirat ermöglichte. Es bleibt ungeklärt, weshalb Grünmandl nicht zum katholischen Glauben konvertierte, sondern sich die beiden für evangelisch A.B. entschieden.

Die Trauung fand am 26. Oktober 1914 statt, beide hatten schon ein „evangelisch A.B.“-Religionsbekenntnis. Erneut ist als „Beistand“ Ludwig Karner eingetragen.²⁹ Vielleicht spielten pragmatische Überlegungen für die Konversion ebenfalls eine Rolle, Grünmandl erhoffte sich bessere Chancen als Kaufmann in einer katholischen Kleinstadt in Tirol.³⁰ Spitaler meint, für ihre gläubige Großmutter sei dies kein leichter Schritt gewesen – eine Zeitlang habe sie am Sonntag immer zwei Messen besucht, zuerst die evangelische und dann die katholische. Florian Grünmandl meint, für seinen Großvater habe die evangelische Religion nie eine Rolle gespielt. Er sei in einem jüdischen Umfeld in einer relativ großen jüdischen Gemeinde in Ungarisch Brod aufgewachsen, habe dort aber schon säkularisiert gelebt. Im Oktober 1914 lebten die beiden noch getrennt: Alfred in der Salvatorgasse in Hall, Christine in Absam.³¹ Florian Grünmandl vermutet, dass sie sich über die Anstellung Katzengrubers im Kaffee Kasenbacher kennengelernt hatten.

Den Ersten Weltkrieg verbrachte Alfred Grünmandl als Soldat der Tiroler Infanterie,³² während seine Frau das Geschäft weiter führte und sich um die beiden Kinder kümmerte.³³ Sein Bruder Otto stirbt 23-jährig am 2. Jänner 1915 im Krankenhaus in Hall, sein Grab ist noch heute am jüdischen Friedhof in Innsbruck zu besichtigen, er war nicht konvertiert. Der Eintrag zu seinem Tod in der Sterbe-Matrik der israelitischen Kultusgemeinde Innsbruck gibt als Todesgrund „Meningitis“ an.³⁴

1919 sucht Alfred Grünmandl mit Schreiben vom 21.7. beim Stadtmagistrat Hall um Aufnahme in den Heimatverband an: er sei in Ungarisch Brod geboren, seine zuständige Gemeinde sei Egbell, Ungarn (das heutige Gbely in der Slowakei, etwa 70 Kilometer von Ungarisch Brod entfernt). Da er sich 1919 als Deutschösterreicher bekannt habe, sei seine bisherige Zuständigkeit hinfällig und eine neue Zuständigkeitsgemeinde notwendig. Er halte sich seit dem 5. Jänner 1907 ununterbrochen in Hall auf, betreibe hier ein „Kaufmannsgeschäft“. Außerdem habe er vom

15. Februar 1915 bis zur Demobilisierung beim 4. Tiroler Infanterie-Regiment ge- dient.³⁵ Grünmandl weist damit auf die seit der Heimatrechtsnovelle von 1867 vorge- schriebene und seinerseits erfüllte, sogar überschrittene Zehn-Jahres-Frist hin sowie auf seine Tätigkeit als Soldat im Ersten Weltkrieg. Sein Hinweis auf die Tätigkeit im Ersten Weltkrieg unterstreicht die Erwartung von „weiten Kreisen der jüdischen Bevölkerung in Österreich ebenso wie im Deutschen Reich“, die Kriegsteilnahme würde zur rechtlichen Gleichstellung von Juden/Jüdinnen beitragen „und dem stän- dig wachsenden antisemitischen Diskurs der vergangenen drei Jahrzehnte Einhalt gebieten“.³⁶ Da Grünmandl aber bereits vor seinem Eintritt als Soldat zum evangeli- schen Glauben A.B. übergetreten war, lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob sein ‚alter‘ Glaube überhaupt bekannt war und eine Rolle spielte (Grünmandl also etwa mit anderen jüdischen Soldaten an jüdischen Festlichkeiten teilnahm), ob er seinen ‚neuen‘ Glauben ausübte oder ob Glaube für den Soldaten Grünmandl generell ne- bensächlich war. Den Aussagen beider Enkel zufolge spielte Religion für Grünmandl eigentlich keine Rolle. Ein beiliegender Auskunftsbogen informiert über zwei neue Familienmitglieder, Ludwig (1917 in Hall geboren) und Betty (1918 in Hall gebo- ren), für die ebenfalls die Heimatberechtigung beantragt wird. Der Antrag ist erfolg- reich: das Stadtmagistrat Hall bestätigt der Familie Grünmandl am 6. Oktober 1919 die Aufnahme in den Gemeindeverband Hall.³⁷

Was geschah mit der Familie Grünmandl in der Zeit des Nationalsozialismus? Im März 1938 lebten im Gau Tirol-Vorarlberg mindestens 661 Personen, die nach NS-Rassenhierarchie als „Volljuden“ galten, davon 585 in Tirol; 210 Personen fielen in die Kategorie der „Halbjuden“ oder „Mischlinge 1. Grades“, davon 176 in Tirol. „Insgesamt sind uns also 871 Personen als potentielle Opfer rassischer Verfolgung in Tirol und Vorarlberg namentlich bekannt“.³⁸ Von den 585 „Juden/Jüdinnen“ be- kannten sich nur 379 zum mosaischen Glauben. Die Nazis machten somit aus 127 Personen, die sich als katholisch (87), evangelisch, darunter Alfred Grünmandl (32) oder anderen Bekenntnissen bzw. keinem Bekenntnis zugehörig (8) bezeichneten, „Volljuden“. Diese 127 Menschen „hatten sich entweder überhaupt nie als Juden ge- sehen und als solche gelebt oder dem Assimilationsdruck in der Provinz nachgege- ben und waren konvertiert.“³⁹

Parallel zu den Entrechtungen und Vertreibungen, mit denen die jüdische Bevölkerung in der „Ostmark“ konfrontiert wurde, wurden die „größten Eigen- tumsübertragungen und Vermögensverschiebungen der jüngeren Geschichte Öster- reichs“ umgesetzt. Die Maßnahmen der sogenannten Arisierung zielten darauf ab, Juden/Jüdinnen aus dem wirtschaftlichen Leben zu verdrängen.⁴⁰ Gesetze und Erlässe gaben den Enteignungen einen legalen Anstrich – dazu zählte auch die im April 1938 erlassene „Verordnung über die Anmeldung des Vermögens von Juden“, die alle Juden/Jüdinnen mit einem Gesamtvermögen über 5.000 Reichsmark zwang, dieses bei der Vermögensverkehrsstelle anzumelden.⁴¹ Daraufhin wurden etwa „80 Prozent der jüdischen Betriebe in Österreich stillgelegt und nur der ‚wirtschaftlich gesundeste‘

Rest an ‚arische‘ Interessenten übereignet.“⁴² Auch die Familie Grünmandl wurde Opfer von Enteignungsmaßnahmen: Im September 1938 wurde der Betrieb und ein Teil des Vermögens der Familie Grünmandl arisiert. Willy Baumann übernahm den Betrieb samt Warenlager, Grünmandl musste zusätzlich eine Judenvermögensabgabe in der Höhe von 15.000 RM bezahlen.⁴³ Im *Haller Kreis-Anzeiger*, der lokalen NS-Zeitung in Hall, wird im Oktober 1938 das „Kaufhaus Grünmandl, Manufaktur- und Kurzwarengeschäft“ in der Salvatorgasse 11 als „entjudet“ bezeichnet: Der Ariseur Baumann inseriert, er habe das Unternehmen „käuflich erworben“, werde es „in fachmännischer Weise führen“ und sei bestrebt, seine Kunden zufrieden zu stellen.⁴⁴ Laut Auskunft der Grundbuchabteilung des Bezirksgerichts in Hall ging das Haus in der Krippgasse bereits mit Schenkungsvertrag vom 27.12.1918 in den Besitz von Ludwig über.⁴⁵

Die Nacht des 9. Novembers 1938 verbrachte die Familie voller Angst: Spitaler erzählt, die Familie habe mit einem Messer bewaffnet im Hausgang abgewartet, ob auch sie Opfer der „von höchster Stelle angeordneten und von der Partei auf Gau- und Kreisebene organisierten Ausschreitungen“⁴⁶ werden würde. Es kam aber in Hall nicht zu Ausschreitungen. In Innsbruck, nur etwa 10 Kilometer entfernt, wurden beim sogenannten Novemberpogrom drei Menschen ermordet, viele schwer verletzt, die Wohnungen der meisten noch nicht geflohenen Juden/Jüdinnen schwer beschädigt, zwei Geschäfte geplündert und die Synagoge zerstört.⁴⁷ Innsbruck war „im Verhältnis zur Größe der jüdischen Gemeinde mit drei Mordopfern sowie einem vierten Opfer, das später an den erlittenen Verletzungen starb, einer der blutigsten Schauplätze des Novemberpogroms im ganzen Deutschen Reich.“⁴⁸

Vor den Entrechtungen und Vertreibungen von Juden/Jüdinnen wurden diese gezählt und ihre Wohnorte ausgemacht. Die Gestapo Innsbruck wurde mit der „Erfassung“ beauftragt und legte ab 1938 mehrere Listen über Aufenthalt und Auswanderung der Tiroler Juden/Jüdinnen an.⁴⁹ Bereits am 22. März 1938 richtet die Gestapo den Befehl an alle Bezirkshauptmannschaften, für Juden/Jüdinnen österreichischer Staatsangehörigkeit „grundsätzlich“ keine Pässe auszustellen, außerdem seien die bereits ausgegebenen Pässe einzuziehen.⁵⁰ Das Gendarmeriepostenkommando Hall antwortet darauf:

„Nach Fühlungnahme mit der Ortsgruppenleitung der NSDAP in Hall i.T. wurden die Reisepässe der im h.o. Überwachungsrayone wohnhaften Juden und von jenen Personen, bei denen die Vermutung besteht, daß sie Judenabstämmlinge sind, abgenommen und zwar 1.) Kaufmann Alfred Grünmandl in Hall i.T., sowie dessen Kinder Ludwig und Betty. Grünmandl selbst ist Protestant, gab aber zu daß sein Vater Jude war. Seine Gattin ist arischer Abstammung. Die Reisepässe werden gleichzeitig übersendet.“⁵¹

Grünmandls Tochter Betty gelang trotz des Entzugs des Passes 1939 die Emigration nach England, es war geplant, ihre drei Geschwister Ludwig, Otto (geboren 1924 in Hall) und Hertha (geboren 1929 in Hall) nachzuschicken. Florian Grünmandl erzählt, Betty sei über eine Anlaufstelle der Quäker in Wien, die Dienstmädchen Arbeitsstellen im Ausland vermittelte, die Emigration gelungen. Für Otto Grünmandl war ein Visum bereits beantragt und eingetroffen,⁵² aber nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurden die Grenzen geschlossen und eine Flucht dadurch verunmöglicht. Die Flucht Bettys wurde im Juli von den Nazis registriert: Betty sei am 1.2.1939 nach Wilmslow (in der Nähe von Manchester) in England verzogen, in die Cleve Carrwood Road und dort als Hausgehilfin bei Mrs. Copley-Smith beschäftigt.⁵³

Im Mai 1938 erging an alle Gendarmeriepostenkommandos im Bezirk Innsbruck die Order, der Bezirkshauptmannschaft „alle im dortigen Rayone ansässigen jüdischen Geschäftsleute unter Angabe des Standortes und der Gewerbeberechtigung“ bekannt zu geben, auch „diejenigen jüdischen Hausbesitzer, welche Teile ihrer Wohnung an Fremde (Sommerfrischler) vermieten.“⁵⁴ Wieder antwortet das Gendarmeriepostenkommando Hall darauf wenige Tage später: es sei nur ein jüdischer Geschäftsmann in Hall, „Alfred Grünmandl in Hall i.T. Salvatorgasse Nr. 11. Er besitzt die Gewerbeberechtigung zum Gemischtwarenhandel, führt aber nur Manufaktur und Schnittwaren.“⁵⁵ Über die Arisierung des Betriebes wurde oben schon berichtet.

Am 22. März 1939 wurden im „Gau Tirol“ noch 21 Juden/Jüdinnen (darunter Alfred Grünmandl) und 15 „Mischlinge“ gezählt, darunter seine vier Kinder in der Krippgasse 12 in Hall.⁵⁶ Ab August 1938 waren Juden/Jüdinnen dazu verpflichtet gewesen, als zweiten Vornamen „Israel“ oder „Sara“ zu führen, in der „Liste der im Kreise Innsbruck-Land wohnhaften Juden“ steht deshalb „Grünmandl Alfred Israel“.⁵⁷

Aus der Bezirkshauptmannschaft war durch die Implementierung des deutschen Systems im April 1939 ein von einem „Landesrat“ geleiteter Landkreis geworden, im Mai 1939 traten die Reichsgaue an die Stelle der Bundesländer.⁵⁸ Im September 1940 erging die Weisung der Gauleitung an den Herrn Landesrat des Landkreises Innsbruck, sich über die „Volkstumslage im Gaubereich“ zu informieren: „Ich bitte Sie daher, mir zu berichten, wie viele Volljuden, Judenstämmlinge, Zigeuner, sowie andere Fremdvölkische bezw. Fremdstämmige (nach Nationen geordnet) sich in Ihrem Kreis derzeit aufhalten.“ Es sei noch nicht geplant, konkrete Maßnahmen umzusetzen, aber mit der Erstellung und Sammlung von Unterlagen könne schon begonnen werden.⁵⁹ Der Landesrat von Innsbruck, namentlich Dr. Hirnigel, gab die Weisung drei Tage später an alle Gendarmerieposten des Kreises Innsbruck weiter.⁶⁰ Weitere drei Tage später antwortete der Gendarmerieposten Hall und entsandte eine Liste aller „im Postenbereiche wohnhaften Juden, Judenstämmlinge, Zigeuner sowie andere Fremdstämmige Personen“, jeweils mit Namen, Geburtsdaten, Wohnort und den nationalsozialistischen Kategorisierungen (Jude/Jüdin oder Zigeuner/Zigeunerin). Auf der Liste befinden sich die Daten von 21 Personen, sechs davon

werden als „Jude/Jüdinnen“ bezeichnet, 15 als „Zigeuner/Zigeunerin“. An erster Stelle befindet sich die Familie Grünmandl: nur Alfred Grünmandl wird mit dem nationalsozialistischen Zwangsvornamen Israel angeführt, sämtliche Familienmitglieder werden jedoch als Jude bzw. Jüdin kategorisiert.⁶¹ Eine weitere Haller Familie scheint auf: Dr. Bruno Kaulbach und seine Frau Maria Kaulbach, als „Jude“ bzw. „Jüdin“.⁶²

Alfred Grünmandl fiel laut NS-Rassenhierarchie in die Kategorie der „Juden in Mischehen“, die selbst für Nazis, so der Historiker Raul Hilberg, eine „strittige Kategorie“ darstellte.⁶³ Es war nicht klar geregelt gewesen, wie die Behörden mit dieser konstruierten Gruppe umgehen sollten. Sollten die „Juden in Mischehen“ wie Juden/Jüdinnen behandelt und im Zuge der „Endlösung“ aus der „deutschen Volksgemeinschaft“ entfernt, sollten sie ihren arischen bzw. deutschen Partner_innen gleichgestellt oder musste eine Art Sonderlösung gefunden werden? Um diese Fragen zu klären, bestellte Reinhard Heydrich, Leiter des Reichssicherheitshauptamtes, beteiligte oder zu beteiligende Stellen erstmals im Jänner 1942 zu einer Konferenz.⁶⁴ Das Thema des Umgangs vor allem mit sog. Mischlingen ersten Grades und Juden/Jüdinnen in sog. Mischehen entzweite die Beteiligten und wurde auf zwei weiteren Konferenzen, im März 1942 und im Oktober 1943, weiter diskutiert.⁶⁵ Das Schicksal der Juden/Jüdinnen in Mischehen war eng mit jenem von sog. Mischlingen 1. Grades verknüpft: Alfred Grünmandls Kinder wurden als solche definiert, da ihr Vater, unabhängig von seiner Konversion zum evangelischen Glauben, den Nazis als Jude galt. Aufgrund seiner Verhehlung mit einer „deutschblütigen“ Frau zählte er, so eine Weisung von Hermann Göring, zu den als privilegiert eingestuften Juden in Mischehen: der jüdische Ehemann einer deutschen Frau, aus deren Ehe mehrere Mischlinge 1. Grades hervorgegangen waren (Ludwig, Betty, Otto und Hertha). Auch als privilegiert galten jüdische Ehefrauen von deutschen Männern, sofern Kinder als Mischlinge 1. Grades geboren wurden oder die Ehe kinderlos geblieben war. Die Rechte von männlichen Juden in Mischehen wurden gegenüber Jüdinnen in Mischehen sogar noch weiter außer Kraft gesetzt.⁶⁶

Um den Umgang mit Grünmandl im Nationalsozialismus nachvollziehen zu können, müssen die drei Konferenzen berücksichtigt werden, die drastische Auswirkungen auf die brodelnde antisemitische Stimmung hatten, denn sie bewogen einige Akteure zu eigenmächtigen konkreten Maßnahmen gegen Juden/Jüdinnen. Die erste Konferenz im Jänner 1942 änderte die eingeschlagene Richtung radikal: Alle Teilnehmer waren „vom Geist der ‚Endlösung‘ ergriffen“ und diskutierten vor allem Zwangssterilisationen von Mischlingen 1. Grades. Die Konferenzrunde beschloss, „alle in Mischehen lebenden Juden zu deportieren.“⁶⁷ SS-Obergruppenführer Wilhelm Stuckart schlug am Ende der Konferenz noch vor, alle Mischehen als geschieden erklären zu lassen, und entfachte damit eine neue Kontroverse: SS und Gestapo teilten das Interesse an den Zwangsscheidungen, auch um die darauf folgende Deportation der Juden/Jüdinnen besser geheim zu halten, Justiz- und Propagandaministerium stellten sich gegen den Vorschlag, die Gerichte fühlten sich übergangen und das

Propagandaministerium warnte vor einer Intervention des Vatikans und kritisierte das Missachten der verschiedenartigen Einzelfälle.⁶⁸ Außerdem, so die Stellungnahme des Propagandaministeriums, wären die Gerichte überfordert mit den Scheidungsverfahren, gingen die nicht-jüdischen Ehepartner_innen vor Gericht.⁶⁹ Hier schwang die Angst vor einer heftigen Reaktion der nicht-jüdischen Deutschen mit, die sich gegen diese Zwangsmaßnahmen richten könnte. „Im Vorgriff auf die erwartete Verordnung traf das RSHA [Reichssicherheitshauptamt] Vorkehrungen für die Deportation der Mischehe-Juden.“ Und „die immer ungeduldiger werdende Gestapo“ ergriff im März 1943 in Berlin eine Handvoll Juden/Jüdinnen, denen eigentlich ein privilegierter Status zugesprochen worden war, und deportierte sie. Propagandaminister Joseph Goebbels war ratlos, wie die Situation gehandhabt werden sollte, und wollte die Entscheidung Hitler überlassen. Der jedoch lehnte es ab, sich mit der Frage zu beschäftigen.⁷⁰

Neben den beiden ersten Konferenzen trugen die militärische Katastrophe von Stalingrad und die Proklamation des „totalen Kriegs“ am 18. Februar 1943 dazu bei, eine Stimmung zu generieren, in der Gauleiter Franz Hofer seinen unbedingten Wunsch, den Gau Tirol-Vorarlberg Hitler zum Geburtstag „judenrein“ präsentieren zu können, in die Tat umsetzen wollte.⁷¹ So ging nicht nur die Gestapo in Berlin gegen eigentlich geschützte Juden/Jüdinnen vor: Im April und Mai 1943 kam es in Tirol zur sogenannten „Osteraktion“ der Gestapo.⁷² Den Start gab ein Zellenabend der NSDAP am 10. April 1943, an dem vor allem die vermeintliche vom Judentum ausgehende Gefahr besprochen wurde, hierauf wurden elf jüdische Häftlinge aus dem Innsbrucker Polizeigefängnis ins Arbeitserziehungslager Reichenau überstellt. Es handelte sich vor allem um slowakische und deutsche Juden/Jüdinnen, die bei dem Versuch der Flucht ins Ausland von der Gestapo an der Grenze aufgegriffen und verhaftet worden waren und teilweise bereits zwei Monate im Gefängnis verbracht hatten. Die meisten von ihnen wurden zwei Tage später mit einem Transport nach Dachau überführt und in einem Vernichtungslager getötet.⁷³ Offensichtlich wurde von Hofer angeordnet, sämtliche noch im Gau lebende Juden/Jüdinnen zu inhaftieren. Dieser „Alleingang der Innsbrucker Gestapo im April und Mai 1943 stellte eine Besonderheit in der Verfolgungspolitik dar: Zu Ostern 1943 galt in Tirol-Vorarlberg plötzlich der Schutz eines ‚arischen‘ Ehepartners nicht mehr.“⁷⁴ Ausgeführt wurde die Aktion von Werner Hilliges, SS-Obersturmführer und Chef der Innsbrucker Gestapo. Er „ließ schrittweise im ganzen Gaugebiet alle jüdischen Ehepartner – mehrheitlich ältere Frauen, die in geschützten ‚privilegierten Mischehen‘ lebten –, auf Basis fingierter ‚Schutzhaftbefehle‘ verhaften und ins Lager Innsbruck/Reichenau einliefern.“⁷⁵ Bei seiner Einvernahme nach Kriegsende behauptete Hilliges, er habe für die Maßnahme eine schriftliche Weisung des Inspektors der Sicherheitspolizei in Salzburg erhalten. In dieser habe gestanden, dass das Reichssicherheitshauptamt entschieden habe, auch gegen Juden/Jüdinnen in privilegierten Mischehen vorzugehen, diese festzunehmen und die Einweisung in ein Konzentrationslager zu bean-

tragen.⁷⁶ Die Aktion sollte geheim gehalten werden, um Unmut und Aufruhr in der Öffentlichkeit zu vermeiden. So sollten für die Verhafteten nach ihrer Einlieferung ins Lager Schutzhaftanträge nach Berlin geschickt werden, mit einschlägigen Begründungen, etwa falsches Verhalten gegenüber „arischen“ Hausbewohner_innen.

„Die Geheimaktion blieb nicht lange ‚geheim‘, wie der SD in seinen Wochenberichten ab Anfang Mai besorgt feststellen musste. Vor allem der gemeinsame Selbstmord des Ehepaares Teuber nach Erhalt des ‚Schutzhaftbefehls‘ für die Ehefrau sorgte für Aufsehen.“⁷⁷

Die Maßnahmen trafen in der Öffentlichkeit nicht auf große Zustimmung: „Familienmitglieder und Freunde setzten seit Beginn der Verhaftungen alle Hebel in Bewegung – von Interventionen bei Parteistellen in Innsbruck bis zur Vorsprache im Reichssicherheitshauptamt in Berlin –, um die Freilassung der Inhaftierten zu erreichen.“ Die Interventionen aus der Bevölkerung Tirols wunderten Hilliges sogar noch rückblickend – bei seiner Einvernahme nach dem Ende des Krieges erinnert er sich, „wegen dieser Juden“ hätten sich „alle möglichen Leute, merkwürdigerweise auch höhere Partei- und SS-Funktionäre“, um Freilassungen bemüht.⁷⁸ Fast alle Personen, die nach der „Osteraktion“ wieder freigelassen worden waren, machten dafür Personen verantwortlich, die sich an der richtigen Stelle für sie eingesetzt hatten.⁷⁹ Der Abbruch der Aktion erfolgte durch einen Anruf von SS-Gruppenführer Heinrich Müller aus dem Reichssicherheitshauptamt – er teilte Hilliges mit, der Schutz für Juden/Jüdinnen in Mischehen sei nach wie vor aufrecht und die Festgenommenen seien zu entlassen.⁸⁰ Für sechs Menschen kam der Abbruch der Aktion zu spät: sie wurden ermordet, begingen Selbstmord oder starben an den Folgen der erlittenen Misshandlungen.⁸¹

Aufgrund der Erkenntnisse der Forschung ist heute klar, dass Grünmandl im Zuge der Verhaftungswelle der „Osteraktion“ vier Wochen im Lager Reichenau festgehalten wurde, weil er von den Nazis als „Jude“ in einer „Mischehe“ kategorisiert wurde. Die überlieferten Schriftstücke im Opferfürsorgeakt geben unterschiedliche Gründe für die Einweisung an, verweisen jedoch nicht auf die „Osteraktion“, die erst später bekannt wurde. Vorher hatte er noch Zwangsarbeit bei Maurermeister Fröschl geleistet⁸² – über Dauer und Art der Arbeiten konnten leider keine weiteren Informationen eruiert werden. Grünmandl war bereits knapp 60-jährig, ein Kaufmann, der wohl nicht die für die Bauwirtschaft nötigen körperlichen Voraussetzungen mitbrachte. Die Zeit als Zwangsarbeiter kann für seine gesundheitlichen Schäden, mit denen er nach 1945 zu kämpfen hatte, mitverantwortlich gemacht werden.

Es ist nicht klar, ob die Anordnung von Müller, Grünmandls Gesundheitszustand oder Vorsprachen von Freunden schließlich zur Entlassung Grünmandls führten. Florian Grünmandl erzählt, ein Kamerad seines Großvaters aus dem Ersten Weltkrieg sei mit Gauleiter Hofer verwandt gewesen, der habe die Entlassung bewirkt. Otto

Grünmandl meint, sein Vater sei so schwer krank gewesen, dass er sozusagen zum Sterben nach Hause geschickt wurde. Alfred Grünmandl schreibt in seinem Ende 1945 gestellten Antrag auf Wiedergutmachung von schweren gesundheitlichen Schäden, die er während der Inhaftierung erlitten habe, darunter auch ein Leistenbruch, dadurch sei er „gänzlich arbeitsunfähig“.⁸³ Spitaler vermutet ebenfalls, dass ihr Großvater „zum Sterben entlassen“ wurde. Sie erzählt außerdem von den Beziehungen seines Sohnes Ludwig, der als ausgebildeter Koch für höhere NS-Funktionäre tätig gewesen war und so vermutlich eine Art Vertrautheit mit einem NS-Funktionär hatte aufbauen und für die Freilassung seines Vaters, gemeinsam mit seiner Mutter, hatte intervenieren können. Der Familie sei die Erlaubnis erteilt worden, Grünmandl vom Lager abzuholen, ihnen sei aber nicht erlaubt gewesen, die Straßenbahn zu benutzen. Die Behandlung im Krankenhaus sei ihnen auch verwehrt gewesen, die Lagerleitung dürfte davon ausgegangen sein, dass Grünmandl bald sterben werde. Seine Enkel erzählen von hilfsbereiten Nachbar_innen und Bauern/Bäuerinnen, die zur Gesundung von Grünmandl beitrugen: an prominenter Stelle steht Dr. Viktor Schumacher, der ihn medizinisch behandelte (er wirkte von 1927 bis 1938 als Stadtarzt in Hall und wurde nach Ende des Zweiten Weltkrieges Bürgermeister von Hall⁸⁴). Außerdem gab es einen Bauern in der Umgebung, der für Grünmandl Milch versteckte, da dieser nur noch flüssige Nahrung zu sich nehmen konnte. Aber nicht alle waren der Familie Grünmandl wohl gesinnt: Spitaler erzählt, ihr Großvater sei einmal von einem Mieter angezeigt worden, da er sich kurz im Hof des Hauses zeigte, um frische Luft zu schnappen. Otto Grünmandl, Alfreds Sohn, wurde noch 1944 (er wurde am 16. Oktober 1944 inhaftiert und kam am 19. Mai 1945 zurück nach Hall⁸⁵) zur Zwangsarbeit in die Braunkohlewerke bei Rositz (in Thüringen) gebracht.⁸⁶ Auch Otto Grünmandl stellte einen Antrag auf Amtsbescheinigung und Haftentschädigung.⁸⁷

Fast ein halbes Jahr nach Alfred Grünmandls Entlassung aus dem Lager Reichenau kam es im Oktober 1943 zur dritten Konferenz, auf der trotz des zähen Widerstandes von Justiz- und Propagandaministerium die Beschlüsse der zweiten Konferenz bekräftigt wurden und die Stimmung jener angeheizt wurde, die sich für eine weite Auslegung der Begründung für eine Deportation einsetzten.⁸⁸ Dennoch wurde das geplante Scheidungsverfahren schlussendlich nicht verwirklicht. Mischlinge und Juden/Jüdinnen in Mischehen entgingen dem Schicksal, das Heydrich ihnen zgedacht hatte:

„Mischlinge wurden gerettet, weil sie mehr deutsch als jüdisch waren; die Juden in Mischehen blieben am Ende verschont, weil sich das Gefühl breit machte, ihre Deportation könne letztlich den gesamten Vernichtungsprozeß gefährden. Es zahlte sich einfach nicht aus, die Geheimhaltung des gesamten Unternehmens um der Deportation von 28000 Juden willen zu opfern, von denen einige zudem so alt waren, daß sie womöglich vor Abschluß der Aktion auf natürlichem Weg sterben würden.“⁸⁹

Irma Krug-Löwy zum Beispiel lebte in Innsbruck in einer sogenannten Mischehe. Sie konnte der Inhaftierung entgehen, aufgrund ihrer minderjährigen Kinder und der Ehe mit Josef Krug, der sich nicht von ihr scheiden ließ.⁹⁰

Die Familie Grünmandl überlebte die Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Hall. In dem Wohnhaus in der Krippgasse konnte durch Mieter_innen ein wenig Geld eingenommen werden, Christine Grünmandl nahm, neben der Führung des Haushalts und der Betreuung von Kindern und Mann, keine zusätzliche Erwerbsarbeit an.⁹¹



Alfred Grünmandl mit seinen beiden Söhnen Ludwig (li) und Otto (re), ohne Datum, Urheber_in unbekannt. Orig. in Privatbesitz.

Am 4. Dezember 1945 stellte Alfred Grünmandl einen Antrag auf Wiedergutmachung. Den Akten sind u.a. Informationen über Grünmandls Leben nach dem Zweiten Weltkrieg zu entnehmen. Erwähnenswert sind vor allem die unterschiedlichen Gründe, die Grünmandl in den Schriftstücken im Opferfürsorgeakt für seine Einweisung ins Lager Reichenau angibt. Sie sagen wenig aus über die Einweisung im April 1943, die ja bereits als Teil der „Osteraktion“ beschrieben wurde, aber viel über den Umgang mit Opfern des Nationalsozialismus in Österreich nach 1945. Die wechselnden Begründungen betreffend den Opferstatus Grünmandls erklären

sich teilweise aus der offiziellen Definition von Opfern des Nationalsozialismus, denen eine Wiedergutmachung zustand. Dieser Definition liegt wiederum der Antisemitismus zugrunde, der in Österreich lange vor der „Ostmark“ aufkam und nicht mit der Ermordung von Millionen Juden/Jüdinnen in der Shoa endete – es gab „keine ‚Stunde Null‘ des Antisemitismus“⁹². Auch der Umstand, dass man mit der Moskauer Deklaration Österreich zum „ersten Opfer“ des Nationalsozialismus erklärte, hatte Auswirkungen auf den Umgang mit NS-Opfern und ehemaligen Nazis.⁹³ Österreich konzentrierte sich auf die Gruppe der politischen Opfer des Nationalsozialismus, auf Personen, die aufgrund ihres Widerstands gegen das NS-Regime Schaden erlitten hatten – Juden/Jüdinnen, auch Roma/Romnija und Sinti/Sintize, waren nicht nur im öffentlichen Diskurs nicht vorhanden, sie blieben bis Anfang 1946 auch „von kontinuierlichen staatlichen Unterstützungsleistungen ausgeschlossen“⁹⁴. Andere Opfergruppen, wie Zeug_innen Jehovas, Homosexuelle oder sogenannte Asoziale, waren noch länger mit der Verweigerung ihrer Anerkennung als Opfer konfrontiert.⁹⁵ In dem am 17. Juli 1945 veröffentlichten Gesetz „über die Fürsorge für die Opfer des Kampfes um ein freies, demokratisches Österreich“⁹⁶ wurden lediglich Widerstandskämpfer_innen als Opfer anerkannt. Der Personenkreis wird im Gesetzestext folgendermaßen definiert:

„Als Opfer des Kampfes um ein freies, demokratisches Österreich sind Personen anzusehen, die um ein unabhängiges, demokratisches und seiner geschichtlichen Aufgabe bewußtes Österreich, insbesondere gegen Ideen und Ziele des Nationalsozialismus mit der Waffe in der Hand gekämpft oder sich rückhaltlos in Wort oder Tat eingesetzt haben“

und dadurch vom NS-Regime Schäden erlitten hatten.⁹⁷ Die in Österreich regierenden Parteien einigten sich „bei der Schaffung des Mythos vom österreichischen Widerstand auf einen Opferbegriff ohne Juden.“⁹⁸ Grünmandl gibt in seinem Antrag auf Wiedergutmachung, die gesetzlich festgelegte Definition eines Opfers des Nationalsozialismus gewissermaßen ignorierend, seine „Angehörigkeit zur jüdischen Rasse“ als Grund für die Inhaftierung an.⁹⁹ Grünmandl unterstreicht sein Recht auf Wiedergutmachung, indem er auf die Wochen im Reichenauer Lager verweist:

„Ausserdem teile ich mit, dass ich während meiner Inhaftierung im KZ schwer gesundheitlich geschädigt wurde und mir dort auch einen Leistenbruch zugezogen habe, sodass ich heute gänzlich arbeitsunfähig bin. Meine Entlassung erfolgte nach der Untersuchung in der Klinik in Innsbruck, wo ich als arbeits- und lagerunfähig erklärt wurde.“¹⁰⁰

Am 29. Jänner 1947 bekräftigt Grünmandl, dass er „aus rassischen Gründen“ verfolgt worden sei.¹⁰¹

Im Schreiben vom 3. Juli 1947 ändert Grünmandl die Argumentation: seine jüdische Abstammung sei der Gestapo bekannt gewesen, seine Inhaftierung muss politischer Natur gewesen sein. Er sei bereits Anfang 1940, über Anzeigen einer „Postinspektorsgattin“, zwei Mal zur Gestapo vorgeladen worden. Der zuständige Beamte habe ihm gedroht, ihn beim geringsten weiteren Anlass nach Dachau zu verschicken. Er sei im April 1943 im Lager Reichenau auf denselben Beamten getroffen, der ihm erklärt habe, dass gegen ihn „Erhebungen gepflogen werden“.

„Bei meiner Enthaftung erklärte mir derselbe Beamte in Gegenwart meines Sohnes Ludwig, der infolge meiner Schwäche zu meinem Heimtransport gerufen wurde: ‚Bilden Sie sich ja nicht ein, daß Sie herausgekommen wären, wenn Sie nicht so schwer erkrankt wären und lassen Sie sich ja nicht wieder mit anderen Leuten sehen.‘ Woraus klar hervorgeht, daß bei meiner Verhaftung politische Gründe schwer in die Waagschale gefallen sind.“¹⁰²

Er stellte sich als Widerstandskämpfer dar und führt drei Zeugen für seinen „aktiven Einsatz für ein freies Österreich vor“ seiner Verhaftung an: Herrn Oberst Alfons Marinovich, Herrn Franz Hone (Justizoberinspektor in Hall) und Herrn Heinz Mayer (Obmann des Bundes der Opfer Innsbruck).¹⁰³

Das Bundesministerium erklärt am 22. April 1947, das Lager Reichenau sei kein Arbeitslager gewesen, sondern ein Anhaltelager, daher sei anzunehmen, dass „politische Gründe seiner Anhaltung zugrunde lagen.“ Es sei außerdem nicht üblich gewesen, Personen, die aus „rassischen Gründen“ in Anhaltelagern waren, auf Grund von Erkrankung zu entlassen, „solche Fälle wurden im allgemeinen glatt liquidiert.“ Das Bundesministerium bestätigt Grünmandls Einsatz „für ein freies, demokratisches Österreich“, sein Ansuchen solle „ohne weiteres aufrecht erledigt werden.“¹⁰⁴ Es bezieht sich hier auf das Ansuchen Grünmandls vom 29. Jänner 1947, in dem dieser um die Amtsbescheinigung bittet, die notwendig ist, um Begünstigungen nach dem Opferfürsorgegesetz zu erlangen; er möchte damit sein Geschäft wieder aufbauen und die Existenz für seine 6-köpfige Familie sichern.¹⁰⁵ Ein Freund Otto Grünmandls, Peter Zwetkoff, bestätigt in einem handgeschriebenen Brief vom 15. Juni 1947, Alfred Grünmandl habe „die von Herrn Otto Grünmandl und mir geleitete Widerstandsgruppe durch Rat und Tat aktiv nach besten Kräften unterstützt“, er habe an Zusammenkünften teilgenommen und der Gruppe Lebensmittel und Geld gegeben.¹⁰⁶ Der „Bund der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung in Tirol“ bescheinigt Zwetkoff, ein kommunistischer Widerstandskämpfer gewesen zu sein, der als Fünfzehnjähriger von den Nazis verhaftet worden war.¹⁰⁷ Einen Monat später bekräftigt der Bund seine Darlegung: Grünmandl sei „stets Anhänger der Sozialdemokratie“

gewesen und habe „aus seiner Einstellung auch während der Nazizeit kein Hehl“ gemacht. Deswegen und auf Grund der Bestätigung Zwetkoffs ist sich der Obmann des Bundes sicher, dass Grünmandl „weniger aus rassistischen Gründen, sondern vielmehr wegen seinen politischen Überzeugungen“ in Haft gewesen sei.¹⁰⁸

Das Opferfürsorgegesetz von 1945 schrieb vor, die Bezirksverwaltungsbehörde habe zu überprüfen, ob die ansuchende Person in den als Opfer zugelassenen Personenkreis hineinfalle, und gegebenenfalls daraufhin eine „Amtsbescheinigung“ auszustellen.¹⁰⁹ Nur mit dieser konnte „Hilfe bei Gründung, Wiederaufrichtung und Stützung der wirtschaftlichen Existenz“¹¹⁰, auf die sich Grünmandl in seinem Brief bezog, beantragt werden. Personen, die keine Widerstandskämpfer_innen gewesen waren, war es nicht möglich, eine Amtsbescheinigung zu erlangen. So erklären sich die Bemühungen Grünmandls, aus seiner Inhaftierung einen Akt des politischen Widerstandes zu machen. Ende August 1947 bekam Grünmandl diese Amtsbescheinigung als Opfer des Nationalsozialismus¹¹¹ – somit noch vor Inkrafttreten des neuen Opferfürsorgegesetzes am 1. September 1947, das auch Personen als Opfer anerkannte, die während der Zeit des Nationalsozialismus „aus Gründen der Abstammung, Religion oder Nationalität [...] zu Schaden gekommen sind“.¹¹² Juden/Jüdinnen mussten also nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zwei Jahre auf eine Anerkennung als Opfer warten.¹¹³ Viele verfolgte oder geschädigte Juden/Jüdinnen waren mit dem Argument, sie „hätten wegen ihrer Abstammung auch als politisch unzuverlässig gegolten und wären deshalb ins KZ gekommen, [...] zu aktiven Gegnern des Nationalsozialismus undefiniert [worden] und konnten so als Beweis eines österreichischen Widerstandes herangezogen werden“. Thomas Albrich bezeichnet deshalb österreichische Juden/Jüdinnen als erstes Opfer der österreichischen Interpretation der Moskauer Deklaration.¹¹⁴

Grünmandl berichtet in einem Dokument im Opferfürsorgeakt, er sei im „Bund der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung“ tätig gewesen und 1947 zum Mitglied des Vorstands der Bezirksstelle Innsbruck gewählt worden.¹¹⁵ In den nach 1945 entstandenen Verbänden bildete dieser Bund eine Ausnahme, da er unterschiedliche Opfergruppen in sich vereinigte.¹¹⁶ Nach dem Inkrafttreten des neuen Opferfürsorgegesetzes 1947 wurde im Bundesministerium für soziale Verwaltung eine sogenannte Opferfürsorgekommission eingesetzt, der Vertreter_innen des Bundesministeriums und des „Bundes der politisch Verfolgten“ (der österreichweiten Dachorganisation aller in den Bundesländern tätigen Verbände von KZ-Überlebenden und politisch Verfolgten) angehörten – ihr kamen wichtige Aufgaben zu, wie die Beratung und Überwachung der Anwendung des Opferfürsorgegesetzes.¹¹⁷ In der seit 1948 erscheinenden Verbandszeitschrift des „Bundesverbandes österreichischer AntifaschistInnen, WiderstandskämpferInnen und Opfer des Faschismus“, *Der neue Mahnruf*¹¹⁸, wurde auch über den Tiroler Landesverband berichtet, der Name Grünmandl ist hier nicht zu finden. Es existiert eine Mitglieder-Liste vom „Bund der Opfer“, die Alfred, Otto und Hertha Grünmandl unter den 351 Mitgliedern im Kreis

Innsbruck-Land auflistet.¹¹⁹ Es bleibt unklar, welche Rolle Grünmandl im „Bund der Opfer“ spielte.

Im Oktober 1947 stellt Grünmandl den Antrag auf Rückstellung des 1938 enteigneten Hauses in der Salvatorgasse 11, genau genommen auf die grundbücherliche Übereignung des Wohn- und Geschäftshauses sowie auf eine Ersatzleistung des entzogenen Warenlagers und für weitere Vermögensverluste.¹²⁰ Als „Entzieher“ führt er den inzwischen verstorbenen angeblichen SS-Angehörigen Wilhelm Baumann, Kaufmann in Mühlau, an. Die gesetzlichen Erben, seine wieder verheiratete Witwe Hedwig Balut und sein Sohn Günther Baumann, werden als „Antragsgegner“ bezeichnet. Grünmandl schreibt, ihm sei 1939 die Unterschrift unter die Kaufvertragsurkunde quasi aufgezwungen worden, außerdem habe die Entrechtung „als Abstammungsverfolgter“ einen „beträchtlichen Aufwand“ an Abgaben und Anwaltskosten, etwa die Beurkundung des Kaufvertrags und die Finanzierung eines eingesetzten Treuhänders, verursacht, die, so Grünmandl, „immer wieder mir, dem recht- und hilflosen Opfer des Nazismus“ angelastet worden seien. „Die Mithilfe der Rechtsanwälte Dr. Punt und Dr. Ferraris bei der Entziehung (lit a) und beim Einsatz jüdischer Vermögen (lit b) ist als tätige Beihilfe bei Massnahmen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zu behandeln, welche die Grundrechte jeder Demokratie verletzen.“¹²¹ Im Rückstellungsakt werden viele Zahlen verhandelt: der Kaufpreis des Hauses, das Warenlager, ein laufender Hypothekarkredit, es geht auch um Details wie eine Schreibmaschine. Die Beiträge variieren sehr, Antragsteller und Antragsgegner_innen führen zudem verschiedene Zahlen an, was die Verwirrung vergrößert. Es ist nicht klar, wem zuzustimmen ist, aber es ist herauslesbar, dass mit diesen penibel aufgeschlüsselten Angaben im Prozess argumentiert wurde, da schlussendlich eine konkrete Summe beschlossen wurde. Die Argumente jenseits der Angaben von Schilling bzw. Reichsmark sind aber für ein Stimmungsbild über Antragsteller und Antragsgegner_in aussagekräftig. Die Antragsgegnerin Balut schiebt jegliche Schuld von sich, sie habe nichts mit den Geschäften ihres Mannes zu tun gehabt und ihr Mann habe sicherlich rechtens gehandelt, er sei auch nicht bei der SS gewesen. Sie äußert außerdem, Grünmandl habe genug Geld und Eigentum besessen, trotz des verkauften Hauses in der Salvatorgasse – Grünmandl habe zwei Häuser in Hall besessen, das eine habe er immer noch, und das andere habe ihr Mann Grünmandl am 4. August 1939 abgekauft,

„nachdem längere Zeit Vorverhandlungen gepflogen wurden. In welchem Grad Herr Grünmandl Jude ist und inwieweit er aus rassistischen Gründen Verfolgungen ausgesetzt war ist mir nicht näher bekannt. Jedenfalls hat er sein zweites Haus behalten und bezog aus dem Verkauf des einen Hauses Salvatorgasse 11 vom Amte monatlich eine Rente von angeblich 400RM. Nicht bekannt ist mir, ob Herr Grünmandl das Haus Salvatorgasse 11 vollständig freiwillig verkaufte oder unter Druck.“¹²²

Interessanterweise schreibt Balut, ihr Mann habe auf eine Bitte Grünmandls hin für ihn die zu zahlende Judenvermögensabgabe beglichen.¹²³ Im Schriftverkehr von Grünmandl selbst ist von dieser Hilfeleistung der Baumanns nicht die Rede. Es klingt aber auch der Topos einer jüdischen Verschwörung an, vor allem in einem Schreiben, in dem Balut über beschlagnahmtes Geschirr und Wäsche schreibt, die Grünmandl veranlasst habe:

„Nach Kriegsende 1945 war in Hall der Delege du Gouvernement Militaire in Hall der französische Aspirant Langzam, gegen den dann nachträglich eine Untersuchung eingeleitet worden sei. Grünmandl stand mit ihm gut und veranlasste durch ihn bei mir mehrere Hausdurchsuchungen nach Stoffen, die Grünmandl gehören sollten.“¹²⁴

Mit der Nennung des Namens Langzam und dem Hinweis auf eine juristische Untersuchung sowie den freundschaftlichen Kontakt deutet Balut an, es handle sich hier um eine jüdische Verschwörung, deren Opfer sie geworden sei.

Auch die Argumentation von Rechtsanwalt Dr. August Mayr, der Wilhelm Baumann bzw. Hedwig Balut rechtlich vertrat, ist aufschlussreich: nach Kriegsende habe er die Schlüssel zum Geschäft von den vorherigen Mietern nicht übernehmen wollen, da es sich „um offenkundiges Rückstellungsgut“ gehandelt habe. Er habe die Schlüssel sofort Herrn Magistratsdirektor Dr. von Verdross übergeben, dieser dürfe sie an Grünmandl weitergeben haben, so Mayr.¹²⁵ Offenbar war nach Kriegsende allen Akteur_innen bewusst, dass es sich beim Haus in der Salvatorgasse um „Rückstellungsgut“ handelte, dieses Wissen scheint beim Verkauf 1938 keine Rolle gespielt zu haben. Nach Kriegsende wurden einfach, ohne ein juristisches Verfahren anzustreben oder abzuwarten, die Geschäftsschlüssel dem ehemaligen Besitzer zurückgegeben.

Grünmandl unterstreicht die Rolle Baumanns als Angehöriger einer der paramilitärischen Verbände der Partei im Prozess der Arisierung. Baumann sei „S.A. Mann“ gewesen, er habe beim Begräbnis des in der sogenannten „Höttinger Saalschlacht“ getöteten S.A. Mannes Sylvester Fink als Kranzträger teilgenommen.¹²⁶ Außerdem sei er „wegen illegaler Umtriebe während der Verbotsjahre 14 Tage in Haft“ gewesen, sei „von der Gauleitung der NSDAP als ‚alter Kämpfer‘ anerkannt“ worden und habe die „Erinnerungsmedaille zum 13.3.1938“ erhalten.¹²⁷

Dass Baumann bereits vor 1938 Mitglied einer NS-Organisation war, ist wahrscheinlich: Sowohl in der Mitglieiderkartei der NSDAP als auch in der Gaukartei konnte eine Karteikarte für Willi Baumann (geboren am 25. Jänner 1915) gefunden werden. Hier wird die Aufnahme Baumanns in die NSDAP auf den 1. Mai 1938 datiert, seine Mitgliedsnummer ist 6.104.148.¹²⁸ Die Mitgliedsnummer (eine 6-Millionen-Nummer) weist ihn höchstwahrscheinlich als einen der „Illegalen“ aus, die vor dem Zusammenschluss Österreichs mit NS-Deutschland einer der verbote-

nen Organisationen angehört hatten, auch das Aufnahmedatum ist das für „Illegale“ vorgesehene Beitrittsdatum.¹²⁹ Mehrere Fragen können aber nicht beantwortet werden: Wann trat Baumann welcher NS-Organisation bei, bei welchen Aktionen beteiligte er sich, lag es an seiner frühen Mitgliedschaft, dass er Grünmandls Haus billig kaufen konnte?

Im Mai 1948 wurde ein Vergleich geschlossen, der bei der öffentlichen Verhandlung vor dem Landesgericht Innsbruck im August 1948 unterzeichnet wurde. Die Antragsgegner_innen anerkennen „den Besitz des Antragsstellers an dem entzogenen und physisch bereits zurückgestellten Vermögen“ und willigen ein, das Eigentumsrecht auf das Haus in der Salvatorgasse 11 Grünmandl zu übertragen. Der Antragsteller verpflichtet sich im Gegenzug, der Bank für Tirol und Vorarlberg 2.000 S zu bezahlen. Die Bank für Tirol und Vorarlberg willigt ein, das Pfandrecht für die Forderung der Tiroler Landesbank aus dem gewährten Kredit zu löschen, sobald der Antragsteller 2.000 S bezahlt habe.¹³⁰

Am Ende des verwirrenden Prozesses, in dem alle Beteiligten mit verschiedenen Zahlen jonglieren, stehen 2.000 S, die Grünmandl der Bank für Tirol und Vorarlberg zahlen muss. Unklar bleibt dabei einerseits, wie der Betrag zustande kam, und andererseits, welche Zahlungen die Bank für Tirol und Vorarlberg übernahm, ob sie etwa die Beträge an Grünmandl überwies, zu deren Zahlung er gezwungen war (Kosten für Treuhänder, Kaufvertrag und Anwälte). Den Akten kann nicht entnommen werden, dass Balut und Baumann Grünmandl etwas zurückzahlen mussten.

Ein Blick auf die durchschnittlichen Lebenshaltungskosten hilft, die Lage einzuschätzen: Die Lebenshaltungskosten wöchentlich, hier berechnet für eine vierköpfige Arbeiterfamilie in Wien, betragen 1948 etwa 190 Schilling.¹³¹ Eine vage Rechnung ergibt, dass die sechsköpfige Familie Grünmandl 1948 für einen Monat etwa 800 Schilling aufwenden musste. Die 2.000 S, die Grünmandl zahlen musste, waren also in etwa die Lebenshaltungskosten für zwei Monate. Manche Ausgaben waren im Vergleich sehr teuer, ein Paar Schuhe kostete etwa 150 Schilling.¹³² Dadurch lässt sich auch erklären, dass Grünmandl im Februar 1948 die Ausstellung eines Bezugsscheines für einen Anzug, Schuhe und Leibwäsche beantragte.¹³³ Die 2.000 S waren somit keine Summe, der lediglich Symbolcharakter zuzusprechen ist.

Das Textilgeschäft konnte sich nach 1945 erholen. Alfred Grünmandl stirbt 76-jährig am 8. November 1959.¹³⁴ Nach seinem Tod wird der Betrieb von anderen Familienmitgliedern weiter geführt, maßgeblich von seiner Frau. Sie stirbt mit 81 Jahren am 30. März 1973 in Innsbruck.¹³⁵ Laut Spitaler wurde in der Familie über den Zweiten Weltkrieg nicht gesprochen. Sie bezeichnet die Stimmung der Großeltern als getrübt, als „depressive Toleranz“, auch aktuellen politischen Ereignissen seien die beiden mit einer resignativen Haltung begegnet.¹³⁶

Anmerkungen

- 1 Zu Otto Grünmandl vgl. den Beitrag von Ulrike Tanzer in diesem Band.
- 2 Vgl. Eintrag Taufbuch II, Seite 208, Nr. 0, Archiv der Christuskirche Innsbruck.
- 3 Vgl. Klaus-Dieter Aliche: Ungarisch Brod (Mähren). Aus der Geschichte der jüdischen Gemeinden im deutschen Sprachraum, Winsen 2014. Online unter <http://www.juedische-gemeinden.de/index.php/gemeinden/u-z/1980-ungarisch-brod-maehren> (31.3.2015).
- 4 Telefongespräch von Verena Sauer mann mit Florian Grünmandl, Innsbruck, 21.4.2015. Alle weiteren Aussagen von Florian Grünmandl sind diesem Telefongespräch entnommen.
- 5 Alfred Grünmandl, historische Meldeunterlagen, Stadt- und Landesarchiv Wien.
- 6 Ludwig Grünmandl, historische Meldeunterlagen, Stadt- und Landesarchiv Wien.
- 7 Florian Grünmandl (Anm. 4).
- 8 Martin Achra iner: Jüdisches Leben in Tirol und Vorarlberg von 1867 bis 1918. In: Thomas Albrich (Hg.): Jüdisches Leben im historischen Tirol. Bd. 2: Von der bayerischen Zeit 1806 bis zum Ende der Monarchie 1918. Innsbruck, Wien: Haymon 2013, 193-380, hier 310ff.
- 9 Ebenda, 341.
- 10 Interview von Niko Hofinger mit Otto Grünmandl, Gesprächsnotizen im Besitz von Hofinger, etwa 1997.
- 11 Florian Grünmandl (Anm. 4).
- 12 Ebenda.
- 13 Gespräch von Verena Sauer mann mit Aglaja Spitaler, Hall, 22.4.2015. Alle weiteren Aussagen von Aglaja Spitaler sind diesem Gespräch entnommen.
- 14 Vgl. Sabine Albrich-Falch: Jüdisches Leben in Nord- und Südtirol von Herbst 1918 bis Frühjahr 1938. In: Thomas Albrich (Hg.): Jüdisches Leben im historischen Tirol. Bd. 3: Von der Teilung Tirols 1918 bis in die Gegenwart. Innsbruck, Wien: Haymon 2013, 11-186, hier 106.
- 15 Ebenda, 15.
- 16 Vgl. ebenda.
- 17 Ebenda.
- 18 Vgl. ebenda, 17.
- 19 Ebenda.
- 20 Vgl. ebenda.
- 21 Vgl. Achra iner (Anm. 8), 268ff.
- 22 Vgl. Albrich-Falch (Anm. 14), 18f.
- 23 Auskunftsbogen über die Familie Grünmandl, vermutlich 1919, Stadtarchiv Hall in Tirol, Alfred Grünmandl, Meldewesen Personalakten.
- 24 Vgl. Trauungs-Register, Bd. I, 237, Nr. 34, Archiv der Christuskirche Innsbruck.
- 25 Telefongespräch von Verena Sauer mann mit Christa Hollaus, Sachbearbeiterin im Meldeamt Hall in Tirol, 7.5.2015.
- 26 Laut den Unterlagen im Meldeamt Hall zog Grünmandl erst im Oktober 1914 nach Hall. Mehrere Quellen (Abmeldevermerk in den Meldeunterlagen in Wien, die innerfamiliär tradierte Familiengeschichte und Grünmandls Argumentation in einem Schreiben an das Stadtmagistrat 1919) beweisen aber seine Migration nach Hall im Jahr 1907. Vermutlich wurden die Meldeunterlagen in Hall nicht vollständig geführt oder überliefert.
- 27 Taufbuch (Anm. 2).
- 28 Eintrittsbuch E 2, Zahl: 44, Archiv der Christuskirche Innsbruck.
- 29 Trauungs-Register (Anm. 24).
- 30 Wie etwa Johann Baptist Freimann, jüdischer Kaufmann in Achrain bei Dornbirn, siehe: Thomas Albrich: Jüdisches Leben in Tirol und Vorarlberg von 1806 bis 1867. In: Albrich (Anm. 8), 113-191, hier 172f.
- 31 Vgl. Eintrittsbuch E 2, Zahl: 40 und Eintrittsbuch E 2, Zahl: 44, Archiv der Christuskirche Innsbruck.

- 32 Vgl. Schreiben von Alfred Grünmandl an das Stadtmagistrat Hall, 21.7.1919, Stadtarchiv Hall in Tirol, Alfred Grünmandl, Meldewesen Personalakten.
- 33 Florian Grünmandl (Anm. 4).
- 34 Sterbe-Matrik der israelitischen Kultusgemeinde Innsbruck, Sterberegister 1914/15, Archiv der israelitischen Kultusgemeinde Innsbruck.
- 35 Schreiben von Alfred Grünmandl an das Stadtmagistrat Hall, 21.7.1919, Stadtarchiv Hall in Tirol, Alfred Grünmandl, Meldewesen Personalakten.
- 36 Achrainer (Anm. 8), 356.
- 37 Vgl. Schreiben vom Stadtmagistrat Hall an Alfred Grünmandl, 6.10.1919, Stadtarchiv Hall in Tirol, Alfred Grünmandl, Meldewesen Personalakten.
- 38 Thomas Albrich: Die Jahre der Verfolgung und Vernichtung unter der Herrschaft von Nationalsozialismus und Faschismus 1938 bis 1945. In: Albrich (Anm. 14), 187-356, hier 193.
- 39 Ebenda, 194.
- 40 Ebenda, 263.
- 41 Ebenda, 263f.
- 42 Ebenda, 264.
- 43 Vgl. Alfred Grünmandl, Antrag auf Wiedergutmachung und Beilage mit Auflistung der Kosten für Wiedergutmachung, 4.12.1945, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 44 Haller Kreis-Anzeiger, 22.10.1938, Nr. 42, 4. Die Unterstreichungen im Original werden hier und im Folgenden kursiv dargestellt.
- 45 Telefonische Auskunft, Grundbuchabteilung des Bezirksgerichts Hall, 20.5.2016.
- 46 Albrich (Anm. 38), 221.
- 47 Vgl. Manfred Mühlmann: Novemberpogrom 1938, 13.09.2013. Online unter <http://www.novemberpogrom1938.at/d/Novemberpogrom.html> (23.4.2015).
- 48 Albrich (Anm. 38), 222.
- 49 Geheime Staatspolizei, Staatspolizeidienststelle Wien, an BH Ibk, 22.3.1938, in: BH Innsbruck Abt. II, Fasz. 542, Tiroler Landesarchiv.
- 50 Ebenda.
- 51 Gendarmeriepostenkommando Hall an die BH Innsbruck, 2.4.1938, in: BH Innsbruck Abt. II, Fasz. 542, Tiroler Landesarchiv.
- 52 Florian Grünmandl (Anm. 4).
- 53 Zahl: II 2864/13, Betr. Auswanderung der Juden aus Tirol, an die Geheime Staatspolizei, Staatspolizeistelle Innsbruck, Innsbruck am 7.7.1939, in: BH Ibk 1951, Abt. II/Reg. 98, Zl. 1385 (mit Zl. 1804 von 1950), Fasz. 775, Tiroler Landesarchiv.
- 54 BH Innsbruck an alle Gendarmeriepostenkommandos, 18.5.1938, in: I 2725, BH Innsbruck Abt I Faszikel 587, 4028/98, 1938, Tiroler Landesarchiv.
- 55 Antwort des Gendarmeriepostenkommando Hall an die BH Ibk, 24.5.1938, in: I 2725, BH Innsbruck Abt I Faszikel 587, 4028/98, 1938, Tiroler Landesarchiv.
- 56 Stapo II B, Verzeichnis über alle im Gau Tirol wohnhaften Juden, Innsbruck den 22. März 1939, in: BH Ibk 1951, Abt. II/Reg. 98, Zl. 1385 (mit Zl. 1804 von 1950), Fasz. 775, Tiroler Landesarchiv.
- 57 II-5299/16, Betreff: Erfassung der Juden, an die Geheime Staatspolizei, Staatspolizeistelle Innsbruck, 14.11.1939, in: BH Ibk 1951, Abt. II/Reg. 98, Zl. 1385 (mit Zl. 1804 von 1950), Fasz. 775, Tiroler Landesarchiv.
- 58 Thomas Lechleitner: Die Bezirkshauptmannschaft. Element der österreichischen Verwaltungsorganisation mit einer Darstellung der Inneren Organisation der BH Landeck. Innsbruck: jur. Dipl. 1997. Online unter <https://www.tirol.gov.at/landeck/bh-diplom/> (3.8.2015).
- 59 Der Reichsstatthalter von Tirol und Vorarlberg an den Landesrat des Landkreises Innsbruck, betr. Volkstumslage im Reich, am 17.9.1940, in: 2977 23 1940, BH Ibk 1940, Fas. 630, Reg. Z. 23, Tiroler Landesarchiv.

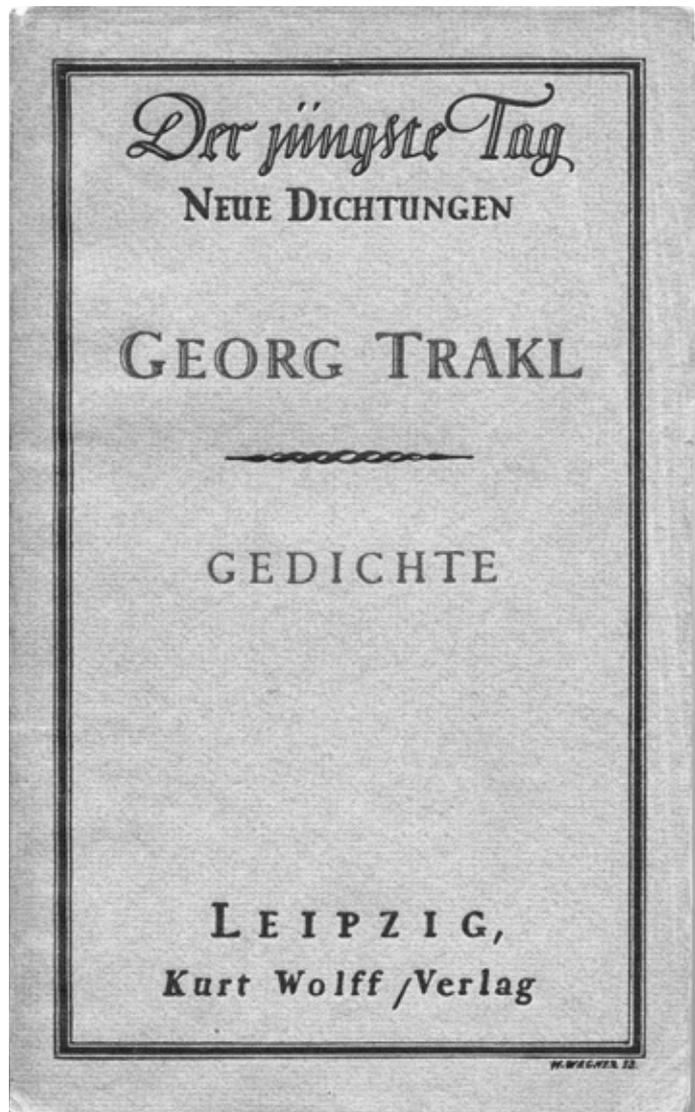
- 60 Vgl. Landesrat des Kreises Innsbruck, an alle Gendarmerieposten des Kreises Innsbruck, 20.9.1940, in: BH Ibk 1940, Fas. 630, Reg. Z. 23, Tiroler Landesarchiv.
- 61 Die Anwendung der Kategorisierung „Jude/Jüdin“ bzw. „Mischling“ war selbst für BeamtInnen im NS-Apparat nicht einfach, bzw. wurden die Richtlinien der Nürnberger Rassengesetze nicht immer streng befolgt – dies erklärt, dass die Familie Grünmandl einmal als „Juden/Jüdinnen“, und einmal Alfred Grünmandl als Jude und die restliche Familie als „Mischlinge“ bezeichnet wurden.
- 62 Gendarmerieposten Solbad Hall in Tirol, 23.9.1940, in: BH Ibk 1940, Fas. 630, Reg. Z. 23, Tiroler Landesarchiv.
- 63 Raul Hilberg: Die Vernichtung der europäischen Juden, Bd. 2, Frankfurt/M: Fischer ¹⁰2007, 436 (Amerikan. Erstausgabe 1961).
- 64 Vgl. ebenda.
- 65 Vgl. ebenda, 437ff.
- 66 Ebenda, 445.
- 67 Ebenda, 446.
- 68 Vgl. ebenda, 447.
- 69 Vgl. ebenda, 448.
- 70 Ebenda, 449.
- 71 Albrich (Anm. 38), 321.
- 72 Ebenda.
- 73 Vgl. ebenda.
- 74 Ebenda, 322.
- 75 Ebenda, 322f.
- 76 Vgl. ebenda, 323.
- 77 Ebenda, 325.
- 78 Ebenda, 327.
- 79 Ebenda.
- 80 Vgl. ebenda, 330.
- 81 Vgl. ebenda, 333f.
- 82 Vgl. Schreiben von Alfred Grünmandl an die Bezirkshauptmannschaft Innsbruck, 29.1.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 83 Alfred Grünmandl, Antrag auf Wiedergutmachung. Beilage zum ausgefüllten Antrag, 4.12.1945, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 84 Vgl. Hall von A bis Z. Viktor Schumacher: In: Heinz Moser (Hg.): Hall – 700 Jahre multimedial, 2004. Online unter http://www.hallmultimedial.at/glossar/idx/idx_hall.html (23.4.2015).
- 85 Vgl. Schreiben von Otto Grünmandl an das Amt der Tiroler Landesregierung, Abt. Opferfürsorge, Hall am 18.5.1962, in: Grünmandl Otto, Opferfürsorgeakt, Tiroler Landesarchiv.
- 86 Vgl. Albrich (Anm. 38), 352.
- 87 Grünmandl Otto, Opferfürsorgeakt, Tiroler Landesarchiv.
- 88 Vgl. Hilberg (Anm. 63), 449.
- 89 Ebenda.
- 90 Vgl. Sabine Pitscheider: Irma Krug-Löwy: „Im großen und ganzen haben sie mir nichts getan.“ Überleben in einer „privilegierten Mischehe“. In: Thomas Albrich (Hg.): „Wir lebten wie sie...“ Jüdische Lebensgeschichten aus Tirol und Vorarlberg. Innsbruck: Haymon 1999, 289-306.
- 91 Florian Grünmandl (Anm. 4).
- 92 Thomas Albrich: „Es gibt keine jüdische Frage“. Zur Aufrechterhaltung des österreichischen Opfermythos. In: Rolf Steininger (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994, 147-166, hier 153 (= Schriften des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Innsbruck und des Jüdischen Museums Hohenems 1).
- 93 Vgl. Brigitte Bailer: Gleiches Recht für alle? Die Behandlung von Opfern und Tätern des Nationalsozialismus durch die Republik Österreich. In: Steininger (Anm. 92), 183-197, hier 185.

- 94 Ebenda, 185.
- 95 Vgl. Brigitte Bailer-Galanda: Die Opfergruppen und deren Entschädigung. In: Heidrun Schulze (Hg.): Wieder gut machen? Enteignung, Zwangsarbeit, Entschädigung, Restitution. Österreich 1938-1945/1945-1999. Innsbruck, Wien: StudienVerlag 1999, 90-96, hier 92 (= Schriftenreihe Informationen zur Politischen Bildung, Sonderband).
- 96 Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, 22. Stück, ausgegeben am 27. Juli 1945, Nr. 90, Seite 111. Online unter https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1945_90_0/1945_90_0.pdf (10.6.2015).
- 97 Ebenda.
- 98 Albrich (Anm. 92), 152.
- 99 Alfred Grünmandl, Antrag auf Wiedergutmachung, 4.12.1945, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 100 Alfred Grünmandl, Antrag auf Wiedergutmachung, 4.12.1945, Beilage zu Punkt 7) des Antrages auf Wiedergutmachung des Alfred Grünmandl, Solbad Hall i.T., Krippgasse Nr. 12, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 101 Alfred Grünmandl, Brief an die Bezirkshauptmannschaft Innsbruck, Hall, 29.1.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 102 Alfred Grünmandl, Brief an den Bund der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung in Tirol, 3.7.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 103 Ebenda.
- 104 Brief vom Bundesministerium für soziale Verwaltung der Republik Österreich, an das Amt der Tiroler Landesregierung Innsbruck, 22.4.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 105 Brief von Alfred Grünmandl an die Bezirkshauptmannschaft Innsbruck, 29.1.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 106 Brief von Peter Zwetkoff an das Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung für Wiedergutmachung und Kriegsschäden, 15.6.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 107 Vgl. Schreiben vom Bund der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung in Tirol an das Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung für Wiedergutmachung und Kriegsschäden, 18.6.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 108 Schreiben vom Bund der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung in Tirol an das Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung für Wiedergutmachung und Kriegsschäden, 7.7.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 109 Staatsgesetzblatt (Anm. 96), Seite 112, § 4.
- 110 Ebenda, § 7.
- 111 Vgl. Schreiben vom Amt der Tiroler Landesregierung, Abteilung für Wiedergutmachung und Kriegsschäden an Alfred Grünmandl, 29.8.1947, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 112 Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, 39. Stück, ausgegeben am 1. September 1947, Nr. 183, 822. Online unter https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1947_183_0/1947_183_0.pdf (9.6.2015).
- 113 Vgl. Albrich (Anm. 92), 152.
- 114 Ebenda.
- 115 Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 116 Vgl. Brigitte Bailer: Der KZ-Verband. Informationen zu einer wesentlichen Quelle des Projektes der Namentlichen Erfassung der Opfer der politischen Verfolgung. In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): Jahrbuch 2007. Schwerpunkt: Namentliche Erfassung von NS-Opfern. Wien, Münster: Lit 2007, 36-49, hier 36.
- 117 Vgl. Bundesgesetzblatt (Anm. 112), 826.
- 118 KZ-Verband/VdA, Vereinsstatut. Online unter http://www.kz-verband.at/?page_id=36 (15.6.2015).

- 119 Vgl. Kreis Innsbruck Land – Mitglieder des „Bundes der Opfer nationalsozialistischer Unterdrückung in Tirol“, undatiert. Kopie im Besitz von Thomas Albrich.
- 120 Vgl. Antrag von Alfred Grünmandl an die Rückstellungskommission beim Landesgericht Innsbruck, 26.10.1947, in: Rückstellungsakt Alfred Grünmandl gegen Hedwig Balut und Günther Baumann, RK 66/1947, Tiroler Landesarchiv.
- 121 Ebenda.
- 122 Äußerung der Antragsgegner_innen Balut und Baumann, an die Rückstellungskommission beim Landesgericht Innsbruck, 19.12.1947, in: Rückstellungsakt Alfred Grünmandl gegen Hedwig Balut und Günther Baumann, RK 66/1947, Tiroler Landesarchiv.
- 123 Ebenda.
- 124 Ebenda.
- 125 Bezirksgericht Hall, Zeuge: Rechtsanwalt Dr. August Mayr, vor Dr. Nusser als Richter und Dr. Kneussl als Schriftführer, 28.4.1948, in: Rückstellungsakt Alfred Grünmandl gegen Hedwig Balut und Günther Baumann, RK 66/1947, Tiroler Landesarchiv.
- 126 Informationen zur sogenannten Höttinger Saalschlacht: Josefine Justič: Die Höttinger Saalschlacht. In: Innsbrucker Stadtnachrichten, Nr. 4, 24.4.1985, 24.
- 127 Antragsteller Alfred Grünmandl an die Rückstellungskommission beim Landesgericht Innsbruck, 22.5.1948, in: Rückstellungsakt Alfred Grünmandl gegen Hedwig Balut und Günther Baumann, RK 66/1947, Tiroler Landesarchiv.
- 128 Baumann Willi, NSDAP-Zentralkarte und Gaukartei. Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde.
- 129 Siehe etwa hier: Der Wiener Euthanasieprozess gegen Heinrich Gross. Online unter http://www.nachkriegsjustiz.at/prozesse/geschworeneng/gross_index.php (1.9.2015); Hans Schafranek: Eine unbekannte NS-Tätergruppe: Biografische Skizzen zu österreichischen Angehörigen der 8. SS-Totenkopf-Standarte (1939-1941). In: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Hg.): Täter. Österreichische Akteure im Nationalsozialismus. Wien 2014, 79-105, hier 95ff.
Es gibt jedoch auch Fälle, in denen die Nummer aus dem 6-er-Block und das Aufnahmedatum (1. Mai 1938) die Tätigkeit bei den „Illegalen“ nicht beweist, etwa wenn sich Ortsgruppenleiter oder Kreisleiter mit einer großen Anzahl an „Illegalen“ schmücken wollten. Für Baumann bleibt also eine gewisse Unsicherheit bestehen. Vgl.: Wilfried Posch: „Illegal“ per Protektion. In: Die Presse, 7.5.2010. Online unter <http://diepresse.com/home/spectrum/zeichenderzeit/563749/print.do> (1.9.2015).
- 130 Vergleichsausfertigung, 4.5.1948, in: Rückstellungsakt Alfred Grünmandl gegen Hedwig Balut und Günther Baumann, RK 66/1947, Tiroler Landesarchiv.
- 131 Vgl. Lebenshaltungskosten. In: Monatsberichte des Österreichischen Instituts für Wirtschaftsforschung, Jg. 12, H. 1, Jänner 1949, 28.
- 132 Österreichisches Staatsarchiv: „Ohne Göd´ ka Musi“ – Währungsgeschichte Österreichs. Online unter <http://www.oesta.gv.at/site/6381/default.aspx> (5.8.2015).
- 133 Vgl. Ansuchen vom Bund der politisch Verfolgten an das Amt der Tiroler Landesregierung, Februar 1948, in: Grünmandl Alfred, Opferfürsorgeakt 00358, TLA, Amt der Tiroler Landesregierung.
- 134 Vgl. Entwurf für Parte Alfred Grünmandl, 10.11.1959. Forschungsinstitut Brenner Archiv, Nachl. Otto Grünmandl, Sig. 228-37-06.
- 135 Grünmandl Alfred, Meldewesen Karteikarte, Meldeamt Hall in Tirol.
- 136 Spitaler (Anm. 13).

Helian. Ein Gedicht in vier Sätzen und einer Coda
von Alfred Doppler (Innsbruck)

Für Waltraut, gestorben am 3. Juni 2016.



HELIAN

In den einsamen Stunden des Geistes
Ist es schön, in der Sonne zu gehn
An den gelben Mauern des Sommers hin.
Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft
Der Sohn des Pan im grauen Marmor.

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem
Wein.

Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;
Sanfte Sonate, frohes Lachen.

Schön ist die Stille der Nacht.
Auf dunklem Plan
Begegnen wir uns mit Hirten und weißen Sternen.

Wenn es Herbst geworden ist
Zeigt sich nüchterne Klarheit im Hain.
Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin
Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.
Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen.

In kahlen Gezweigen feiert der Himmel.
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer.

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten.
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschauen.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seiner Sterne.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen
Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im Hausflur,
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,
Da er darein mit silbernen Füßen steht,
Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.

O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen,
Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen,
Die kindlichen Früchte des Hollunders
Sich staunend neigen über ein leeres Grab.

Leise rollen vergilbte Monde
Über die Fieberlinden des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt.

Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab,
Wo die Zeder, ein weiches Geschöpf,
Sich unter den blauen Brauen des Vaters entfaltet,
Über die Weide nachts ein Schäfer seine Herde führt.
Oder es sind Schreie im Schlaf,
Wenn ein eherner Engel im Hain den Menschen an-
tritt,
Das Fleisch des Heiligen auf glühendem Rost hin-
schmilzt.

Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein,
Tönende Bündel vergilbten Kornes,
Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs.
Am Abend begegnen sich Auferstandene auf Felsen-
pfaden.

In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige;
Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder
Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen
Hügel weht.

Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht,
Ob sie den liebenden Hirten fänden.
Sonnabends tönt in den Hütten sanfter Gesang.

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines
Hingangs
Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.
O wie traurig ist dieses Wiedersehn.

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weißen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

Ein kurzer Blick auf die Trakl-Forschung

Interpretinnen und Interpreten, die sich mit dem *Helian* beschäftigen, blicken auf eine jahrlange Trakl-Forschung zurück; sie wissen daher einiges über die Lebensbedingungen Trakls, sie überblicken sein gesamtes lyrisches Schaffen, sie kennen die verschiedenen Stilformen seiner Lyrik, sie wissen auch, dass die poetischen Bilder und Visionen Trakls von Formulierungen durchsetzt sind, die aus Werken von Hölderlin, Novalis, Rimbaud und Nietzsche stammen, und dass auch Allusionen auf Worte der Bibel wirksam werden. Da sich, seit es die historisch-kritischen Ausgaben gibt, die Interpretinnen und Interpreten auch mit den Entwürfen und Vorstufen der Gedichte, mit ihren vielfältigen intertextuellen Bezügen auseinandersetzen und sich also dafür interessieren, wie ein Gedicht zustande gekommen ist, welchen Vorbildern es verpflichtet ist, welche poetologischen Vorstellungen und Aussagen des Autors in den Entstehungsprozess eingeflossen sind, wird der Produktionsprozess zu einem Schlüssel der Interpretation. Die Ergebnisse der Analysen sind somit Ergebnisse der „Produktionsästhetik“. Ihre Gegenspielerin ist die „Rezeptionsästhetik“, die in erster Linie den veröffentlichten Text, seinen Aufbau und seine Strukturen in den Blick nimmt. Es wird gefragt, welche Wirkung vom Text ausgeht, was ihn spannend macht und worin seine künstlerische Qualität besteht. Die Literaturwissenschaft hilft dabei, die im Text angelegten Lektüremöglichkeiten aufzufinden.

Wolfgang Iser hat für diese Hilfeleistung den sogenannten „impliziten Leser“ eingeführt.¹ Dieser „implizite Leser“ ist ein mit Literatur vertrauter „Leser“ (eine Art ‚idealer Leser‘), der die literarischen Signale erkennt, die in einem Text sich zeigen und der andeutet, welches ästhetische Erlebnis der Text zu bieten vermag. Es kommt also nicht von vornherein auf hermeneutische Auslegung und Erkenntnis an, sondern auf das Finden und Erproben von Lesemöglichkeiten, die der Text anbietet.

Dazu nun eine kurze Betrachtung von Arbeiten, die sich im Laufe der Zeit mit dem *Helian*-Gedicht beschäftigt haben und sich mehr oder weniger als Interpretationen verstehen.

1959 hält Ludwig Dietz in einem Band der Trakl-Studien² den *Helian* für eine Elegie, die sich zwar vom elegischen Versmaß gelöst hat, aber als „Rückblicklied“ (S. 136) ein ausgewogenes Verhältnis von Innensicht und Außensicht aufweist. Der Versuch, diese sehr allgemeinen Beurteilungen durch eine Inhaltsangabe zu bestätigen, führt dazu, die poetischen Bilder eindeutig festzulegen und sie in eine fortlaufende Geschichte einzubinden. Diese vereinfachende Sicht wird aber der vielschichtigen Struktur des Gedichtes nicht gerecht.

Mit dem Erscheinen der ersten *Historisch-kritischen Ausgabe* im Jahr 1969 (*Dichtungen und Briefe*, Salzburg: Otto Müller) hat sich der Blick auf das Gedicht grundlegend geändert. Walther Killy, einer der Herausgeber, beschreibt in einer umfangreichen Studie den „Entwurf des Gedichtes (Über den *Helian*-Komplex)“,³ indem er sich in seinen Überlegungen auf Entwürfe, Vorstufen und weitere

themenverwandte Gedichte bezieht. In den verschiedenen Ausprägungen und Kombinationen der poetischen Bilder erkennt er ein Muster, das er in Variationen und Mutationen ständig wiederfindet, so etwa im „Schauen“ und „Lauschen“, im „Wasser und Antlitz“, im „Wahnsinn und Untergang“. Die im Laufe der Entwürfe hervortretenden Bilder und Motive erscheinen ihm in immer neuen Verwandlungen und begründen für Killy eine Kunstform, die inhaltlich nicht begriffen und entschlüsselt werden kann.⁴ Killy gibt Hinweise auf die Grundstruktur des Gedichtes und macht darauf aufmerksam, wie im Zusammenwirken der einzelnen Gedichtteile das Ganze eine „Tiefe“ erreicht, die nicht allegorisiert und auf den Begriff gebracht werden kann. Seine Ausführungen verzichten auf eindeutige Erklärungen. Killy meint, dass hermeneutische Bemühungen kaum zu einem befriedigenden Ergebnis führen würden.

Eberhard Saueremann, einer der beiden Herausgeber der *Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls*,⁵ ist mit den Vorstufen und Entwürfen zum *Helian* bestens vertraut. Er erörtert in einem Aufsatz „Zyklische Strukturen in Trakls *Helian*“⁶ und fragt, inwieweit die fünf Teile des Gedichtes als Zyklus verstanden werden können. Indem Saueremann auf die von Hans-Georg Kemper getroffene Unterscheidung von Kreis- und Zeilenkomposition zurückgreift,⁷ sieht er im *Helian* sowohl syntaktische und semantische Analogien zwischen den einzelnen Teilgedichten als auch eine inhaltlich fortschreitende Bewegung und erkennt darin Elemente einer zyklischen Struktur. Um zu diesem Ergebnis zu kommen, zeigt er – die Vorarbeiten und Entwürfe Trakls einschließend –, wie Tages- und Jahreszeiten, Bezeichnungen von Farbe und Licht, wiederkehrende Satzkonstruktionen die einzelnen Gedichtteile miteinander verknüpfen, und macht die Leserin, den Leser darauf aufmerksam, wie im *Helian* die vielen nur in Andeutungen erscheinenden Figuren (Ich, Wir, Landmann, Novize, Fremdling, Schauender, Schläfer, Vater, Bruder, Schwester, Enkel) ineinander übergehen und in den einzelnen Gedichtteilen aufeinander verweisen.

Wie Walther Killy verzichtet auch Eberhard Saueremann weitgehend auf eine Interpretation, sondern will lediglich Motivketten, Bauformen und semantische Veränderungen sichtbar machen. Im Aufdröseln aufeinander folgender Entwürfe lenkt er den Blick immer wieder auf das Gesamtgedicht. Nur bisweilen stellt er Vermutungen an, wie Vorarbeiten hin zum endgültigen Text verstanden werden könnten und macht auf Bedeutungsambivalenzen aufmerksam, die Trakl offenbar angestrebt hat.

Die 1999 bei Reclam erschienene Interpretation von Bernhard Böschenstein trägt den Titel *Arkadien und Golgatha*⁸ und gibt damit die Richtung und Intention an: die Verknüpfung von antiken und christologischen Motiven. Als genauer Kenner der Beziehungen Trakls zu Rimbaud und Hölderlin zeigt er, dass Trakl aus deren Dichtungen Passagen in sein Gedicht eingearbeitet hat. Bedingt durch die Dichotomie Antike-Christentum, entscheidet er sich bei der Deutung des Namens „Helian“ für eine Verbindung von Helios und Heiland und sieht im Gang durch die fünf Teile

des Gedichtes dieses Gegeneinander und Ineinander in verschiedener Intensität variierend wiederholt. In dem von Zitaten aus Rimbauds Dichtungen durchsetzten Text wandert Helian von der Imagination einer arkadischen Welt über die Passion Christi zum Untergang des gegenwärtigen Geschlechts, wobei die Anspielungen auf Hölderlin und Rimbaud als Hinweise gelesen werden könnten, dass Trakl sich in deren Schicksalen wiedererkennt. Helian selbst wandert als Autorfiguration vom Ich und Wir des Anfangs über den Novizen, den Fremdling, den Schauenden zum Jüngling und Knaben und zuletzt zum einsamen Enkel. Die in Helians Bewusstsein lebenden Zeiten reichen also von der Antike bis zur beunruhigenden Gegenwart. Böschensteins Resümee: Trakl sei es gelungen, aus intertextuellen Fragmenten und der eigenen poetischen Sprache ein großes Gedicht zu formen.

Barbara Neymeyr bezeichnet 2002 ihre Abhandlung⁹ als „strukturelle und konzeptionelle Erschließung des *Helian* im historischen Kontext“ und hebt darin die poetologische Selbstreflexion Trakls hervor, die ihn – nach ihrer Meinung – zum Vertreter einer „universiellen Dékadence“ macht; denn in dem Gedicht werden drei typische dekadente Existenz Erfahrungen ineinander verschränkt: der Verfall der Familie, das Wirkungsloswerden der Lebens- und Passionsgeschichte Christi und das in Sprachlosigkeit endende poetische Vermögen.

Dem hermeneutischen Zirkel gemäß werden, von dieser Grundannahme ausgehend, die einzelnen Verse und Versgruppen gedeutet und diese Erkenntnisse tragen hinwiederum zur Modifizierung des Gesamtgedichtes bei. Das Ergebnis: Der Sohn tritt „in das leere Haus seiner Väter“, die christliche Erlösungshoffnung ist zur wirkungslosen Legende geworden, und Helian findet als hermetisch isolierter, klassizistisch-dekadenter Poet ein dunkles Ende.

Die Abhandlung bringt nicht nur Einsichten in die poetische Verfahrensweise Trakls und in die literarischen Tendenzen seiner Zeit, sondern stellt auch die unverbundenen und widersprüchlich erscheinenden Inhalte einzelner Verse und Versgruppen in einen durch Kontexte belegten plausiblen Zusammenhang. Doch neben diesem Gewinn an Einsichten zeigt sich aber auch die Problematik der hermeneutischen Auslegung. Da Neymeyr die einzelnen Verse jeweils auf eine ganz bestimmte Bedeutung festlegt und so das poetische Geflecht des Gedichtes in eine logisch-begriffliche Mitteilung transponiert, werden Ambivalenzen, die der Traklschen Sprache eigentümlich sind, auf *eine* Bedeutung reduziert. Dies tut dem Gedicht nicht gut, weil der dramatische Prozess von Spannung und Entspannung, von dem eine starke ästhetische Wirkung ausgeht, unbeachtet bleibt. Dieser Verlust an Dramatik verdankt sich der Annahme, dass die positiv konnotierten Phasen des Gedichtes (das einfache, natürliche Leben, das Wir-Erlebnis, der sanfte Gesang und frohes Lachen) als bloße nostalgische Erinnerung und ästhetizistische Geste eingeschätzt werden.

Eva Thauerer hat in ihrem Buch *Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*¹⁰ zum *Helian*, wie sie vorgibt, die erste, grundlegende, dem Gegenstand angemessene Interpretation vorgelegt und beanstandet Defizite der

Trakl-Forschung, weil in ihr zu Unrecht immer wieder von alogischen Bildmustern, von hermetisch abgeschlossenen Innenwelten und von der grundsätzlichen Dunkelheit der Traklschen Lyrik die Rede sei. Diesen Defiziten begegnet sie mit einer Interpretation, die bestimmt ist durch eine ungemein kenntnisreiche, aber oft zu eindeutige Entschlüsselung von Sinnbildern, durch Beachtung der Historizität der Bildmotive und der Kontexte aus dem Umkreis der Bibel oder aus Werken von Hölderlin, Rimbaud und Nietzsche. Die Beweisführung zielt darauf ab, dass der *Helian* den „Untergang des religiösen Zeitalters im Angesicht des Nihilismus“ darstelle,¹¹ und daher bezeichnet sie Fügungen wie „das Dunkel der Nacht“ oder das Motiv des „Wahnsinns“ als Traklsche Nihilismus-Metaphern. Die Beziehungslosigkeit „zwischen Transzendenz und Immanenz“,¹² sowie das Ausbleiben einer religiösen Offenbarung werden als Gehalt und Botschaft des Gedichtes bezeichnet.

Um ohne Wenn und Aber zu diesem Ergebnis zu gelangen, sieht sie (wie dies auch schon Barbara Neymeyr getan hat) im Herbeirufen einer friedvollen arkadischen Landschaft nur Sehnsuchtsprojektionen und Illusionen, im „jungen Novizen“ und in den „schlanken Mägden“ erfolglose Sinnsucher, der schöne Mensch wird lediglich im Bewusstsein des Verlustes angerufen. Es ist daher zu fragen, ob die Spannungen und Gegensätze, die das Gedicht durchziehen, damit erklärt werden können und ob es bei Trakl eine Sinnbildlogik gibt, die eindeutige Beurteilungen zulässt. Das Problem dieser Interpretation besteht nicht in der Aussage, dass das Gedicht auf die Darstellung eines Untergangs zusteuert, sondern darin, dass dieser Untergang einseitig religiös bewertet wird, indem gezeigt wird, wie „der Weg zum jenseitigen Heil verlorengelht“,¹³ nicht aber, was den ästhetischen Wert des Gedichtes ausmacht. Der dramatischen Form und dem dramatischen Geschehen mit seinem Wechselspiel von Spannung und Entspannung widmet die Interpretation, konzentriert auf die Entschlüsselung der Bildsymbolik, zu wenig Aufmerksamkeit, ebenso dem offenen Schluss. Der letzte Vers des Gedichtes spricht nicht von einem schweigenden oder ‚müden‘ Gott, sondern davon, dass der „stille Gott die blauen Lider“ über den einsamen Enkel senkt.

Uta Degner verbindet in ihrer Studie „*Infirmen* Autorschaft. Trakls *Helian* als poetologischer Selbstentwurf“¹⁴ Hermeneutik mit Strukturanalyse. Sie postuliert, dass der *Helian* für Trakls Selbstverständnis als Autor von zentraler Bedeutung ist. Bereits im Titel ihrer Arbeit wendet sie sich gegen die verbreitete Auffassung von Trakls Seher- und Prophetentum, wie dies vor allem von den Freunden Trakls im *Brenner* propagiert wurde. Indem sie das Verhältnis Trakls zu Hölderlin präzisiert und es nicht auf Allusionen zu *Brot und Wein* und *Der Wanderer* beschränkt, sondern auch auf die Gedichte aus dem *Taschenbuch für das Jahr 1805* und auf die „infirmen“ späten Gedichte ausdehnt, kann sie zeigen, wie für Trakl diese auf Naturphänomene reduzierten Gedichte zur Folie eigener Mitteilungen werden. Gestützt wird diese Auffassung auch durch das jüngst aufgefundene Gedicht, das Trakl mit *Hölderlin* überschrieben hat.¹⁵ Die erste Strophe lautet:

„Der Abend liegt herbstlich ausgebreitet
Die Winde ruhn ihn nicht zu wecken
Das Wild schläft friedlich in Verstecken,
Indes der Bach ganz leise gleitet.“

Diese Annäherung bedeutet keineswegs – wie Degner anmerkt –, dass Hölderlin für Trakl eine Identitätsfigur gewesen sei, er ist, wie es im *Helian* heißt, der „heilige Bruder“ (Z. 35), und in den „Nachtgedichten“ Hölderlins begegnet Trakl einem Stilprinzip, das Norbert von Hellingrath als „harte Fügung“ beschrieben hat.¹⁶ Eben diese „harte Fügung“ ist es aber auch, die den Text des *Helian* durchzieht (Vermeidung des Vertrauten, sowohl in der Wortwahl als auch in der Syntax, das Durchbrechen des logischen Zusammenhangs, abrupter Tempus- und Perspektivenwechsel, heterogene Bildfelder). Degner betont, dass dieses Stilprinzip eine teleologische Sehweise als inadäquat erscheinen lässt, und wendet sich damit indirekt gegen Interpretationen, die genau zu wissen vorgeben, wie Rätsel zu lösen und poetische Bilder zu entschlüsseln seien.

Im Anschluss an Hölderlins Ode *Blödigkeit* wird dann das poetologische Modell Trakls weiter ausgeführt. Im Mythos vom zerstückelten Orpheus ist nach der Fragmentierung seiner Person Schwächung und Destruktion des Gesangs die Folge. Degner sieht hier eine Analogie zur Form der Autorschaft Trakls, die mit einer fragmentierten Kompositionsweise, in Andeutungen und Fragmenten ein Ganzes imaginiert, wenn z. B. Körperteile wie Arme, Beine, Augen für das Ganze einer Figur stehen. Doch diese scheinbare Schwäche der fragmentarischen Darstellung erweist sich in den Bildern des *Helian*-Gedichtes als Stärke: als Möglichkeit des „gerechten Anschauens“ (Z. 21), als Spannung zwischen Tod und Auferstehung, als die von Schnee und Aussatz befreite Stirne Helians oder als das Bedenken des dunkleren Endes durch den einsamen Enkel. Degners Interpretation endet mit einem Appell an die Lesenden, Sinngebung als Auftrag und nicht als Gegebenheit hinzunehmen. Gemäß Heinrich Lausbergs „Funktion der rhetorischen *obscuritas*“¹⁷ wird kontemplatives Nachdenken eingefordert, und für dieses Nachdenken wird, angeregt durch eine Stelle aus Nietzsches Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, eine exzentrische Perspektive vorgeschlagen. Die Bildkomplexe Dunkelheit, Nacht und Sterne werden dabei „als Instrumente zur Brechung der anthropozentrischen Optik“¹⁸ erkannt und zur Gewinnung eines entsubjektivierten Sprechens als Voraussetzung „gerechten Anschauens“.

Insgesamt arbeitet der undogmatische hermeneutische Ansatz Textstrukturen heraus, die, wenn man sie als Elemente musikalischer Themen auffasst, wie dies in der nachfolgenden Interpretation geschieht, nicht nur in ihrer Form, sondern auch in ihrer Funktion bestimmt werden können.

Helian: Eine Komposition in vier Sätzen und einer Coda

Jenseits aller Interpretationen frage ich, wie könnte das *Helian*-Gedicht auf eine Leserin oder einen Leser wirken, die oder der gerne Gedichte von Trakl liest und von der Melancholie und Trauer seiner Verse berührt wird. Als Literaturwissenschaftler, der einiges über Trakl weiß, aber dabei immer den Text des Gedichtes im Auge behält, möchte ich Hilfe anbieten und den „impliziten Leser“ des Gedichtes sichtbar machen.

Am 26. Jänner 1913 kündigte Trakl Erhard Buschbeck die Übersendung eines Sonderdrucks des großen *Helian*-Gedichtes an: „Es ist mir das teuerste und schmerzlichste, was ich je geschrieben.“ Am 6. Februar 1913 antwortete Buschbeck: „Seine Schönheit ist voller Wunden, die eine milde Sonne bescheint. O wunden, wundervoller... (wie es im Parsifal heißt).“¹⁹

Am 8. Februar 1913 schrieb Ludwig von Ficker an Trakl:

„Je tiefer sich mir z.B. der ‚Helian‘ erschließt und je mehr ich ihm auf den Grund zu blicken glaube, desto inniger fühle ich ihn als eine der erschütterndsten Offenbarungen, welche die deutsche Lyrik aufzuweisen hat. Der Gehalt dieser Dichtung mutet wie erstarrte Ewigkeit an.“

Der Buchhändler Karl Hauer schrieb am 10. Februar 1913 an Karl Kraus: „Der junge Trakl hat mir einen Gedichtzyklus ‚Helian‘ zugeschickt. Ich habe so ein dunkles Gefühl, dass dieser junge Mann, den ich recht gern habe, einer schweren geistig-seelischen Erkrankung entgegensteuert... Auch ein Opfer unserer Zeit!“

Karl Borromäus Heinrich steigerte Lob und Ergriffenheit. In seinem *Brenner*-Artikel vom 1. März 1913 ist ihm der *Helian* „eine Offenbarung über das Hinsterben des Abendlandes [...] und über die reiche versinkende Schönheit seines Unterganges.“

Nüchterner fallen die Urteile prominenter zeitgenössischer Leser aus. Ludwig Wittgenstein schreibt an Ficker (am 28. November 1914): „Ich verstehe sie nicht; aber ihr Ton beglückt mich. Es ist der Ton der wahrhaft genialen Menschen.“ und R.M. Rilke schreibt am 9. Februar 1915 an denselben von „ein paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose“.

Wenige Monate später wurden alle Prophezeiungen vom „Hinsterben des Abendlandes“ Wirklichkeit, allerdings anders, als es die Freunde Trakls gedacht hatten, die einen Krieg als ein reinigendes Gewitter begrüßten. Der Erste Weltkrieg brach aus und besiegelte mit Millionen von toten Soldaten das Ende des alten Europas. 1918 wurden dann mit einer neuen Friedens-Ordnung die Keime für den Zweiten Weltkrieg gelegt, dessen Zerstörungs- und Vernichtungskraft den Krieg, den Trakl erlebt hatte, bei weitem übertraf. Das Gedicht als Einspruch gegen Zeitereignisse: Der *Helian* bekam so zum zweiten Male unmittelbare Aktualität.

Im Gründungsmythos der Lyrik handelt es sich um Gesang, der die Musik verloren hat und wieder nach ihr verlangt. Bei einer ersten Lektüre des *Helian* fällt nun

auf, dass das Gedicht als ein Lied bezeichnet wird; denn gegen Ende des vierten Teils heißt es: „Lasset das Lied auch des Knaben gedenken“. (Z. 77)

Da das Gedicht als Lied empfunden werden soll, ist somit eine Verbindung zur Musik hergestellt. Das Lied auf der Suche nach der verlorenen Musik, das heißt, das Wort setzt frei, was an Musik in ihm schlummert. Wort und Musik bilden demnach eine Einheit und wirken wechselweise aufeinander ein. Im Gedicht werden Wortsinn und Wort-Laut durch Töne und Klänge, Harmonien und Disharmonien, durch wechselnden Rhythmus und bewusst gesetzte Pausen überformt, und es wird ein Sinn hergestellt, der die im Sprachsystem angelegte Bedeutung übersteigt. Daher geht es im *Helian* in erster Linie nicht darum, poetische Bilder zu entschlüsseln, sondern darum, zu zeigen, dass in diesem Gedicht die Sprache als lyrische Klangrede analog zur musikalischen Klangrede erscheint. Im Unterschied zur musikalischen Klangrede, in welcher der Dialog der musikalischen Themen Grundlage der Aussage ist, werden in der lyrischen Klangrede die musikalischen Strukturen selbst (Motivwiederholungen, Variationen, Änderungen der Tonlage und des Rhythmus' u.ä.) zu wesentlichen Elementen der literarischen Aussage.

Trakls Affinität zur Musik lässt sich vielfach belegen, und Musikalisierungstendenzen sind dem Lyrikverständnis Trakls durchaus angemessen.

1. Trakl hat sich nachhaltig mit Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* auseinandergesetzt, und dort wird der Lyriker als identisch mit dem Musiker gesehen; denn er ist mit dem „Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch eins geworden und produziert das Abbild dieses Ur-Einen als Musik“, und „das Ich des Lyrikers tönt aus dem Abgrund des Seins“²⁰

2. Wie wichtig für Trakl der Klang des Wortes war, lässt seine Rezension von Gustav Streichers *Monna Violanta* erkennen: „Es ist seltsam, [...] wie oft der Klang des Wortes einen unaussprechlichen Gedanken ausdrückt und die flüchtige Stimmung festhält.“ Man werde verführt, „dem Melos des Wortes zu lauschen und nicht zu achten des Wortes Inhalt und Gewicht; der Mollklang dieser Sprache stimmt die Sinne nachdenklich.“²¹

3. Da Trakl Hölderlin und Novalis als seine Brüder betrachtet hat, flossen auch deren Gedanken in sein Musikverständnis ein. Novalis geht davon aus, dass die Dichtung musikalisch Seelenverhältnisse darstellen solle, und für Hölderlin heißt es im *Hyperion*: „Worte sind hier umsonst“, erst im Gesang und im Lied, erst in der Offenheit der Musik lässt sich das Schicksal der Liebe darstellen. Die enge Verbindung von Sprache und Musik gilt auch für Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé.

4. Trakl hat in Wien an den Diskussionen und Konzerten Anteil genommen, die vom „Akademischen Verein für Literatur und Musik“ veranstaltet wurden. Nach dem „Skandalkonzert“ vom März 1913 schrieb Trakl an Buschbeck: „In der heutigen Innsbr. Zeitung las ich von dem pöbelhaften Skandal während des Schönberg Konzerts. Welch eine trostlose Schmach für einen Künstler, den die Gemeinheit des Gesindels nicht abhält, noch vor das Werk seiner Schüler zu treten.“ Offensichtlich war Trakl auch mit Schönbergs *Harmonielehre* (1911) vertraut,

sie enthält Formulierungen, die Trakls lyrische Verfahrensweise bestätigen, wenn es dort heißt: „All dem nachzugehen, was im natürlichen Ton liegt, um alles damit zu erzielen, was die kombinationsbildende Assoziationsfähigkeit des Menschenhirns vermag.“ Die Möglichkeiten des Zusammenklängens dürfen nicht durch ein System beschränkt werden, das sich Grenzen gesetzt hat, die es nicht haben müsste. „Harte Zusammenklänge“ sind für das Zustandekommen von „Schönheit in ebensolchem Maße erforderlich wie der Dreiklang“.²²

5. Auffallend oft bezeichnet Trakl seine Gedichte als Lieder und Gesänge: *Morgenlied*, *Abendlied*, *Kaspar Hauser Lied*, *Gesang zur Nacht*, *Gesang des Abgeschiedenen* oder bezieht die Gedichte unmittelbar auf Musik wie im Nachlied: „Sanfter Dreiklang / Verklingt in einem. Elai!“

Seine besondere Vorliebe gilt der Sonate als einer Klanggestaltung, bei der sowohl der Dialog der Themen als auch deren Variation, Durchführung und Wiederholung (Reprise) eine besondere Rolle spielen; und eben diese Klangvorstellung wird auch als ein Element der poetischen Struktur wirksam, wie sich das am *Psalm*-Gedicht²³ zeigen lässt. Vom Frühwerk bis zu *Sebastian im Traum* wird daher immer wieder auf die Sonate Bezug genommen:

„Das Ohr hört nachts Sonatenklänge“ (*Musik im Mirabell*);
„Es sind Zimmer erfüllt von Akkorden und Sonaten“ (*Psalm*);
„Sonaten lauscht ein wohlgeneigtes Ohr“ (*Unterwegs*, 2. Fassung);
„Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert“
(*Unterwegs*);
„Es ist niemand im Haus. Herbst in Zimmern; / Mondeshelle Sonate“
(*Hohenburg*);
„Freude: Da in kühlen Zimmern eine Abendsonate erklang“ (*Sebastian im Traum*);
„Sanfte Sonate, frohes Lachen“ (*Helian*, Z. 8).

6. Eine wichtige Rolle spielt bei Trakl das Ineinanderübergehen der verschiedenen Sinneseindrücke; ein synästhetisches Verfahren, das besonders um 1900 sehr beliebt war. Bei Trakl klingen und tönen die Dinge: „Immer tönt die Sonne“ – „Leise tönen die Wasser“ – „Und in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte fort“.

7. Zu all dem passt, dass im Hause Trakl viel Wert auf musikalische Erziehung gelegt wurde. Georg spielte leidlich Klavier und war mit dem Komponisten August Brunetti-Pisano befreundet, die Schwester Grete wollte sich zur Konzertpianistin ausbilden und studierte an den Musikakademien in Wien und Berlin.

Nach diesem Exkurs, der für Trakleser wenig Neues bringt und nur zusammenfassend auf die engen Verbindungen von musikalischen Vorstellungen und poetischem Verfahren aufmerksam machen wollte, nun zurück zum Text des *Helian*.

Wenn man die fünf Teile des Gedichtes überblickt, zeigt sich, dass drei Themen spannungsvoll aufeinander bezogen sind. Bei genauem Hinhören (da das Gedicht nicht allein mit den Augen, sondern auch mit den Ohren aufgenommen werden kann) erfährt man, dass das erste Thema auf ein einfaches Leben, auf einen „sanften Gesang“ (Z. 76), eine „sanfte Sonate“ (Z. 8), auf harmonischen Klang („Leise und harmonisch“, Z. 27), auf einen sanft bewegten Rhythmus und einen Moll-Klang der Sprache ausgerichtet ist, und es ist dies ein Thema, das im Laufe des Gedichtes immer wieder anklingt.

Das zweite Thema stellt dagegen nach einer spannungsvollen Pause, in veränderter Tonlage und verändertem Rhythmus „das Schweigen des verwüsteten Gartens“ (Z. 22) und den „Untergang des Geschlechts“ (Z. 39) dar und verklingt nach dramatischen Steigerungen:

„Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.“ (Z. 42-44)

Und endet schließlich mit dem Ausruf „O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern“ (Z. 90).

Das dritte Thema ist ein Gegenspieler des apokalyptischen Untergangsthemas. In psalmodierendem Ton („O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen“, Z. 53) werden verschiedene Szenen der christlichen Passion aufgerufen, die Frage nach deren erlösender Wirkung klingt indirekt an, bleibt aber im offenen Schluss unbeantwortet.

Alle drei Themen (die Stille des einfachen Lebens – der Untergang des Geschlechts – die Erinnerung an das Passionsgeschehen) überlagern sich in verschiedener Intensität und Ausdehnung und vermitteln die Komplexität einer dramatischen Auseinandersetzung.²⁴ Wenn man davon ausgeht, dass analog zur Musik „Themen“ durchgespielt werden, fällt die Schwierigkeit weg, die Verse trotz der fehlenden Textkohärenz in einen logisch-begrifflichen Zusammenhang zu bringen; denn das Gedicht ist: „eine tönende Konstellation aus Worten“.²⁵

Im Einzelnen wird das Gegeneinander der drei Themen, ihr dramatischer Dialog, durch die Wirkung eines Motivgeflechts hergestellt, in dem Klang, Rhythmus, Tonlage, Tonfolge und wiederkehrende syntaktische Muster die ‚Bedeutung‘ der semantischen Ebene überformen. Die logisch-begriffliche Diskontinuität der Verse wird auf diese Weise in eine offene künstlerische Form transformiert. Die Wirkung der klanglich-rhythmischen Elemente und die in der Sprache vorgegebenen Bedeutungen durchdringen einander; und im Unterschied zur traditionellen Lyrik ist die musikalischen Wirkung bis in die Struktur der einzelnen Teile und Verse des Gedichtes ausgeweitet.

Als Leitmotiv durchzieht die Empfindung des Sanften das gesamte Gedicht. Das Sanfte bestimmt vor allem die Tonlage des ersten Themas und wird durch das Erleben

des Leisen und Stillen intensiviert. Dieser Grundton kann als indirekte Charakterisierung Helians aufgenommen werden. Denn Helian ist nicht der Verursacher des Untergangs, sondern Zeuge, Verkünder, Opfer und Sprechinstanz des Gedichtes.

Das Leitmotiv setzt ein mit der „sanften Sonate“ (Z. 8), leitet weiter zum „sanften Saitenspiel“ des heiligen Bruders Hölderlin (Z. 36), nennt die „sanften Augen“ Christi (Z. 54). Im Angedenken an die Gemeinschaft (Teil eins), wo eine sanfte Sonate und frohes Lachen erklingt, heißt es gegen Ende des Gedichtes (Teil vier) erneut: „Sonnenabends tönt in den Hütten sanfter Gesang.“ (Z. 76) Zuletzt sinnt der „Enkel in sanfter Umnachtung“ (Z. 91) dem dunkleren Ende nach.

In dieser Stimmung des Sanften kommt auch die Aura der Stille²⁶ und des Leisen nachdrücklich zur Wirkung: „die Stille der Nacht“ im ersten Teil (Z. 9) und „der stille Gott“ am Ende des Gedichtes (Z. 93) klingen ineinander, und das alles vollzieht sich „leise und harmonisch“ (Z. 27), „Leise klingen die Schritte“ (Z. 4), „Leise rollen vergilbte Monde“ (Z. 57). Zu dieser Stimmungslage passt auch das Motiv des Landmanns, der in reinen Händen Brot und Wein trägt (vgl. Z. 18, Teil eins), ein Motiv, das im vierten Teil in einer Variation wiederholt wird:

„Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein,
Tönende Bündel vergilbten Kornes,
Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs.“ (Z. 67-69)

Der Stille steht das dem zweiten Thema, dem Untergangsthema, zugehörige Schweigen gegenüber: „Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens“ (Z. 22).

Das Schweigen verhindert profane und religiöse Kommunikation: „Eh dem Schweigen des Winters folgt.“ (Z. 59), „Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel“ (Z. 88).

Diese die einzelnen Teile übergreifende Wirkung des Sanften, Stillen, Leisen und die des abweisenden Schweigens wird ergänzt durch Motivkonstellationen innerhalb der einzelnen Teile.

In Teil eins breitet sich ungestört das Leben in einer Zeit des Friedens und des Einklangs mit der Natur aus, in der Gemeinschaft des „Wir“ ist „frohes Lachen“ möglich, und die Berausung „mit braunem Wein“ kann als Nähe zum Dionysischen künstlerische Energie freisetzen. Das der menschlichen Existenz angemessene Totengedächtnis, aber auch die Gefahr einer primitiven Kreatürlichkeit (der schlafende „Sohn des Pan“) klingen an.²⁷ In ruhigem, gemessenem Tempo wird in Motivvariationen ein Bogen vom Hochsommer zum Spätherbst und vom Tag zur Stille der Nacht geschlagen:²⁸ von „Ist es schön, in der Sonne zu gehn / An den gelben Mauern des Sommers hin.“ zu „Schön ist die Stille der Nacht. / [...] / Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin“. Mit dem Landmann, der in reinen Händen „Brot und Wein“ trägt, werden im Sinne Hölderlins Natur und Übernatur miteinander verbunden. Bei Hölderlin heißt es in *Brod und Wein*:

„Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen.“²⁹

Die für jeden der Teile des Gedichtes typische Schlusskadenz zieht als Resümee:
„O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten. / Doch die Seele erfreut gerechtes
Anschau.“

Dieser erste Teil des Gedichts hält die gelassene, bukolische Grundstimmung
des ersten Themas ungebrochen durch und betont sie durch Motivwiederholungen.
„Gehend“, „schreitend“, könnte der Satz mit Andante überschrieben werden.

Teil zwei setzt ein mit der ekstatischen Geste des Widerstandes gegen „das
Schweigen des verwüsteten Gartens“, der im ersten Teil noch in seiner Unversehrtheit
gezeigt wird („Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer“, Z. 19). Der
junge Novize, eine Figuration des Dichters, ist einer versehrenden Kälte ausgesetzt.

Nachdem das zweite, dunkle Thema lautstark verklungen ist, wird noch einmal
der Moll-Ton des ersten Themas angeschlagen, mit leichter Motivvarianz: „Leise und
harmonisch ist ein Gang an freundlichen Zimmern hin“, mit der Möglichkeit, sich
mit dem zu verbinden, was zur Proklamation des „schönen Menschen“ anregt und
mit der schon bekannten Tonfolge beginnt:

„Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er stauend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.“

Nach diesen Versen wechselt dann unvermittelt die Tonart, Thema zwei wird
nun voll ausgespielt: „Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer
Novemberzerstörung, / Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin“.

Aus den gelben und roten Mauern sind Mauern voll Aussatz, aus „kahlen
Gezweigen“ (Z. 17) ist „morsches Geäst“ geworden – Das sanfte Saitenspiel seines
Wahnsinns, des heiligen Bruders Hölderlin spiegelt Helians Schicksal wieder, mit
einer Anspielung auf die Ölbergangst Christi und der üblichen Schlusskadenz endet
Teil zwei: „O wie einsam endet der Abendwind. / Ersterbend neigt sich das Haupt im
Dunkel des Ölbaums.“

Teil drei: Der erste Vers variiert die Klangfigur von Teil zwei („Gewaltig ist das
Schweigen des verwüsteten Gartens“, Z. 22) und formuliert die Grundthese des
Gedichtes mit erhöhter Lautstärke und Intensität: „Erschütternd ist der Untergang
des Geschlechts.“

Nach dem Novizen und dem Fremdling ist es jetzt „der Schauende“ (Z. 40), leid-
voller Beobachter und Zeuge des Untergangs. Wie der Novize in Teil zwei setzt auch
er vergeblich das „Gold“ der Poesie gegen Verwüstung und Untergang ein. In dra-
matisch zugespitzten Sätzen wird eine desaströse Untergangssituation vorgeführt:

„Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.“

Nach diesem allgemeinen Panorama richtet sich der Blick auf den Untergang der Familie: „Ein bleicher Engel / Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.“

Statt der „freundlichen Zimmer“(Z. 27) treten die Schwestern „verstorben aus kahlen Zimmern“.

In einer Gegenbewegung erklingt nun eindringlich das dritte Thema, in dem der Untergang mit Passion und Auferstehung Christi legendenhaft konfrontiert wird. Die Schlusskadenz zeigt an, dass die Krankheit des „Jünglings“ dennoch ungeheilt bleibt.

Im vierten Teil erklingt das dritte christologische Thema in vollem, pathetischem Ton. Es ist ein *maestoso*-Satz, und es entspinnt sich ein dramatischer Dialog zwischen allen drei Themen. „Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab“. Der Kidron ist das Tal zwischen Ölberg und Tempelberg mit dem Garten Getsemane. Es ist der Ort des bevorstehenden Leidens und der Ergebung in den Willen des Vaters, es ist der Ort der Ölbergangst Christi. Auch Helians Todesangst („es sind Schreie im Schlaf“) und das Martyrium des Heiligen haben Anteil an dem Motiv der Konfrontation mit dem Untergang.

Unvermittelt folgt darauf die für eine musikalische Form typische Wiederholung eines tonversetzten Motivs: es ist das Motiv des einfachen, einfältigen Lebens des ersten Teils, wo der Landmann Brot und Wein in reinen Händen hält, jetzt heißt es:

„Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein,
Tönende Bündel vergilbten Korns,
Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs.“

Sowohl „Auferstandene“ als auch „Aussätzig“ und „schlanke Mägde“ sind auf der Suche nach Heil und Erlösung; dazu „tönt in den Hütten sanfter Gesang.“ (Z. 76) Abschließend ergreift eine alle bisherigen Figuren übergeordnete Redeinstanz das Wort: „Lasset das Lied auch des Knaben gedenken“.

Dieser Knabe, eine Figuration Helians und ein Vorläufer des Knaben Elis, ist ein lebend gebliebener Verstorbener, dem ein Gedenkstein errichtet wird. Wie die „Meister und Knaben“ in Hölderlins Elegie *Brod und Wein*, wo „frohlokkender Wahnsinn [...] die Sänger ergreift“,³⁰ ist es hier der von Leid und Trauer durchsetzte Wahnsinn poetischen Sprechens.³¹ Der Satz endet mit der Schlusskadenz: „O wie traurig ist dieses Wiedersehn.“

Der kurze fünfte Teil kann als Coda, als Schlussstein der Gesamtkomposition gelesen und gehört werden. Die Coda als Schlussteil eines Musikstückes greift alle vorangegangenen Motive noch einmal auf als Schlussteigerung und als Ausklang. Die Themen der vorausgegangenen Teile werden verknüpft zum Klingen gebracht. „Helians Seele“ (Helian ist sonst nur als Sprechinstanz präsent) beschaut sich „im

rosigen Spiegel“ und mit der von Schnee und Aussatz befreiten Stirne wird er Zeuge einer apokalyptischen Situation:

„An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weißen Gestalten des Lichts. //
Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind. //
O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern“

– doch mit diesem Aufschrei endet das Gedicht nicht:

„Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.“

Wie am Anfang des Gedichtes klingen am Ende die zentralen Motive des ersten Themas an: „sanft“, „einsam“ und „still“.

In einer Zusammenschau der einzelnen Gedichtteile zeigt sich:

Das Thema vom einfachen naturnahen Leben (Thema 1) bleibt in allen Teilen des Gedichtes hörbar und bewahrt die Bindung an eine natürliche Humanität. Im dramatischen Dialog von Untergangsthema (Thema 2) und christlichem Passionsthema (Thema 3) vollzieht sich die Tragödie des Geschlechts; die legendenhaft angedeutete Erlösungstat bleibt anscheinend ohne Wirkung. Der einsame Enkel, der „dem dunkleren Ende“ nachsinnt, ist im „gerechten Anschauen“ mit dem „Antlitz der teuren Toten“ konfrontiert, also mit Tod und Sterben. Als verhaltener Trost wird dieses Nachsinnen überschattet von den „blauen Lidern“ eines „stillen Gottes“.

Wie weit nimmt nun in dieser Klangrede die Figur des Helian als Sprechinstanz des Gedichtes Kontur und Umriss an? Vom Namen her kann Helian als der ‚Tönende‘ und ‚Leuchtende‘ gesehen werden, auch „helianthus“, die Sonnenblume, schwingt im Namen mit, ebenso aber ist eine Zusammenfügung von Helios und Heiland möglich. Als Autorfiguration ist Helian der jugendliche Dichter, der junge Novize, der Fremdling, der Schauende, der Bruder und schließlich der Knabe, dem das „Lied“ gewidmet ist. Im Enkel, dem die Reflexion des dunklen Endes übertragen ist, lebt ein Funke von Hoffnung weiter.

Über allen Figuretionen steht unüberhörbar ein Autor, der als Komponist Themen und Motivstrukturen in eine genau kalkulierte künstlerische Form gebracht hat: Das Gedicht enthält keine kontinuierliche ‚Geschichte‘, wohl aber ein Geflecht thematischer Resonanzen und den dramatischen Dialog dreier Themen, die in lyrischer Klangrede aufeinander bezogen sind.³² Als zeitgeschichtlicher Hintergrund ist die verhängnisvolle Neigung zu Krieg und Untergang spürbar, der

poetische Wahnsinn erhebt vergeblich Einspruch gegen den „Wahnsinn in schwarzen Zimmern“ (Z. 81), gegen den blinden Wahnsinn.

Die folgende Motivübersicht macht deutlich, dass die Motivkonstellationen, die klanglich und rhythmisch aufeinander weisenden Satzkonstruktionen und die Struktur der Gedichtteile neben der semantischen Relevanz bewusst auf eine entscheidende musikalische Wirkung hin eingesetzt worden sind.

Wiederkehrende Motive als kleinste Sinneinheiten:

sanfte Sonate – sanftes Saitenspiel – sanfte Augen – sanfter Gesang – sanfte Umnachtung;

weiße Sterne – weiße Wangen – weiße Wasser – weiße Greise – weiße Gestalten des Lichts;

mit braunem Wein – mit braunem Laub; in kahlen Gezweigen – aus kahlen Zimmern;

leise klingen die Schritte – leise rollen vergilbte Monde – leise und harmonisch ist ein Gang;

an gelben Mauern hin – an roten Mauern hin – die Mauern voll Aussatz hin – die schwarzen Mauern;

die runden Augen – stille die Augen rollen – die Augen des Schauenden – der bläulich die Augen aufschlägt – zerbrochenen Augen;

das Schweigen des verwüsteten Gartens – Schweigen des Winters – das Schweigen verfallener Kreuze;

in schwarzer Novemberzerstörung – die schwarzen Mauern am Platz – in schwarzen Zimmern;

Wort- und Klangwiederholungen:

Begegnen wir uns mit Hirten – Am Abend begegnen sich Auferstandene;

Einsam endet der Abendwind – sie öffnen die kotbefleckten Gewänder / Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen Hügel weht – Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind – vergilbte Monde – Bündel vergilbten Korn;

Die Seele erfreut gerechtes Anschauen – Da sich Helians Seele im rosigen Spiegel beschaut – Wind, der vom rosigen Hügel weht;

In purpurnen Höhlen stille die Augen rollen – Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein – Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind;

Wiederholung rhythmischer Figuren durch wiederkehrende Satzmuster:

In den einsamen Stunden des Geistes / Ist es schön – Schön ist die Stille der Nacht – Schön ist der Mensch;

An gelben Mauern hin – an roten Mauern hin – an freundlichen Zimmern hin – an Mauern voll Aussatz hin;

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens – Erschütternd ist der

Untergang des Geschlechts;

Ersterbend neigt sich das Haupt – Die kindlichen Früchte des Holunders / Sich staunend neigen;

Exklamationen, meist als Schlusskadenz der einzelnen Teile:

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten – O wie einsam endet der Abendwind – O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar – O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen – O wie traurig ist dieses Wiedersehn – O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern;

abrupter Wandel der Perspektive:

Oder in kalter Nacht die Wangen der Schwestern – Oder es sind Schreie im Schlaf – Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder;

„Da“ als schwebende Zeitbestimmung:

Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränzt – Da er darein mit silbernen Füßen steht – Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen – Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut – Da der Enkel in sanfter Umnachtung / Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt.

Diese Übersicht, die keineswegs alle Klangverflechtungen auflistet, soll andeuten, wie sehr Wortschatz und Satzbau des Gedichtes auf seine klangliche Wirkung hin eingesetzt worden sind.

Der rezeptionsästhetische Ansatz der Interpretation war darauf gerichtet, von der Beschaffenheit und dem Aufbau des Textes ausgehend, nach der musikalischen Wirkung und nach der durch diese Wirkung überformten sprachlichen Bedeutung zu fragen. Das Gedicht („Lied“) sollte als eine lyrische Klangrede gelesen und gehört werden.

Anmerkungen

- 1 Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. In: Rezeptionsästhetik. Hg. v. Rainer Warning. München: Fink ⁴1994, 228-252.
- 2 Ludwig Dietz: Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 1959 (= Trakl-Studien 5).
- 3 Walther Killy: Über Georg Trakl. Göttingen 1960, 52-99 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 88/89). – Der Aufsatz ist ein Vorgriff auf die historisch-kritische Ausgabe und auf die Art der Darstellung der Lesarten.
- 4 Vgl. ebenda, 74.
- 5 Eine Auflistung aller Bände unter <https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/publikationen/#Trakl>.
- 6 Eberhard Sauer mann: Zyklische Strukturen in Trakls *Helian*. In: Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung. Hg. v. Károly Csúri. Tübingen: Niemeyer 1996, 169-187.
- 7 Vgl. Hans-Georg Kemper: Trakls Entwürfe. Aspekte zu ihrem Verständnis. Tübingen: Niemeyer 1970.
- 8 Interpretationen. Gedichte von Georg Trakl. Hg. v. Hans-Georg Kemper. Stuttgart: Reclam 1999, 84-95.
- 9 Barbara Neymeyr: Trakls lyrische Quintessenz. Poetologische Décadence-Reflexion und Hermetik in seinem Gedicht „Helian“. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 121, 2002, 529-547.
- 10 Eva Thauerer: Ästhetik des Verlusts. Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik. Berlin: Weidler 2007 (= Studium Litterarum 14).
- 11 Ebenda, 237.
- 12 Ebenda, 225.
- 13 Ebenda, 247.
- 14 Uta Degner: *Infirme* Autorschaft. Trakls *Helian* als poetologischer Selbstentwurf. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 2016, 68-88 (= Trakl-Studien 26).
- 15 Das Gedicht wurde von der Trakl-Gedenkstätte in Salzburg erworben. [Vgl. dazu den Beitrag von Hans Weichselbaum in diesem Band, der auch den Text wiedergibt, d. Hg.]
- 16 Norbert von Hellingrath: Kunstcharakter der Hölderlinischen Übertragungen und ihre Stellung in der Geschichte der Pindarverdeutschung. In: ders.: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena: Diederichs 1911, 1-25. [Online unter https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1911_hellingrath2.pdf, 16.8.2016, d. Hg.]
- 17 Vgl. Heinrich Lausberg: Zur Stellung Malherbes in der Geschichte der französischen Schriftsprache. In: Romanische Forschung 62, 1950, 172-200.
- 18 Ebenda, 81.
- 19 Dieses und fast alle folgenden zeitgenössischen Rezeptionszeugnisse sind in der Innsbrucker Trakl-Ausgabe, 2, 235-237, abgedruckt; die Briefe von Rilke und Wittgenstein finden sich in: Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1914-1925. Hg. v. I. Zangerle, W. Methlagl, F. Seyr, A. Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1988, 53 u. 87.
- 20 Friedrich Nietzsche: Werke in 3 Bänden. Hg. v. Karl Schlechta. München: Hanser 1962, Bd. 1, 14 und 37.
- 21 Salzburger Volksblatt, 16.2.1908, 5-6. – Hans-Georg Kemper behandelt in seinem Buch *Droge Trakl*. Salzburg: Otto Müller 2014 (= Trakl-Studien 25) auf den Seiten 117 bis 120 ausführlich „Die Geburt der Poesie aus dem Geist der Musik“.
- 22 Arnold Schönberg: Harmonielehre. Leipzig, Wien: Universal-Edition 1911, 386.
- 23 Vgl. *Psalm*. In: Alfred Doppler: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte Salzburg: Otto Müller 2001, 88-102 (= Trakl-Studien 21).
- 24 Im Gegeneinander der Themen wird „die Kombination gleichzeitiger Untergangs- und Aufstiegsprozesse“ gestaltet, wie dies Károly Csúri in seinem Buch *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten*, Bielefeld: Aisthesis 2016, 34-38, beschreibt.
- 25 Gunter Kleefeld: Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung. Salzburg: Otto Müller 2009, 136 (= Trakl-Studien 24).
- 26 Die Bedeutung der Stille für Trakl zeigt sich im Brief vom Juli 1914, in welchem er sich bei dem ihm unbekanntem Geldgeber (Ludwig Wittgenstein) für die auf Vorschlag Fickers überwiesenen 20.000 Kronen

- bedankt: „Seit Jahren jeglichem Zufall des Lebens preisgegeben, bedeutet es mir alles der eigenen Stille nun ungestört nachgehen zu können. Möge was davon zum Gedicht wird des edlen Menschen würdig sein, dem ich so vieles schulde.“ Dazu die Erläuterungen in der *Innsbrucker Ausgabe*, 5, 2, 646.
- 27 Trakl distanzierte sich von dem zeitgenössischen, vitalistischen Pankult, wie er auch im „Brenner-Kreis“ üblich war.
- 28 Betreffend die Abfolge der Jahreszeiten hat Károly Csúri darauf hingewiesen, „dass es sich dabei nicht um reale Prozesse der Erfahrungswirklichkeit, sondern grundsätzlich um unsere Wissensschemata über solche Prozesse handelt.“ Csúri: Konstruktionsprinzipien (Anm. 24), 27.
- 29 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke („Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe“), Bd. 2.1 (Texte nach 1800), 94. [Die „Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe“ ist online, mit dieser Angabe in google gelangt man hin, d. Hg.]
- 30 Ebenda, 91.
- 31 Den poetischen Wahnsinn nennt Trakl auch im Gedicht *Hölderlin* (vgl. Anm. 15): „So ward ein edles Haupt verdüstert / In seiner Schönheit Glanz und Trauer / Von Wahnsinn, den ein frommer Schauer / Am Abend durch die Kräuter flüstert“.
- 32 Perfektioniert wird dieses musikalische Verfahren in dem dreiteiligen Gedicht *Sebastian im Traum*. In diesem zentralen Gedicht wird der Lebenslauf Sebastians in Traumbildern durch Motivwiederholungen und Variationen dargestellt. Vgl. Alfred Doppler: Sebastian als Autorfiguration. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 2016, 131-153 (= Trakl-Studien 26).

Ein überraschender Fund. Georg Trakls Gedicht *Hölderlin* von Hans Weichselbaum (Salzburg)¹

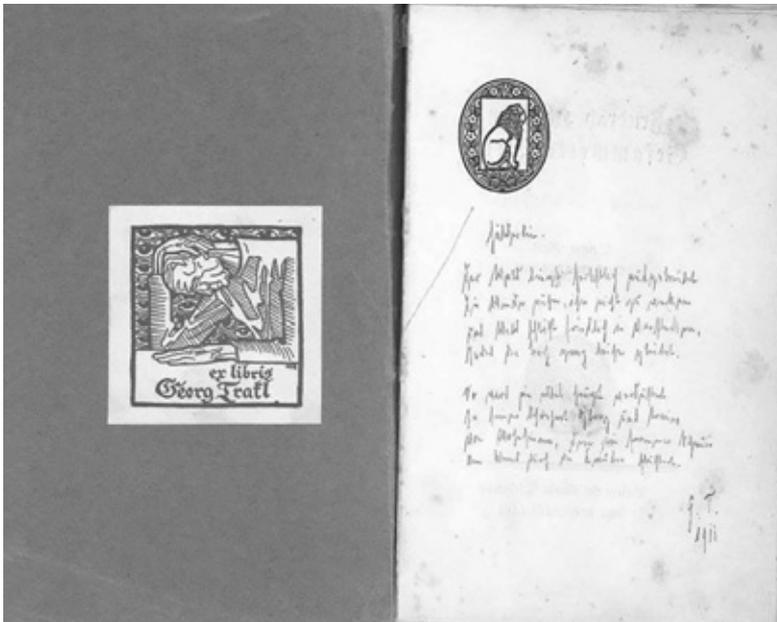


Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Salzburger Kulturvereinigung.

Hölderlin.

Der Wald liegt herbstlich ausgebreitet
Die Winde ruhn, ihn nicht zu wecken
Das Wild schläft friedlich in Verstecken,
Indes der Bach ganz leise gleitet.

So ward ein edles Haupt verdüstert
In seiner Schönheit Glanz und Trauer
Von Wahnsinn, den ein frommer Schauer
Am Abend durch die Kräuter flüstert.

G. T.
1911

Bei der Auflösung einer privaten Bibliothek hat der Wiener Antiquar Erhard Löcker im Herbst letzten Jahres einen Fund gemacht, den wohl alle an Georg Trakl Interessierten als sensationell empfunden haben: In einer Hölderlin-Ausgabe von 1905 war ein bisher unbekanntes Gedicht Trakls mit dem Titel *Hölderlin* in der in diesem Fall gut lesbaren Handschrift des Dichters zu lesen. Das Buch ist eine Interimsbroschur, also ein unbeschnittenes Exemplar mit provisorischem Einband des dritten Bandes der *Gesammelten Werke* Friedrich Hölderlins, herausgegeben von Wilhelm Böhm im Verlag Eugen Diederichs in Jena und Leipzig. Es enthält Dramen und Übersetzungen Hölderlins: *Empedokles*, *Ödipus* und *Antigona*.

Auf dem vorderen Spiegelblatt findet sich das von Max Esterle 1913 entworfene Exlibris Georg Trakls – ein Hinweis auf den früheren Besitzer. Auf die gegenüber liegende Seite hat Trakl mit Bleistift das Gedicht *Hölderlin* geschrieben, ohne Korrekturen, also dürfte es sich um eine Reinschrift handeln. Es besteht aus zwei vierzeiligen Strophen in regelmäßigen vierhebigen Jamben mit umschließendem Reim, wie ihn Trakl in dieser Phase gerne verwendet hat. Er hat es darunter mit „1911“ datiert und mit den Initialen seines Namens signiert.

Die erste Strophe zeigt eine friedliche Landschaft aus distanzierter Perspektive. Alle Bewegung ist zum Stillstand gekommen, selbst der Bach „gleitet“ nur „ganz leise“. Elemente dieser Strophe finden sich auch in der ersten Strophe des Gedichtes *Melancholie des Abends*, das Trakl in den Band *Gedichte* aufgenommen hat:²

– Der Wald, der sich verstorben breitet –
Und Schatten sind um ihn, wie Hecken.
Das Wild kommt zitternd aus Verstecken,
Indes ein Bach ganz leise gleitet

Trakl hat dieses Gedicht etwa zur gleichen Zeit wie *Hölderlin* geschrieben; die Innsbrucker Trakl-Ausgabe datiert das Typoskript von *Melancholie des Abends* auf „verm. Okt. 1911“.³ Welcher Text zuerst entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

Dass Trakl Gedichtentwürfe in abgewandelter Form mehrfach verwendet hat, ist hinlänglich bekannt. Ebenso, dass er sprachliche Elemente von Gedichten Hölderlins übernahm, wie schon in seinem ersten, im *Salzburger Volksblatt* veröffentlichten Gedicht *Das Morgenlied*.⁴

In *Hölderlin* sind es Parallelen zu dessen Gedicht *Der Frühling* aus den Turmgesängen, das Trakl in Band 2, „Gedichte“, der *Gesammelten Werke* lesen konnte; die ersten vier der acht Verse lauten bei Hölderlin:

Der Mensch vergißt die Sorgen aus dem Geiste,
Der Frühling aber blüht, und prächtig ist das Meiste,
Das grüne Feld ist herrlich ausgebreitet,
Da glänzend schon der Bach hinuntergleitet.⁵

In der zweiten Strophe nimmt Trakl direkt Bezug auf Hölderlin, weist auf dessen „edles Haupt“ hin, auf „seiner Schönheit Glanz und Trauer“, das von „Wahnsinn“ (die drei „n“ sind wohl eine Verschreibung; oder doch eine Verstärkung?) verdüstert worden sei.

Die Bedeutung Hölderlins für Trakl ist in der Forschung bereits ausführlich hervorgehoben worden.⁶ Er hat ihn als „Bruder“ angesprochen und machte ihn zur Leitfigur seiner poetischen Welt. In seinen Gedichten ist er mit dem „Saitenspiel“, dem „sanften Wahnsinn“ und dem „Heiligen“ seines Wesens gegenwärtig. Im Gedicht *Hölderlin* begegnet uns sein „Wahnsinn“ als etwas Geheimnis-, beinahe Verheißungsvolles, wie es mit „flüstert“ angedeutet wird. Bernhard Böschstein meinte, Hölderlins Gegenwart habe bei Trakl „etwas Geisterhaftes, etwas von einem Doppelgänger“, er sieht darin „ein leicht verwischtes Selbstbildnis, das aus zeitlichen Tiefen ausgegraben wird.“⁷ Der Geschichtsoptimismus Hölderlins musste Trakl jedoch fremd bleiben, da in seinen Augen der Mensch bereits mit der „Schuld des Geborenen“ in die Welt komme und daher dem Untergang geweiht sei.⁸

Dieses zuletzt aufgefundene Gedicht – es muss nicht unbedingt das letzte sein – unterstreicht die Bedeutung Hölderlins für den Dichter aus Salzburg. Neben *An Novalis* ist es das zweite Widmungsgedicht, das die Traditionslinien, in denen sich Trakl gesehen hat, deutlich werden lässt.

Der Erwerb dieses einzigartigen Dokuments durch die Salzburger Kulturvereinigung ist eine wertvolle Bereicherung für die Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte im Geburtshaus des Dichters. Die Beurteilung des Dokuments durch Johann Holzner, den ehemaligen Leiter des Forschungsinstituts Brenner-Archiv, war dabei hilfreich, ebenso Eberhard Sauerlanns Vertrautheit mit Trakl-Handschriften bei der Klärung einiger heikler Textstellen. Beiden sei hiermit gedankt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. auch Hans Weichselbaum: Das Gedicht *Hölderlin*. In: Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Hg. v. Uta Degner, Hans Weichselbaum u. Norbert Christian Wolf. Salzburg: Otto Müller 2016, 421-423 (= Trakl-Studien 26).
- 2 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe Bd.1. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. 2. erg. Auflage, Salzburg: Otto Müller 1987, 19 (HKA) u. Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Bd. 1. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2007, 442 (ITA).
- 3 ITA (Anm. 2), 1, 440.
- 4 Salzburger Volksblatt, 26.4.1908, 1.
- 5 Friedrich Hölderlin: Der Frühling. In: F. H.: Gedichte. Hg. v. Paul Ernst. Jena u. Leipzig: Diederichs 1905, 311 (= F. H.: Gesammelte Werke. Hg. v. Wilhelm Böhm. Bd. 2.).
- 6 Beispielsweise in den Arbeiten von Theodore Fiedler (Trakl and Hoelderlin. A Study of Influence. Masch. Diss. Univ. Washington 1969) und Bernhard Böschenstein (mehrere Beiträge zu diesem Thema in: B. B.: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München: Fink 2006); zuletzt im Beitrag von Uta Degner: ‚Infirmes‘ Autorschaft. Trakls *Helian* als poetologischer Selbstentwurf. In: Autorschaft und Poetik (Anm. 1), 95-115.
- 7 Bernhard Böschenstein: Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan. In: B.B.: Von Morgen nach Abend (Anm. 6), 85.
- 8 Vgl. das Gedicht „Anif“: „Groß ist die Schuld des Geborenen. Weh, ihr goldenen Schauer / Des Todes, / Da die Seele kühlere Blüten träumt.“ (HKA 1, 114; ITA 3, 326ff.)

Vom Lichtquell.

Eine (bisher unbekannte) Rezension von Georg Trakl im Kontext oder:
Ein Phantom wird gesucht

von Harald Stockhammer (Innsbruck)

Im Rahmen der Ankündigung von Neuerscheinungen findet sich im *Grazer Tagblatt* vom 24. Juni 1908 (S. 16) eine kurze Besprechung, die vernichtender nicht sein könnte:

„*Vom Lichtquell. Dichtungen von Artur Grobler, Leipzig, 1908. Verlag des ‚Literarischen Bulletins‘. – Der ‚Dichter‘ dieses Werkes fabriziert Verse wie die folgenden:
O, wie ich die Tage zähle
Bis zu der Sonnenwend!
In meiner *trüben* Seele
Spiegelt sich das Geländ. (!!)

Oder:
Daß frei mit hellem Auge
In sternentiefem Mut
Du siehst, was Werden tauge, (??)
Und handelst klug und gut. (!)

Und so weiter. Herr Grobler aber handelt nicht ‚klug und gut‘, daß er solches der Öffentlichkeit übergibt. Deshalb sei ihm im Vertrauen geraten, daß er zum Dichter nicht taugt.“

Der Kritiker, der nicht namentlich zeichnet, belässt es nicht bei Worten. Seine Ablehnung verstärkt er am Ende mancher Zeilen mit Ruf- oder Fragezeichen in Klammern. Sie sollen die Lesenden schon optisch auf das Fazit vorbereiten: dass der besprochene Lyriker „zum Dichter nicht taugt“.

Knapp zwei Wochen später, in der Wochenendausgabe des *Salzburger Volksblattes* vom 4./5. Juli 1908 (S. 33), findet sich in der „Belletristischen Beilage“ unter der Rubrik „Literarisches“ eine weitere Rezension:

„Vom Lichtquell. Dichtungen von Artur Grobler. Es ist das Charakteristische dieser Gedichte, daß sie es einem leichtmachen, einige gute Worte über sie zu sprechen, die zwar weniger eine literarische Bewertung zum Ausdruck bringen sollen, als jene Sympathie, die man

einem schlichten Herzen gegenüber empfindet, das von allem Anfang an darauf verzichtet, uns Ueberraschungen zu bereiten.

Die klare, geradlinige Einfachheit dieser Lyrik, die von den Schicksalen einer lauterer Seele Bekenntnis ablegt, überredet uns zu einem lächelnden Verstehen und willigem Verweilen. Und wenn dann die Erinnerung geruhig ihre Ernte hält, fängt manche stille Melodie wieder an zu klingen, und manches Bild lebt vor uns träumerisch wieder auf, das des Dichters Wort im Flug der Phantasie festgehalten und gestaltet hat. Daß Maurice R. v. Stern mit liebevoll ordnender Hand über diesen Gedichten gewaltet hat, gereicht dem Buche nur zum Vorteil, und seinem Dichter zur Ehre. Eine kurze Vorrede, die von Stern verfaßt ist, macht uns mit den Lebensschicksalen des jungen Dichters bekannt. G. Trakl.“

Eine Nachschau im historisch-kritisch erschlossenen Werk Georg Trakls ergab, dass diese Rezension bisher nicht bekannt war.

Allerdings können nun der Lyriker Artur Grobler und sein Gedichtband nicht nachgewiesen werden. Internet-Recherchen zu Artur (oder Arthur) Grobler zeigen keine Ergebnisse, das rezensierte Buch ist in keiner Bibliothek nachzuweisen. Außer den vom *Grazer Tagblatt* verwendeten beiden Strophen ist von dem Buch nichts bekannt: weder der weitere Inhalt, noch sein Umfang, nicht Größe, Bindung, Druck.

Auch der Versuch, zu diesem Problem auf dem Umweg über den Verfasser der „Vorrede“, über Maurice Reinhold von Stern, mehr herauszufinden, brachte keine zweckdienlichen Hinweise. Das in Irmgard Paulus' Dissertation vorliegende Werkverzeichnis enthält den Titel nicht, es gibt auch sonst keinen Hinweis auf ein von Stern zu einem Band von Grobler verfasstes Vorwort.¹ Auch die Bibliographie von May Redlich zu Stern nennt die Herausgeberschaft für Grobler nicht, allerdings eine andere: für Adolf Huber: *Gesammelte Werke*.²

Gleichermaßen erfolglos verliefen Recherchen zum „Verlag des Literarischen Bulletin (A. v. Stern)“ in Leipzig. Mit einiger Sicherheit ist er der Nachfolger des von Stern in der Schweiz gegründeten Unternehmens in Zürich.³ Mit wenigen Ausnahmen (etwa den oben genannten) dürfte er hauptsächlich von Stern verfasste Bücher verlegt haben. Zwischen den Jahren 1907 bis 1909 „klafft“ eine Lücke.⁴ War Artur Grobler vielleicht ein Pseudonym von Maurice R. v. Stern? Dies angenommen, fehlt allerdings immer noch das Buch *Vom Lichtquell*...

Ein Blick auf die Geschichte des *Salzburger Volksblattes*, in dem Trakls Rezension erschien, sei noch gestattet.⁵ Seit Mai 1899 befand sich die Redaktion des *Salzburger Volksblattes* im Haus Waagplatz Nr. 1⁶ und somit „Tür an Tür“ mit der Familie Trakl (Waagplatz 1a). Jakob beziffert die Auflage des *Volksblattes* im Oktober 1908 auf 6.000 Stück/Tag.⁷ Für eine auf eine eher kleine Region bezogene Zeitung ist das keine unerhebliche Auflagenhöhe. An Besprechungen von Georg Trakl finden sich im *Salzburger*

Volksblatt am 16. Februar 1908 ein „Kleines Feuilleton“ (S. 5-6) mit der Überschrift *Gustav Streicher*, am 6. April 1906 (S. 6) ein Beitrag zu *Oberregisseur Friedheim* und am 22. August 1908 (S. 19) eine Rezension zu Franz Karl Ginzkeys Roman *Jakobus und die Frauen*, dies der letzte bisher bekannte Beitrag.⁸ In diesen Kontext gehört die hier vorgestellte Rezension zu Groblers *Lichtquell*. Nach einer problematischen Phase des Jahres 1906, in der Trakls Bemühungen, sich der Öffentlichkeit als Dichter zu präsentieren, scheiterten,⁹ und einem Aussetzen der literarischen Produktion im Jahr 1907 zeigt das Jahr 1908 ein anderes Gesicht. Dass die positive Rezension von *Lichtquell* in eine positive Phase Trakls fällt, ist nicht zu übersehen. Sie erscheint, gerade im direkten Vergleich, wie das idyllische Gegenstück zu der im *Grazer Volksblatt* erschienenen Besprechung. Wirkte das Buch so nachhaltig auf Trakl? Oder beeinflusste Trakls Stimmung die Rezension?

Sollte es tatsächlich nur ein paar nun verschollene Exemplare des Gedichtbandes gegeben haben, über die u.a. die beiden vorgestellten so unterschiedlichen Kritiken erschienen sind?¹⁰

Was hat es zu bedeuten, dass Trakls Rezension im *Salzburger Volksblatt* vom 16.2.1908 direkt nach einer Erzählung von Maurice R. v. Stern: *Scheintod* (S. 1-5) steht?

Hat Trakl das Buch wohl je in der Hand gehalten?

Mit diesem kurzen Artikel soll die Suche danach beginnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Irmgard Paulus: Maurice Reinhold von Stern. Ein deutsches Dichter- und Charakterbild. Innsbruck: Phil. Diss. 1954; Werkverzeichnis 160-162.
- 2 Siehe die 48 Titel zu „Stern, Maurice Reinhold von“ bei May Redlich: Lexikon deutschbaltischer Literatur: eine Bibliographie. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1989. (Für diesen Hinweis und die Übersendung von Kopien danke ich Dr. Mirko Nottscheid, Hamburg!) Nur einen Titel, den Paulus nennt, enthält das Lexikon nicht: *Auf Goldgrund*. Neue Gedichte. München 1931, der allerdings auch in der Österreichischen Nationalbibliothek nur als Typoskript geführt wird.
- 3 Erschlossen aus der Änderung der Ortsbezeichnung: zuerst Zürich, dann Zürich und Leipzig, zuletzt Leipzig. Die Beifügung „A. v. Stern“ (an beiden Orten) verweist möglicherweise auf seine Frau.
- 4 Vgl. Redlich (Anm. 2), 314: Zwischen Maurice R. Stern: Donner und Lerche. Neue Gedichte. Leipzig: Verlag des literarischen Bulletin A. v. Stern 1907 und Adolf Huber: Gesammelte Werke. Hg. v. Maurice Reinhold v. Stern. Leipzig : Verlag des literarischen Bulletin A. v. Stern 1909.
- 5 Vgl. dazu Waltraud Jakob: Salzburger Zeitungsgeschichte. Salzburg: Landespressebüro 1979 (= Salzburger Dokumentationen 39).
- 6 Ebenda, 152.
- 7 Ebenda, 139.
- 8 Zu diesen und weiteren Beiträgen Trakls in Salzburger Zeitungen und ihrer literarischen Einordnung vgl. Sieglinde Klettenhammer: Drei bisher unbekannte frühe journalistische Arbeiten von Georg Trakl. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 9/1990, 10-19.
- 9 Vgl. Hans Weichselbaum: Georg Trakl. Eine Biographie. Salzburg: Otto Müller 2014, hier 60.
- 10 Eine weitere (positive) Besprechung des Bandes findet sich in der „Bücherschau“ der Anzeigen-Beilage Nr. 20 der *Lyra* vom 15. Juli 1908, 280: N.: Vom Lichtquell (online unter <http://anno.onb.ac.at>, Suche „Grobler“).

Stefan Zweigs Entdeckung des Südens¹

von Arturo Larcati (Verona)

Manchmal habe ich das Gefühl, wir werden die Letzten sein, die wir Südamerika gesehen haben, wie wir die Letzten waren, die noch das kindlich-fröhliche Italien kannten, den frommen und fanatischen Orient.

Stefan Zweig an Paul Zech, 25. Dezember 1941²

I. Phasen und Eigenart von Stefan Zweigs Italien-Erfahrung

Stefan Zweig gehört zu den größten Italien-Liebhaberinnen und -habern seiner Zeit. Die Intensität seiner Italien-Begeisterung findet man nur selten bei seinen deutschsprachigen Zeitgenossen. Dass er ein so inniges Verhältnis zu Italien entwickeln kann, hängt zunächst damit zusammen, dass Italien für einige Jahre das Land seiner Mutter Ida Brettauer war. Da diese in Ancona geboren wurde und dort bis zum Alter von 16 Jahren blieb – denn der Großvater mütterlicherseits arbeitete als Bankier unter anderem auch für den Vatikan³ – ist Zweig seit seiner Kindheit mit der italienischen Sprache und Kultur eng vertraut.⁴ In der *Welt von Gestern* führt er das Gefühl der Verbundenheit mit dem Land auf diese familiäre Dimension zurück: „Risotto und die damals noch seltenen Artischocken sowie die anderen Besonderheiten der südlichen Küche waren mir schon von frühester Kindheit an vertraut, und wann immer ich später nach Italien kam, fühlte ich mich von der ersten Stunde zu Hause.“⁵ Zweigs intensive Italien-Erfahrung kann sowohl für die Jahre vom Fin de Siècle bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, als auch für die Zwischenkriegszeit, in denen die Auseinandersetzung mit dem Faschismus zentral wird, als einzigartig gelten – ein seltener Fall in der Tradition der deutschen Italien-Sehnsucht. Eine solche Kontinuität fehlt bei anderen italienbegeisterten Autoren wie Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse⁶ oder Heinrich Mann.⁷ Zweig kann sich länger als andere deutschsprachige Autoren in Italien aufhalten. Sein Vorbild Hofmannsthal stirbt 1929, und auch die antifaschistisch orientierten Brüder Thomas und Heinrich Mann verlieren schon zu Beginn der dreißiger Jahre den direkten Kontakt zu Italien und dessen intellektueller Elite. Während Thomas Mann gleich nach der Veröffentlichung von *Mario und der Zauberer* (1929) wegen der vermeintlichen Mussolini-Anspielungen des Buches in Italien als persona non grata gilt, kann Stefan Zweig sogar bis 1940 ungestört nach Italien reisen, die Zustände im Land mit eigenen Augen sehen und seine italienischen Freunde treffen.⁸

Stefan Zweigs außerordentlich lange Italien-Erfahrung, so die Hauptthese, lässt sich in zwei große Phasen einteilen. Der Erste Weltkrieg und Zweigs Auseinandersetzung

mit dem Nationalismus in seinen verschiedenen Formen teilen sie in ein Vor- und ein Nachher.

In den Jahren vor dem Krieg reist Zweig auf den Spuren von Goethe durch Italien und erlebt das Land als beglückende Natur- und Kulturlandschaft. Wie es bei Generationen von Italienreisenden vor ihm der Fall war, prägt der Gegensatz von Nord und Süd auch Stefan Zweigs Wahrnehmung des Landes, „wo die Zitronen blühen“: Schönheit und menschliche Wärme werden der winterlichen Kälte und den rauen Sitten gegenübergestellt. Der blaue Himmel und die Fröhlichkeit des italienischen Volkes gehören zu den traditionellen Topoi, die Zweig in seinen Briefen am meisten beschwört, um seine Wahrnehmung von Italien als neuem Arkadien zu bestätigen. Allerdings kann er sich im Unterschied zu Goethe kaum für die Meisterwerke der Antike begeistern. Stattdessen sind es etwa die Schöpfungen von Leonardo da Vinci und Michelangelo, nach denen Zweig richtiggehend „hungert“⁹, oder es sind die Werke der toskanischen Maler der Renaissance, von denen er sich angezogen fühlt.¹⁰

Nach dem Krieg verändert sich Zweigs Blickwinkel auf Italien von Grund auf. War früher sein Blick primär von einem ästhetischen Interesse geleitet und bestimmt, so ist er jetzt ein entschlossener Pazifist und europäisch denkender Schriftsteller, der nach Süden schaut. In Italien sucht Zweig nicht mehr ein „interesseloses Wohlgefallen“, sondern die Wurzeln der geistigen Einheit Europas, die in seinen Augen von Italien ausgehend mehrmals verwirklicht wurde. Zweigs große Hoffnung ist, dass das, was in der Vergangenheit möglich war, auch in der Zukunft möglich sein wird. Als Gewährsmann für seine Wiederentdeckung des Südens aus übernationaler Perspektive wählt sich Zweig den „Europäer“ Nietzsche. Dessen Vorstellungen von Italien lösen ab den dreißiger Jahren Goethes *Italienische Reise* in ihrer Vorbildrolle ab. Die auf die italienische Landschaft projizierten Topoi der Arcadia-Tradition werden im Licht der Europa-Utopie neu interpretiert. In dieser zweiten Phase verklärt Zweig Italien (den Süden) zum utopischen Raum, in dem die Grenzen zwischen Nationalem und Übernationalem, zwischen Eigenem und Fremdem fließend sind. Wenn der veränderte Blick auf Italien Zweigs Antwort auf den Ersten Weltkrieg und den Nationalismus ist, so gilt dieser Gegenentwurf aus seiner Sicht auch für den Faschismus, den er als erneuten Ausbruch und als Radikalisierung des Nationalismus interpretiert.¹¹

Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden Phasen spiegelt sich auch in Zweigs literarischer Italien-Darstellung. In seinen frühen Schreibversuchen folgt Zweig den ästhetischen Mustern von „Jung Wien“ und präferiert dementsprechend für seine Texte über Italien die lyrische Gattung. Im *Brief eines deutschen Malers aus Italien* etwa verwandelt er das Land in einen entmaterialisierten Raum aus Licht und Farben bzw. in ein imaginäres Traumreich.¹² Ein anderes Mal verfasst er impressionistisch gefärbte Gedichte über die italienische Landschaft wie *Nächte am Comersee*¹³ oder *Bozner Berge*¹⁴. Wie zahlreiche andere Autorinnen und Autoren des Fin de Siècle fixiert auch Zweig seine „Venedig-Impressionen“ in Gedichten.¹⁵

Ab den dreißiger Jahren legt Zweig in seinen Werken einen zweiten Italien-Schwerpunkt. In seinen Biographien und Essays tauchen auffällig viele Gestalten aus der italienischen Literatur und Geschichte auf: Es handelt sich um Schriftsteller, aber auch um Seefahrer und Entdecker, deren Lebensgeschichte Zweig im Zusammenhang mit dem Komplex Exil und Verfolgung behandelt und die ein wichtiges Pendant zu den Reflexionen in den Europa-Essays dieser Jahre darstellen. Da die literarischen Erzeugnisse der ersten Phase mit einigen Ausnahmen eher epigonalen Charakter aufweisen, konzentriert sich unsere Analyse auf die Italienbezüge in den Werken der zweiten Phase.

Der vorliegende Aufsatz soll ein erster Hinweis darauf sein, dass Zweig als Schriftsteller Werke mit den unterschiedlichsten Italienbezügen verfasst und die italienische Literatur in mehreren Formen rezipiert hat.¹⁶ Außerdem soll hier zumindest angedeutet werden, dass Zweig als Vermittler, wie kaum ein anderer, auf den Kulturtransfer zwischen Italien und den deutschsprachigen Ländern über viele Jahrzehnte Einfluss genommen hat.

II. Stefan Zweigs italienische Reisen

Stefan Zweig reist leidenschaftlich gerne, weil er ein „von innerer Unruhe und Ungeduld Getriebener“ ist, „lange bevor er als Exilant das Reisen als Zwangserfahrung kennen lernen musste.“¹⁷ Seine Reisen nach Italien sind zunächst Urlaubs- und Bildungsreisen. Oft erfüllen längere Aufenthalte in Italien aber auch die Funktion, auf Distanz zur Familie und zum anstrengenden Alltag zu gehen und Ruhe zu finden, um ideale Bedingungen für das Schreiben zu schaffen.

In seiner persönlichen Entdeckung Italiens folgt Zweig den klassischen Wegen, die von der Grand Tour bzw. von Goethes *Italienischer Reise* vorgezeichnet sind. So sind seine Lieblingsziele in Norditalien Südtirol (Meran), der Comer See, Verona und der Gardasee – Gebiete in Lombardo-Venetien, die Teile von Österreich-Ungarn sind oder waren –, und Mailand. Zweig bereist auch Florenz, Rom und Neapel, südlich von Neapel aber nur Palermo.

Der Schriftsteller verbindet seine italienischen Lieblingsstädte und -orte mit bestimmten Vorstellungen, Erwartungen und den Namen wichtiger Freundinnen und Freunde oder Bezugspersonen: Verona und der Gardasee werden meistens mit dem aus Caprino (VR) stammenden Maler Alberto Stringa verbunden, Rom – die Stadt der „tausend Stimmen“¹⁸ – zuerst mit dem berühmten Dichterpaa Sibilla Aleramo und Giovanni Cena, später mit dem Freund und Übersetzer Enrico Rocca und dem Schriftsteller Corrado Alvaro.¹⁹ Manchmal sind in der Beschreibung Roms literarische Reminiszenzen wie zum Beispiel Spuren von Goethes *Italienischer Reise* wahrzunehmen. Das gilt etwa für Zweigs lyrische Beschreibung der von Goethe bewunderten römischen Campagna in der *Sternstunde* über Cicero, wo sie den

Hintergrund für die Flucht des römischen Senators in die Einsamkeit im Alter bildet:

„Er [Cicero, AL] zieht sich von Rom, der lärmenden Metropole, nach Tusculum, dem heutigen Frascati, zurück und stellt damit eine der schönsten Landschaften Italiens rings um sein Haus. In linden, dunkel bewaldeten Wellen fluten die Hügel hinab in die Campagna, mit silbernem Ton musizieren die Quellen in die abseitige Stille.“²⁰

Zweig interessiert sich aber auch für das Rom der Renaissance. So entdeckt er die Gestalt der Beatrice Cenci (1577-1599) wieder, die ihm deshalb so schillernd erscheint, weil ihre Existenz in seinen Augen im Spannungsverhältnis von Legende und Geschichte liegt. Ihre Geschichte zeige „die Renaissance, wie sie in Wahrheit gewesen: brutal und blutig, skrupellos und grausam, den Urkampf entfesselter Naturen, eine Tragödie, groß und eindringlich wie die des Hauses der Atriden.“²¹ Bei Cenci handelt es sich um eine junge römische Adelige, die wegen des Verdachts der Beteiligung an der Ermordung ihres Vaters zu Unrecht hingerichtet wurde und in der Romantik zum Symbol für die Opfer der Brutalität der patriarchalischen Machtverhältnisse aufstieg. 1907 hatte Zweig den Plan konzipiert, die gleichnamige Tragödie von Shelley zu bearbeiten und neu zu übertragen.²² Obwohl er dieses Projekt fallen lässt, setzt er 1926 mit dem Essay *Legende und Wahrheit der Beatrice Cenci* dieser zentralen Frauenfigur der Renaissance ein Denkmal. Das Rom der Völkerwanderung bildet den historischen Hintergrund für die Legende *Der begrabene Leuchter* (1937), der das jüdische Schicksal der Wanderschaft symbolisiert.

Florenz erscheint als Quintessenz der italienischen Schönheit²³ oder als Stadt der (Kultur-)Feste wie zum Beispiel des „Maggio Musicale Fiorentino“ und wird oft mit der dort lebenden Freundin Gisella Selden-Goth (1884-1975) sowie mit dem Komponisten Vittorio Gui (1885-1975) in Verbindung gebracht. In seinem Essay *Das Wien von Gestern* vergleicht Zweig die Metropole der Habsburger Monarchie mit der toskanischen Stadt. Zweig bewundert Florenz, weil dort ähnlich wie in Wien „die höchste Stufe der Kunst“ dank der „Passion eines ganzes Volkes“ erreicht wurde:

„Wenn alle Bildhauer und Maler Italiens im 16. Jahrhundert sich in Florenz versammelten, so geschieht es nicht nur, weil dort die Medicäer sind, die sie mit Geld und Aufträgen fördern, sondern weil das ganze Volk seinen Stolz in der Gegenwart der Künstler sieht, weil jedes neue Bild zum Ereignis wurde, wichtiger als Politik und Geschäft, und weil so ein Künstler den anderen ständig zu überholen und übertreffen genötigt war.“²⁴

In Venedig ist Benno Geiger zu Hause, ein langjähriger Wiener Freund, der für Zweig zu den wichtigsten Vermittlern der italienischen Kultur und Literatur gehört.²⁵

Nach Neapel und Kampanien zieht Zweig sich hingegen gerne zum Schreiben zurück. In einem Brief bezeichnet er die Stadt und ihre Umgebung als „ein herrliches Stück Welt“.²⁶ Darüber hinaus bietet ihm die Stadt die Gelegenheit, den Philosophen Benedetto Croce und seinen Intellektuellenkreis zu besuchen. Seit den dreißiger Jahren intensivieren sich auch seine Besuche in Mailand, um die Kontakte mit dem Verlag Mondadori adäquat zu pflegen, der sein Werk auf Italienisch veröffentlicht und vertreibt. So wird die Stadt zum beliebten Treffpunkt mit dem Jugendfreund Antonio Borgese, vor allem aber auch mit seiner Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti und dem Verleger Arnoldo Mondadori.²⁷ Am nahe gelegenen Lago Maggiore besucht Zweig den Dirigenten Arturo Toscanini, den er tief verehrt.



Die (aus einer unbekanntenen Quelle stammende) Karikatur bezieht sich auf einen Auftritt von Stefan Zweig beim von Enzo Ferrieri geleiteten Mailänder Kulturverein „Il convegno“. Zusammen mit Lavinia Mazzucchetti organisierte der österreichische Schriftsteller 1935 eine Gedenkveranstaltung anlässlich des Todes des berühmten Schauspielers Alexander Moissi. Der italienische Text lautet, Enzo Ferrieri zitierend: „Wir hatten noch, ebenfalls beim Convegno, den sehr feinen und faszinierenden Vortragenden Stefan Zweig...“ (© Literaturarchiv Salzburg)

Erstaunlicherweise spielt Triest weder in Zweigs Reisen noch in seinen Überlegungen und seiner Literatur eine Rolle – ein überraschender Befund, wenn man bedenkt, dass die friulanische Stadt wie keine andere um die Jahrhundertwende für die gelungene Symbiose zwischen der italienischen, der österreichischen und der jüdischen Kultur stand. Auch der Name von Italo Svevo wird seltsamerweise bei Zweig nirgends erwähnt.

Einige besondere Landschaften und Orte, die Zweig während seiner zahlreichen Aufenthalte kennenlernt, prägen sich so sehr in sein Gedächtnis und seine Phantasie ein, dass er sie im Gedicht oder in seiner Prosa wieder entstehen lässt. Die Landschaft um den Comer See bildet etwa den suggestiven Hintergrund für die kurze *Sommernovellette* (1906), die eine Reise in die eigene Kindheit darstellt.²⁸ Am Gardasee und zwar in einem Hotel in Gardone spielt die Novelle *Untergang eines Herzens*²⁹ (1927). Die Handlung einer weiteren Novelle, *Die spät bezahlte Schuld* (1951), ist oberhalb von Bozen angesiedelt. Das Venedig zur Zeit der Renaissance macht Zweig mit der Adaption von Ben Jonsons Komödie *Volpone* (1926) wieder lebendig; die Venedig-Darstellung in Balzacs Novelle *Massimilla Doni* lobt Zweig in hohen Tönen in seiner Balzac-Biographie.³⁰

Wenn sie nicht lyrisch überhöht werden oder als Kulisse für die Erzählprosa dienen, avancieren spezielle Landschaften und Orte zu symbolischen Trägerinnen in einer imaginären Topographie, in der Zweigs Reflexionen über nationale Unterschiede bzw. nationale Grenzen anschaulich werden. Auf die Wahrnehmung der Landschaft in Meran beispielsweise überträgt Zweig schon 1913 den Wunsch nach Aufhebung der nationalen Abgrenzungen und nach Versöhnung der Kulturen, ein Wunsch, der von Anfang an zu den Leitmotiven seines Denkens gehört und sich später in politischen Überlegungen konkretisieren sollte:

„So klar und rein entfaltet sich hier der Fächer der Farben, nichts befiedet sich, alle Gegensätze sind harmonisch gelöst. Norden und Süden, Stadt und Landschaft, Deutschland und Italien, alle diese scharfen Kontraste gleiten sanft ineinander [...]. Meisterschaft des Übergangs: das ist die Gewalt dieser Südtiroler Täler.“³¹

III. Der Erste Weltkrieg und die Wiederentdeckung des Süden nach dem Krieg

Wie viele Landschaften und historische Figuren Zweig für seine Werke auch verwandelt und adaptiert, sein Verhältnis zu Italien bleibt durch Höhen und Tiefen geprägt, die von der politischen Entwicklung des Landes abhängig sind und mit der wechselvollen Geschichte der Beziehung zwischen Italien und Österreich Hand in Hand gehen. So weicht etwa Zweigs anfängliche Bewunderung für die italienische Kunst und

Kultur der Distanz und der Polemik, als er sich im Vorfeld des Ersten Weltkriegs mit dem italienischen Patriotismus³² bzw. Nationalismus konfrontieren muss.³³ In dieser Zeit trifft sozusagen ein Patriotismus in ihm auf den anderen. Zweig ist sich dessen bewusst, dass „das Trentino eine Narbe für Italien [ist], die gärt und schwärt“.³⁴ Nach dem Ausbruch des Krieges wird Italien für ihn zum ‚Problem‘, weil er als Österreicher und als ‚Patriot‘ den Eintritt Italiens auf die Seite der Mächte der Entente befürchtet. Besonders schwer wiegt in diesem Zusammenhang die Befürchtung, dass das von ihm so geliebte Südtirol an Italien abgetreten werden könnte, um dessen Neutralität zu ‚erkaufen‘.³⁵ Nach dem Mai 1915, als Italien Österreich-Ungarn und Deutschland den Krieg erklärt, dokumentieren die Tagebücher eine Reihe von fremdenfeindlichen Aussagen bzw. chauvinistischen Tiraden gegen die Italiener, die man vom späteren Pazifisten und Verfechter der europäischen Sache nie erwarten würde: das geht von der Diffamierung der Italiener als ruhmstüchtigem Volk bis hin zu menschenverachtenden Phantasien.³⁶

Als Zweig jedoch mitten im Krieg zum Pazifisten mutiert, werden zwei profilierte italienische Intellektuelle wie Antonio Borgese und Benedetto Croce zu wichtigen Verbündeten im Kampf um den Frieden und für die Idee der „Vereinigten Staaten Europas“.³⁷ Der Ausdruck der Bewunderung für Croce während des Krieges wird insbesondere zum Modell des Respekts für den ‚Feind‘ und zum Gegenentwurf zum dogmatischen Nationalismus bzw. zu den von der Kriegspropaganda verbreiteten Hassparolen.³⁸

Nach dem Krieg setzt Stefan Zweig als Schriftsteller seinen Kampf für Toleranz und Völkerverständigung u.a. durch die Konzeption von publizistischen Projekten wie der *Bibliotheca mundi* für den Insel-Verlag fort. Seine Anstrengungen in dieser Richtung sind vom Gedanken getragen, „die großen Werke der Weltliteratur in ihrer Ursprache allen Teilen der Welt zugänglich [zu] machen und so über die Abgründe hinweg, die der Krieg zwischen den Völkern aufgerissen hat, zu einer Verständigung im Reiche der Geister als Voraussetzung zu jeder andern, falls die überhaupt möglich sein sollte, beizutragen...“³⁹ In der *Bibliotheca* ist Italien durch zwei Werke vertreten: eine Ausgabe der Werke von Dante mit einer Einleitung von Benedetto Croce sowie eine Renaissance-Anthologie: *Il rinascimento: Anthologia italica ab saeculo decimo tertio usque ad saeculum decimum sextum*.⁴⁰ Mit Blick auf die Thematik der friedlichen Begegnung der Völker ist die Wahl beider Schwerpunkte alles andere als zufällig: Dante hatte durch seine Erneuerung der lateinischen Sprache den Dialog zwischen den Gelehrten aus ganz Europa auf eine neue Basis gestellt und damit eine Möglichkeit zur Verständigung geschaffen, die sich dann in der Renaissance wiederholte.

Auf der Reise von 1921 wird Italien von Zweig als Ort der Wiedergeburt und der Heilung gefeiert, obwohl „Südtirol, das er besonders liebt, nicht mehr österreichisch“ ist.⁴¹ Anfang der zwanziger Jahre projiziert er auf den italienischen Himmel, der beliebteste Topos der Arcadia-Tradition, sein Bedürfnis nach Frieden und Versöhnung, wie im Brief vom 24. März 1921 an Romain Rolland:

„Mein lieber Freund, ich bin schon in Italien, gestern bin ich über den Gardasee und empfand eine Freude, die ich nicht beschreiben kann. Italiens Himmel hat für mich etwas Lindes, Stillendes – hier fühle ich die ganze Schönheit des Lebens, die der Vulgarität der politischen und irdischen Leidenschaften ewig unangreifbar bleibt. Wie fröhlich das Volk erscheint – wir, die unter mißmutigen und immer in Streit liegenden Menschen leben, sind gleichsam von einer Krankheit geheilt.“⁴²

Zweig reflektiert die symbolische Bedeutung, die das Nachkriegsitalien in dieser Hinsicht für ihn gewinnt, in seinem Essay *Wiedersehen mit Italien* (1921). Dabei kommt er auch auf das immer dringlicher werdende Phänomen des Massentourismus zu sprechen. Nach dem Krieg hätten sich nicht so sehr das Land selbst oder dessen Bewohner verändert, so Zweig, als vielmehr der Blick des Außenstehenden, des Ausländers, auf Italien. Das Land sei grundsätzlich „italienischer“ geworden, weil es von den Massen der „deutschen Kleinstadtspeißer, Typus Sternheim und Heinrich Mann“ nicht mehr heimgesucht werde und wieder fast exklusiver Besitz der „Kulturmenschen“ geworden sei.⁴³ Diese Menschen, zu denen sich Zweig selbstverständlich rechnet, seien diejenigen, die in Italien „zum erstenmal in freierer Atmosphäre des Geistes große Vergangenheit als gemeinsam mit einer neueren weiteren Welt als der nationalen“⁴⁴ empfunden hätten. So stilisiert der Kosmopolit Zweig, der durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges gegangen ist, Italien zur Kulturnation bzw. zu dem Land, in dem das Gemeinsame der europäischen Kultur am lebendigsten wahrzunehmen sei:

„Und noch immer ist von den Nachbarländern unseres zerstückten Staates Italien mit dem heiteren Glanz seines Himmels noch die stärkste Ahnung Europas, die schönste Vision einer notwendigen neuen, der Antike dankbar verbundenen Kunst, der beste Weg in die ewige Welt. Noch immer ist es uns Arkadien, mystisches Bild einer versunkenen reinen Sphäre, ewig neu wie am ersten Tage und beglückend in jeder Wiederkehr.“⁴⁵

Zweig stellt in seinem Essay die Topoi der Italien-Tradition – „Et in Arcadia ego“ –, die Sehnsüchte nach der ewigen Jugend und der Wiedergeburt verstärkt in den Dienst seiner Europa-Idee: Im Glanz des italienischen Himmels, und nur dieses Himmels, spiegle sich das Erbe und die Zukunft Europas, dessen große Vergangenheit auf der einen Seite und das Versprechen einer großen Kunst (und eines besseren Lebens) auf der anderen.

Zweig setzt diese Überlegungen Mitte der zwanziger Jahre fort, als er Nietzsches „Entdeckung des Südens“ rekonstruiert. Darin findet er einen Hintergrund, vor dem

er seine eigenen Anschauungen über Italien darstellen kann. Zweig beleuchtet in seinem Nietzsche-Essay die Eckpunkte eines Lebenslaufes, der durch Brüche, Umbrüche und markante Wendungen gekennzeichnet ist, und vertritt die Meinung, dass in der „Geschichte [von Nietzsches] geistigen Fahrten“ die „Entdeckung des Südens“ die wichtigste Zäsur sei.⁴⁶ In Nietzsches „Verwandlungen“, in seinen Vorbereitungen zu sich selbst, habe diese Entdeckung den gleichen Stellenwert wie die italienische Reise für Goethe. In einem zweiten Schritt versucht er, Nietzsches Erlebnis des Südens und das Italien-Erlebnis von Goethe mit einer Kontrastierung zu profilieren: jenes sei „vital“, während das von Goethe „zerebral“ sei; das eine sei ein „Lebensstil“, das andere ein artifizierlicher „Kunststil“, hier sei der „Blick nach allen Seiten, nach überall offenen Horizonten“ gerichtet, dort sei das „Umstellen mit geschlossenen Horizonten“ zu beobachten, Nietzsche bleibe „heimatlos“, während Goethe nach der italienischen Reise ins deutsche Vaterland zurückkehre:

„Während Goethe aus Italien genau an den Punkt seines Ausganges zurückkehrt wie von einer belehrenden und anregenden Reise, und in Koffer und Kisten, in Herz und Hirn Wertvolles in ein Heim, in sein Heim, wiederbringt, ist Nietzsche endgültig expatriert und bei sich selbst angekommen, ‚Prinz Vogelfrei‘, selig heimatlos, ohne Heim und Habe, für alle Zeit losgelöst von jeder ‚Vaterländerei‘, von jeder ‚patriotischen Einklemmung‘.“⁴⁷

Zweig bewertet Nietzsches Nomadentum und Heimatlosigkeit als positiv: in der Epoche des entfesselten Nationalismus optiere Nietzsche für den Süden, der hier als Raum erscheint, der vom Übel des Nationalismus losgelöst sei: „Zukunftsland“ oder „Kosmopolis“⁴⁸ nennt er das ideale Land, das in Nietzsches „Metaphysik des Südens“⁴⁹ entsteht. Dorthin steuere die „Schiffreise“ des Philosophen, auf der ihn Zweig begleiten möchte. Der Schriftsteller zitiert die von Nietzsche angeführten Stereotypen für die Opposition zwischen Norden und Süden, von Deutschland und Italien: hier die Freiheit und die Klarheit des italienischen Himmels, dort „Wolkenrüber, Hörsaal, Kirche und Kaserne“; Deutschland steht für „Verdüsterung“, „Indigestion“, für die Schwere des Gedankens, die Kompliziertheit, auf der anderen Seite gibt es das Licht des Südens, usw.⁵⁰

Es versteht sich von selbst, dass Zweigs Akzentuierung von Goethes italienischer Reise einseitig ist. Auch seine Interpretation des Südens als nationalismusfreier Raum könnte bedenklich erscheinen: Man braucht kaum daran zu erinnern, dass das Risorgimento in Italien den Nationalismus zur Grundlage gehabt und die ideologischen Voraussetzungen für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg geliefert hat. Sie behält jedoch ihre Gültigkeit, wenn sie eindeutig als Utopie konzipiert wird, wenn „Kosmopolis“ als „Zukunftsland“ aufgefasst wird. In diesem Zusammenhang sei vor allem festgestellt, dass der von Nietzsche in Italien gewonnene weltoffene,

kosmopolitische Blick auch der von Zweig ist. Wie Nietzsche will sich Zweig in Italien im angedeuteten Sinne „entdeutschen“⁵¹. Die durch den Philosophen vermittelte Idealisierung des Südens stellt für Zweig das ideale Korrelat seiner Entdeckung der Wurzeln der europäischen Einheit in der italienischen Kultur und der italienischen Geschichte dar – ein Gedanke, den der Schriftsteller schon 1921 in Ansätzen formuliert hatte und den er in den Europa-Essays der dreißiger Jahre geschichtsphilosophisch untermauern wird.

Er zeigt sich schon in Zweigs Darstellung von Florenz Anfang der dreißiger Jahre. In dieser Zeit erscheint Florenz als jene Stadt, die aufgrund ihrer Geschichte, ihrer Umgebung und ihrer Anlage wie kaum eine andere prädestiniert ist, zur Stadt der Kultur und des Festes zu werden. In dieser idealen Kulisse kann sich, so die Hoffnung Zweigs, ein internationales Publikum begegnen und bereichern, wie es anlässlich der von ihm besuchten „Feste della Cultura“ 1932 geschah:

„Bild und Rahmen schmelzen zur Einheit zusammen, Bühne und Zuschauerraum, Hintergrund und Vordergrund und für ein paar Tage, eine Woche oder zwei wird wahrhaft die Kunst der eigentliche Sinn und bildnerische Gedanke einer solchen Stadt: Das Festliche entsteht, das Seltene, das Erhobene und Erhebende, das Kunstreligiöse, dessen wir mehr als je bedürftig sind in diesen Tagen der Verdüsterungen.“⁵²

Aus der Perspektive seiner Kunstutopie – die 1933 mit der Gründung des „Maggio Musicale Fiorentino“ zum Teil Wirklichkeit werden sollte – macht Zweig die toskanische Stadt, wenn auch für kurze Zeit, zu einem gleichsam ‚extraterritorialen‘ Ort der Begegnung und zum Gegenentwurf einer „[u]nseelige[n] Zeit, die durch Widersinn jeden Sinn zerstört und die Menschen einhürdet in ihre Grenzen!“⁵³

IV. Die große Desillusionierung: Faschismus und Krieg in Italien

Im selben Augenblick, in dem Zweig Anfang der zwanziger Jahre Italien als Ort der Wiedergeburt verherrlicht und dessen Schönheiten feiert, nimmt er die gefährliche politische Entwicklung des Landes wahr.⁵⁴ 1921 erlebt er in Venedig beispielsweise während eines Streiks die „ersten Auseinandersetzungen zwischen Sozialisten und Faschisten“.⁵⁵ Ist er zuerst irritiert aufgrund der Tatsache, dass er wegen des Streiks sein Gepäck selbst zum Bahnhof tragen muss,⁵⁶ so will er im Rückblick das in diesem Streik gelegene Bedrohungspotential bzw. seine symbolische Bedeutung nicht übersehen haben. In der Expansionspolitik des faschistischen Regimes sieht er den Keim eines zukünftigen internationalen Konflikts:

„Italien ist gefährlich. Es spekuliert mit der Möglichkeit eines Krieges, weil es gewachsen ist und unbedingt Kolonien haben möchte. Natürlich ist die Welt nicht bereit, ihm diese zuzugestehen, und deshalb ist es gewillt, es zu einem Konflikt kommen zu lassen.“⁵⁷

Diese Doppelperspektive – die Tendenz zur Idealisierung des Landes bei wachsender Sorge über die bedrohliche Entwicklung der politischen Situation – bleibt bis Anfang der dreißiger Jahre bestimmend. So beschreibt er seinem Freund Romain Rolland mit Bedauern die negativen Folgen des Faschismus für das literarische und kulturelle Leben in Italien.⁵⁸ Trotzdem lässt er sich als Redner in Florenz feiern. Der persönliche Erfolg, den er 1932 in Florenz mit seiner Europa-Rede⁵⁹ und mit den Übersetzungen seiner Werke erntet,⁶⁰ verführt ihn dazu, seiner Begeisterung für Italien erneut Ausdruck zu verleihen. Als sein Aufenthalt in Österreich aus politischen Gründen immer schwieriger wird, spielt Stefan Zweig sogar mit dem Gedanken, nach Italien auszuwandern. Am 10. Juni 1933 erklärt er Romain Rolland, warum er Italien der Schweiz und Frankreich vorziehen würde:

„[I]ch bin mir nahezu sicher, daß ich Salzburg im Herbst verlasse. Es ist unmöglich, in einem Umfeld von Haß zu leben, zwei Schritte von der deutschen Grenze. Ich habe lange gezögert. Aber jetzt bin ich entschlossen, alles aufzugeben, mein Haus, meine Bücher, meine Sammlungen. Ich finde an all diesen Dingen nicht mehr die frühere Freude, ich fühle, daß jeglicher Besitz die Macht hat, die geistige und persönliche Freiheit einzuengen. Ich weiß nur noch nicht, wo ich mich niederlassen soll. Am liebsten wäre mir Rom, aber ach, die Politik! In die Schweiz gehen möchte ich nicht, vor allem nicht in die deutsche Schweiz. Und in Paris würde ich fürchten, allzu sehr in den ‚Jahrmarkt‘ hineingezogen zu werden.“⁶¹

In diesem Seufzer „ach, die Politik!“ kommt das ganze Bedauern zum Ausdruck, dass seine Wahlheimat von den Faschisten zerstört wird und langsam zu einem Ort mutiert, wo Andersdenkende verfolgt werden wie in Deutschland. Trotzdem gibt er die Hoffnung nicht auf, nach Italien auszuwandern. Selbst nach seiner Übersiedlung nach London denkt er nach wie vor an Italien als Ersatzheimat. Erst im Juni 1935 scheidet er sich vom Traum, dorthin zu ziehen, endgültig zu verabschieden: „Ich hatte *sehr*“, schreibt er an die Freundin Gisella Selden-Goth, „an eine Übersiedlung nach Italien gedacht, aber die letzten Ereignisse!!! Es ist wirklich schade um dieses Paradies, wenn auch dort der Sturm der Weltunruhe hinkommt.“⁶²

Im Zitat spielt Zweig auf die koloniale Ambition Italiens in Afrika, auf den Krieg gegen Äthiopien an – für ihn eine maßlose Enttäuschung. Trotzdem bestätigt er auch

später der Freundin, dass er sich Italien verbunden fühlt, und zeigt sogar ein gewisses Verständnis für die „erregten und gespannten Stunden“, die das Land Mitte der dreißiger Jahre zu „überstehen“ hat.⁶³

Zum Faschismus insgesamt nimmt Zweig bis 1938 eine ambivalente Haltung ein – ein Aspekt seiner intellektuellen Biographie, der noch auf eine detaillierte Klärung wartet. Er besucht zwar regelmäßig antifaschistische Kreise wie jene um Benedetto Croce, so dass sein Name von der Polizei vermerkt wird und das faschistische Propagandaministerium Informationen über ihn sammelt, um seine politische Gefährlichkeit zu prüfen, aber als Antifaschist profiliert sich Zweig kaum, obwohl er sich von den offiziellen Veranstaltungen des Regimes fern hält.⁶⁴ Anfang der 1940er Jahre ist er sogar stolz darauf, dass Mussolini zu seinen besten Lesern gehört, wie er im Rückblick berichtet, nicht zuletzt weil er nach seinem Erfolg im sogenannten „Fall Germani“ glaubt, als Intellektueller das Handeln des Diktators beeinflussen zu können.⁶⁵ Dazu kommt, dass er den Kontakt mit faschismustreuen Intellektuellen wie Luigi Pirandello und Ugo Ojetti pflegt. Erst nach Italiens sog. „Griff nach der Macht“ in Afrika, nach der Etablierung der sog. „Achse Rom-Berlin“ (1936) und nach der Verabschiedung der Rassengesetze (1938) verliert er jede Illusion über die wahren Absichten von Mussolini.

Zweigs sogenannte „erasmische“ Haltung ändert sich auch nicht, als er, der meistübersetzte deutschsprachige Autor in Italien, plötzlich zum verbotenen Schriftsteller wird und seine italienischen Verlage von der Zensur daran gehindert werden, seine Bücher neu zu verlegen.⁶⁶ Als er die Biographie über Magellan fertiggestellt hat, teilt er seiner langjährigen Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti mit, dass sie das ihm „peinliche Vergnügen haben [wird], zum erstenmal seit Jahren ein Buch von [ihm] nur als anteilnehmende Leserin zu lesen und ohne die bittere Sorge, wie jeden Satz in das schönste Italienisch zu übersetzen.“⁶⁷ Der Roman wird allerdings von ihr trotz der Zensur übersetzt: im faschistischen Italien ist es Zweigs letztes Buch. Denn das Projekt des Verlages Mondadori, in der Schweiz eine Reihe für die in Italien verbotenen Autoren einzurichten, wurde nach zweijährigen Verhandlungen von den Behörden nicht genehmigt. Im Jahre 1940 muss Zweig die traurige Bilanz ziehen: „Als Hitler kam, wurden meine Bücher in Deutschland verboten, nun sind sie auch in Italien verboten, nächste Woche vielleicht auch in Frankreich.“⁶⁸

1939 plant Zweig die Veröffentlichung einer satirischen Broschüre mit dem Titel *September 1941*. Damit will er die öffentliche Meinung in Europa für Hitlers Expansionspolitik sensibilisieren und die Italiener zur Kündigung der Allianz mit dem „Dritten Reich“ bewegen. Er geht davon aus, dass NS-Deutschland in einer nicht fernen Zukunft einen Vorstoß auch gegen das Land von Mussolini wagen wird, um Triest und das Friaul nach dem Vorbild von Böhmen und Polen zu annektieren. So konzipiert er eine „grimmige Parodie“ mit „amüsante[m] Charakter“, die er in einem Brief an den emigrierten Freund Siegmund Warburg vom 22. September 1939 detailliert beschreibt:

„Es müßte das ganze Spiel wiederholt werden, erst die Pressepropaganda, dann die Schilderungen der italienischen Greuelthaten im besetzten Gebiet, die Kündigung des Vertrags der Axis, die Verhandlungen, das Herausholen der ganzen historischen Argumente, daß Italien Besitz der Hohenstaufen war und somit Norditalien deutsches Gebiet [,] die Hitlerreden auf Italien uninstrumentalisiert.“⁶⁹

Allerdings lässt Zweig dieses Projekt fallen.

Es ist hier nicht der Ort, um die Frage nach der Konsequenz von Zweigs Antifaschismus ausführlich zu diskutieren. Fest steht auf jeden Fall, dass er in dem Moment gegen den Faschismus Widerstand leistet, da er die vom Regime Verfolgten unterstützt. Während der letzten Phase des Londoner Exils wird Zweig dank seiner Kontakte in London und in Übersee zum Hoffnungsträger für seine ÜbersetzerInnen Enrico Rocca und Lavinia Mazzucchetti, die nach der Verschärfung der Verfolgung gegen Juden und Andersdenkende Italien verlassen wollen.⁷⁰ Mazzucchetti darf sich in seiner Londoner Wohnung aufhalten, als er mit Lotte Altmann Anfang 1938 auf Reisen geht.⁷¹ Als er 1940 in die USA aufbricht, um Vorträge zu halten, aktiviert er seine Kontakte – darunter jene zu dem Jugendfreund Antonio Borgese und zu Thomas Mann, die bereits dorthin ausgewandert sind –, um Rocca und Mazzucchetti Stellen an einer amerikanischen Universität zu vermitteln. Ohne Erfolg.⁷² Dass er ihnen nicht mehr helfen kann wie früher, trifft ihn hart, weil er mit seiner Rolle als Mentor und Helfer auch einen großen Teil seiner Identität verliert.

In dieser aussichtslosen Lage bieten ihm neben seiner Arbeit nur die Kontakte zu Arturo Toscanini Trost, nur sie können in ihm noch positive Lebensenergien wecken. In den Briefen an Mazzucchetti und Arnaldo Mondadori kehrt die Bewunderung für den Maestro wie eine Beschwörungsformel wieder, als ob seine Musik die bevorstehende Katastrophe noch abwenden könnte. Im Exil bildet die Welt der Kunst für Zweig so etwas wie eine geistige Heimat, in der er vor dem Nazifaschismus Zuflucht finden kann. In moralischer Hinsicht wird ihm Toscanini, der von den Faschisten verprügelt wurde, weil er sich geweigert hatte, in Bologna vor Beginn einer Oper das faschistische Lied *Giovinazza* zu spielen, zum Vorbild des geistigen Italien, das im Exil zu überleben versucht.⁷³ Nachdem Toscanini 1938 den Salzburger Festspielen den Rücken gekehrt hat, unterstützt Zweig seinen Versuch, in Luzern alternative Festspiele zu gründen, und besucht den Dirigenten in seinem amerikanischen Exil. Zweigs Bewunderung für Toscanini als musikalisches Genie und als Symbol des Antifaschismus ist mit ein Grund für seine letzte Italien-Reise im Februar 1940, die ihn wieder nach Neapel führt. Anlass ist, wie Friderike Zweig berichtet, eine Einladung der italienischen Kronprinzessin Marie José von Belgien, Frau des Kronprinzen Umberto I, die trotz ihrer Zugehörigkeit zur königlichen Familie in dieser Zeit den Umgang mit antifaschistischen Schriftstellern pflegte:

„Damals bekam er heimlich den Ruf, die Kronprinzessin Marie José zu besuchen, die – auch als Belgierin – seine Bücher liebte. Sie stand damals acht Tage vor der Geburt ihres zweiten Kindes; ihr Wunsch, ihn zu sprechen, muß also sehr rege gewesen sein. Die Unterhaltung ging lebhaft um Literatur und wohl auch um Musik. Zweigs Essay über Toscanini, dessen Konzerte sie, wenn es irgend ging, im Ausland besuchte, da der große Meister ja in seiner geliebten Heimat längst nicht mehr dirigierte, war ihr bekannt. Ihre Mutter, die Königinmutter von Belgien, war Romain Rolland besonders zugetan. So gab es mehrere Bindeglieder zwischen der jungen, in dem faschistischen Land keineswegs glücklichen Prinzessin und ihrem Gast.“⁷⁴

Die Anerkennung durch eine hochrangige Persönlichkeit wie Marie José bedeutet für Zweig nur bedingt einen Trost. Sie gibt ihm wenig Hoffnung für die Zukunft. So kommentiert Zweig in einem Brief an Mazzucchetti vom 10. Mai 1940 den Eintritt Italiens in den Krieg gegen Frankreich mit Bedauern:

„Der Eintritt Italiens schien mir in Paris katastrophaler denn je, weil ich dort die wunderbare französische Jugend gesehen habe und weiss, wie liebenswert ebenso die Italiener sind und wie sinnlos dies gegenseitige Abschlagen um einiger Negerkolonien [sic!] willen wäre. Aus Verzweiflung hoffe ich immer, dass ein Wunder geschieht.“⁷⁵

Es ist vielleicht – vor der definitiven Bilanz in der *Welt von Gestern* – Stefan Zweigs letztes gewichtiges Wort über Italien. Die im Zitat angesprochene Verzweiflung erdrückt bald auch seine letzten Hoffnungen. In Brasilien bricht der Schriftsteller die Kontakte zu seinen italienischen Übersetzern ab. Mazzucchetti darf seine Werke nicht mehr übersetzen. Unter den vier Adressaten der *Schachnovelle*, die er kurz vor seinem Selbstmord fertigstellt hat und die somit als sein poetisches Vermächtnis gelten kann, ist sie nicht mehr zu finden. Sie wird das Buch erst nach seinem Tod übersetzen.⁷⁶ Enrico Rocca wird sich kurz vor Kriegsende das Leben nehmen.

V. Stefan Zweigs Hymne an die Vertreter des ‚anderen Italien‘

So wie Zweig seit den dreißiger Jahren Lavinia Mazzucchetti, Enrico Rocca und Arturo Toscanini als Verfolgte vom Regime und als Wortführer des italienischen Antifaschismus materiell und moralisch unterstützt, setzt er in seinen Werken einer Reihe von Gestalten aus der italienischen Literatur und Geschichte, die ihm als Vertreter des ‚anderen Italien‘ gelten, ein literarisches Denkmal. Zweig entdeckt die Klassiker des Exils in der lateinischen und italienischen Literatur wieder, so wie er

auch historische Persönlichkeiten ehrt, die das Schicksal der Verfolgung kennenlernen mussten. Indem er diese Gestalten in seinen Werken und Essays wiederentstehen lässt, schafft er (sich) eine Reihe von neuen Identifikationsfiguren, die sein Schaffen in den Krisenjahren legitimieren, seine Kritik an Hitler und Mussolini untermauern und nicht zuletzt seine Utopie der Kultur bzw. die Hoffnung auf eine bessere Welt auch nach seinem Tod rechtfertigen.

In den Biographien über Erasmus und Castellio zitiert er zwei historische Gestalten aus dem 16. Jahrhundert, welche in seinen Augen die Folgen der ideologischen und politischen Radikalisierung in den dreißiger Jahren jeweils eindrücklich symbolisieren: Machiavelli und den weniger bekannten reformatorischen Theologen Bernardino Ochino. Am Schluss der Erasmus-Biographie bezeichnet Zweig die Veröffentlichung des *Principe* – des Werks, das das Prinzip des Zynismus in der Ausübung der Macht wie kein anderes vertritt – als das Ende der von Erasmus symbolisierten Ära der humanistischen Werte. Während Erasmus für die Durchsetzung universeller Gerechtigkeitsideale kämpft, resümiert Zweig, „erhebt Machiavelli den Machtwillen, den Kräftewillen jedes Fürsten, jeder Nation zum obersten und einzigen Ziel ihres Denkens und Handelns.“⁷⁷ Mit Sätzen wie diesen warnt Zweig vor dem Wiederaufleben des Nationalismus und der „egoistisch-imperialistischen Ansprüche“⁷⁸ in Europa.

In der Castellio-Biographie repräsentiert der Theologe Bernardo Ochino ein prominentes Opfer der Verfolgung durch Vertreter des religiösen Fanatismus und der Intoleranz, der Haltungen also, gegen die Castellio als Anwalt der Toleranz mit all seinen Kräften eintritt. Ochino, „von der römischen Inquisition aus Italien gejagt“,⁷⁹ findet zuerst in Basel Zuflucht, wo auch Castellio lebt. Dieser kann aber das tragische Schicksal von Ochino nicht abwenden, der wegen angeblicher Ketzerei „aus Locarno ausgetrieben [wird], wo er Priester der italienischen Gemeinde war“.⁸⁰ Zweig beschreibt ausführlich die Brutalität seiner Verfolger, die kein Erbarmen für den „siche[n] und weißbärtige[n] Mann“ empfinden und ihn mitten im Dezember dazu zwingen, „sich mit seinen Kindern [über die vereisten Berge und Grate zu] schleppen, um irgendwo in der Welt ein neues Asyl zu suchen“, bis „der entkräftete Mann auf irgendeiner Straße in Mähren liegen“ bleibt und wie ein Vagabund „in ein seitdem längst schon vergessenes Grab“ gescharrt wird.⁸¹ Während Zweig über Ochino schreibt, denkt er an die „Opfer der Unduldsamkeit“⁸² seiner Zeit.

In der letzten *Sternstunde* schafft sich Zweig mit dem römischen Redner und Schriftsteller Cicero eine weitere Identifikationsfigur, die das Erbe von Erasmus und Castellio verkörpert. In dessen Auseinandersetzung mit Caesar sieht Zweig eine Analogie zum Kampf zwischen Erasmus und Luther und zu seiner eigenen Situation als Intellektueller im Exil. Ciceros Zögern nach dem Mord an Caesar hat – in der Akzentuierung der Geschichte, die Zweig vornimmt – fatale Folgen für Rom, weil die republikanische Ordnung nicht wiederhergestellt werden kann und es zum Bürgerkrieg kommt. Für Zweig wiederholt sich „die Tragödie in der Geschichte, daß

gerade der geistige Mensch, weil innerlich von der Verantwortung beschwert, in entscheidender Stunde nicht zum Tatmenschen wird.“⁸³ Im Scheitern von Cicero reflektiert er das Versagen der Intellektuellen gegenüber der Gewalt der nazifaschistischen Diktaturen:

„Er kann sich nicht länger einer Täuschung über die Ohnmacht des Wortes hingeben, er muss sich angesichts seines Mißerfolges eingestehen, dass seine conciliatorische Rolle ausgespielt ist, daß er entweder zu schwach oder zu mutlos gewesen, um seine Heimat vor dem drohenden Bürgerkrieg zu retten [...]“⁸⁴

Für den in England exilierten Schriftsteller gibt es betreffend Cicero eine weitere Identifikationsebene, die der Exilproblematik. Seine Rolle ist „ausgespielt“, wie jene Ciceros, der nach seinem Scheitern aus Rom in die Einsamkeit nach Kampanien flüchtet. Während Cicero dort ermordet wird, setzt Zweig seinen Exilweg fort: Wenige Monate nach der Fertigstellung der Cicero gewidmeten *Sternstunde* wird er 1940 sein Haus in Bath verlassen und nach Übersee auswandern.

Die Erfahrung des Exils wird von Zweig anhand von zwei Modellen reflektiert: das erste ist „zentripetal“ und lässt sich mit einem seiner Lieblingsausdrücke als das der „Camera Oscura“ bezeichnen, das zweite ist „zentrifugal“ und greift das Narrativ der Odyssee wieder auf. Die beiden Denkmuster sind nicht als Opposition zu sehen, vielmehr repräsentieren sie zwei verschiedene Wege, um der als destruktiv erlebten Erfahrung des Exils einen Sinn abzugewinnen. Das erste Modell beschreibt den Zustand der (gesuchten oder aufgezwungenen) totalen Zurückgezogenheit des Schriftstellers, in der dieser sich nur auf das Schreiben konzentriert und dadurch seine besten Werke hervorbringt. Das Exil ist dabei das extreme Beispiel – aber nicht das einzige – der hermetischen Abgeschirmtheit von der Welt. Indem Zweig an die Meisterwerke erinnert, die nur im Labor der „Camera Oscura“ entstehen können, hebt er in erster Linie den engen Zusammenhang von Exil und Produktivität hervor.

Das zweite Denkmodell hingegen generiert eine Reihe von Gestalten, die nach dem Vorbild der Odyssee konzipiert sind. Das Unbehaust- und Unterwegssein, die endlose Irrfahrt, die Heimat in der Fremde sind die zentralen Motive, die einige Protagonisten von Zweigs Spätwerken mit der homerischen bzw. dantesken Schöpfung verbinden. Dass Zweig dabei sein eigenes Schicksal thematisiert, reflektiert ausdrücklich Berthold Viertel, der seinen Freund als den „reisegewohnten Odysseus“ beschreibt, der „endgültig heimatlos geworden“ sei, nachdem „sein Ithaka [...] in Flammen [stand]“.⁸⁵ Zweig schafft etliche Nachfahren des Odysseus, um den Gegensatz von alter und neuer Welt (von Europa und Übersee) zu aktualisieren sowie seine spezifische Philosophie der Freiheit und eines ‚wirklichen‘ Fortschritts zu demonstrieren.

Am Anfang seiner Überlegungen über die „Camera Oscura“ steht – ziemlich überraschend – Casanova. Zweig leistete sich zweifellos eine Provokation, als er Casanova zu einem der *Drei Dichter ihres Lebens* (1925) erklärte und den Chevalier de Seingalt in eine Reihe mit Stendhal und Tolstoi stellte. Zweig kann den Venezianer in einen solchen Rang erheben, weil er sein Leiden im Böhmisches Exil und die schwierigen Bedingungen des Zustandekommens seiner *Memoiren* in den Vordergrund stellt. Zweig hält Casanovas „Kampf mit dem Dämon“ in Böhmen für so heroisch, dass er in seinen Augen den Vergleich mit Dantes Exil verdient. Am Leitfaden anderer Schriftsteller in ähnlichen prekären Situationen setzt Zweig seine Überlegungen über die außergewöhnlichen Hervorbringungen von exilierten Autoren fort, bis er in einem Interview von 1939 die Hoffnung artikuliert, dass die Werke der deutschen Exilliteratur (inklusive seiner eigenen) den Geist von Meisterwerken des Exils wie den *Tristia* von Ovid und der *Göttlichen Komödie* atmen können.⁸⁶

Mit Blick auf das zweite Denkmuster ist es wichtig festzustellen, dass Zweigs konstante Sympathie für Entdecker und Abenteurer, die teilweise schon in der Charakterisierung von Garibaldi zu beobachten ist,⁸⁷ mit der Odyssee in Berührung kommt, wie zum Beispiel seine Bewunderung für Amerigo Vespucci vor Augen führt. Das Buch *Amerigo* (1941) ist weniger eine Biographie im traditionellen Sinne, als vielmehr eine *Komödie der Irrungen der Geschichte*, wie es im Untertitel heißt. Darin versucht Zweig zu klären, ob der Protagonist aufgrund der zufälligen Zuschreibung der Entdeckung des „vierten“ Kontinents ein Schwindler war oder ob Verdienst und Ruhm ihm zu Recht zustehen.⁸⁸ Zweig rehabilitiert Vespucci und stellt ihn über Kolumbus, den tatsächlichen Entdecker der neuen Welt, weil er seine Entdeckung auch erzählen konnte – eine Eigenschaft, die Amerigo mit seinem Erfinder verbindet. Auch die Hoffnung, der italienische Seefahrer habe „ein Land entdeckt, wo noch Frieden für die Menschen ist“⁸⁹, ist ein Hinweis auf den Krieg in Europa, vor dem Zweig fliehen musste. Dass die abenteuerliche Fahrt von Amerigo über die Meere sowie jene von Magellan als eine „andere Odysseusfahrt“⁹⁰ beschrieben wird, verstärkt die Analogie zwischen der Vespucci-Gestalt und ihrem Schöpfer.

Um die genannte Utopie einer Zeit zu verwirklichen, „wo noch Frieden für die Menschen ist“, fordert Zweig in einem seiner letzten Essays einen radikalen Wandel der Art und Weise, Fortschritt und Geschichte zu konzipieren, der an die nächsten Generationen weitergegeben werden soll. Er geht davon aus, dass die Jugend von morgen neue Vorbilder braucht: Dazu zählt er zum Beispiel den Physiker Alessandro Volta (1745-1827). Der italienische Wissenschaftler repräsentiert für ihn ein alternatives Modell von Heldentum, das auf Kultur bzw. Wissenschaft bezogen ist und an die Stelle des traditionellen Heroen- und Soldatenkultes treten soll. Alessandro Voltas Erfindungen sollen in Zweigs Augen das Zentrum der *Geschichtsschreibung von morgen* (1939) bilden, weil sie dem Fortschritt der Menschheit sinnvollerem Vorschub geleistet hätten als die territorialen Eroberungen durch Kriege oder Heldentaten, die in den traditionellen Geschichtsbüchern erzählt werden:

„Ein Funke springt über aus der ersten Batterie, die er geschaffen, und erzeugt eine Kraft, die heute unser ganzes Leben bestimmt und verändert, die den Raum hier erleuchtet und die Stimmen schwingen macht im ganzen Umkreis der Erde, die unsere Bahnen treibt, die uns eine neue Gemeinsamkeit gegeben, welche die kühnsten Träume unserer Vorväter nicht zu träumen wagten. Solche Taten wird, so hoffe ich, die neue Geschichte vor allem verzeichnen und nicht die vergänglichen Umstellungen auf der Landkarte, und an Stoff, an neuen Taten und Heldentaten wird es ihr – davon bin ich überzeugt – nicht fehlen, auch wenn endlich die blutige Barbarei der Schlachten vorüber ist.“⁹¹

Die (im Exil entstandenen) Meisterwerke zur Antike und zur italienischen Literatur, die beschriebenen Heldentaten der italienischen Seefahrer, Entdecker und Wissenschaftler bleiben die Zeugnisse einer „überlegenen Kultur“, die „gegen jeden Einbruch der Barbarei“ „zu verteidigen“ ist – so lautet Zweig verzweifelter Appell an die Gegner Hitlers mitten im Krieg, kurz vor seiner Entscheidung, aus dem Leben zu treten.⁹² Mit seinen Werken hat er einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, das kulturelle Erbe vor der Zerstörung zu bewahren. Mag er seine Arbeit daran auch abrupt unterbrochen haben, bleibt doch die Forderung sein geistiges Testament für die Nachgeborenen.

Anmerkungen

- 1 Die Archive mit der nicht veröffentlichten Korrespondenz von Stefan Zweig werden mit folgenden Abkürzungen zitiert: The National Library of Israel, Jerusalem: NLJ; Archivio della Fondazione Cini, Venezia: CINI; Deutsches Literaturarchiv Marbach: DLA.
- 2 Stefan Zweig – Paul Zech. Briefe 1910-1942. Hg. v. Donald G. Daviau. Frankfurt/M.: Fischer 1986, 113.
- 3 Vgl. Friderike Zweig: Spiegelungen des Lebens. Frankfurt/M.: Fischer 1985, 129.
- 4 In den Briefen an seine Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti bezeichnet Zweig Italienisch zuerst als seine „halbe Muttersprache“, obwohl er später diese Behauptung etwas einschränkt. Vgl. den Brief an Mazzucchetti vom 2. Mai 1930 (NLJ). 1931 behauptet Zweig, dass seine Italienisch-Kenntnisse besser für das Verfassen eines Gedichts geeignet sind als für die Amtssprache, und 1932 gesteht er seiner Freundin, dass seine italienischen Sprachkompetenzen nicht ausreichen, um seinen für Florenz geplanten Vortrag über Europa selbst zu übersetzen.
- 5 Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M.: Fischer 1963, 20 (Erstausgabe 1941 postum bei Bermann-Fischer, Stockholm).
- 6 Vgl. die entsprechenden Kapitel in Gunter E. Grimm, Ursula Breymayer, Walter Erhart: „Ein Gefühl von freierem Leben“. Deutsche Dichter in Italien. Stuttgart: Metzler 1990, 206-240.
- 7 Vgl. Chiara Cerri: Heinrich Mann und Italien. München: Meidenbauer 2006.
- 8 Vgl. Elisabetta Mazzetti: Thomas Mann und die Italiener. Frankfurt/M.: Peter Lang 2009.
- 9 Vgl. den Brief von Stefan Zweig an Hermann Hesse vom 2. März 1903: „Ich habe Italienisch gelernt, und mich hungert mit einem Male nach Leonardos Bildern, von denen ich weiß, daß ich sie lieben werde, wiewohl ich sie nur aus Nachbildungen bisher kenne.“ Stefan Zweig: Briefe an Freunde. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt/M.: Fischer 1984, 8.
- 10 Stefan Zweig: Das Wien von Gestern. In: ders.: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer 1987, 398.
- 11 Im Vorwort der *Welt von Gestern* schreibt Stefan Zweig: „[I]ch habe die großen Massenideologien unter meinen Augen wachsen und sich ausbreiten sehen, den Faschismus in Italien, den Nationalsozialismus in Deutschland, den Bolschewismus in Rußland und vor allem jene Erzpest, den Nationalismus, der die Blüte unserer europäischen Kultur vergiftet hat.“ Zweig: Die Welt von Gestern (Anm. 5), 10.
- 12 Stefan Zweig: Der Maler [Brief eines deutschen Malers aus Italien]. In: ders.: Silberne Saiten. Hg. und mit Nachbemerkungen versehen von Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer 1982, 203-207.
- 13 In: Ebenda, 96.
- 14 In: Ebenda, 150-151.
- 15 Stefan Zweig: Sonnenaufgang in Venedig. In: Ebenda, 94. Das Gedicht wird in Anthologien mit Italien-Dichtung oft zitiert (vgl. z.B. Italien. Eine Reise in Gedichten. Hg. v. Dietrich Bode. Stuttgart: Reclam 2004, 32). Vgl. auch das entsprechende Kapitel in Grimm, Breymayer, Erhart (Anm. 6), 206-219.
- 16 Als einzige hat sich Gabriella Rovagnati in ihrem Buch „*Umwege auf dem Weg zu mir selbst*“. *Zu Leben und Werk Stefan Zweigs*. Bonn: Bouvier 1998, mit dem Italien-Komplex auseinandergesetzt. Allerdings konzentriert sich Rovagnati in erster Linie auf Zweigs Kontakte zu einzelnen italienischen SchriftstellerInnen bzw. Intellektuellen und fragt nicht nach der Eigenart seiner Italien-Erfahrung.
- 17 Rüdiger Görner: Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien: Sonderzahl 2012, 145.
- 18 So bezeichnet Zweig die Stadt in einem unveröffentlichten Brief vom 24. November 1907 an Benno Geiger: „Ich war in Rom und konnte nicht fort. Liebe Menschen waren um mich, Ellen Key, ein paar Italiener, Kunst, Literatur und dann, immer wieder Rom, das mit tausend Stimmen lebte.“ (CINI)
- 19 Vgl. Arturo Larcati: Il carteggio Alvaro-Zweig. In: L’Orioli. Periodico dell’Associazione Culturale Francesco Orioli (Viterbo) 11, 2014, Nr. 6, 54-58.
- 20 Stefan Zweig: Cicero. In: ders.: Sternstunden der Menschheit. Vierzehn historische Miniaturen. Hg. v. Hans Wagener. Stuttgart: Reclam 2013, 9.

- 21 Stefan Zweig: *Legende und Wahrheit der Beatrice Cenci* [1926]. In: ders.: *Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902-1942*. Hg. u. m. einem Nachwort versehen von Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer 1990, 302-312, hier 303.
- 22 Vgl. den Brief von Zweig an Ludwig Barnay vom 22. März 1907. In: Stefan Zweig: *Briefe 1897-1914*. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin und Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt/M.: Fischer 1995, 144 und 409. – In der Reihe *Pandora* (Nr. 22) der *bibliotheca mundi* wird das Drama von Percy B. Shelley *The Cenci* veröffentlicht. Dass die Wahl gerade auf dieses Werk – und nicht etwa auf den *Prometheus unbound* (1820) – gefallen ist, dürfte kein Zufall sein.
- 23 Vgl. auch den Brief an Hans Müller-Einigen vom 14. September 1905: „Florenz ist wahrlich etwas sehr Schönes. Die ersten Tage will man es aus Trotz nicht glauben (es sagt's ja jeder Hochzeitsreisende), aber schließlich duckt man sich unter der sanften Wucht, die die Dinge hier haben. Ein Abend in Fiesole oder die Brücken entlang kann fast zu Thränen rühren.“ Zweig: *Briefe 1897-1914* (Anm. 22), 105.
- 24 Zweig: *Das Wien von Gestern* (Anm. 10), 399.
- 25 Zum Verhältnis von Zweig und Geiger vgl. Benno Geiger: *Memorie di un veneziano*. Firenze: Vallecchi 1958, und den Sammelband Benno Geiger e la cultura europea. A cura di Marco Meli e Elsa Geiger Ariè. Firenze: Leo S. Olschki 2010.
- 26 Vgl. den Brief von Stefan Zweig an Lavinia Mazzucchetti vom 25. Januar 1937 (NLJ). In der Wahrnehmung von Neapel spielen allerdings auch einige negative Stereotype eine Rolle, die mit der südlichen Mentalität zu tun haben. Sie werden zum Beispiel von Friderike Zweig ins Spiel gebracht, wenn sie sich in ihren Memoiren an die gemeinsame Reise von 1938 zurückerinnert: „Er war auf dieser Reise in sehr guter Verfassung, so daß er sich mehr Muße als sonst gönnte, und wir schlenderten in den pittoresken Straßen umher. Wir wohnten auf der Höhe mit herrlicher Aussicht auf den sich lebhaft gebärdenden Vesuv. In der ihm vertrauten italienischen Sprache unterhielt sich Stefan gerne mit den Leuten aus dem Volke. Ich erinnere mich einer heiteren Episode auf der Höhe von San Martino, wo er einen der niedlichen Esel streichelte, worauf sofort ein behender Junge hervorstürzte und ihm bedeutete, daß solche Liebkosungen keineswegs gratis gestattet seien. Er hob seinen kleinen schmutzigen Finger in die Höhe, um den dafür geforderten, allerdings nicht allzu hohen Preis zu fixieren.“ In: Friderike Zweig: *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte*. Berlin Grunewald: Herbig 1948, 187.
- 27 Vgl. folgende Passage aus den Erinnerungen von Friderike Zweig: „Es gab noch lichte Momente in der Verdüsterung, besonders, wenn die südliche Sonne sie bewirken konnte. Dies geschah in wohlthuender Weise am Comosee, wo vom nahen Mailand Stefans italienische Freunde zu Hilfe kamen, Luigi Rusca, sein Verleger Mondadori und vor allem die ausgezeichnete Freundin und nicht zu übertreffende Übersetzerin Lavinia Mazzucchetti.“ In: Friderike Zweig: *Spiegelungen* (Anm. 3), 133.
- 28 Stefan Zweig, *Sommernovelle*. In: ders.: *Phantastische Nacht. Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 1983, 7-19.
- 29 Stefan Zweig: *Untergang eines Herzens*. In: ders.: *Verwirrung der Gefühle. Erzählungen*. Frankfurt/M.: Fischer 1984, 145-181.
- 30 Vgl. folgende Passage: „Und doch hat trotz der Tausende von Romanen und Zehntausende von Schilderungen über Venedig kein Dichter – nicht Byron, nicht Goethe, nicht Stendhal, nicht d'Annunzio – mit ähnlicher Leuchtkraft die Stadt gestaltet wie Balzac in seiner Novelle *Massimilla Doni* [...]. Unfaßbar, wie ein einzelnes Auge das Essentielle derart im Fluge aufzunehmen vermochte, wie ein Mann, der vom Italienischen nicht mehr konnte als ein paar Brocken, den Geist und die adelige Sinnlichkeit Italiens derart zu personifizieren und zu sublimieren wußte.“ In: Stefan Zweig: *Balzac. Eine Biographie*. Aus dem Nachlaß herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Richard Friedenthal. Frankfurt/M.: Fischer 1981, 262.
- 31 Stefan Zweig: *Herbstwinter in Meran*. In: ders.: *Auf Reisen* (Anm. 10), 161-169, hier 163.
- 32 Zur Beschreibung des italienischen Patriotismus vgl. folgende Passage: „[I]n Venedig an einem Abend, als die Blätter einen Sieg in Tripolis melden. In einem Nu der ganze Platz von den Zeitungen wie mit

- weißen Vögeln überflogen, Jubel und Gesang, aus allen Gassen Musik, Fanfaren und Überschwang. Und man wußte, so rauscht es in dieser Sekunde durch das ganze Land, so bebt eine ganze Nation von Sizilien hinauf bis zum Alpenrand in einem einzigen Gefühl.“ Stefan Zweig: *Das Land ohne Patriotismus*. In: ders.: *Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941*. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer 2003, 9.
- 33 Vgl. Arturo Larcati: Stefan Zweig, la Grande guerra e D'Annunzio. In: *La cultura in guerra. Ideologie identitarie, nazionalismi, conflitti*. A cura di Laura Auteri, Matteo Di Gesù e Salvatore Tedesco. In: *In Verbis. Lingue Letterature Culture* 5, 2015, 97-108 (Sonderheft).
- 34 Stefan Zweig: *Das Land ohne Patriotismus* (Anm. 32), 10.
- 35 Die drei Zitate: Stefan Zweig: *Tagebücher*. Hg. und mit Anmerkungen und einer Nachbemerkung versehen von Kurt Beck. Frankfurt/M.: Fischer 1984, 130f.
- 36 Vgl. zum Beispiel folgende Stelle: „[...] ich kenne die Italiener, die verlogene Ruhmsucht für eine Sache ohne Gefahr.“ In: Stefan Zweig: *Tagebücher* (Anm. 35), 169. Oder jene über das Erdbeben vom Jänner 1915 in den Abruzzen, nahe dem Latium: „Und etwas Herrliches für Österreich: eine Erdbebenkatastrophe in Italien, in der Nähe Roms. Gestern erst hatte ich in meiner Arbeit dargestellt wie das Erdbeben in Calabrien seinerzeit Ährenthal während der Krise rettete: das diesmalige ist – leider – geringfügiger, obzwar es auch 30.000 Menschen das Leben gekostet hat und der Materialschaden zweifellos ein furchtbarer ist. Etwas mehr – und wir wären die schwerste, bitterste Sorge los gewesen.“ Ebenda, 132-133. Zweig meint hier den Kriegseintritt Italiens an der Seite der Entente.
- 37 Als Zweig das Projekt eines als moralische Institution konzipierten, europäischen Parlaments der Schriftsteller entwarf, sollte Croce die italienische Nation vertreten, wie die Briefe an Romain Rolland belegen. Vgl. Romain Rolland – Stefan Zweig: *Briefwechsel 1910-1940*. Aus dem Französischen von Eva und Gerhard Schewe und Christel Gersch. Manuskriptzusammenstellung und Bearbeitung Waltraud Schwarze. Einleitung Wolfgang Klein. Berlin: Rütten & Loening 1987, Bd. I, 79.
- 38 Wie der Ausdruck von Solidarität für die Intellektuellen der anderen Nationen trotz der Zensur funktionierte, hat Zweig in der *Welt von Gestern* erklärt: „Als Italien im Mai 1915 Österreich, seinem früheren Bundesgenossen, den Krieg erklärte, sprang bei uns eine Haßwelle auf. Alles Italienische wurde beschimpft. Zufällig waren nun die Erinnerungen eines jungen Italieners aus der Zeit des Risorgimento namens Carl [sic!] Poerio erschienen, der einen Besuch bei Goethe schilderte. Ich schrieb, um inmitten des Haßgeschreis darzutun, daß die Italiener mit unserer Kultur von je die besten Zusammenhänge gehabt hätten, demonstrativ einen Aufsatz ‚Ein Italiener bei Goethe‘, und da dieses Buch von Benedetto Croce eingeleitet war, nutzte ich den Anlaß, um Croce einige Worte höchsten Respects zu widmen. Bewundernde Worte für einen Italiener bedeuteten in Österreich zu einer Zeit, da man keinem Dichter oder Gelehrten eines Feindeslandes eine Anerkennung zollen sollte, selbstverständlich eine deutliche Demonstration, und sie wurden bis über die Grenzen hinaus verstanden.“ In: Zweig: *Die Welt von Gestern* (Anm. 5), 226.
- 39 Mitteilungen des Verlages im *Inselschiff*, Jg. 1, 1920, H. 3, zit. nach: *Die Insel. Eine Ausstellung zur Geschichte des Verlages unter Anton und Katharina Kippenberg*. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum. Marbach am Neckar 1965, 316.
- 40 *Il rinascimento: Anthologia italica ab saeculo decimo tertio usque ad saeculum decimum sextum*. Curavert editionem Joseph Gregor et Carl Roretz. Leipzig: Insel 1923. Wie bei den anderen Bänden der *Bibliotheca* verfolgt Zweig auch in diesem Fall persönlich die Veröffentlichung der Texte und kümmert sich um viele inhaltliche oder technische Details. So schreibt er etwa an Anton Kippenberg am 29. Oktober 1921: „Die Grundauffassung der Herausgeber, diese Anthologie erst nach Jahrhunderten zu teilen, in den Jahrhunderten wieder Unterabteilungen wie Florenz, Genua, Ferrara zu machen, finde ich ganz ausgezeichnet, sie entspricht so ganz dem Geist der Zeit, wo zwischen einzelnen Städten Norditaliens noch ganze Welten lagen.“ (DLA)
- 41 Friderike M. Zweig: *Stefan Zweig. Eine Bildbiographie*. München: Kindler 1961, 81.
- 42 Rolland – Zweig: *Briefwechsel 1910-1940* (Anm. 37), Bd. II, 627.

- 43 Zweig: Wiedersehen mit Italien. In: ders.: *Auf Reisen* (Anm. 10), 235-240, hier 237f.
- 44 Ebenda.
- 45 Ebenda, 240.
- 46 Stefan Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon*: Hölderlin, Kleist, Nietzsche. Frankfurt/M.: Fischer 1981, 289.
- 47 Ebenda, 291.
- 48 Ebenda, 292. Der Ausdruck „Kosmopolis“ stammt aus Nietzsches *Nachgelassenen Fragmenten* (KA, VII. Abt., III. Bd., 28). Vgl. dazu Mazzino Montinari: Nietzsche in Cosmopolis. In: Jan Aller, Jattie Enklaar: *Zur Wende des Jahrhunderts. Nietzsche, Bertram, Frommel, Hofmannsthal, Borchardt*. Amsterdam: Rodopi 1987, 3-15.
- 49 Vgl. das entsprechende Kapitel mit diesem Titel in Grimm, Breymayer, Erhart (Anm. 6).
- 50 Zweig: *Der Kampf mit dem Dämon* (Anm. 46), 292. Vgl. dazu Ralph-Rainer Wuthenow: Süden als Metapher. Zu Nietzsches Italienbild. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in der Wissenschaft* 27 (1992), 2-17.
- 51 Symptomatisch ist in dieser Hinsicht ein Brief von Zweig an Lavinia Mazzucchetti vom 23. Mai 1930: „Meine Frau und ich schmieden inzwischen Pläne, so ziemlich den ganzen nächsten Winter im Süden zu verbringen, in einem Blatt steht Italien, in dem anderen die Balearen. Jedenfalls sind wir entschlossen, uns zu ‚entdeutschen‘, wie Nietzsche so schön sagt [...]“. Mit diesem Nietzsche-Wort ist hier die typisch deutsche Sehnsucht nach dem Süden gemeint bzw. der Wunsch der beiden, wie es im Brief heißt, „der Sonne so lange nachzugehen, bis wir sie erreichen.“ (NLJ). In einem nicht veröffentlichten Vortrag von 1934 über das Tessin denkt Stefan Zweig erneut über den Gegensatz von Nord und Süd nach. Auch hier spielt Nietzsche eine wichtige Vermittlerrolle.
- 52 Stefan Zweig: *Festliches Florenz* [1932]. In: ders.: *Auf Reisen* (Anm. 10), 338-342, hier 341.
- 53 Ebenda, 342. Man kann annehmen, dass Salzburg als Modell für diese Beschreibung von Florenz als Fest(spiel)stadt dient. In Zweigs imaginärer Landkarte wird Florenz zu einem zweiten Salzburg; umgekehrt mutiert Salzburg in der *Welt von Gestern* zur italienischen Stadt. Zur Tradition von Salzburg als Rom des Nordens vgl. Robert Hoffmann: *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*. Salzburg: Anton Pustet 2002; zur Definition von Salzburg als italienische Stadt vgl. Stefan Zweig: *Das Land ohne Patriotismus* (Anm. 32), 7-16, hier 15.
- 54 Zu diesem Komplex vgl. Gabriella Rovagnati: Mussolinis „reaktionäre und ahistorische Politik“. Stefan Zweig und der italienische Faschismus. In: Stefan Zweig im Zeitgeschehen des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Thomas Eicher. Oberhausen: Athena 2003, 109-127.
- 55 Friderike M. Zweig: Stefan Zweig (Anm. 41), 81.
- 56 Über Zweigs Snobismus vgl. Hannah Arendt: *Juden in Wien*. In: Stefan Zweig. *Triumph und Tragik. Aufsätze, Tagebuchnotizen, Briefe*. Hg. v. Ulrich Weinzierl. Frankfurt/M.: Fischer 1992, 158-161.
- 57 Stefan Zweig: *Das Gewissen Europas*. Interview mit Robert Merrill [1931]. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa. Hg. v. Klemens Renoldner. Wien: Brandstätter 2014, 276-279, hier 276. [Originaltitel: *Conscience of Europe*; zuerst erschienen in: *World Unity*, März 1931.]
- 58 Vgl. den Brief von 18. Februar 1930: „[D]as ganze Land [ist] politisiert, und man sieht die Folgen in der Literatur: welche Langweile, welcher Rückstand, welche Armut!! Und das Theater – kein Schauspieler, kein lebendiges Stück, eine erdrückende Atmosphäre unter den Intellektuellen.“ Rolland – Zweig: *Briefwechsel 1910-1940* (Anm. 37), Bd. II, 351.
- 59 Am 5. Mai 1932 hält Zweig vor einem begeisterten Publikum die Rede *Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung*, in der er die Bedeutung des römischen Reiches, der lateinischen Sprache, der Renaissance und der Musik – der italienischen Kultur überhaupt – für die Bildung eines europäischen Bewusstseins emphatisch darstellt.
- 60 Die ersten Texte von und über Stefan Zweig in Italien gehen auf das Jahr 1929 zurück: Stefan Zweig: *La santa schiera*. Übers. v. Guido Gentili. In: *Nuova Antologia* (Florenz), Nr. 343 (1. Mai 1929), 68; Enrico Rocca: *L'opera di Stefan Zweig*. In: *Nuova Antologia* (Florenz), Nr. 348 (1. Mai 1929), 53.
- 61 Rolland – Zweig: *Briefwechsel 1910-1940* (Anm. 37), Bd. II, 518.

- 62 Stefan Zweig: *Unbekannte Briefe aus der Emigration an eine Freundin*. Hg. v. Gisella Selden-Goth. Wien, Stuttgart, Basel: Deutsch 1964, 7. Hervorhebung im Original gesperrt.
- 63 Vgl. seinen Brief vom 20. Dezember 1935: „Mir tut es bitter leid, daß das so geliebte und heitere Italien jetzt dermaßen erregte und gespannte Stunden zu überstehen hat, der Kampf ist etwas zu ungleich, England sorglos und in Reichtum schwimmend, völlig in seinen Geschäften und Vergnügungen unbehindert durch den Konflikt, andererseits Italien, wo wahrscheinlich jeder die Spannung der Lage bis in die Nerven fühlt. Ich kann da gar nicht versuchen gerecht zu werden, weil ich absolut parteiisch fühle, pro-kontinental, pro-europäisch und weil wir durch unsere Sorgen und unser staatliches Schicksal so ganz mit dem Italiens verbunden sind.“ Ebenda, 12.
- 64 Vgl. den Brief an Romain Rolland vom 11. November 1932: „Morgen wird der ‚Europa‘-Kongreß der Accademia d’Italia eröffnet. Ich bin einer der wenigen Geladenen, die nicht gekommen sind. Ich habe eine Rede hingesandt, ‚Die moralische Entgiftung Europas‘ – man wird sie verlesen, und ich bin nicht gezwungen, Hände zu schütteln die ich nicht berühren will.“ In: Rolland – Zweig: *Briefwechsel 1910-1940* (Anm. 37), Bd. II, 481. Zweig meint die Hände von NS-Größen wie Alfred Rosenberg und Joseph Goebbels, die in Rom anwesend waren. Zwei Jahre später lehnt er die Einladung von Pirandello zu einem Theaterkongress nach Rom ab.
- 65 Vgl. Arturo Larcati: „Sua Excelência...“: o escritor e o ditador. „Your Excellency...“: the writer and the dictator. In: „Contei com sua palavra, e ela foi como uma rocha.“ Como Zweig salvou o médico Giuseppe Germani dos cárceres de Mussolini. *Cartas inéditas da correspondência entre Stefan Zweig e Elsa Germani 1921-1937*. „I counted on your word, and it was like a rock“. How Stefan Zweig saved the doctor Giuseppe Germani from Mussolini’s prisons. *Unpublished letters between Stefan Zweig and Elsa Germani 1921-1937*. Organização/Edited by Kristina Michalhes. Petrópolis: Casa Stefan Zweig 2013, 19-35.
- 66 Schon Anfang 1938 hatte Zweig befürchtet, dass das Wirtschaftsabkommen von 1937 zwischen Italien und NS-Deutschland auch Konsequenzen auf den Kulturtransfer haben würde und die Übersetzung von verbotenen Autoren in Frage stellen könnte, wie es dann auch tatsächlich geschah. Vgl. den Brief von Zweig an Lavinia Mazzucchetti von 1938: „Was Sie mir von Italien berichten, wundert mich nicht. Als geborener, gelernter, geschulter Pessimist habe ich sofort bei Abschluss jenes Bündnisses erwartet, dass die Reichskammerleute ihren Druck ausüben werden, und will jedes Buch, das noch erscheint, dankbar als ein Mirakel betrachten (so wie überhaupt, dass man noch lebt, atmet, spazieren fährt und es sich gut gehen lässt).“ Stefan Zweig: *Briefe 1932-1942*, hg. v. Knut Beck und Jeffrey B. Berlin, Frankfurt am Main Fischer 2005, 211. (Brief vom 26. Januar 1938.)
- 67 Brief von Stefan Zweig an Lavinia Mazzucchetti vom 6. August 1938 (NLJ).
- 68 Stefan Zweig: *Zukunft des Schreibens in einer Welt mit Krieg*. Ein Gespräch mit Robert van Gelder [1940]. In: Stefan Zweig – Abschied von Europa (Anm. 57), 281-284, hier 283. (Zuerst in *New York Times Book Review*, 28.7.1940.)
- 69 Zweig: *Briefe 1932-1942* (Anm. 66), 262.
- 70 Vgl. Arturo Larcati: *Il carteggio tra Stefan Zweig e Lavinia Mazzucchetti*. In: *Un luogo per spiriti più liberi. Italia, italiani ed esiliati tedeschi*. A cura di Alessandra Schininà e Massimo Bonifazio. Rom: Artemide 2014, 27-48.
- 71 Vgl. Zweig: *Unbekannte Briefe aus der Emigration* (Anm. 62), 38.
- 72 Vgl. den Brief an Lavinia Mazzucchetti aus London vom 24. April 1939: „Für Rocca hätte ich unendlich gerne etwas getan, ich habe überall gefragt ebenso wie für Sie, aber überall fand ich verschlossene Türen, dieses ‚besetzt‘, ‚zunächst keine Möglichkeit‘. Ich habe Ihretwegen knapp vor der Abreise Thomas Mann noch einmal dringend erinnert, der ja drüben allmächtig ist. Das Verhängnis ist nur die Gleichzeitigkeit des Ansturms aus immer mehr Ländern. Dazu kommt bei allen – und ich gestehe Ihnen ein, manchmal sogar bei mir selbst –, eine gewisse Erschöpfung. Man kann eben manchmal gar nicht mehr weiter vor kleinen und grossen, imaginierten und wirklichen, eigenen und fremden Sorgen.“ (NLJ)

- 73 Vgl. die Hommage an den Maestro: Stefan Zweig: Arturo Toscanini. Ein Bildnis: Wien, Leipzig, Zürich: Reichner 1935.
- 74 Friderike Zweig: Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte (Anm. 26), 187-188. Die Kronprinzessin nimmt an den Versuchen teil, Mussolini abzusetzen, indem sie Kontakte zwischen potentiellen Mussolini-Gegnern auf verschiedenen Ebenen herstellt und mit den Beteiligten diesbezügliche Möglichkeiten sondiert.
- 75 Brief von Stefan Zweig an Lavinia Mazzucchetti vom 10. Mai 1940 (NLJ).
- 76 Stefan Zweig: La novella degli scacchi. Versione di Lavinia Mazzucchetti. Milano: Sperling & Kupfer 1947.
- 77 Stefan Zweig: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam. Frankfurt/M.: Fischer 2006, 184 (Erstausgabe Wien: Reichner 1934).
- 78 Ebenda.
- 79 Stefan Zweig: Castello gegen Calvin oder ein Gewissen gegen die Gewalt. Frankfurt/M.: Fischer 1996, 147 (Erstausgabe Wien: Reichner 1936).
- 80 Ebenda, 212.
- 81 Ebenda, 213-214.
- 82 Ebenda, 213.
- 83 Stefan Zweig: Cicero. In: ders.: Sternstunden der Menschheit (Anm. 20), 14.
- 84 Ebenda, 15.
- 85 Berthold Viertel: Abschied von Stefan Zweig. In: Der große Europäer Stefan Zweig. Hg. und eingeleitet v. Hans Arens. Frankfurt/M.: Fischer 1981, 136-141, hier 140.
- 86 Vgl. Arturo Larcati: Stefan Zweig und Dante Alighieri. In: Dante-Jahrbuch 91 (2016), H.1, 155-180.
- 87 Obwohl Zweig als Österreicher die Ideologie des Risorgimento missbilligt und den Verlust von Südtirol und Triest an Italien in Folge des Ersten Weltkrieges bedauert, zeigt er sich trotzdem von der Gestalt Giuseppe Garibaldis, des sogenannten „Eroe dei due mondi“ („Helden zweier Welten“), tief fasziniert. Er stilisiert ihn zur perfekten Verkörperung des Helden, der für die Freiheit kämpft, und sieht in seinem abenteuerlichen Leben den Prototyp einer romantischen Existenz. (Stefan Zweig: Garibaldis romantische Existenz. In: Neue Freie Presse, 29.4.1934. Rez. zu: Paul Frischauer: Garibaldi. Der Mann und die Nation. Zürich: Bibliothek zeitgenössischer Werke 1934.)
- 88 Friderike Zweig erblickt in diesem Buch „eine Art Kabinettstück des Könnens und der Gelehrsamkeit“ ihres Mannes, weil es ihm gelungen sei, „wieder einen Mann reinzuwaschen, der durch unvorhergesehene Umstände unschuldig zum Usurpator fremder Verdienste gestempelt worden war.“ In: Friderike Zweig: Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte (Anm. 26), 172-173.
- 89 Stefan Zweig: Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums. Stockholm: Bermann-Fischer 1944, 36.
- 90 Stefan Zweig: Magellan. Der Mann und seine Tat. Hg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Knut Beck. Frankfurt/M.: Fischer 1989, 10.
- 91 Stefan Zweig: Geschichtsschreibung von morgen. In: ders.: Die schlaflose Welt (Anm. 32), 246.
- 92 Zweig: Die Welt von Gestern (Anm. 5), 412. Das Zitat bezieht sich zwar auf die Leistungen der österreichischen Kultur, lässt sich jedoch auf jene der großen europäischen Kulturnationen übertragen.

Laudatio zur Verleihung des Ehrendoktorats der Universität Innsbruck an Friederike Mayröcker¹

von Ulrike Tanzer (Innsbruck)

Sehr geehrte Damen und Herren! Hochverehrte Frau Mayröcker!

Als vor fast genau einem Jahr Friederike Mayröckers poetischer Band *Cahier* (2014) im Suhrkamp Verlag erschien, schrieb der Literaturkritiker und Schriftsteller Ronald Pohl in der Tageszeitung *Der Standard*, Mayröcker gleiche „immer mehr einer Organistin, die auf der Orgel der Sprache fantasiert“.² Der Vergleich erscheint mir überaus treffend. Eine meisterliche Improvisation auf der ‚Königin der Instrumente‘ ermöglicht es nämlich, die farbliche Eigenart und reiche Komplexität eines Instruments voll darzustellen. Dies kann auf unterschiedliche Weise geschehen, im Stil einer bestimmten Epoche, etwa des französischen Barock, als Choralimprovisation mit Cantus firmus oder als freie Improvisation mit ungewöhnlichen Klangeffekten – bis zum Schlag mit der flachen Hand auf die Orgelbank. Mit Friederike Mayröcker wird heute eine Dichterin gewürdigt, die mit der Welt der Sprache ähnliches zu tun vermag – radikal und kompromisslos, virtuos und kreativ, offen und autonom. In ihrem preisgekrönten Werk „feiert die Sprache“, um mit dem Augsburger Germanisten Mathias Mayer zu sprechen, „Feste der Freiheit und Unabhängigkeit, bei denen die Schleusen der Fantasie und des Traumes, der Erinnerung und Lektüre, der Bilder und Rhythmen geöffnet werden“.³ Es finden sich hier keine nachvollziehbaren Geschichten oder Handlungen, alles Realistische tritt hinter die Präsenz der Sprache zurück. „Ich bin kaum imstande eine Handlung zuzulassen“, heißt es im Prosatext *Reise durch die Nacht* (1984), „ich handle nicht gern und ich lese nicht gerne was eine Handlung hat, also schreibe ich auch nicht was eine Handlung hat oder andeuten könnte ich meine davon platzt mir der Kopf, der herrschende Teil der Seele.“⁴ Dieses Schreiben, das oft von konkreten Bildern ausgeht, entzieht sich einer eindeutigen philologischen Festlegung, ja unterläuft diese beständig. Ähnlich dem Organisten oder der Organistin, der/die aus dem Stegreif, also ohne Notation und damit ohne sichere Stütze spielt, weiß Friederike Mayröcker um die Traditionen. Sie ruft diese auch immer wieder auf und stellt sich in Beziehung zu Dichtern wie Friedrich Hölderlin, Georg Trakl oder Paul Celan. Die intertextuellen und intermedialen Bezüge sind zu einem Signum des umfangreichen, kaum mehr überschaubaren Oeuvres Mayröckers geworden. Immer wieder werden darin Bücher anderer Autorinnen und Autoren erwähnt, Bilder, Zeichnungen, Grafiken und auch Musikwerke. So kommt etwa die Musik Johann Sebastian Bachs vor (9.5.07), die Monteverdis (*Gedichte in Prosa* (2), 17.5.07), John Dowlands (*auf dem Cobenzl*, 8.2.08), Schuberts und Schumanns. *Habe Bach aufgelegt* heißt eines der Gedichte, das an die außergewöhnlichen Interpretationen Glenn Goulds erinnert:

„Glenn Gould hockend gekrümmt summend tobendes / Heulen und Hitzen –“. Und immer wieder findet sich die Orgel („dröhnende Orgel vom Grammophon“, 14.1.05).⁵ – Diese intensive Aneignung anderer Texte, Seh- und Höreindrücke wird gleichsam als Material verwendet, das einen schöpferischen Schreibprozess in Gang setzt. „Wie eine Lumpensammlerin“, so Friederike Mayröcker in einem Interview, „notiere ich Sätze und Wörter, die ich oft auch völlig überarbeite.“⁶ Einer „polyphone[n] Spur“⁷ gleich ziehen sich diese Fundstücke durch das Werk, in das Sinneswahrnehmungen, Gedanken, Erinnerungen und Zitate einfließen und poetisch verwandelt werden. Wie in einer Orgelimprovisation, um nochmals auf diesen Vergleich zurückzukommen, werden Themen und Motive aufgegriffen und vielstimmig variiert. Dies scheint zufällig zu geschehen und beweist damit nur den hohen Grad an Literarizität. Der virtuose Umgang mit der Sprache ist kein Selbstzweck, sondern mit Empathie gepaart. Dass sich in Mayröckers Dichtung das formale Experiment und der Ausdruck von Gefühlen nicht ausschließen, dies untersucht meine Kollegin Eleonore De Felip derzeit in einem großangelegten Projekt am Forschungsinstitut Brenner-Archiv.⁸ Die Natur, Blumen und Vögel, spielen dabei eine besondere Rolle; dies erinnert an die Werke des französischen Komponisten und Organisten Olivier Messiaen, der durch die französische Provinz und die israelische Wüste streifte, um den Gesang der Vögel aufzuzeichnen und in seiner Musik umzuformen. Erst dadurch war es dem tiefgläubigen Musiker möglich, eine Antwort darauf zu finden, wie man denn nach dem Ende des Krieges überhaupt noch komponieren könne. Gleichsam wesensverwandt verfolgt Friederike Mayröcker in ihrer Poetik eine ähnliche Spur.

Seit sechs Jahrzehnten schreibt sie an einem Werk von großer formaler, genreüberschreitender Bandbreite. Selbstbewusst und selbstironisch heißt es: „ist das 1 Gedicht, sagt CF, ja / das ist 1 Gedicht: indem ich sage das ist / 1 Gedicht ist es 1 Gedicht. Meine / Ärztin sagt, essen Sie 1 Gedicht, ich / weisz nicht wie man es kocht, sage ich.“ (*Für CF am frühen Morgen*, 15.1.05)⁹ Über fünfzig Bücher und mehr als 1500 Beiträge in Anthologien und Zeitschriften liegen vor. Neben den großen Prosawerken, genannt seien hier nur *Reise durch die Nacht* (1984), *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988), *brüht oder Die seufzenden Gärten* (1998), *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005), *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* (2010), *ich sitze nur GRAUSAM da* (2012), den Hörspielen *So ein Schatten ist der Mensch* (1982), *Der Tod und das Mädchen* (1985), *Das zu Sehende, das zu Hörende* (1997), und der tagebuchartigen Prosa der *Magischen Blätter* sind bislang 21 Gedichtbände erschienen, der jüngste, *Cahier*, von dem bereits die Rede war, im Herbst 2014. Ihr umfangreiches Werk wurde bislang in 19 Sprachen übersetzt. Mayröckers bekanntestes Gedicht *Was brauchst du* wurde mittlerweile in über 60 Sprachen übertragen und mehrfach vertont.

Am Beginn dieses langen schöpferischen Lebens, dieser poetischen Existenz, stehen erste Schreibversuche als 15-Jährige und erste Publikationen in Otto Basils Zeitschrift *Plan*, der wichtigsten Literaturzeitschrift für die Zeit von 1945 bis

1947/48. Darin konnten junge Schriftstellerinnen und Schriftsteller zum Teil das erste Mal Texte veröffentlichen, neben Friederike Mayröcker sind hier Ilse Aichinger, Milo Dor, Herbert Eisenreich und Reinhard Federmann zu nennen. Im letzten Heft (1948) veröffentlichte Basil Gedichte von Paul Celan, der auf dem Weg nach Paris in Wien Station machte. Schon früh wurde Ludwig von Ficker, der Herausgeber der Zeitschrift *Der Brenner*, auf Friederike Mayröcker aufmerksam. Er zählte sie in einem Gutachten zu den ernsthaften Kandidatinnen und Kandidaten für den Georg-Trakl-Preis 1954 („Augenblicksnotierungen eindringlich begegnender Gesichte und Motive von eigentümlicher Reizempfänglichkeit und Tiefenwirkung“).¹⁰ Im selben Jahr erhielt die dreißigjährige Schriftstellerin, die als Englischlehrerin an verschiedenen Wiener Hauptschulen tätig war, eine Einladung zu den Österreichischen Jugendkulturwochen in Innsbruck. Dort begegnete sie zum ersten Mal Ernst Jandl, dem in vielerlei Hinsicht ‚Verbündeten‘. Friederike Mayröcker beteiligte sich an der 5. Jugendkulturwoche mit einer Sammlung von Kurztexten mit dem Titel *Mythologische Stücke*, die in ihrem Debüt *Larifari. Ein konfuses Buch* (1956) im Bergland-Verlag erscheinen sollten.¹¹

Innsbruck bot von 1949 bis 1969 ein einzigartiges Forum für junge AutorInnen, MusikerInnen und bildende KünstlerInnen mit gemeinsamen Lesungen, Konzerten, Ausstellungen und Diskussionen. Die Österreichischen Jugendkulturwochen, zu denen neben Mayröcker und Jandl u.a. Günter Eich, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Elfriede Gerstl, Elfriede Jelinek, Barbara Frischmuth, Gert Jonke, Marlen Haushofer, Luigi Nono, György Ligeti, Gottfried von Einem und Ernst Caramelle eingeladen waren, bildeten ein Laboratorium für das ästhetisch Innovative und Experimentelle im konservativen Nachkriegsösterreich. 1969, bei den 20. und letzten Österreichischen Jugendkulturwochen, wurde das Team Mayröcker-Jandl mit einer Gemeinschaftsarbeit eingeladen, dem Hörspiel *Fünf Mann Menschen*, das mit seiner Sprachskepsis und radikalen Ablehnung sprachlicher Konventionen stilbildend für das sogenannte „neue Hörspiel“ wurde. Ausgezeichnet mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden, der höchsten Auszeichnung, die es für dieses Genre im deutschen Sprachraum gibt, hat diese Arbeit auch Technikgeschichte geschrieben: Zum ersten Mal wurde ein Hörspiel in voller Länge in Stereo produziert.

Die Beziehungen zu Innsbruck und zu Tirol sollten nicht mehr abreißen: Johann Holzner, Germanist und späterer Leiter des Forschungsinstituts Brenner-Archiv, ausgewiesener Kenner der deutschsprachigen Lyrik, lud Friederike Mayröcker für das Wintersemester 1996/97 ein, die seit 1984 regelmäßig an der Universität Innsbruck stattfindende Poetik-Vorlesung zu übernehmen. Nicht nur für die Studierenden blieb dies ein unvergessliches Erlebnis – Friederike Mayröcker „korrigierte“ sogar, wie Johann Holzner schreibt, gemeinsam mit ihm die Abschlussarbeiten zu einem ihrem Werk gewidmeten Seminar: „Die zahllosen Anmerkungen, die sie damals (in ihrer unverwechselbaren Handschrift) in die Typoskripte eingetragen hat, dürften die Studierenden ganz bestimmt noch weit mehr gefreut haben als die in

der Regel sehr guten Noten.¹² Diese Lehrveranstaltung führte zu einschlägigen Forschungsarbeiten;¹³ auch der enge Kontakt der Schriftstellerin zur Werkstatt für Literatur, Typographie und Graphik, Offizin S., in Meran geht noch auf diese Innsbrucker Vorlesung zurück, – und ich freue mich, dass Siegfried Höllrigl heute hier sein kann! Die Verbindung zum Südtiroler Maler und Grafiker Markus Vallazza, der 1992 Radierungen und Zeichnungen zu Mayröckers Prosatext *Das Herzzerreißende der Dinge* (1990) publiziert hat, ist hier ebenfalls zu erwähnen. Tirol hat schließlich auch direkt Spuren im Werk hinterlassen, in den Gedichten *Ambraser Textspuren* (entstanden vermutlich Juli/August 1964) und *mein Arbeitstirol, usw.* (23.-26.12.99), letzteres gab dem Lyrikband *Mein Arbeitstirol* mit Gedichten aus den Jahren 1996-2001 den Titel. Und Friederike Mayröcker ist auch in einer Anthologie vertreten, die Texte von Autorinnen und Autoren versammelt, die an der Universität Innsbruck studiert oder gelehrt haben.¹⁴

Dass Friederike Mayröckers Werk seinesgleichen in der Literaturlandschaft des 20. und 21. Jahrhunderts sucht, davon zeugen zahlreiche Dichterinnen und Dichter der jüngeren Generation wie Elke Erb, Marcel Beyer, Ulrike Draesner und Peter Waterhouse, für die dieses außergewöhnliche Werk zur Inspirationsquelle geworden ist. Davon zeugt aber auch eine Vielzahl von Preisen und Auszeichnungen. Es seien hier nur die wichtigsten genannt: der Georg-Trakl-Preis (1977), der Große Österreichische Staatspreis für Literatur (1982), der Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg (1993), der Große Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (1996) sowie der Georg-Büchner-Preis (2001). Im selben Jahr erhielt Friederike Mayröcker ein Ehrendoktorat der Universität Bielefeld. 2014 wurde ihr das Große Goldene Ehrenzeichen der Republik Österreich überreicht, am 3. Juni 2015 erfolgte die Ernennung zur Ehrenbürgerin der Stadt Wien.

Verehrte Frau Mayröcker! Es ist für die Universität Innsbruck eine besondere Ehre, Ihnen das Ehrendoktorat verleihen zu dürfen. Damit schreiben Sie auch Universitätsgeschichte. Zum ersten Mal wird in der 346jährigen Geschichte der Universität Innsbruck ein Ehrendoktorat an eine Künstlerin verliehen. Ich bedanke mich stellvertretend für meine Kolleginnen und Kollegen am Forschungsinstitut Brenner-Archiv und am Institut für Germanistik dafür, dass Sie dieses Zeichen universitärer Anerkennung annehmen. Damit würdigen Sie auch die geisteswissenschaftliche Forschung, die es heute an den Universitäten besonders schwer hat. Die Literatur ist stark unter Druck gekommen, auch an den österreichischen Schulen. Die Zentralmatura sieht literarische Texte nur mehr am Rande vor, als Analysematerial, für das kein Wissen um das Ganze mehr notwendig ist. Gerade Schriftstellerinnen und Schriftsteller haben gegen eine dem Reglementierungswahn anheimgefallene Bildungspolitik vehement protestiert, die unter dem Vorwand angeblicher Chancengleichheit die Literatur als bildungsbürgerliches Relikt aus den Klassenzimmern zu vertreiben sucht. Ein Mayröcker-Text in all' seiner Widersetzlichkeit würde in den Etagen des Bundesinstituts BIFIE wohl zu erhöhtem Blutdruck führen...

Mit der Ihnen eigenen Liebenswürdigkeit haben Sie, verehrte Frau Mayröcker, zu mir in einem Telefonat gesagt: „Das Ehrendoktorat kommt genau zum richtigen Zeitpunkt!“ Ja, im Sinne aller, denen die Literatur und deren Vermittlung am Herzen liegt, kann ich Ihnen nur zustimmend sagen: Es war höchste Zeit – und herzlichen Glückwunsch!

Anmerkungen

- 1 Gehalten am Mittwoch, 11. November 2015, 17.30 Uhr, im Audienzsaal des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft, Wien.
- 2 Ronald Pohl: Friederike Mayröcker. Die Wunderwörter des besessenen Alters. In: Der Standard, 19.12.2014 (auch online).
- 3 Mathias Mayer: Gutachten zum Ehrendoktorat für Friederike Mayröcker vom 6.7.2015 an das Rektorat der Universität Innsbruck (Typoskript), 1.
- 4 Friederike Mayröcker: Reise durch die Nacht. In: Gesammelte Prosa II 1978-1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, 386.
- 5 Alle Beispiele in: Friederike Mayröcker: dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, mit einer Ausnahme: Habe Bach aufgelegt, in: Friederike Mayröcker: Gesammelte Gedichte 1939-2003. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2004, 771.
- 6 Iris Radisch: Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens. In: Die Zeit, 16.12.2004 (auch online).
- 7 So der Titel eines Gedichts, vgl. Mayröcker: Gesammelte Gedichte (Anm. 5), 630.
- 8 Im Rahmen des Elise Richter-Programms des Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (s. Homepage des Brenner-Archivs > Forschungsprojekte > „Zur ‚lyrischen Intensität‘ von Friederike Mayröckers Lyrik“).
- 9 In: Mayröcker: dieses Jäckchen (Anm. 5), 37.
- 10 Vgl. Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1940-1967. Hg. v. Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck: Haymon 1996, 268.
- 11 Vgl. dazu Christine Riccabona, Erika Wimmer, Milena Meller: Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen : Zeilen Sprünge. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2006, 37-40, 315-317.
- 12 Johann Holzner: Gutachten zum Ehrendoktorat für Friederike Mayröcker vom 27.7.2015 an das Rektorat der Universität Innsbruck (Typoskript), 2.
- 13 U.a. Helga Kasper: Apologie einer magischen Alltäglichkeit. Eine erzähltheoretische Untersuchung der Prosa von Friederike Mayröcker anhand von „mein Herz mein Zimmer mein Name“. [Diss. 1997] Innsbruck 1999 (= Germanistische Reihe 58).
- 14 Vgl. Wechselnde Anschriften. Hg. v. Johann Holzner und Alois Hotschnig. Innsbruck: innsbruck university press 2008 sowie die englische Version der Anthologie: Changing Addresses. A Collection of Contemporary Austrian Writing. Innsbruck: innsbruck university press, New Orleans: University of New Orleans Press 2012.

Gerald Stieg zum 75. Geburtstag

von Walter Methlagl (Hall)

Meine Beziehung zu Gerald Stieg begann um das Jahr 1962 mit unserer frühesten Anstellung als „wissenschaftliche Hilfskräfte“ am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck. Gerald Stieg (geb. am 25. Mai 1941 in Salzburg) hatte 1959 am Stiftsgymnasium Admont in der Steiermark maturiert, an der Universität Graz mit einem Studium der Theologie und Philosophie begonnen und an der Universität Innsbruck mit dem Studium der Altphilologie und Germanistik fortgesetzt, das er 1965 mit dem Magister phil. abschloss. Danach arbeitete er vier Jahre als Assistent am Institut für Germanistik dieser Universität.

In diesen Jahren lebten wir gemeinsam mit den gleichfalls am germanistischen Institut angestellten und studierenden Kollegen Norbert Richard Wolf und Anton Schwob längere Zeit im zweiten Stock des Reihenhauses Fürstenweg 50 bei der Familie des Gymnasialprofessors Friedrich Röck und seiner Frau Elisabeth. Diese „Wohngemeinschaft“ führte unter uns zu intensivem Zusammenleben und engster Freundschaft. Untertags waren wir mit unseren jeweiligen alt- und neuphilologischen und philosophischen Studien und den uns aufgetragenen wissenschaftlichen Arbeiten am Institut beschäftigt. Ein entscheidender und folgenreicher kultureller Beitrag während dieses gemeinsamen Wohnens bestand für mich und sicher auch für die Freunde Wolf und Schwob in Gerald Stiegs Begeisterung für Musik. Aus seiner reichen Schallplatten-Sammlung hörten wir fast tagaus-tagein Werke von Klassikern und auch von damals neuen Komponisten, von denen ich bis heute noch viele im Ohr habe. Es war dies bestimmt auch ein Ansatz zu seiner und auch meiner zunehmenden Tendenz zu interdisziplinärer Behandlung literarischer Sachverhalte.

In unserer Freizeit spielten wir gerne Fußball, wanderten wir öfter in den Bergen. Im Winter gingen wir Schifahren. Und es gab oft lustige Abende, zum Teil am Fürstenweg, zum Teil direkt in den Räumen des Instituts oder in Wirtshäusern, z.B. in dem der Universität naheliegenden Gasthaus „Innrain“.

1967, im Todesjahr Ludwig von Fickers, dem er auch noch mehrfach persönlich begegnet war, begann Gerald Stieg mit der Arbeit *Der Brenner und die Fackel. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*.¹ Die Arbeit des damaligen „Kraus-Fans“ war zunächst als Dissertation gedacht. Ihr Thema war durch Gerald's zunehmende engere Kooperation mit dem Brenner-Archiv und mit meiner kurz zuvor installierten Berufungsarbeit zustande gekommen. Dazu ein kurzer Rückblick:

Die Entstehung des Brenner-Archivs ist mit einem Vertrag zwischen Prof. Dr. h.c. Ludwig von Ficker und der Republik Österreich (vertreten durch das Bundesministerium für Unterricht), vom 29.10. bzw. 6.11.1964 zu datieren.² Damals war ich noch mit meiner Dissertation „*Der Brenner*“. *Weltanschauliche Wandlungen vor dem Ersten Weltkrieg* befasst, deren Abschluss ich erst 1966 erreichte.³

Gerald Stieg kann daher als der erste Literaturwissenschaftler angesehen werden, der gemeinsam mit mir die im Brenner-Archiv damals erst seit Kurzem verfügbaren Quellen intensiv gebrauchte. In seinem „Vorwort“ zu *Der Brenner und die Fackel* heißt es:

„Begonnen unter dem starken Eindruck des Werks von Karl Kraus und dessen Nachwirkung im Brenner, in dessen Umkreis ich einige Zeit lebte, war [die vorliegende Arbeit] ursprünglich als eine Huldigung, als Bekenntnis zu einer faszinierenden und herausfordernden, kompromißlosen geistigen Bewegung gedacht. [...] Es schien mir nötig, der mechanischen Reproduktion mit dem Motto des Brenner, ‚Hora et tempus est‘, zu antworten.“

Diese „ursprüngliche Absicht“ musste jedoch, wie er weiter schreibt, bald einer „kritischen Distanz“ weichen. Ein erster Grund dafür war die Lektüre eines Essays des ihm bis dahin unbekanntenen Elias Canetti: *Warum ich nicht wie Karl Kraus schreibe*,⁴ der später unter dem doppeldeutigen Titel *Karl Kraus, Schule des Widerstands* nochmals erschien,⁵ „denn Kraus ist Lehrer *und* Objekt des Widerstands in einem“. Und weiter: „Kurz nach dieser mich heftig bewegenden Begegnung mit dem Essay und dem übrigen Werk Canettis blieb die Arbeit über Jahre liegen.“

1969 wechselte Gerald Stieg als Lektor nach Frankreich an das Germanistik-Institut der Universität Sorbonne in Paris. Kurz zuvor gelang uns beiden noch ein „revolutionärer“ Durchbruch an der Innsbrucker Germanistik, der sogar in deren Instituts-Geschichte festgehalten ist:

„1969: Auf Drängen der Studierenden und gegen professoralen Widerstand eine erste (von Walter Methlagl und Gerald Stieg unbezahlt gehaltene) Lehrveranstaltung zur Gegenwartsliteratur.“⁶

„Durch meine Übersiedlung nach Frankreich und eine damit verbundene ‚recyclage‘ war ich gezwungen, den Horizont meines Faches durch historische, sozial- und politikwissenschaftliche Studien bedeutend zu erweitern. Der sich daraus ergebende Einfluß auf die Arbeit ist bedeutend: die Huldigung oder das Bekenntnis, die von der präsumptiven Einzigartigkeit ihres jeweiligen Gegenstandes bestimmt sind, mußten dieser Erweiterung der Perspektive zum Opfer fallen.“

Dadurch wurde *Der Brenner und die Fackel* 1976 zu einem der innovativsten zeitgeschichtlichen Standard-Werke dieser und unserer Zeit. Die Beziehung von Karl Kraus und seiner *Fackel* zu Ludwig von Ficker, dem *Brenner* und dessen Mitarbeitern, namentlich Carl Dallago, Theodor Haecker, Ferdinand Ebner, Georg Trakl sind mit unübertrefflicher Genauigkeit ins Einzelne dokumentiert und zugleich in literatur-

wissenschaftlich, soziologisch, weltanschaulich, religiös und politisch überschaubare Zusammenhänge gebracht. Im selben Jahr erschien es auch in französischer Übersetzung: *Le ‚Brenner‘ et la ‚Fackel‘* als Dissertation, mit der Gerald Stieg sein Doktorat an der Sorbonne Paris 3 abschloss.

Die zuvor erwähnte erste „Begegnung“ mit Elias Canetti gestaltete sich in den folgenden Jahrzehnten zu einer engen persönlichen und familiären Freundschaft. Mehrere deutsch- und französisch-sprachige Veröffentlichungen hat Gerald Stieg Canetti gewidmet, darunter das 1990 erschienene Buch *Frucht des Feuers. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand*.⁷ Aus dieser Freundschaft ergab sich auch sicher Canettis Lesung im Innsbrucker Raiffeisensaal und sein Besuch im Brenner-Archiv am 28. November 1971 und – einige Jahre später – seine Reaktion auf die Edition der Briefe von Karl Kraus an Sidonie Nádherný:

„Und Nobelpreisträger Elias Canetti wies in seiner berühmten Berliner Rede über Kraus und dessen Schauspiel ‚Die letzten Tage der Menschheit‘ auf die großen Verdienste der Forschungen am Brenner-Archiv um den ‚neuen Kraus‘ hin.“⁸

Am 4. April 1970 heiratete Gerald Stieg in Paris die dort als Lehrerin tätige Martine. Diese Ehe mit einer Französin war durch seine Tätigkeit als Lehrer für deutsche Sprache und Literatur bei den jährlichen Sommer-Kursen der Innsbrucker Universität in Mayrhofen/Zillertal angebahnt. Diese Kurse zählten – abgesehen vom Forum Alpbach – zu den frühesten kulturellen Initiativen in Tirol mit nahezu „globaler“ Wirkung. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer kamen aus allen Ländern Europas, aber auch aus anderen Kontinenten. Dies führte mehrfach auch bei uns, den Unterrichtenden, zu provinz- und land-überschreitenden Interessen und persönlichen Beziehungen.

Für meine Familie und für mich, und vor allem auch für das Brenner-Archiv führte Gerald Stiegs Übersiedlung nach Frankreich zu bedeutenden Horizont-Erweiterungen.

Zwischen unseren Familien gab es von Anfang an engste Beziehungen, die sich auch auf unsere zur Welt kommenden Kinder ausdehnten, auf Martines und Geraldts Töchter Manuela und Mathilde und unsere Söhne Walter und Niels Georg und die Tochter Katharina. Im Laufe der Jahre trafen wir uns – auch mit Martines Eltern – immer wieder – sei es in Paris und Umgebung, sei es in Tirol und Vorarlberg – zu erholsamen Aufenthalten.

Aber auch die Zusammenarbeit setzte sich fort: Ein bedeutender Grund dafür war, dass der ehemalige Mit-Begründer des Brenner-Archivs, Ministerialrat Dr. Hans Brunmayr, in den 1970er Jahren das österreichische Kulturinstitut in Paris (Boulevard des Invalides 30 VII) leitete. Nach seinem Tod schrieb ich einen Nachruf, in dem es abschließend heißt:

„Die Zusammenarbeit zwischen dem Brenner-Archiv und Dr. Brunmayr setzte sich auch fort, als er die Leitung des österreichischen

Kulturinstituts in Paris übernommen hatte. Auf seine Anregung fanden während der siebziger Jahre wiederholt Vortragsreisen in ganz Frankreich über Themen des ‚Brenner‘ statt, die wichtige und dauerhafte Kontakte zu französischen Autoren und Forschern zur Folge hatten. Zusammen mit seiner Frau [die auch als Künstlerin tätig war], gestaltete er das Leben im Boulevard des Invalides Nr. 30 so, dass man jedes Mal, wenn es wieder einmal so weit war, das Gefühl hatte, in ein Zuhause einzutreten. Im Austausch unter den Nationen (– aber auch der Kontakt mit österreichischen Partnern begann erst oft in Brunmayrs Pariser Büro zu blühen –) war es wesentlich auch ein geistiges Zuhause. Viele haben in Hans Brunmayr – auch als er längst nach Wien in den Ruhestand getreten war – einen väterlichen Freund erleben dürfen, so auch der Schreiber dieser Worte des Gedenkens.⁴⁹

Und so auch – wie ich bezeugen kann – Gerald Stieg. Über Jahre hin kam es zwischen den beiden zu enger Zusammenarbeit. Zum Beispiel wurden sie beide Mit-Redakteure der am 1. Dezember 1975 von Felix Kreissler gegründeten Zeitschrift *Austriaca. Cahier universitaire d'information sur l'Autriche*.¹⁰ Auch zu Kreissler unterhielt Gerald Stieg, wie ich selbst erleben konnte, eine freundschaftliche Beziehung. Von 1982 bis 2004 war Gerald Chefredakteur der *Austriaca*.

Von 1988 bis 2009 arbeitete Gerald Stieg als Universitätsprofessor für deutsche und österreichische Kultur und Literatur an der Sorbonne (Professeur de littérature et civilisation autrichienne, Université de la Sorbonne-Nouvelle, Paris 3). 2001 wurde er zum Direktor des Germanistikinstitutes (Département d'études germaniques) bestellt.

Diese Berufsarbeit und zahlreiche andere „französisch-österreichische“ Kontakte – etwa auch zu dem Übersetzer Georg Trakls, Jacques Legrand – machten Gerald Stieg im Laufe der folgenden Jahrzehnte zu einem, wenn nicht zu *dem* maßgeblichen Brücken-Bauer geistiger Bezüge zwischen den beiden Ländern. Auf sein Betreiben kam es immer wieder zu Vorträgen, Symposien und anderen Veranstaltungen über einschlägige Themen. Für ihn, für mich und das Brenner-Archiv gab dazu vor allem Georg Trakl mehrfach Anlässe. So machte ich auf Stiegs Betreiben 1973 eine Vortragsreise zum Thema Georg Trakl nach Paris, Poitiers, Lille, Rouen, Amiens, Nancy und Straßburg.

Im Dezember 1987 fand an der Sorbonne ein Symposium zum hundertsten Geburtsjahr Georg Trakls statt. Die Beiträge, herausgegeben von Rémy Colombat und Gerald Stieg, erschienen 1995 im Innsbrucker Haymon-Verlag unter dem Titel: *Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion* (Brenner-Studien 14). Der Band fand weite Verbreitung.

Vom 7. Mai bis zum 14. August 1991 fand in der „Maison de la Poesie“ (damals auf der terrasse du Forum des Halles) in Paris im Rahmen des „Festival de Paris“

und danach noch an verschiedenen Orten in Frankreich eine Ausstellung „Georg Trakl“ statt, die vom Forschungsinstitut Brenner-Archiv und vom Österreichischen Kulturinstitut in Paris veranstaltet wurde. – Am 24. Mai kam es in Verbindung damit zur Aufführung eines Konzerts: „Lieder pour Trakl“ mit Vertonungen von Gedichten Trakls von Theodor W. Adorno, Franz Schreyer, Hans Eisler, Hans Erich Apostel, Anton von Webern, Paul Hindemith und Hans Werner Henze, die vom damaligen Leiter des Brenner-Forums, Othmar Costa, dirigiert wurde. Mitwirkende waren unter anderen: Doris Linder (Mezzo-Sopran) und Kurt Hüttinger (Piano).

Im Jahr darauf organisierte Gerald Stieg – gleichfalls in der Maison de la Poesie – eine szenische Trakl-Lesung mit dem Trakl „physiognomisch“ damals auffallend ähnlichen Schauspieler Denis Lavant. Nur wenige Monate zuvor war Lavant gemeinsam mit der Schauspielerin Juliette Binoche durch den Film *Les Amants du Pont-Neuf* („Die Liebenden von Pont-Neuf“) bekannt geworden.

Auch des 120. Geburtsjahres von Georg Trakl wurde 2007 an der Sorbonne mit einem Symposium mit internationaler Teilnahme gedacht: „Georg Trakl. Nouvelles recherches“. Innsbruck war durch Eberhard Sauer mann und mich vertreten. Die Beiträge wurden in der früher erwähnten Zeitschrift *Austriaca*, Nr. 65-66, abermals von Rémy Colombat und Gerald Stieg publiziert.

Damit sind einige der wichtigsten Aktivitäten des Brenner-Archivs gemeinsam mit Gerald Stieg und französischen Instanzen angegeben. Im Vergleich zu Gerald's immenser organisierender und publizierender Tätigkeit machen sie allerdings nur einen Teil aus.

Zum Abschluss ein kurzes Zitat aus Gerald Stiegs Beitrag zur 1981 erschienenen Feststschrift zu Ignaz Zangerles 75. Geburtstag:

„Der ‚Brenner‘ und die ‚Fackel‘ haben immer das menschliche Leiden vor alle Kultur und Politik gestellt. Der (christliche) Humanismus hat an ihnen unentbehrliche Zeugen und Kraftquellen, um den Versuchungen des technokratischen Neopaganismus Widerstand zu leisten.“¹¹

Die Geschichte unseres bis heute gegebenen Zusammen-Seins und -Wirkens gibt dem Brenner-Archiv und mir mehr als genügend Grund, Gerald Stieg zu seinem 75. Geburtstag nachträglich Glück zu wünschen und oftmals zu danken!

Anmerkungen

- 1 Als Buch ist *Der Brenner und die Fackel* erst 1976 erschienen, darin das später im Text zitierte *Vorwort*. In: Gerald Stieg: *Der Brenner und die Fackel*. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus. Salzburg: Otto Müller 1976, 5-12 (= Brenner-Studien 3). [Online (und durchsuchbar) unter „Brenner-Archiv digital“ auf der Homepage des Brenner-Archivs, d. Hg.]
- 2 Zur Gründung und Geschichte: *Nachbilder*. 25 Jahre Brenner-Archiv, 10 Jahre Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“, Universität Innsbruck. Eine Dokumentation. Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Innsbruck 1989, 5-13. [Online (und durchsuchbar) unter „Brenner-Archiv digital“ auf der Homepage des Brenner-Archivs, d. Hg.]
- 3 Ich wurde auf einer eigens hierfür geschaffenen Planstelle zum Geschäftsführer bestellt, und hatte – nach einer Ausbildungsphase an der Handschriftensammlung der ÖNB – die Archivierung und sonstige Agenden des Archivs konkret wahrzunehmen. In erster Linie ist es Prof. Thurnher zuzuschreiben, dass das Brenner-Archiv nicht – wie ursprünglich von Minister Drimmel vorgeschlagen – an die Handschriftensammlung der ÖNB kam, sondern in Innsbruck verblieb und im Haupt-Gebäude der Universität (Innrain 52) einen Raum zugewiesen erhielt. Vgl. *Nachbilder* (Anm. 2), 5. [Methlags Dissertation ist online (und durchsuchbar) unter „Brenner-Archiv digital“ auf der Homepage des Brenner-Archivs, d. Hg.]
- 4 Erstmals erschienen in: *Wort in der Zeit* (hg. v. Rudolf Henz), 12, 1966, 41-47.
- 5 Elias Canetti: *Karl Kraus – Schule des Widerstands*. In: *Macht und Überleben*. Berlin: LCB, 1972.
- 6 *150 Jahre Germanistik in Innsbruck*. Streiflichter zu Geschichte und Gegenwart des Instituts für Germanistik. Innsbruck: iup 2009, 10 (auch in: *Institutsgeschichte: Germanistik in Innsbruck*, online unter <https://www.uibk.ac.at/germanistik/institutsgeschichte/#5>).
- 7 Gerald Stieg: *Frucht des Feuers*. Canetti, Doderer, Kraus und der Justizpalastbrand. Wien: Edition Falter im Österr. Bundesverlag 1990. Erschienen gleichzeitig auch auf Französisch: „Fruits du Feu“. *L'incendie du Palais de justice de Vienne en 1927 et ses conséquences dans la littérature autrichienne*. Rouen: Université de Rouen 1989.
- 8 Krista Hauser: *Flaniermeile Brenner-Archiv*. In: *Quart Heft für Kultur Tirol* 7/2006, 23. Bezieht sich auf Canettis Vortrag *Der Neue Karl Kraus*, gehalten in der Berliner Akademie der Künste am 10. November 1974. In: *Karl Kraus. Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913-1936*. Bd. 2: *Dokumente und Anmerkungen*. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein 2005, 9-35. Dort auch Angabe früherer Abdrucke.
- 9 Ministerialrat Dr. Hans Brunmayr. Gest. am 4.10.1993 im 81. Lebensjahr. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 12/1993, 107-110. Brunmayr, Beamter und Literaturwissenschaftler, wurde am 2. November 1912 in Brünn geboren und starb in Wien.
- 10 Felix Kreissler, 1917 in Wien geboren und 1944 wegen antinazistischen Widerstands von Frankreich aus ins KZ Buchenwald deportiert, das er überlebte, war auch der Gründer des „Centre d'études et de recherches autrichiennes“ (CERA) an der Universität von Rouen.
- 11 Gerald Stieg: *Das verlorene Paradies und der Dichter*. In: *Untersuchungen zum „Brenner“*. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag. Hg. v. Walter Methlagl, Eberhard Saueremann und Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, 503-509, hier 509. [Online (und durchsuchbar) unter „Brenner-Archiv digital“ auf der Homepage des Brenner-Archivs, d. Hg.]

Die Wertung von Forschungsarbeiten kommt ohne Einbeziehung der Forschungsliteratur und -diskussion nicht aus. Dies gilt insbesondere für die vorliegende, nahezu das Gesamtwerk Trakls umfassende Monographie des ungarischen Literaturwissenschaftlers Károly Csúri, der sich in einer Reihe von Arbeiten mit literatur- und interpretationstheoretischen Fragestellungen sowie mit der Literatur der österreichischen Moderne und hier vor allem mit Georg Trakl auseinandergesetzt hat und nun das Ergebnis seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Werk des Dichters und den Positionen der Trakl-Forschung vorstellt.

Der Schwerpunkt der Studie liegt auf der zyklisch angeordneten Sammlung *Sebastian im Traum* (1915), aber auch das Frühwerk Trakls und seine späten Dichtungen werden exemplarisch miteinbezogen.

Den erkenntnisleitenden Ausgangspunkt der Untersuchung bildet der von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt (1983) konstatierte und die Trakl-Forschung beherrschende Topos von der „Schwer- oder Unverständlichkeit“⁴¹ der Dichtungen Trakls. Die These von ihrer „semantischen Dunkelheit“⁴² hat die Trakl-Forschung vor zahlreiche methodische Probleme gestellt und zu immer neuen Interpretationsansätzen geführt. So verschärfte nach Walther Killy Wolfgang Preisendanz 1966 die Kritik an einem interpretatorischen Zugriff auf die Dichtungen Trakls, der von der Mitteilungsfunktion der Sprache und ihrer Referenz auf Außersprachliches ausgeht und so zu eindeutigen Sinnzuschreibungen kommt, wie sie in den christlichen Trakl-Interpretationen begegnen. Die Lexeme und Bilder des Dichters seien vielmehr „Sprachfiguren“, „deren Sinn nicht mehr die Natur oder eine persönliche Situation, sondern nur ihre Funktion auf der Ebene des Gedichts erläutern kann.“⁴³ Es gelte daher zu fragen, „in welchem Zusammenhang dieses Dichten mit einer Bewußteinslage stehe, die dazu zwingt, auf die Sprachlichkeit der Welt als auf einen problematischen Modus des Gegebenseins von Welt [...] zu reflektieren.“⁴⁴ In der Folge richtete sich der Fokus der Forschung verstärkt auf Strukturen der Trakl'schen Dichtungen. So wurden Musikalisierungstendenzen (A. Doppler, A. Hellmich) und Kreis- und Zielkomposition (H.-G. Kemper) als zentrale Bauformen der Lyrik Trakls erkannt. Den Studien zur Entwicklung im lyrischen Schaffen Trakls (A. Berger, R. Blass, E. Bolli, A. Doppler, H. Esselborn) folgten im Zuge der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar (1969) und den Arbeiten an der neuen textkritischen Ergebnissen kommenden und nunmehr abgeschlossenen Innsbrucker Trakl-Ausgabe von Eberhard Sauerermann und Hermann Zwerschina (1995-2014) textgenetische bzw. die Textgenese berücksichtigende Interpretationen, die die These vom artistischen Charakter der Lyrik Trakls zu bestätigen scheinen (E. Sauerermann, H. Zwerschina). Dennoch: Auch die Untersuchungen der Trakl'schen „Textur“⁴⁵ (u.a. von L. Cheie, B. Böschenstein, I. Denneker, A. Doppler, H. Esselborn,

H.-G. Kemper, H. Klessinger, W. Methlagl, E. Sauermann, U. Steinkamp, J. De Vos) verzichten nicht völlig auf das Konzept der ‚Bedeutung‘. Sie verknüpfen sich mit autor- und kontextbezogenen Interpretationsansätzen⁶ und treten damit dem Dunkelheits- und Ambivalenz-Paradigma sowie der Entreferenzialisierung von Trakls Gedichten und ihrer sprachartistischen Ausdeutung ebenso entgegen wie den Konzepten der Empirischen Literaturwissenschaft. Diese lenkte den Blick auf die Rezeption Trakls und wies sie als Konstruktionsakte der Leserinnen/der Leser aus – Konstruktionsakte, deren Genese Rusch und Schmidt durch ein auf die Kommunikationstheorie, die Kognitionswissenschaft, die kognitive Semantik und die Psychologie rekurrierendes Verfahren objektivierbar zu machen suchten. Unter Einbeziehung des jeweiligen „semantischen (und Welt-) Wissens“ der RezipientInnen schlagen sie im Umgang mit den Gedichten Trakls „die Konstruktion einer hypothetischen (!) semantischen Tiefenstruktur (Textbasis)“ vor. Sowohl die „von einem Autor präferierte[n] Prinzipien der Textproduktion“ als auch „die konstruktiven Leistungen von Rezipienten und Interpreten“⁷ könnten so veranschaulicht werden.

In kritischer Auseinandersetzung mit Rusch und Schmidt konzeptualisiert Csúri ein theoretisch anspruchsvolles Interpretationsmodell, das ebenso auf die Kognitionswissenschaft und die kognitive Semantik rekurriert, aber differenzierter als Rusch und Schmidt mit dem Schemabegriff (semantische Textbasis) operiert. Die Einführung des Schemabegriffs als interpretationsleitender Kategorie bietet sich als interessante Zugangsweise zum lyrischen Werk Trakls an, zumal in der Forschung, wenn auch nicht unwiderrprochen, wiederholt auf den schmalen, den Eindruck der „Homogenität“ erweckenden „Thesaurus“⁸ des Dichters hingewiesen wird, der nur auf wenigen archetypischen und sich wiederholenden Lexemen beruhe, die in ihrer syntagmatischen Verknüpfung zu komplexen Bildern aber mehrdeutig und semantisch offen blieben. Csúri geht hingegen, wie er einleitend expliziert, von der aus Vorstudien sowie aus „Ergebnissen einer Vielzahl von Texterklärungen Trakl’scher Gedichte aus verschiedenen Entwicklungsphasen des Dichters“ (23) gewonnenen Hypothese aus, dass Trakls Gedichten „abstrakte Konstruktionsprinzipien“ (Schemata) zugrunde lägen, die „eine bestimmte Sinn- und Wertkohärenz“ (gut-böse, rein-unrein, schuldhaft-unschuldig) stifteten und „in verschiedenen Abwandlungen und Kombinationen das Trakl’sche OEuvre von seiner Frühphase bis zur reifen Poesie latent“ (9) begleiteten. Lexeme und Bilder der Gedichte Trakls werden in diesem Text- und Interpretationsmodell als Metaphern ihrer abstrakt-semantischen Tiefenstruktur betrachtet. Ihre Bedeutung und Wertorientierung erschlosse sich über ihre Verknüpfung und ihr Zusammenspiel mit den die semantische Tiefenstruktur bestimmenden „abstrakten Konstruktionsprinzipien“ (9). Dieses Interpretationsmodell ist nicht nur eine Antwort auf die These von der ‚Unverständlichkeit‘ und der semantischen Offenheit der Dichtungen Trakls, es richtet sich auch gegen jene bedeutungszuschreibenden Zugangsweisen, die die Semantik der Lexeme und Bilder Trakls nur auf der Oberflächenstruktur, so über Parallelstellen im Gesamtwerk zu

dechiffrieren suchen, ohne deren Einbettung in die semantische Tiefenstruktur des jeweiligen Gedichtes und deren strukturelle Vernetzung mit jener anderer Gedichte zu berücksichtigen.

Von der gewählten Zielsetzung her ist es methodisch nur konsequent, wenn in den einleitenden Großkapiteln 1 „Theoretisch-methodologische Überlegungen“ und 2 „Poetologische Grundlagen von Trakls Lyrik“ eine differenzierte theoretische Begründung von (literarischem) „Verstehen, von ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘“ eingemahnt wird und sodann eine literaturtheoretische Reflexion des Schema-Konzeptes erfolgt. So verknüpft Csúri das Schema-Konzept entsprechend seinem Untersuchungsziel mit (literatur)semiotischen und vom Strukturalismus beeinflussten Text-Theorien und er entwickelt ein produktionsästhetisch ausgerichtetes Textmodell. Dieses beruht auf der Prämisse, dass die „textuellen Wahrheitsbedingungen“ (18) einer „*fiktionalen* und *literarischen Erklärung* der Textwelt“ im Unterschied zu „*nichtfiktionalen* und *nichtliterarischen*“ (17) Textwelt-Erklärungen nur fassbar seien, wenn ihre Konstruktionsprinzipien erkannt werden und zu einem kohärenten autonomen (Sinn)System zusammengefügt werden können. Die Hypothese von sich in Trakls Dichtungen wiederholenden tiefenstrukturellen Schemata impliziert den Aspekt der „Wiederholung“ (18f.), auf den Csúri als ein die Textwelt strukturierendes und kohärenzstiftendes Element kurz eingeht. Offen bleibt hier die Frage, inwieweit sich „Wiederholung“ und der Aspekt des Zyklischen, der für die weiteren Kapitel von Belang ist, in Zusammenhang gebracht werden können. Besondere Bedeutung komme, so Csúri weiter, den „emblematischen Wiederholungen zwischen verschiedenen möglichen Welten“ (19) zu, worunter intertextuelle Bezugnahmen gefasst werden, die „strukturbildend“ wirken und „die inneren Aufbauregeln der jeweiligen Textwelt mitbestimmen oder überschreiben“ (20). Nach dieser texttheoretischen Fundierung, die vom Wertkriterium der ‚Stimmigkeit‘ geleitet ist, man könnte auch vom Wertkriterium der ‚Geschlossenheit‘ sprechen, postuliert Csúri auf der Basis „induktiv gewonnener Analyseergebnisse“ (24) folgende Schemata oder Konstruktionsprinzipien der Lyrik Trakls: „(a) Tages- und Jahreszeitenzyklen“, „(b) Transparenzakte“, worunter „der imaginäre Durchbruch des Ichs aus einer Sphäre in eine andere“ oder die „Epiphanie einer Sphäre in einer anderen“ gefasst werden, weiters „(c) Ich-Spaltung“ sowie „(d) Untergangsprozesse“ und deren „virtuelle[n] Überwindungs- und Transzendierungsversuche“ (26). Es zeigt sich recht bald, dass die eruierten Kompositionsprinzipien (und die ihnen zugeordneten Werte) in Anlehnung an strukturalistische Textmodelle auf Oppositionen beruhen. Der Rekurs auf das strukturalistische Verfahren, Bedeutungsstrukturen über Oppositionen (und Äquivalenzen) zu ermitteln, entspricht zum einen der Logik des gewählten Textmodells, zum anderen scheint es sich aber auch durch das Untersuchungsobjekt selbst anzubieten. So lässt sich nur schwer leugnen, dass Trakl in seinen Dichtungen vielfach mit Oppositionen (und Äquivalenzen) arbeitet, deren Systematisierung und Semantisierung Csúri anstrebt. Von besonderem Interesse sind zweifelsohne die

Konstruktionsprinzipien „Transparenzakte“, „Ich-Spaltung“ und „Untergangs- und virtuelle Transzendierungsschemata“ (34). Sie versprechen nicht nur die Komposition der Dichtungen Trakls genauer zu fassen, sondern auch ihren Wortschatz, ihre Bilder und die in ihnen vorkommenden Ich-Figurationen in ihrer Tiefensemantik und in ihrem Konnex zueinander differenzierter zu fassen als bisher. Dem Einwand, dieses Interpretationsmodell ebne die Komplexität der Gedichte Trakls ein, begegnet Csúri mit dem Hinweis, dass die „Funktionsweise“ dieser Konstruktionsprinzipien nicht einzeln, sondern nur im Zusammenspiel miteinander „bestimmt und interpretiert werden“ (27) könne.

In einem weiteren Arbeitsschritt wird dann demonstrativ die „Funktionsweise“ der Konstruktionsprinzipien und ihre Metaphorisierung auf der Oberflächenstruktur anhand ausgewählter Textbeispiele zunächst einzeln vorgestellt. Die eingehende Analyse der Gedichte *In Hellbrunn* und *Abendlied* unter den Kompositionsprinzipien „Transparenzakte“ und „Untergangs- und virtuelle Transzendierungsschemata“ macht allerdings auch deutlich, dass der gewählte tiefensemantische Zugang durchaus Spielraum für interpretierende Zuordnungen eröffnet bzw. der Interpret vor der Folie des gewählten Interpretationsmodells und den vom Text bzw. von anderen Texten Trakls ausgelösten Konnotationen an der Konstruktion der Metaphorisierungsprozesse und ihrer Zuordnung zu den abstrakten Schemata partizipiert: So wenn in *Abendlied* offensichtlich mit Blick auf andere Gedichte Trakls die Lexik und Bilder des Gedichts sowie die Erscheinung der „Weißen“ in den Schlussversen („Doch wenn dunkler Wohllaut die Seele heimsucht, / Erscheinst Du Weiße in des Freundes herbstlicher Landschaft“) dem an der Oberflächenstruktur nicht explizit präsent werdenden „Schema des Mondenen“ zugeordnet werden; dieses manifestiert sich bei Trakl „als Traum- und Rauschhaftes“ (37), es trete in Kombination mit der (ambivalenten) Schwester-Imagination auf und werde oftmals in die „Sphäre des Todes“ (37) gerückt, woraus abgeleitet wird, dass die epiphanische ‚mondene‘ Erscheinung der „Weißen“ im Schlussvers „als Tote und ewig Ersehnte“ (38) transparent gemacht werde, wie überhaupt das Farbwort „weiß“ vornehmlich dem „Mondenen“ zugeordnet wird. Csúri scheint sich dieser Problematik bewusst zu sein, denn er bemerkt in anderem Zusammenhang, dass es letztlich vom „(abstrakten) Leser“ abhängt, wie er „bestimmte Momente, Beziehungen und Zusammenhänge [...] einschätzt und bewertet“ (41), und erklärt die „Interpretierbarkeit und damit die Autonomie der Einzelgedichte“ (359) nicht für obsolet. In den folgenden Kapiteln werden sodann die Konstruktionsprinzipien und ihre Metaphorisierungen in einer Reihe von „Texterklärungen“ – dieser Begriff wird entsprechend dem gewählten theoretisch-methodischen Zugang gegenüber dem der „Interpretation“ bevorzugt – herauspräpariert. Csúri geht dabei methodisch in mehreren Schritten vor und ist stets um die Herstellung von Begründungszusammenhängen bemüht, die den Forschungsstand mit einbeziehen und den Kontext, insbesondere den literarhistorischen und intertextuellen Kontext berücksichtigen, ja ohne ihn gar nicht

auskommen. So werden Trakls „Textwelten“ in Rückbezug auf die Forschung als Repräsentanten „seelischer Landschaften“ (38) betrachtet, wie sie typisch für die „symbolistischen Tendenzen der Jahrhundertwende“ (38) seien; dabei versucht Csúri den zu Recht als zu vage betrachteten Ausdruck der „seelische[n] Landschaften“ bzw. „Landschaft der Seele“ (38) etwas schärfer zu konturieren und will ihn vor dem Hintergrund seines Textmodells „als Textweltmodell der jeweiligen Komposition“ (38) verstanden wissen, dessen Ausgestaltung das Ich des Textes festlegt.

Im Großkapitel 3 „Einzelstrukturen im Frühwerk“, das postulativ der Frage nachgeht, ob sich bereits im Frühwerk Trakls Vorformen der genannten Konstruktionsprinzipien und Schemata erkennen lassen, die wesentlich verschlüsselter „für die verborgene Kohärenz der Textwelten in der späteren Dichtungsphase sorgen“ (44), nimmt Csúri zunächst auf die viel diskutierte Nietzsche-Rezeption Trakls Bezug. Das Schema der „Ich-Spaltung“, das neben dem „Tages- und Jahreszeiten“-Schema in den Gedichten aus der *Sammlung 1909* als dominierend angesehen wird, wird sodann in Relation zum antagonistischen Prinzip des Apollinischen und Dionysischen gesetzt, was der oppositiven Grundtendenz der konzipierten Schemata und hier dem Schema der „Ich-Spaltung“ entgegenkommt. Anhand ausgewählter Gedichte der *Sammlung 1909* arbeitet Csúri nicht nur das Schema der „Ich-Spaltung“ und das „Tages- und Jahreszeiten“-Schema als „Medium von Untergang und Transzendierung“ (69) sehr überzeugend heraus. Die gelungenen „Texterklärungen“ von *Dämmerung* und *Das Grauen* erbringen auch den Nachweis, dass sich das Schema der „Ich-Spaltung“ neben der Nietzsche-Referenz bereits in den frühen Gedichten über emblematische biblische Referenzen und hier über die „Schemata der Unheils- und Heilsgeschichte“ (57) vollzieht. „Transparenzakte“ und ihre Verbindung mit „Untergangsprozessen“ (45) stehen dann im Zentrum der Analyse ausgewählter Gedichte von 1909-1912. Hervorzuheben sind hier insbesondere die „Texterklärungen“ der Gedichte *Leuchtende Stunde* und *Zeitalter*. Sie legen als Subschemata der „Transparenzakte“ „die mythische und die Natursphäre“ (84f.) sowie die „arkadisch-paradiesische Sphäre und die Gegenwartssphäre“ (88) offen, die auch in den Gedichten der Sammlung *Sebastian im Traum* präsent bleiben.

Das Kernstück der Studie ist aber zweifelsohne das Großkapitel 4 „Teilzyklische Strukturen in *Sebastian im Traum*“. Die Analysen sollen verdeutlichen, „wie quasi narrative Zusammenhänge zwischen den einzelnen Textwelten im Teilzyklus zustande kommen“ (91). Weiters soll aufgezeigt werden, „dass die Schematastrukturen als poetologische Konstruktionsprinzipien auf den Aufbau von Teilzyklen ausgedehnt werden können“ (91). Seiner strukturalistisch und semiotisch inspirierten Texttheorie folgend, ist Csúri offensichtlich nicht abgeneigt, die nach Zyklen angeordnete Sammlung als *einen* Text zu betrachten. Literaturtheoretisch versiert, räumt er allerdings ein, dass im Hinblick auf die Frage der Verknüpfung der Gedichte zu einem Teilzyklus und der Teilzyklen zu einem Gesamtzyklus nur von einer „virtuellen Narrativik“ (92) gesprochen werden könne, weil es sich hierbei doch um „eine

subjektivere, weil schwerer begründbare Konstruktion“ (90f.) handle. Eingehend analysiert werden die Teilzyklen *Sebastian im Traum* und *Siebengesang des Todes* sowie der Teilzyklus *Traum und Umnachtung*, exemplarisch behandelt dagegen die Teilzyklen *Herbst des Einsamen* und *Gesang des Abgeschiedenen* anhand von jeweils zwei ausgewählten Gedichten. In der Analyse des Teilzyklus' *Sebastian im Traum* folgt Csúri der „lineare[n] Anordnung der Gedichte“ (91), ihren „Einzelstrukturen und strukturellen Zusammenhängen“ (92). Ins Blickfeld rücken durch diese Vorgehensweise auch bislang kaum interpretierte Gedichte Trakls wie *Im Frühling*, *Abend in Lans*, *Am Mönchsberg*, aber auch das wenig interpretierte Prosagedicht *Verwandlung des Bösen*. Auch in diesem Kapitel legt Csúri überzeugende Analysen vor, die die Tragfähigkeit der eruierten Kompositionsprinzipien und die Plausibilität ihrer Metaphorisierungen an der Oberflächenstruktur der Gedichte unter Beweis stellen sowie motivische Verknüpfungen innerhalb dieses Teilzyklus' aufzuzeigen vermögen. Dies trifft insbesondere auf die „Texterklärungen“ der Gedichte *Kindheit*, *Stundenlied*, *Unterwegs* und *Landschaft*, aber auch auf *An den Knaben Elis*, *Elis*, *Sebastian im Traum*, *Kaspar Hauser Lied* oder *Verwandlung des Bösen* zu, deren Lexik und Bildstruktur sowie Ich-Figurationen in ein Wechselspiel von positiv besetzten Einheitsvorstellungen und Ich-Spaltungen, Opazität und Transparenz eingebunden sind, wie Csúri erläutert. Gleichwohl mag streckenweise in der Leserin/im Leser der Eindruck entstehen, dass das vom systemischen Charakter der Dichtungen Trakls und der Sammlung *Sebastian im Traum* ausgehende Interpretationsmodell und das deduktive Verfahren in den „Texterklärungen“, die manchmal narrative Züge annehmen (z.B. *Hohenburg*), die Semantisierung der Lexik und Bilder Trakls dann im Detail, d.h. ihre Metaphorisierung im Hinblick auf die ihnen zugrunde gelegte Tiefenstruktur und ihre Zuordnung zu den eruierten Kompositionsprinzipien, präjudizieren und so ‚Leerstellen‘ geschlossen werden, die die ambivalente und ellipthische Syntax und Textgrammatik Trakls erzeugen. Dies gilt passagenweise auch für die – aufgrund der aufgezeigten Vielzahl an möglichen im Wort- und Bildmaterial eingeschriebenen und dem Kompositionsprinzip der „Ich-Spaltung“ unterworfenen intra- und intertextuellen Bezugnahmen – sehr anregende „Texterklärung“ von *Verwandlung des Bösen*. So fällt es schwer in den Fügungen „O die Flöte des Lichts; o die Flöte des Tods“ tiefensemantisch die „Verbindung des Ichs und der Schwester“ unter dem Schema des ambivalenten „Mondschemas“ (155) zu sehen; oder nicht zuletzt wegen der grammatikalisch offenen Genitiv-Konstruktion die Deutung der Verse „Angst, grünes Dunkel eines Ertrinkenden: aus dem Sternenweiher zieht der Fischer einen großen, schwarzen Fisch, Antlitz voll Grausamkeit“ als latenten Ophelia-Bezug zu teilen, hinter dem letztlich die negativ besetzte Bruder-Schwester Figuration aufscheine; Csúri weist zwar auf den mehrdeutigen Gebrauch von Maskulinum und Femininum bei Trakl hin, schlussfolgert aber dann doch etwas apodiktisch: „Selbst im Falle des Maskulinums wäre die Ophelia-Analogie nicht auszuschließen, weil es sich hier nur um eine modellhafte Verwendung der

Thematik handelt: Durch ‚das Gurgeln eines Ertrinkenden‘, wer immer es ist, wird bloß in allgemeiner Form eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Ophelias Geschichte und der Geschichte der Schwester etabliert.“ (153) Überzeugende „Texterklärungen“ gelingen Csúri immer dort, wo offensichtliche biblisch-religiöse oder mythologische, aber auch historische Referenzen genutzt werden, um Spaltungstendenzen des Ich, Transparenzakte und Untergangsprozesse sowie ihre Transzendierung zu codieren. Dies belegt eindrücklich die Auseinandersetzung mit den Gedichten *Ein Winterabend* und *Die Verfluchten* aus dem Zyklus *Der Herbst des Einsamen* unter dem Aspekt der „emblematischen Wiederholung“, weiters die Analyse des Prosastücks *Traum und Umnachtung* aus dem Teilzyklus *Gesang des Abgeschiedenen* oder auch der „Exkurs: Weibliches Schicksal – außerparadiesische Welt“ (331ff.) im vorletzten Großkapitel 7 „Werkübergreifende Strukturen in der späten Dichtung“, der sich mit den „Rollen des Weiblichen“ (336) bei Trakl befasst. Csúri arbeitet in diesen „Texterklärungen“ akribisch heraus, wie das biblisch-religiöse Schema von „Unheils- und Heilsgeschehen“ (164) bzw. das biblische Schema des „apokalyptischen Untergangs“ (250) als intertextuelle Schemata genutzt werden, um die oben erwähnten Kompositionsprinzipien semantisch zu füllen. In der Besprechung des Teilzyklus’ *Siebengesang des Todes* werden dann ganz verschiedene Akzente gesetzt. So stellt Csúri die Gedichte *Geburt, Ruh und Schweigen* und *Anif* über die Mond- und Sternenmotivik in eine strukturelle und thematische Affinität zu *Untergang*, und es wird die Semantik des „Mondenen“ bzw. das Schema des „Mondenen“ (190), dem später das Großkapitel 8 gewidmet ist, mit der Analyse von *Offenbarung und Untergang* (303ff.) als das sie strukturierende (und dem Tageszeitenwechsel zugeordnete) Schema ausgelotet. Die These, die genannten Gedichte beruhen letztlich auf derselben Struktur, nämlich auf dem (ambivalenten) Schema des „Mondenen“, gibt zweifellos Anlass zur Diskussion. In den auf *Untergang* folgenden Gedichten *An einen Frühverstorbenen*, *Geistliche Dämmerung*, *Abendländisches Lied* und *Verklärung* beobachtet Csúri im Unterschied zu den vorausgehenden Gedichten wieder „verstärkt eine poetische Überwindungs- und Transzendierungstendenz“ (190), was eine kontrapunktische Anordnung der Gedichte in diesem Teilzyklus wahrscheinlich macht. Dafür spricht auch, dass ihnen mit *Föhn*, *Siebengesang des Todes* und *Passion* wieder Gedichte folgen, die den Aspekt des „Untergangs“ bzw. seine ambivalente Transzendierung in den Mittelpunkt stellen, wie Csúri darlegt. Werde in diesen Gedichten die „Identitätsproblematik des Ichs als Individuum in den Mittelpunkt“ gestellt, so verlagere sich der Fokus in den Gedichten *An die Verstummen* und *Abendländisches Lied* auf „die großstädtisch-zivilisatorische Gegenwart der abendländischen Menschheit“ (217). Auch sie würden grundsätzlich bestimmt „durch die Konstruktionsprinzipien der Ich-Spaltung sowie den Untergangsprozess und seine Transzendierung“ (217).

Spätestens jetzt wird für die Leserin/den Leser der Studie die Frage immer dränger, ob die auf mikrostruktureller Ebene konstatierten Wiederholungsstrukturen von Ich-Spaltung, Untergang und Transzendierung nicht auch auf makrostruktureller

Ebene virulent würden und den Gesamtaufbau des Zyklus' *Sebastian im Traum* bestimmten. Csúri hält die Antwort nicht vor und geht darauf in Großkapitel 5 „Die zyklische Struktur von *Sebastian im Traum*“ ein, das sich unter Einbeziehung außertextueller Erklärungen, wie dem Hinweis auf das mythische und christlich-religiöse Zeitparadigma mit seiner Kreis- und narrativ-finalen Struktur, der Interpretation der Ergebnisse aus den „Texterklärungen“ zuwendet. Er argumentiert texttheoretisch und konstatiert, dass „die Textwelten der Gedichte [...] keinen umfassenden Erzählzusammenhang zwischen Anfang und Ende des Zyklus etablieren“ (296) könnten, denn „die Wiederholung der Grundprinzipien und ihrer verschiedenen Kombinationen in den Einzelstrukturen“ wirke „einer narrativen Entwicklung zwischen den Gedichten und den Teilzyklen insofern entgegen, als sie auch selbst eine eigenständige strukturelle Ganzheit bilden und keiner weiteren Entfaltung bedürfen.“ (297) Der „Komposition“ der Sammlung (und der Gedichte Trakls insgesamt) liege „eine minimale gemeinsame Grundgeschichte, die zum großen Teil auf den Schemata des Unheils- und Heilsgeschehens beruht“ (299), zugrunde, deren „Wiederholung“ und unterschiedliche semantische Ausgestaltung an der „Oberflächenthematik und -metaphorik“ (299) aber weniger eine „tatsächliche Narration“ darstelle, sondern vielmehr eine „Werteänderung zwischen Anfang und Ende“ (301). Mithin repräsentiere die „finale Bewegung der Geschehnisse [...] keine zeitlich-lineare Entwicklung“, diese sei „eher das Ergebnis kontinuierlicher Kreisbewegungen, wobei jede spätere Phase als Steigerung der jeweils früheren begriffen werden kann.“ (302) Die Motivation für die Arbeit des Dichters an dieser besonderen ästhetischen Struktur sieht Csúri zum einen im „Kerngeschehen, das [...] die quälende Erinnerung einer triebhaft-gewalttätigen Liebesgeschichte zwischen dem Ich und der Schwester in der Fiktion der Dichtung darstellt“, zum anderen im „Kerngeschehen“, das „die historische Entwicklung einer von Gott abgewandten und entarteten abendländisch-zivilisatorischen Menschheit“ (300) ins Blickfeld rückt. Damit sind die „Abschließenden Bemerkungen“ vorbereitet, die nochmals eine interpretative Synthese anstreben und Trakls ästhetische Verfahrensweise, wie sie vor allem in den Textwelten von *Sebastian im Traum* zum Ausdruck komme, im Rekurs auf die Trakl-Forschung (und hier insbesondere auf die Studien von Gunther Kleefeld und Hans Esselborn), als Überführung einer ethischen Dimension in die Dichtung ausdeuten, wobei Trakls Dichtungen im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik eingespannt blieben und das Ästhetische vom Dichter als eine als ungehört wahrgenommene Reizquelle erlebt werde.

Csúris Trakl-Buch stellt in der Trakl-Forschung der letzten Jahre gewiss einen der theoretisch ambitioniertesten produktionsästhetischen Versuche dar, Struktur und Semantik der Dichtungen Trakls zu beleuchten. Dass auf eine exemplarische Überprüfung der Untersuchungs-Prämissen anhand der verschiedenen Entstehungsstufen der besprochenen Texte Trakls, wie sie in der zu Neuergebnissen kommenden Innsbrucker Trakl-Ausgabe von Sauer mann und Zwerschina vor-

liegen, gänzlich verzichtet wurde bzw. der Blick nur auf einige Nachlass-Gedichte (weniger auf deren Entstehungsprozesse) aus der historisch-kritischen Ausgabe von Killy und Szklenar gerichtet wurde, mag verwundern. Begründet ist dieser Verzicht im geschlossenen Textmodell, dem Csúri folgt. Nicht nur dieses Faktum zeigt, dass das konzipierte Textmodell impliziten heuristischen Annahmen nicht ganz entkommt, die Anlass zu kontroversiellen Diskussionen geben können und damit den Dichtungen Trakls die semantische Offenheit wieder zurückgeben, die so herausfordernd und faszinierend wirkt. Dennoch: Trakl-Interpretinnen/-Interpreten werden die vielschichtigen Ergebnisse dieser Studie berücksichtigen müssen.

Sieglinde Klettenhammer

Anmerkungen

- 1 Gebhard Rusch, Siegfried J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg & Sohn 1983, 242.
- 2 Ebenda.
- 3 Wolfgang Preisendanz: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. In: Wolfgang Iser (Hg.): Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München: Fink 1966, 227-261, hier 241 (= Poetik und Hermeneutik 2).
- 4 Ebenda, 261.
- 5 Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg: Historismus und literarische Moderne. Tübingen: Niemeyer 1996, 197.
- 6 Vgl. auch Uta Degner, Hans Weichselbaum, Norbert Christian Wolf (Hg.): Autorschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 2016 (= Trakl-Studien 26).
- 7 Gebhard Rusch, Siegfried J. Schmidt (Anm. 1), 287f.
- 8 Moritz Baßler: Die Textur der modernen Lyrik. In: Baßler, Brecht, Niefanger, Wunberg (Anm. 5), 197-234, hier 212.

Manfred Mittermayer: Thomas Bernhard. Eine Biographie. Wien, Salzburg: Residenz 2015, 452 S., € 28

Im vierten Band des Briefwechsels Ludwig von Fickers (Innsbruck: Haymon 1996, 369) wurde eine Karte von Thomas Bernhard vom 16.3.1963 mit folgendem Text publiziert: „[Ein kurzer, freundlicher, absichtsvoll formulierter Gruß mit Bezug auf Georg Trakls Tod in Krakau.]“ Mit Rücksicht auf Bernhards letztwillige Verfügung, wonach innerhalb der Grenzen Österreichs „kein Wort“ publiziert werden dürfe, haben die Herausgeber, zu denen auch der Verfasser dieser Besprechung gehört, auf die Wiedergabe des Wortlauts der Postkarte verzichtet. Auf eine Rundfrage über Trakl unter jungen österreichischen Lyrikerinnen und Lyrikern hatte Bernhard schon 1957 formuliert: „für Österreich jedoch hat er bis heute als einziger Lyriker von Rang etwas zur modernen Poesie beigetragen, wahrscheinlich, weil er, wie wenige, verachten konnte und verachtet wurde – am penetrantesten von den Bürgern und Eselstreibern seiner Vaterstadt Salzburg, die sich auch heute noch nicht geändert haben. Der Einfluß Trakls auf meine eigene Arbeit war vernichtend. Hätte ich Trakl niemals kennengelernt, wäre ich heute weiter.“ (Der Akademiker 2, 1957, zit. nach Ficker-Briefwechsel Bd. 4, 587). Der erste Teil dieser Aussage ist Bernhard pur, der zweite Teil betrifft wohl alle österreichischen LyrikerInnen der Nachkriegszeit: Eine Auseinandersetzung mit Trakl war unausweichlich, ein Darüberhinauskommen zu eigener Form war nicht allen möglich, offensichtlich auch Bernhard in der Lyrik nicht. Warum nun Bernhard seine einzige Karte an Ficker aus Krakau gerichtet hat, hat selbstverständlich damit zu tun, dass Trakl dort gestorben ist, aber nicht weniger mit dessen Entdecker und Förderer Ludwig von Ficker, an dem es für einen ernsthaften Künstler der Nachkriegszeit in Österreich ebenso kaum ein Vorbeikommen gab.

Ficker hatte Bernhard schon 1956 in seinem Gutachten für den Förderungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst als „eine erstaunliche und durchaus eigenwüchsige lyrische Begabung“ bezeichnet. Anfang 1958 kam es in Innsbruck zu einer persönlichen Begegnung zwischen Ficker und Bernhard, bei der ihm Ficker Ratschläge für dessen zweiten Gedichtband *In hora mortis* gab, die zumindest teilweise auch angenommen wurden. Ganz glücklich war Ficker schon mit diesem Band nicht, aber als er 1959 die Gedichtsammlungen *Das Mysterium der Karwoche* und *Zaunpfähle* zur Begutachtung erhielt, wuchsen die Einwände und Zweifel. Nach einer Überarbeitung durch Bernhard, so berichtete Ignaz Zangerle (durch dessen Hände die Bernhard'schen Manuskripte ebenfalls gingen) an den Verlag, habe Ficker die Verse als „Exklamationen der Wehleidigkeit“ bezeichnet. Es kam zu keiner Publikation. Das Nichtzustandekommen des Gedichtbands *Frost* dürfte ebenfalls durch Fickers negative Stellungnahme mitbewirkt worden sein: „Die ganze Welt nur als Requisit für sein Bedürfnis nach tragischer Eingebildetheit“, lautete ein Satz, den wiederum Zangerle an den Otto Müller Verlag referierte. Über die Prosaarbeit *Tamsweg* entschieden die Lektoren Ficker und vor allem Zangerle abschlägig.

Trotzdem schrieb Bernhard 1963 diese Karte an Ficker, noch 1969 schlägt Bernhard dem Suhrkamp Verlag einen Band mit Trakl-Texten vor. Auch diskutiert er mit seinem Verleger Siegfried Unseld die Herausgabe einer neuen österreichischen Bibliothek, in der u.a. Karl Kraus, Ferdinand Ebner und Ludwig Wittgenstein vertreten sein sollten. Beide Vorhaben kamen nicht zustande. Kurz vor seinem Tod brachte Bernhard eine Gedichtauswahl von Christine Lavant im Suhrkamp Verlag unter. Mit Lavant standen sowohl Ficker als auch Bernhard in Kontakt, dies trifft auch auf Michael Guttenbrunner zu. Zweimal nahm Bernhard in den 1950er Jahren an den Österreichischen Jugendkulturwochen in Innsbruck teil. Der Name Walter und der des Epileptikerarztes Schlorhauser fällt – kaum ein Zufall – in der Erzählung *Amras* auf derselben Seite. In der Nachkriegszeit kannte man sich in der noch nicht gerade großen Literaturszene.

Soweit in ein paar Stichworten die Beziehungen Bernhards zur *Brenner*-Gruppe, die – mit Ausnahme des Hinweises auf Schlorhauser – selbstverständlich auch in der Bernhard-Biographie nachzulesen sind. Und noch einmal zurück zur Karte, die schon im Ficker-Briefwechsel in der vorliegenden Fassung ein editorisches Unding darstellt. Nach 20 Jahren ist hier leider keine Änderung eingetreten und der Verfasser der Bernhard-Biographie musste großteils ohne Briefe auskommen. Denn Bernhards Briefe sind, soweit sie nicht schon veröffentlicht wurden, weiterhin durch eine Entscheidung der Erben nicht zitierbar. Das ist natürlich ein riesiges Handicap für eine Biographie, sind es doch oft Briefe, die einen etwas differenzierteren, privateren Blick auf eine Persönlichkeit zulassen. Sofern sie nicht über die Maßen stilisiert sind, was bei einer Persönlichkeit wie Bernhard natürlich nicht auszuschließen ist.

Ohne Zugriff auf die Korrespondenz – zumal es auch keine Tagebücher gibt – ist das Verfassen einer Biographie vorerst einmal ein Wagnis, auf das sich viele Forscherinnen und Forscher erst gar nicht einlassen würden. Dazu hat wohl auch der ausgewiesene Bernhard-Experte Manfred Mittermayer Mut gebraucht, trotz seiner zahlreichen Bücher und Aufsätze über Bernhard, trotz der Bernhard-Ausstellungen, die er konzipiert hat, und die auf der ganzen Welt zu sehen waren. Viel Motivation gab ihm sicherlich die Arbeit im Thomas-Bernhard-Archiv in Gmunden – 2002 errichtet und leider schon wieder Geschichte – als Mitherausgeber von mehreren Bänden der Thomas-Bernhard-Werkausgabe bei Suhrkamp. Er ist damit nicht nur ein profunder Kenner der Werke Bernhards, sondern auch der Entstehungsgeschichte dieser Werke. Dass er sich durch eine Unmenge an Rezeptionszeugnissen und einen kaum mehr überschaubaren Sekundärliteraturberg durchgearbeitet hat, merkt man, dies wirkt sich aber wohltuend unbelastend auf das Buch aus. Darin wird nämlich kein Platz dafür verschwendet, die sicherlich auch in der Bernhard-Forschung in nicht zu geringer Zahl vorhandenen methodologisch fragwürdigen oder fehlerhaften Arbeiten zu kritisieren, sondern Mittermayer hebt gleich im Vorwort einige wenige Arbeiten positiv hervor, auf die er sich stützen konnte.

Die Lebensdaten von Thomas Bernhard (1931-1989) werden hier bewusst nicht ausgebreitet, weil sie als allgemein bekannt angenommen werden, aber auch leicht

recherchierbar sind. Sie sind selbstverständlich am Ende der Biographie in übersichtlicher Kürze dargestellt.

Es geht im Folgenden also nur um das Wie der biographischen Darstellung. Wie gelingt es, eine so vielschichtige, widersprüchliche Persönlichkeit darstellen. Einen Autor, der eine große öffentliche Wirkung hatte, vielfach Skandale geradezu provozierte, der sich als Gesellschaftskritiker profilierte, besonders der österreichischen Zustände. Der in seinem Hass, der immer auch Selbsthass war, den „Liebenden“ gut zu verbergen vermochte. Thomas Bernhard hat unausgesetzt an seiner Selbststilisierung gearbeitet: „Thomas Bernhard gibt Thomas Bernhard“, hat dies Raimund Fellinger einmal treffend formuliert.

„Ich darf nicht leugnen, daß ich auch immer zwei Existenzen geführt habe, eine, die der Wahrheit am nächsten kommt und die als Wirklichkeit zu bezeichnen ich tatsächlich ein Recht habe, und eine gespielte, beide zusammen haben mit der Zeit eine mich am Leben haltende Existenz ergeben“,

schreibt Bernhard in *Der Keller*. (Als Zitat auf dem Schutzumschlag nachzulesen.)

Die Kunst der Biographie-Schreibung besteht nun darin zu erzählen, und Mittermayer versucht dies doch einigermaßen chronologisch von der Kindheit bis zum Tode. Selbstverständlich nicht linear, denn immer wieder braucht es Vor- und Rückgriffe, manche Kapitel überlappen sich selbstverständlich chronologisch. Die Überschriften, die aus sehr treffenden Eigen- und Fremdzitaten gebildet werden, erleichtern die Orientierung aber nicht gerade sehr, denn sie lassen kaum erahnen, um welchen biographischen Lebensabschnitt es sich da handeln könnte. „Weltverbessern ist ja ein Wahnsinn“ ist eine wunderschöne Überschrift, aber dass Bernhard diese Worte 1980 in einem *Spiegel*-Interview gesagt hat, dass also dieses Kapitel Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre anzusiedeln ist, das wird wohl nur der eingefleischte Bernhard-Kenner sofort einzuordnen wissen.

Wohlthuend an dieser Biographie ist, dass Mittermayer nur wenige Seiten im Vorwort dafür hernimmt, um seine methodische Herangehensweise zu erklären, und fast möchte man sagen, es hätte auch die paar wenigen Sätze nicht gebraucht, denn diese zeigt sich in der Darstellung selbst. Dabei ist gerade das Wissen um das Tun und dessen ständiges Reflektieren bei einem Unternehmen wie einer Bernhard-Biographie unerlässlich. Denn wie kann man eine solche überhaupt schreiben, wenn man, was die „Informationen zu einem beträchtlichen Teil seines Lebens“ (10) anlangt, auf die angewiesen ist, die Bernhard selbst in seinen vielen autobiographischen Texten anführt? Und wenn man anhand von Forschungsergebnissen oftmals nachweisen kann, dass es nicht so gewesen ist? Letzteres hat Mittermayer mit einer erstaunlichen Unaufgeregtheit gelöst: Er stellt die Darlegung Bernhards hin und erwähnt, manchmal fast wie nur nebenbei, dass es sich faktisch anders verhalten hat. Kein Wort mehr! Das erstere Problem, das sich freilich überhaupt nie ganz zufrieden-

stellend lösen lassen wird, fasst Mittermayer in Sätze wie: „Die Selbstdarstellung des Menschen Thomas Bernhard erfolgt wesentlich über die Literatur, die er schreibt und mit der er in der Öffentlichkeit buchstäblich zu existieren beginnt.“ (12) Und weiter: „Bernhards Literatur ist ohne Bezugnahme auf die Biografie nicht zu verstehen – Bernhards Literatur jedoch ist aus seiner Biografie nicht zu erklären.“(13)

Aus diesem Beweggrund ist es nur folgerichtig, dass in dieser Biographie viel von den Werken Bernhards, ihrer Entstehungs- und Wirkungsgeschichte die Rede ist. Und auch das ist wieder eine Gratwanderung, denn bei der Vielzahl der zu behandelnden Werke bleiben für ein einzelnes zumeist nur eine paar Sätze, wenn es viel ist, eine ganze Seite. Und es ist eine Binsenweisheit, dass es zumeist leichter ist, zu einer Detailfrage in einem Aufsatz oder gar in einer Monographie sich auszulassen, als das ‚Wesentliche‘ in ein paar Zeilen zusammenfassen. Hätte sich Mittermayer ausbreiten dürfen, dann hätte die Biographie wohl mindestens den zehnfachen Umfang angenommen. Doch Biographie-Schreibung bedeutet eben auch Beschränkung, denn ansonsten sind keine Leserinnen und Leser mehr zu gewinnen. In der guten Auswahl, manchmal auch in der Verkürzung der Themen, liegt die Kunst jeder – und auch dieser Biographie.

Wer in dieser Biographie private Enthüllungen erwartet, wird enttäuscht. Doch eines eröffnet sich fast beklemmend: Thomas Bernhards „Lebensmenschen“ lassen sich beinahe an einer Hand abzählen. Da sind an erster Stelle natürlich sein Großvater Johannes Freumbichler zu nennen und Hedwig Stavianicek, dann folgen schon mit Abstand Siegfried Unseld, Claus Peymann, Wieland Schmied, Peter Fabjan, Karl Ignaz Hennetmair; mit einigen hat er sich bald zerstritten, etwa mit Gerhard und Maja Lampersberg. Auch wenn Mittermayer in seinen Arbeiten sicherlich ganz bewusst kein Namedropping betrieben hat: Die insgesamt rund 600 Namen, von denen viele überhaupt nur einmal vorkommen, zeugen von einem kleinen Beziehungsnetz, von traurig wenigen engeren Beziehungen. Die Sucht nach Anerkennung und Ruhm, seine Hasstiraden hat Bernhard mit Ausgrenzung und Außenseitertum schwer bezahlt.

Dass diese Biographie, bei aller Zurückhaltung, die Mittermayer sich dabei auferlegt hat, trotzdem einiges über den Verfasser preisgibt, ist selbstverständlich und unvermeidbar. An manchen Stellen hätte man sich gar gewünscht, dass er die Person Bernhards etwas schärfer angefasst, zu manch problematischem eindeutiger Stellung bezogen hätte. Doch das widerspräche eindeutig dem Naturell des Verfassers. Die ganze Anlage und Gestaltung, auch Mittermeyers sprachliche Formulierungskraft, machen diese Biographie zu einer spannenden Lektüre, von der Bernhard-Spezialisten wie allgemein kulturell Interessierte gleichermaßen profitieren können. Denn in diesem Buch werden den Leserinnen und Lesern – ohne großes methodisches Brimborium – wichtige Eckpfeiler der österreichischen Kulturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mitvermittelt.

Anton Unterkircher

Roland Innerhofer, Daniela Strigl (Hg.): *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*. Innsbruck: StudienVerlag 2016. 260 S., €32,90

Ein Buch über den Naturalismus in Österreich verdient in Zusammenhang mit dem *Brenner* aus mindestens zwei Gründen Interesse: Die Theaterstücke des jungen Ludwig v. Ficker sind jener literarischen Strömung nicht fremd, und zu den Autoren der ersten Jahrgänge gehört der Brünner Franz Schamann (1876-1909), dessen (wenig bedeutendes) Werk naturalistische Züge aufweist. Schließlich berührt sich auch die Jung-Tirol-Bewegung, eine Voraussetzung des dann weit über sie hinauswachsenden *Brenner*, mit dem Erneuerungswillen des Naturalismus.

Der Untertitel des vorliegenden Sammelbands (mit den Beiträgen einer Wiener Tagung), „Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur“, bezieht sich auf ein Klischee der österreichischen Literaturgeschichtsschreibung. Spätestens seit 1945 suchen die österreichischen Germanistinnen und Germanisten vor allem nach den (zweifellos vorhandenen) Unterschieden zwischen der Literatur in Deutschland und in Österreich. Zu diesen ‚Sonderwegen‘ gehöre, dass es hierzulande keinen Naturalismus gegeben habe (vgl. dazu kritisch Le Rider, 34). In der Tat fällt einem auf Anhieb weder ein österreichischer Naturalist noch eine österreichische Naturalistin ein – aber nicht, weil es keine gegeben hätte, sondern weil es niemand von ihnen in den Kanon geschafft hat (vgl. Le Rider, 53), aus Gründen der Qualität, doch auch wegen der gesellschaftlichen Verhältnisse im spät industrialisierten Habsburgerstaat.

Um den österreichischen Naturalismus zu finden, sucht man am besten im Nagl/Zeidler/Castle – wo man, in den „Ländern“, fündig wird; diese Literaturgeschichte steht aber in kaum einem Artikel dieses Bands im Literaturverzeichnis. Oder man sucht wie Werner Michler (27) in den einschlägigen (zumeist in Berlin oder München erscheinenden) Literaturzeitschriften, wo eine Unmenge von Autorinnen und Autoren aus diesem Land auftauchen, etwa 150; es reicht, wenn man sie findet, man braucht sie ja nicht ‚wiederzuentdecken‘. Leider bleibt der Aufsatz Michlers, des einzigen Naturalismus-Suchers in dem Band, folgenlos. Allein Deborah Holmes’ Hinweis, Schnitzler habe einen kurzen (nicht angenommenen) Text an Bölsches *Freie Bühne* in Berlin geschickt, wo schon eine andere Erzählung von ihm erschienen war (215, 220), zeigt noch einmal Zusammenhänge zwischen Wiener Autoren und dem etablierten Naturalismus. Sonst dominiert die Analyse einzelner Autoren und Autorinnen oder Werke ohne weiteres Interesse an ihrer Zuordnung zu einer literarischen Strömung. (Dass solches Etikettieren höchst problematisch ist, steht außer Frage; aber durch seinen Titel kündigt der eben Band an, eine Strömung in der Literatur Österreichs nachweisen zu wollen.)

In den weiteren Beiträgen geht es so gut wie nicht um den Naturalismus, sondern um Schreibweisen österreichischer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen des

Naturalismus; Ausnahmen sind Le Riders weit ausgreifender, im Detail an Anregungen reicher Aufsatz und Sonnleitners wichtige Studie über Anzengruber als Naturalisten post mortem. Sonst werden, in durchaus beachtlichen Untersuchungen, Ebner-Eschenbach (sehr lesenswert der Aufsatz von Konstanze Fliedl), Saar, Suttner behandelt, sogar Altenberg und Hofmannsthal; der letzte Aufsatz behandelt Brochs und Saikos Weiterdenken des Naturalismus. Von den Autorinnen und Autoren, die man gewöhnlich dem Naturalismus in Österreich zuordnet, sind nur David und delle Grazie Beiträge gewidmet; die noch halbwegs kanonnahen Rural-Naturalisten Schönherr und Kranewitter werden in Michlers Beitrag erwähnt, (der frühe) Salten und Philipp Langmann kommen überhaupt nicht vor, ebenso wenig die Industriestadt Brunn als Ausgangsort eines österreichischen Naturalismus (wenn es ihn denn gibt).

Die Suche nach dem schwarz-gelben Naturalismus in diesem Buch leidet insbesondere darunter, dass, auch in der Einleitung, jede Definition der literarischen Strömung ausbleibt, nach deren österreichischen Vertretern und Vertreterinnen das Buch zu fahnden vorgibt; Chevrel wird nie, Bunzel zwei Mal, Stöckmann einmal zitiert. Man hätte sich auch an Michlers definatorischem Ansatz orientieren können. Nicht einmal Bahrs *Überwindung des Naturalismus* wird gründlich in den einen oder anderen Beitrag einbezogen. Leider hatten viele Beiträgerinnen und Beiträger offenbar keine Lust den Kanon zu verlassen, was man tun muss, will man den Naturalismus in Österreich finden.

Hieße der Band ‚Schreibweisen österreichischer Autoren um 1900‘, könnte man ihn angesichts der Qualität der meisten Beiträge loben. Die versprochene Antwort auf die Fragen, ob es in Österreich naturalistisches Schreiben gegeben hat oder nicht und wie man hier auf diese Strömung reagiert hat, bleibt das Buch schuldig.

Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

Marjorie Perloff: *Edge of Irony. Modernism in the Shadow of the Habsburg Empire*. Chicago, London: University of Chicago Press 2016. xv + 204 S., € 24,70

In ihrem Bestreben, den Unterschied zwischen der österreichischen und der deutschen Moderne der Zwischenkriegszeit festzustellen, hat Marjorie Perloff ein brisantes Buch geschrieben, das den Rahmen der gängigen Diskussion über das Wien um 1900 und seine räumlichen und zeitlichen Aspekte deutlich sprengt. *Edge of Irony* ist ein durchaus origineller Beitrag zu mehreren spannenden Diskussionen historischer und philosophischer Art, die weit über die Grenzen der Literaturwissenschaft hinausgehen. Obwohl das Buch ausdrücklich für ein amerikanisches Publikum geschrieben wurde, ist es gewinnbringende Lektüre für alle diejenigen – einschließlich, ja vielleicht insbesondere für Historikerinnen und Historiker –, die sich mit Fragen bezüglich einer österreichischen Identität, den ästhetischen und historischen Rahmenbedingungen einer österreichischen Literatur und der Moderne generell auseinandersetzen.

Es ist kein Zufall, dass die führende US-amerikanische Expertin für moderne Lyrik sich mit der Eigenart der Moderne in ihrer österreichischen Heimat auseinandersetzt: Nach grundsätzlichen Forschungen zu den klassischen Großen der anglophonen Moderne wie W. B. Yeats und Ezra Pound, zu Avantgardisten wie Paul Zukovsky, nach einer Monographie über John Cage hat sich Marjorie Perloff schon vor zwanzig Jahren mit Ludwig Wittgenstein auseinandergesetzt (*Wittgenstein's Ladder*, 1996) und danach spannende Memoiren über ihre Wiener Wurzeln und die erste Zeit im Exil und die Eingewöhnung in das New Yorker Leben verfasst, in denen sie die Bedeutung der mitteleuropäischen Auffassung von Bildung und Kultur als Basis der Lebensphilosophie für die New Yorker gewordenen Altwiener beschrieb (*The Vienna Paradox*, 2004). *Edge of Irony* – ohne Artikel und zweideutig: für „Schneide“ und „Rand“ – beginnt mit einer Einleitung zur „Austro-Moderne“, gefolgt von fünf umfassenden Kapiteln, die Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit*, Roths *Radetzkymarsch*, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, Canettis Selbstbiographie und Celans wenig beachtete tief pessimistische Liebesgedichte behandeln, und schließt mit einer „Coda“ über Wittgensteins Versuch, „ein anderer Mensch zu werden“. Die behandelten Werke und – vorwiegend jüdischen – Autoren (die jedoch keineswegs die einzigen Vertreter der österreichischen Moderne sind, wie Perloff diese fasst), stehen für eine in den USA beinahe unbekannt Seite der Moderne, da dort heute vor allem die Moderne der Weimarer Republik diskutiert wird. Während deren Kennzeichen im Wesentlichen das politische Engagement im Kampf gegen Autoritarismus und den aufkommenden Nationalsozialismus war, kann als Hauptmerkmal der österreichischen Moderne ein skeptischer Individualismus ausgemacht werden, der sich als Folge des Auseinanderfallens der Habsburger Monarchie beschreiben lässt. Ironie und Satire, schwarzer Humor, Erotik, ein Hang zum Mystizismus und vor allem eine grundsätzliche Beschäftigung mit Sprache und Kommunikation auch im Verhältnis zur Allmacht der Medien waren Merkmale des zerschmetterten Weltbilds und einer

in der Folge entstehenden Entfremdung. Eine politische Revolution konnte die Welt nicht wieder in Ordnung bringen, allein eine beinahe unmögliche Verwandlung des Geistes konnte sie retten. Daher scheint die österreichische Moderne auf den ersten Blick weniger radikal als ihr deutsches Gegenstück, ist aber im Grunde radikaler. Nichts Avantgardistisches, nichts Blendendes, nichts Surrealistisches und wenig Experimentelles fand Platz in ihrem stilistischen Instrumentarium, weder Collage noch die Überschreitung von Genres und Medien spielten eine größere Rolle für die österreichischen Autoren. Der Aphorismus hingegen wurde ihnen eine starke Waffe, die zu einem zweiten Blick auf eine vermeintlich vertraute, tatsächlich aber kaum verstandene Wirklichkeit zwang. Ihre verschiedenartigen Reaktionen auf die Entfremdung hingen gleichwohl alle eng mit einer ausgeprägten Sprachkritik zusammen, die sich als Antipodin zu den gängigen sozialen Tendenzen mit ihren Selbsttäuschungen und Lügen verstand und bis heute die abendländische Kultur prägt. So sind Kraus' Auseinandersetzung mit einer opportunistischen kriegstreibenden Presse, Roths Saga vom Schicksal der Familie Trotta über drei Generationen als Schicksal der Monarchie, Musils Beschreibung einer Gesellschaft, in der Möglichkeiten wichtiger sind als Realitäten, Canettis Erinnerungen an eine Jugend in einer zerfallenden polyglotten Umgebung, mit der auch sein Gedächtnis in mehrere Sprachen zerfiel, Celans gequälte autobiographische Liebesgedichte an Ingeborg Bachmann und Brigitta Eisenreich und schließlich Wittgensteins Versuch, „ein anderer Mensch zu werden“, verwandte Reaktionen auf den Zerfall einer sozialen Ordnung, die in ihrer Gesamtheit paradigmatischen Charakter für die österreichische Moderne der Zwischenkriegszeit besitzen. In einer solchen Lage, in der man sich aus der Geschichte herausgerissen fühlt, muss Nostalgie eine Rolle spielen, aber im Fall der hier behandelten österreichischen Modernisten ist Nostalgie keine bloße Sentimentalität, sondern die Quelle einer kreativen und kritischen geistigen Kraft.

Das Ergebnis ist eine Studie von bahnbrechender Bedeutung in mehrfacher Hinsicht. Allein die Tatsache, dass die „Wiener Moderne“, wie man sie normalerweise auffasst, also die Betonung von Schnitzler, Hofmannsthal, Klimt, Lehár und *the usual suspects* (darunter die Salzburger Festspiele), die diese Konstellation am meisten verkörpern, *gar nicht erwähnt wird*, zeigt die Radikalität von Marjorie Perloffs Auffassung der österreichischen Moderne – und (ohne erwähnt zu werden) eine eindeutige Beziehung zu Ludwig von Ficker und dem *Brenner* der Zwischenkriegszeit, der als Gegenkraft zu Salzburg fungieren wollte. Es war nämlich – wie Gerald Stieg in seinem Beitrag zum Gablitzer Ebner-Symposium 1981, *Gegen den Traum vom Geist*, ausführlich dargelegt hat – die Gründung der Salzburger Festspiele als einer zynisch-kapitalistischen Indienstnahme der Kultur, mit der das verbliebene Stück Österreich in ein Märchen verwandelt werden sollte, und nicht, wie Perloff behauptet, der Krieg, der Karl Kraus zum Austritt aus der katholischen Kirche veranlasste.

Nichtsdestoweniger herausfordernd ist der Wien-Begriff, der implizit im Titel *Edge of Irony* steckt, der den Ausdruck „Wiener Moderne“ sowohl räumlich als

auch zeitlich ausdehnt. Die häufig vorgebrachte, aber selten belegte These, wonach die österreichische Moderne mit einem von Künstlern erfundenen Wien, das „überall“ sein kann (P. Kampits), zu identifizieren wäre, ist hier aufgegriffen und durchaus überzeugend dargestellt. So behauptet Perloff, dass nach Kriegsende Wien an der Peripherie des ehemaligen Reiches – in Roths Brody, Celans Czernowitz oder Canettis Rustschuck – gleichermaßen präsent war wie in ‚Rumpf-Österreich‘. Auch das Prossnitz von Edmund Husserl und Alberto Moravia etwa wäre an dieser Stelle zu nennen gewesen. Nicht nur das Vorbild Kraus, das diese deutschsprachigen Schriftsteller – Musil ausgenommen – teilten, band sie an Wien, sondern auch eine konstruktive, wenngleich schmerzhaft, keinesfalls schwärmerische Nostalgie für Wien als *The World We Have Lost*, um den Titel von Peter Lasletts klassischem Beitrag zur englischen ruralen Sozialgeschichte im Zeitalter der Industrialisierung zu verwenden. Auf jeden Fall war dieses Wien das bürgerliche Wien und nicht das „rote Wien“, das in Diskussionen über die Zwischenkriegszeit sonst so häufig betont wird. Dieses Wien war die kulturelle Heimat von deutsch sprechenden Kulturschaffenden, die alles andere als ‚Germanen‘ waren – vor allem am östlichen Rande des untergegangenen Reichs, aber nicht nur dort. Das wiederum verweist auf eine Auffassung von Monarchie oder auch ihres Erbes als einer in erster Linie kulturell und nicht politisch definierten Einheit, was in kulturhistorischen Studien zwar oft vorausgesetzt, aber selten so explizit ausgesprochen wird. Historikerinnen und Historiker haben sie bisher nicht aufgegriffen – in *Edge of Irony* ist es eine von mehreren Herausforderungen, diese These zu überprüfen und eventuell weiter zu entwickeln.

Marjorie Perloffs Buch ist entschieden interdisziplinär, sowohl im Ansatz als auch in seinen Folgerungen. Sie nimmt eine Revision von Literatur und Geschichte vor, die bedeutender ist als sie selbst zugibt. Ein Beispiel: Die Entfremdung, die sie für typisch für die österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit hält, hat Carl Schorske in der Geschichte der Monarchie schon früher ausgemacht und herausgearbeitet. Im Kapitel über die Verwandlung des Gartens in *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle* (amerikanische Erstausgabe 1980, dt. 1982) hatte er die These entwickelt, dass sich bereits im Vormärz die ‚typischen‘ österreichischen Schriftsteller wie Adalbert Stifter und Ferdinand von Saar entfremdet hatten, weniger von der Gesellschaft als von ihresgleichen. Ob bewusst oder nicht – Perloff erweitert und vertieft Schorskess provozierende und vernachlässigte These zu einem Paradigma für künftige literarische und historische Forschungen.

Wie passt nun Wittgenstein in Perloffs Bild der Zwischenkriegsmoderne? Gewiss, wenn sie über Wittgenstein schreibt, klammert sie großenteils seine Philosophie aus, um das Schriftstellerische, wenn man so sagen darf, zum Vorschein zu bringen. Für das Verständnis von einem Wien der Zwischenkriegszeit unterstreicht sie statt seines Beitrags zur Entwicklung der analytischen Philosophie die Bedeutung seiner religiösen Reflexionen über den Sinn des Lebens, insbesondere über die Notwendigkeit, „ein anderer Mensch zu werden“. Seine eher kulturpessimistischen Überlegungen hält sie für exemplarisch auch für die österreichischen Schriftsteller seiner Zeit. Inwiefern

ist das ein legitimer Ansatz zu Wittgenstein? Einerseits hat Wittgenstein selbst diese Überlegungen streng von seinen philosophischen Betrachtungen getrennt, sie andererseits – in den *Vermischten Bemerkungen* bzw. im *Kringelbuch* – ausdrücklich als zusammenhängend bezeichnet. Anscheinend wollte er sie sogar irgendwann einem Publikum oder mindestens seinem engeren Freundeskreis präsentieren. Sicher, Philosophen sollten sie mit Vorsicht genießen –, aber das heißt eben nicht, dass sie in einem kulturhistorischen Zusammenhang ohne Bedeutung sind, wie Perloff schon in *Wittgenstein's Ladder* und zahlreichen anderen kleineren Schriften bewiesen hat. Das Problem ist hier weniger, Wittgensteins Schriften für kulturelle und religiöse Diskussionen heranzuziehen, als ihn zum typischen Vertreter einer Kultur zu machen (vgl. dazu meine eigenen Forschungen: *Assembling Reminders: Essays on the Development of Wittgenstein's Concept of Philosophy*, 2006). Seine Stellungnahmen zum Leben sind wesentlich älter und wesentlich weniger mit der Zwischenkriegszeit verbunden als die Werke zeitgenössischer Schriftsteller. Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte er geschrieben, dass er das Leben eines Heiligen vergebens angestrebt habe, schon vor dem Krieg hatte er eine Lebensphilosophie ausgearbeitet, von der wir wenig ausdrücklich wissen; Spuren finden sich zu Beginn der sogenannten *Geheimen Tagebücher*, wahrscheinlich als Reaktion auf den Suizid seines Bruders Rudi. Auch hatte er, bevor er eingerückt ist, seine Teilnahme am Krieg mehr als *moralische Herausforderung* denn als Akt von Patriotismus betrachtet. Anders ist sein Verhalten im Krieg, d.h. sein Wunsch, wortwörtlich an der vordersten Front als Aufklärer zu stehen (mit Ausnahme der Zeit, die er in der Kanonenwerkstatt verbracht hat), kaum zu verstehen. Wittgensteins Motivation, sein Leben zu ändern, ist eine deutlich andere, als sie der Verlust der alten Gesellschaftsordnung hervorbrachte. Hier würden wir uns von Perloff noch eine Erklärung wünschen – umso mehr, als Wittgensteins Projekt, „ein anderer Mensch zu werden“, sonst durchaus in ihre Darstellung der österreichischen Moderne hineinpasst.

Zweifellos werden Forschende auch weitere Punkte in dieser Diskussion der Moderne hinterfragen – das aber soll uns keineswegs hindern, die Originalität und Anregung von *Edge of Irony* wert zu schätzen.

Allan Janik

Neuerscheinungen

Erich Hackl: Literatur und Gewissen. Innsbruck: iup 2016 (Innsbrucker Poetik-Vorlesungen 1), 112 S., € 12,90

Jede dokumentarische oder auf Dokumente gestützte Literatur wirft eine Reihe von Fragen auf, die auch angrenzenden Disziplinen wie dem Journalismus und der Geschichtsschreibung nicht gleichgültig sein dürfen: die der Verantwortung gegenüber den Informanten, die des Verhaltens angesichts der Dürftigkeit oder Sperrigkeit von Quellen, die des Umgangs mit gelogenen Lebensgeschichten. In seinen Innsbrucker Poetik-Vorlesungen reflektiert Erich Hackl über den Stellenwert von Wahrhaftigkeit, Glaubwürdigkeit und Diskretion und gibt damit Einblick in grundlegende Positionen seiner Poetologie. Nicht die distanzierte historische Analyse steht dabei im Mittelpunkt seiner Erzählverfahren, sondern es werden individuelle Lebensläufe in den Blickpunkt gerückt, in denen sich die Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts in Europa und Lateinamerika unauslöschlich eingeschrieben hat.

Anna Rottensteiner: Nur ein Wimpernschlag. Roman. Innsbruck: edition laurin bei innsbruck university press 2016, 176 S., € 19,90

Anna Rottensteiner verknüpft in ihrem zweiten Roman die Geschichte zweier Frauen und führt uns dabei bis in die unmittelbare Gegenwart. Gemeinsam ist den beiden Protagonistinnen die Suche nach einem Ort, an dem sie leben können und wollen. In eindringlichen Bildern und in kunstvoller Verflechtung unterschiedlicher Lebensläufe erinnert sie daran, dass die Frage nach dem Bleibenkönnen oder Weggehenmüssen schon immer eine existenzielle war – nicht nur in jüngster Vergangenheit und fernen Ländern. Nicht zuletzt ist es ein Roman über ein Europa am Wendepunkt und über Entscheidungen, denen sich jeder und jede Einzelne zu stellen hat.

Jaromír Czmero: Der bekannteste Unbekannte der Prager deutschen Literatur – Franz Janowitz. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2015 (Edition Brenner-Forum 10), 320 S., € 34,90

Franz Janowitz (1892–1917), Freund von Franz Werfel und Willy Haas, wurde von Max Brod ebenso geschätzt wie von dessen Wiener Antipoden Karl Kraus. Da er bereits 25jährig im Weltkrieg gefallen ist, hat er nur ein schmales Werk hinterlassen. Neben einer Novelle und ein paar Prosaskizzen sind es vor allem seine Gedichte, an denen jeder an der Prager deutschen Literatur Interessierte nicht einfach vorbeigehen sollte. Das ahnte schon damals Brod, als er der Lyrik von Janowitz in seinem ambitionierten Jahrbuch *Arkadia* (1913) einen prominenten Platz einräumte. Postum ist neben dem Gedichtband *Auf der Erde* (1919) ein Teil des Werks in der von Ludwig von Ficker herausgegebenen Zeitschrift *Der Brenner* erschienen. Die Studie versucht, Janowitz vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Strömungen zu sehen, wie des

weltanschaulichen Monismus Fechnerscher Provenienz, der Existenzphilosophie Sören Kierkegaards, der modernen Rezeption der spätantiken Gnosis oder etwa der misogynen Philosophie Otto Weiningers. Abschließend wird der im expressionistischen Jahrzehnt wirkende Dichter genauer in den Kontext der literarischen Moderne als ‚Mikroepoche‘ eingeordnet.

Jaromír Czmero studierte an der Palacký-Universität in Olomouc Germanistik und schloss 2012 das Doktoratsstudium mit einer Dissertation über den Prager deutschen Dichter Franz Janowitz ab. Dank eines Franz-Werfel-Stipendiums konnte das Studium zum großen Teil an der Universität Innsbruck absolviert werden. Seitdem ist er an der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität als Mitarbeiter des Lehrstuhls für Germanistik tätig.

Eberhard Sauer mann: Die Rezeption Georg Trakls in Zeiten der Diktatur. Stigmatisierung, Instrumentalisierung und Anerkennung in NS-Zeit und DDR. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2016 (Edition Brenner-Forum 12), 232 S., € 34,90

Die vorliegende Studie bietet die erste umfassende Darstellung der Rezeption Georg Trakls in der NS-Zeit, die so vielfältig wie widersprüchlich war. Dabei wird das Vorurteil entkräftet, Trakl sei in der NS-Zeit durchwegs abgelehnt worden. Denn neben der Kritik an ihm fand er sehr wohl öffentliche Anerkennung in seiner Rolle als opferbereiter Dichter und „Seher“, der den Verfall seiner Zeit erkannte. In Editionen, Literaturgeschichten und Zeitungsartikeln der NS-Zeit, aber auch in Bekenntnissen von Privatpersonen zeigt sich die reichhaltige Wirkung Trakls. Darüber hinaus gibt Sauer mann, Mitherausgeber der Innsbrucker Trakl-Ausgabe, auch Einblick in die Rezeption Georg Trakls als Autor der klassischen Moderne in der DDR. Den Höhepunkt dieser Auseinandersetzung bildete Franz Fühmanns Trakl-Essay. Eberhard Sauer mann arbeitet anhand der Rezeption Georg Trakls Unterschiede und Gemeinsamkeiten zweier totalitärer Systeme des 20. Jahrhunderts heraus und bietet Einblick in die Stigmatisierung und Instrumentalisierung eines Dichters.

Barbara Siller: Identitäten – Imaginationen – Erzählungen. Literaturraum Südtirol seit 1965. Innsbruck: iup 2015 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft – Germanistische Reihe 82), 267 S., € 31,00

„Südtirol wird eine Literatur haben, wie gut, daß es niemand weiß“, so der programmatische Satz von N. C. Kaser in seiner „Brixner Rede“ von 1969. Kaser hatte Recht, nimmt doch in jenen Jahren im Literaturraum Südtirol eine entscheidende Entwicklung ihren Anfang, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt. Während sich die Literatur vorher vornehmlich der Abbildung und Fortsetzung gesellschaftlich und politisch bestehender Strukturen verschrieben hatte, so beginnt sie sich in den späten 1960er Jahren zunehmend zu emanzipieren und ihre eigenen Wege zu suchen. Ausgehend von theoretischen Ansätzen der Identitäts- und Alteritätsforschung geht die vorliegende Studie den vielfältigen literarischen Identitätskonstruktionen in ausgewählten deutsch- und italienischsprachigen Werken nach, die in Richtung Dynamik, Pluralisierung

und Transkulturalität weisen. Parallel zur Mehrstimmigkeit, zu den veränderten Erzählstrategien und Figurendarstellungen, bilden sich Identitätsverständnisse heraus, die unterschiedliche Erzählvarianten ermöglichen und bewusst suchen. Die Studie leistet einen Beitrag zu den allgemeinen Identitätsforschungen in den Literaturen eines mehrsprachigen Grenzraumes, insbesondere aber des Raumes Südtirol.

Marie von Ebner-Eschenbach – Josephine von Knorr. Briefwechsel 1851-1908. Kritische und kommentierte Ausgabe. Hg. von Ulrike Tanzer, Irene Fußl, Lina Maria Zangerl und Gabriele Radecke. 2 Bde. Berlin: De Gruyter 2016, 1362 S., € 299,00

Der umfangreiche Briefwechsel Marie von Ebner-Eschenbachs mit der Lyrikerin und Übersetzerin Josephine Freiin von Knorr ist bislang von der Forschung unbeachtet geblieben. Die Briefe Josephine von Knorrs (251 Briefe und Karten) befinden sich im schriftlichen Nachlass Marie von Ebner-Eschenbachs im Familienarchiv Dubsky im Mährischen Landesarchiv in Brünn (Brno), die Briefe Ebner-Eschenbachs (ca. 520 Briefe und Karten) konnten im Nachlass Josephine von Knorrs (Privatbesitz) aufgefunden werden. Der Schreibzeitraum umfasst die Jahre 1851 bis 1908 und dokumentiert die lebenslange Verbindung der beiden Freundinnen, ihre schriftstellerische Existenz und ihr privates und gesellschaftliches Umfeld. Die Bedeutung des Briefwechsels zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er ein Jahrzehnt früher einsetzt als die überlieferten Tagebücher Marie von Ebner-Eschenbachs. Damit verfügen wir erstmals über (von der Autorin) nicht nachträglich selbst zensierte Originaldokumente Ebner-Eschenbachs, die ihre Znaimer Jahre als jungverheiratete Ehefrau und angehende Schriftstellerin näher beleuchten und damit neue Einsichten (vor allem in Schreibprozess und Arbeitsweise) ermöglichen. Die Prinzipien der Textkonstitution und Kommentierung werden aus den Briefen entwickelt und orientieren sich an den in der neugermanistischen Briefedition üblichen Standards. Die Anordnung der Briefe erfolgt als Briefwechsel chronologisch. Sämtliche Texte werden nach den Handschriften zeichengetreu wiedergegeben, beschrieben und kommentiert. Ein biographischer und literaturwissenschaftlicher Essay, ein Editionsbericht, ein Personen-, Werk- und Ortsregister sowie ein Literaturverzeichnis schließen die Ausgabe ab.

Franz Tumlner: In einer alten Sehnsucht. Ein Südtirol-Lesebuch. Hg. und mit einem Nachwort von Ferruccio Delle Cave. Innsbruck, Wien: Haymon 2016, 264 S., € 22,90

Franz Tumlner, in den 1960er Jahren in einem Atemzug mit Günter Grass oder Uwe Johnson genannt, gilt bis heute als einer der wichtigsten Autoren der literarischen Moderne. In Bozen geboren, wuchs Tumlner in Oberösterreich auf und lebte ab den 1950ern bis zu seinem Tod in Berlin. Doch in seinem Schreiben hat er sich seiner ursprünglichen Heimat Südtirol beharrlich genähert, in Romanen ebenso wie in Erzählungen, Essays, Reportagen, Gedichten und Tagebuchaufzeichnungen. Dieser Band – der sechste in der von Johann Holzner betreuten Werkausgabe – versammelt erstmals Franz Tumlers eindrucklichste Betrachtungen zu Südtirol über fünf Jahrzehnte hinweg: von Auszügen aus seiner monumentalen literarischen

Landvermessung *Das Land Südtirol* bis hin zu bislang kaum beachteten und unveröffentlichten Texten aus seinem Nachlass.

Hermine Wittgenstein: Familienerinnerungen. Hg. von Ilse Somavilla. Innsbruck, Wien: Haymon 2015, 544 S., € 29,90

Die bislang unveröffentlichten Aufzeichnungen von Ludwig Wittgensteins ältester Schwester Hermine, ausführlich kommentiert und mit einem Nachwort versehen, geben Einblick in das Leben der Familie. Hermine Wittgenstein beschreibt darin ausführlich die einzelnen Mitglieder der Familie, deren Lebensgeschichten sowie ihre besonderen Eigenschaften, Neigungen und Interessen. Sie erzählt von Schicksalsschlägen und den vielfältigen soziokulturellen Beziehungen, die die Familie mit bekannten Persönlichkeiten wie etwa Paul Engelmann, Ludwig Hänsel und Rudolf Koder pflegte. Eindrucksvoll belegen die neu zugänglichen Schriftstücke außerdem das Kulturverständnis Ludwig Wittgensteins sowie den Einfluss seiner Familie auf seine philosophischen Reflexionen. Die Chronik beschränkt sich jedoch nicht nur auf private Geschichten der Familie. Die Aufzeichnungen, die Hermine Wittgenstein von August 1944 bis Juli 1947 verfasst, spiegeln das Bild einer konfliktreichen Zeit wider, „in der Menschen und Dinge gleichermaßen vom Untergang bedroht erscheinen“.

Joseph Zoderer: Das Schildkrötenfest. Roman. Mit Materialien aus dem Vorlass des Autors sowie Beiträgen von Sieglinde Klettenhammer und Andrea Margreiter. Innsbruck, Wien: Haymon 2015, 200 S., € 19,90

Joseph Zoderer: Die Walsche. Roman. Mit Materialien aus dem Vorlass des Autors sowie Beiträgen von Sigurd Paul Scheichl und Irene Zanol. Innsbruck, Wien: Haymon 2016, 200 S., € 19,90

Zwei weitere Bände der Werkausgabe, die in Zusammenarbeit mit Johann Holzner und dem Brenner-Archiv die Romane, Erzählungen und Gedichte Joseph Zoderers neu ediert, zeigen das vielfältige Spektrum des Schriftstellers. *Die Walsche* gilt als Schlüsselroman zur sogenannten Südtirol-Thematik. Zoderers bekanntestes Buch, 1982 erschienen, wurde verfilmt und als Bühnenstück aufgeführt. *Das Schildkrötenfest* (1995) hingegen beschreibt die Geschichte einer Amour-fou-Beziehung; eine mehr als zwanzig Jahre zurückliegende Reise nach Mexiko wird hier zum Impulsgeber und weist weit über den Südtirol-Kontext hinaus. Ein Nachwort und Materialien aus dem Vorlass ergänzen jeden Band.

Maria Heidegger, Nina Kogler, Mathilde Schmitt, Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek (Hg.): sichtbar unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto)biographischen Texten. Bielefeld: transcript 2015 (Reihe transcript Gender Studies), 290 S., € 33,99

Der Sammelband eröffnet den Blick auf die unterschiedliche Verwendung und Diskussion des Begriffs ‚Geschlechterwissen‘ in verschiedenen Disziplinen

(Geschichte, historische Theologie und Pastoraltheologie, Medizingeschichte, anglistische, germanistische und romanistische Literaturwissenschaft, Kultur- und Sozialwissenschaft). Die biographischen Gattungen bieten sich für diese Diskussion besonders an, da sie in allen Disziplinen behandelt werden und zugleich Geschlechterwissen transportieren. Denn biographische Praktiken konstruieren Subjekt und Identität, Wissens- und Handlungspotenziale – auf geschlechtsspezifische Art. Mit Beiträgen von Benedikt Brunner, Maria Bühner, Eleonore De Felip, Maria Heidegger, Gabriele Jancke, Nina Kogler, Elisa Leonzio, Verena Mermer, Myriam Naumann, Anita Runge, Stefanie Schäfer-Bossert, Hans Jörg Schmidt, Mathilde Schmitt, Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek, Bianca Sukrow, Anne-Dorothee Warmuth, Sabine Veits-Falk, Saskia Wiedner, Ulrike Witten und Layla Zami.

Johann Holzner, Bettina Schlorhauser und Anton Unterkircher (Hg.): Walter Schlorhauser: Glasfeder. Werke und Materialien. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag 2016 (Edition Brenner-Forum 11), 240 S., € 19,90

Walter Schlorhauser (1920-2006) hat sich nicht nur als Arzt, sondern früh auch schon als Schriftsteller einen Namen gemacht. Bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit taucht sein Namen in wichtigen österreichischen Anthologien auf, neben Namen wie Herbert Eisenreich, Christine Busta, Christine Lavant, Gerhard Fritsch oder Friederike Mayröcker. Die medizinische Karriere geht schließlich vor, und erst 1987 meldet sich Schlorhauser mit literarischen Beiträgen in Zeitschriften als Schriftsteller wieder zurück, zunächst mit Gedichten, dann mit mehreren Hörspielen. Zuletzt erscheint sein großes Prosa-Projekt, seine Innsbruck-Trilogie (*Unverloren* 1993, *Mittwinter* 1998, *Weggefährten* 2001). Der Band versammelt die schönsten Texte Walter Schlorhausers, Auszüge aus der Korrespondenz mit Rudolf Stibill und Peter Zwetkoff, Zeugnisse des Malers und Beiträge über sein Werk von Herbert Eisenreich, Felix Braun, Otto Grünmandl, Rudolf Henz, Bert Breit, Peter Prandstetter, Hans Raimund, Michael Guttenbrunner, Johann Holzner, Martin Sailer und Anton Unterkircher. Ein biographischer Überblick von Bettina Schlorhauser und eine Bibliographie beschließen den Band.

Theo Hug, Michael Schorner und Josef Mitterer (Hg.): Ernst-von-Glasersfeld-Lectures 2015. Innsbruck: iup 2015, 80 S., € 16,90

Der vorliegende Band dokumentiert die Ernst-von-Glasersfeld-Lectures 2015 an der Universität Innsbruck. Neben den Vorträgen von Siegfried J. Schmidt und Gebhard Rusch sind zwei weitere Beiträge aus dem Ernst-von-Glasersfeld-Archiv abgedruckt. Diese befassen sich in dokumentarischer (Michael Schorner) und medienkünstlerischer (Jona Hoier, Markus Murschitz, Theo Hug) Absicht mit dem Lana-Projekt und „Yerkish“, der ersten Zeichensprache für Primaten, die der Philosoph und Kommunikationswissenschaftler Ernst von Glasersfeld (1917-2010) zusammen mit Piero Pisani Anfang der 1970er Jahre an der University of Georgia entwickelte.

Christine Riccabona und Erika Wimmer (Hg.): Arunda.vierzig. Innsbruck: Limbus 2016, 160 S., € 18

Dieses Experiment einer Kulturzeitschrift wurde 1976 begonnen und nach einem Berg in der Grenzregion zur Schweiz benannt. Mittlerweile sind 98 individuell gestaltete Ausgaben erschienen und 40 Jahre vergangen – ein Jubiläumsband zieht Bilanz und zeichnet aus unterschiedlichen Perspektiven die Entwicklung der Zeitschrift und die wichtigsten Stationen ihrer Geschichte nach. In Gesprächen und Erinnerungen kommen der zentrale Mentor der Zeitschrift, Hans Wielander, und seine langjährigen Wegbegleiter zu Wort. Mit Beiträgen von Toni Bernhart, Joachim Gatterer, Max Mayr, Christine Riccabona, Veronika Schuchter, Sandra Senfter, Erika Wimmer und Irene Zanol, Zeichnungen von Reiner Schiestl und Fotografien von Erika Wimmer. Eine umfangreiche Internet-Dokumentation (www.arunda.it) lädt darüber hinaus zum Schmökern ein.

Maria Veronika Rubatscher. Das schwierige Erbe einer Vergessenen. Hg. von heimat Brixen/Bressanone/Persenon und dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Brixen: A. Weger 2015, 112 S., € 22

Maria Veronika Rubatscher, 1900 in Hall/Tirol geboren, 1987 in Brixen gestorben, zählt zu jener Generation von SchriftstellerInnen, deren Verstrickungen in den Nationalsozialismus die Rezeption maßgeblich bestimmen. Im katholischen Milieu sozialisiert, mit Enrica von Handel-Mazzetti befreundet, arbeitet Rubatscher zunächst als Lehrerin, dann als freie Schriftstellerin. In der NS-Zeit erfährt sie als Dichterin Südtirols hohe Anerkennung. Der Band versammelt die Ergebnisse eines Symposiums anlässlich des 25. Todestages der Schriftstellerin. Mit Beiträgen von Rut Bernardi, Ferruccio Delle Cave, Josef Feichtinger, Johann Holzner, Anna Maria Leitgeb, Hubert Mock und Christine Riccabona.

Faksimile aus dem Brenner-Archiv (12): Gerhard Kofler: Arcadia / Arkadien. Auszug aus einem Arbeitsbuch, 1997. Begleittext: Erika Wimmer. Hg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2015, € 10

Das Faksimile aus dem Brenner-Archiv Nr. 12 bildet ein Arbeitsbuch des Lyrikers Gerhard Kofler nach: Die Umschlagmappe gibt den festen Pappumschlag des Arbeitsbuches wieder, die faksimilierten drei Blätter daraus zeigen Koflers handschriftliche italienische und deutsche Fassung des ersten Gedichtes aus dem Gedichtzyklus Arcadia / Arkadien (beginnend sozusagen mit Seite 2, endend mit Seite 5 der drei Blätter). Der Begleittext führt anhand dieses Beispiels in Koflers Arbeitsweise und in sein Werk ein, in seine Poetologie der Zweisprachigkeit ebenso wie in seine Bildwelt. Das Faksimile ehrt den Dichter, der vor 10 Jahren (1995) verstarb. Sein Nachlass wird im Brenner-Archiv verwahrt.

Kontaktadressen der Beiträgerinnen und Beiträger

em. o. Univ.-Prof. Dr. Alfred Doppler, Institut für Germanistik,
Universität Innsbruck
Alfred.Doppler@uibk.ac.at

em. Doz. Dr. Lucia Gorgoi, Department für deutsche Sprache und Literatur,
Babeş-Bolyai-Universität Cluj/Klausenburg/Kolozsvár
luciagorgoi@hotmail.com

Dr. Christin Heitmann, M.A., p.A. Bismarckstr. 80, D-28203 Bremen
heitmann.c@web.de

em. ao. Univ.-Prof. Dr. Allan Janik, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
allan.janik@uibk.ac.at

o. Univ.-Prof. Dr. Sieglinde Klettenhammer, Institut für Germanistik,
Universität Innsbruck
Sieglinde.Klettenhammer@uibk.ac.at

Assoz. Prof. Dr. Arturo Larcati, Dipartimento di lingue e letterature straniere,
Università di Verona
arturo.larcati@univr.it

em. ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Methlagl, p.A. Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Walter_methlagl@yahoo.dk

em. o. Univ.-Prof. Dr. Klaus Müller-Salget, Institut für Germanistik,
Universität Innsbruck
Klaus.Mueller-Salget@uibk.ac.at

Dr. Maria Piok, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
maria.piok@uibk.ac.at

Dr. Evelyne Polt-Heinzl, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur
Wien
ep@literaturhaus.at

Mag. Verena Saueremann, B.A., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
v.saueremann@tiroler-landesmuseen.at

em. o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Sigurd Paul Scheichl, Institut für Germanistik,
Universität Innsbruck
Sigurd.P.Scheichl@uibk.ac.at

Mag. Dr. Ursula Schneider, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
ursula.schneider@uibk.ac.at

Dr. Annette Steinsiek M.A., Forschungsinstitut Brenner-Archiv
annette.steinsiek@uibk.ac.at

Harald Stockhammer, p.A. Kranewitter-Str. 27, 6020 Innsbruck
harald.stockhammer@aon.at

Univ.-Prof. Dr. Ulrike Tanzer, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
ulrike.tanzer@uibk.ac.at

Dr. Anton Unterkircher, Forschungsinstitut Brenner-Archiv
anton.unterkircher@uibk.ac.at

Mag. Dr. Hans Weichselbaum, Georg-Trakl-Forschungs- und Gedenkstätte Salzburg
trakl-gedenkstaette@kulturvereinigung.com