

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 28/2009

innsbruck university press



Gedruckt mit Unterstützung des Amtes der Tiroler Landesregierung (Kulturabteilung)
und der Stadt Innsbruck (Kulturamt)



ISSN 1027-5649

Eigentümer: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Innsbruck 2009

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. +43 512 507-4511)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
brenner-archiv.uibk.ac.at

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37

Herausgeber: Johann Holzner und Eberhard Saueremann
Satz: Barbara Halder und Christoph Wild
Layout und Design: Christoph Wild

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet

© *innsbruck* university press, 2009
Universität Innsbruck, Vizerektorat für Forschung
1. Auflage
Alle Rechte vorbehalten.
www.uibk.ac.at/iup

Inhalt

Editorial	5
Texte	
Helene Flöss: <i>Schwalbentod</i>	7
Vera Vieider: <i>Zwischen den Fugen</i>	17
Cenet Weisz: <i>Gedichte</i>	27
Reden	
Barbara Neuwirth: <i>Laudatio anlässlich der Verleihung des Wildgans-Preises an Sabine Gruber</i>	39
Carolina Schutti: <i>Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen / erzählende Dichtung: an Barbara Aschenwald, Martin Fritz und Erika Wimmer</i>	45
Christa Gürtler: <i>Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen / Dramatik: an Georg Aichinger, Barbara Hundegger und Irene Prugger</i>	47
Sepp Mall: <i>Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen / Lyrik: an Julia Rhomberg, Oswald Köberl und Barbara Hundegger</i>	49
Aufsätze	
Eberhard Saueremann: <i>Andreas Hofer, das Jahr 1809 und der Berg Isel im „Brenner“</i>	51
Michael Sallinger: <i>„Manches Mal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens“. Fragen</i>	63
Erika Wimmer: <i>„Das Pendel schlägt aus und trifft“ Anmerkungen zur Bedeutung der Lyrik im Werk Joseph Zoderers</i>	73
Aus dem Archiv	
Paul Engelmann: <i>Zurück zur Natur – und der Drang nach der Grossstadt</i>	91
Judith Bakacsy: <i>Zu Paul Engelmanns städtebaulichen Betrachtungen</i>	95
Christine Riccabona: <i>Annemarie Innerebner (1924–1970)</i>	99

Judith Bakacsy, Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek, Christine Tavernier und Verena Zankl: „Drum ist es für die Gnade längst zu spät ...“ <i>Christine Bustas Lyrik von 1945 bis 1951</i> (mit neun unveröffentlichten Gedichten)	107
Notizen	
Mathias Mayer: <i>Zu Trakls Humor: allerärmster Krösus</i>	133
Rezensionen und Buchzugänge	137
Bericht des Institutsleiters	151
Neuerscheinungen	155

Editorial

Helene Flöss, deren jüngste Erzählung den Reigen der Texte in dieser Nummer eröffnet, muss in den *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* nicht vorgestellt werden; was ihre Geschichten ganz besonders auszeichnet: dass sie große Themen, Glück und Unglück, Sehnsucht und Ratlosigkeit, Liebe und Tod, mit wenigen, noch dazu scheinbar ganz lakonischen Worten aufblitzen lassen in der Darstellung kleiner Gesten oder in der Wiedergabe winziger Dialoge, das alles wird in der Erzählung *Schwalbentod* in unnachahmlicher Art und Weise, in komprimierter Form vermittelt.

Vera Vieider, 1988 in Meran geboren, hat dort das Humanistische Gymnasium „Beda Weber“ absolviert und 2007 das Studium der Pharmazie an der Universität Innsbruck aufgenommen. Cenet Weisz, geboren 1959 in Villach, lebt und arbeitet unter seinem bürgerlichen Namen als Arzt in Innsbruck. Beide haben in den letzten Jahren bei diversen literarischen Wettbewerben mit Gedichten überzeugen können, die auf „jeden künstlich-elitären, anachronistisch-epigonenhaften oder zwanghaft-avantgardistischen Beigeschmack“ (so Weisz) selbstbewusst verzichten.

In der Reihe der Reden finden Sie, liebe Leserin, lieber Leser, diesmal die Laudatio, die Barbara Neuwirth anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises an Sabine Gruber vorgetragen hat. Carolina Schutti, Christa Gürtler und Sepp Mall wiederum begründen die Entscheidung der Jury, die über gleich neun Preise der Landeshauptstadt Innsbruck 2008 für den Sektor „Dichtung“ diskutiert hat.

Paul Flora, der dem Brenner-Archiv seit dessen Gründung nahe stand und unsere Arbeit immer gefördert, auch tatkräftig unterstützt hat, ist am 15.5.2009 in Innsbruck gestorben. Seine freundlichen Kommentare und seine kritischen Einwendungen werden uns im Gedächtnis bleiben und sie werden unsere Arbeit weiterhin begleiten.

A handwritten signature in black ink, reading "Joh Holzner," with a comma at the end. The script is cursive and somewhat stylized.

Helene Flöss
SCHWALBENTOD

Sein Räuspern im Bad. Das Geräusch, mit dem er den Schleim durch den Gaumen zieht, sagt ihr, dass er wach ist. Die Klospülung rauscht. Er kommt mit ausgebreiteten Armen aus der Tür, bewegt die Finger beider Hände auf und ab, hin und her, schlenkert die Beine vom Knie aus, krümmt die Zehen. Durchblutungsförderung der Extremitäten.

Seinerzeit ist sie in seine ausgebreiteten Arme hinein gelaufen.

Sie legt das Staubtuch auf den Tisch.

Du bist früh fleißig, sagt er.

Dazu bin ich wieder gekommen.

Zum Fleißigsein?

Zum Säubernmachen.

Kommt sie nach drei Tagen oder nach einer Woche wieder hierher zurück, weiß sie zuerst nicht, was sie da soll.

Hast du gut geschlafen?

Sie sagt *ja*.

Das überhört er, weil sie immer ja sagt. Sie schläft nicht immer gut. Er fragt, damit er seine eigene Nacht erzählen kann. Seine schlechte Nacht. Die meisten seiner Nächte sind schlecht. Sie sind es immer dann, wenn er nicht durchschläft, wenn er ein Mal aufstehen, ein Mal urinieren muss. Da vermeidet er es, auf die Uhr zu schauen. Mit der Uhrzeit im Kopf fürchtet er, nicht mehr einschlafen zu können.

Sie kennt seine Morgengespräche auswendig. Er erzählt sie täglich von neuem. Er hat immerzu irgendwo eine empfindliche Stelle. Vor Jahren waren es die verlegten Bronchien, später das unruhige Herz, dann der träge Darm.

Seinerzeit hatte sie das Nachlassen seiner Beschwerden sich selbst zugeschrieben.

Jetzt hat er schwere Beine.

Es wird ein Infekt sein, vermutet er.

Ein neunzig Kilo Mann hat keine Vogelbeine.

Er schläft nur auf der rechten Seite. Links ist der Herzschlag im Ohr schlimmer als ein Weckerticken. Er verträgt auch kein Weckerticken. Die Tuchent, unter der er begraben liegt, ist bleischwer. Er braucht im Bett eine Höhle, im Nacken drei Polster. Sein Zimmer ist schalldicht. Es liegt niemand neben ihm. In der Früh zählt er die Schlafstunden an den Fingern ab. Kommt er auf sieben, ist er ausgeschlafen. Und glücklich.

Beim Frühstück hat er den Kopf schon im Verlag. Beim Rasieren memoriert er seine Rede vor der Belegschaft. Er gibt sich sieben Minuten für die Morgengymnastik, sieben fürs Duschen. Er wühlt den Hemdenstapel durch, den Sockenberg um, reißt die Schuhspanner aus den Mokassins und stürzt ins Auto. Aktenkoffer und Bücherpakete zieht er nach.

Seinerzeit hat er sie ab und zu zwischen neun und elf zu sich ins Bett gezogen.

Sie geht ihm aus dem Weg. Zum Glück fällt ihr nichts ein, was sie ihn fragen muss. Sobald er *servus* gesagt und sie neben die Wange geküsst hat, macht sie hinter ihm die Tür zu und hebt erlöst die Arme, wie zu einem Halleluja. Dann zieht sie die abgeissenen Zahnstocher aus seinem Morgenmantel und bringt ihre Hausarbeit zu Ende.

Um sieben Uhr wird er vom Verlag nach Hause kommen. Müde. Ausgelaugt. Acht Stunden mit unzugänglichem Gesicht unnahbare Gesten machen, erschöpft.

Seinerzeit hat sie ihn getröstet.

Wenn er sich verspätet, ärgert sie sich, dass sie sich darüber ärgert.

Er lässt sich fallen. Zuerst in den Hausanzug, dann in den Fauteuil.

Sie hat kein Verlangen, ihn aufzufangen.

Er hat einen dumpfen Kopf. Er legt sich über den Teller, stützt seinen linken Ellbogen auf das linke Knie unter dem Tisch. Er löffelt in sich hinein. Selten braucht er eine Gabel, noch seltener ein Messer. Sie hört, wie er das Zerkaute durch den Schlund drückt. Sein Schlucken bleibt in ihrem Hals stecken. Sie fürchtet, er könnte Tee für seinen trockenen Gaumen wünschen, und sie würde über sein Schlürfen einen Schreikrampf bekommen. Er putzt seine Nase in die Papierserviette, fischt mit den Fingern die Karottenräder aus der Salatschüssel. Die angebissene Brotscheibe hält er in der Hand, die unter dem Tisch auf seinem Knie liegt.

Ich bin immer stolz darauf gewesen, dass ich mich nie habe schulmeistern lassen, sagt er.

Sie teilt zwei Äpfel in der Mitte, beißt von den Hälften ab. Sie weiß nicht, wie ihr Kaugeräusch in seinem Ohr ankommt. Sie schaut auf die Brösel auf dem Fußboden, denkt an die Fettflecken auf der Sessellehne. Sie widersteht dem Drang, den Besen zu holen und das Wischtuch.

Du mit deinem Putztick, sagt er.

Das Glück beim Staubsaugen, denkt sie. Sie lacht bitter. Sie verfolgt die Schuppen, die von seinem Kopf fallen, und die Spuren, die seine Schuhe hinterlassen.

Entspann dich doch, sagt er.

Sie schätzt es nicht, wenn man sich gehen lässt.

Er erholt sich beim Auf- und Absuchen durch das Fernsehprogramm. Seine schweren Beine liegen auf dem Fußschemel, die Fernbedienung liegt auf seinem Geschlecht. Sie sitzt im Zimmer nebenan und stellt sich vor, wie er in der Nase bohrt. Er lacht laut über einen Witz.

Siehst du zu?, ruft er zu ihr hinaus.

Sie sagt *ja* und hebt die Augen nicht vom Buch. Bevor sie schlafen geht, küsst sie ihn auf den Kopf.

Er holt sich seinen Einschlafwein. Ob er rot oder weiß gewählt hat, weiß sie am Morgen von den getrockneten Tropfen auf der Anrichte und auf dem Schreibtisch.

Während er in den Tag hinein schläft, spult sie ihr Programm ab. Sie hat eingeteilte Tage in der eingeteilten Woche. Montags saugt sie Staub, dienstags wischt sie über die Möbel, mittwochs über die Böden, am Donnerstag beginnt sie von vorn. Am Sonntag hat sie frei. Sobald er in seinem Auto sitzt, putzt sie sein Schlafzimmer und das Bad. Nach der Hausarbeit erholt sie sich. Da malt sie Bilder, surreale, mit Acryl.

Er ist froh, dass sie beschäftigt ist. Sie ist es auch.

Das Tor im Hof knarrt. Sie holt Luft.

Seinerzeit hat sie ein schönes Kleid aus dem Kasten geholt.

Er kommt immer zu früh. Oder: es ist schon wieder sieben Uhr. Eigentlich ist er immer gegenwärtig, auch wenn er im Büro sitzt. Wie der liebe Gott. Hie und da gelingt es ihr, ein beiläufiges Gesicht aufzusetzen.

Er ruft *Halloschatz*, und sie behält den Widerspruch im Hals.

Es ist ihm angenehm, dass sie nicht außer Haus geht, nur in seiner Begleitung unter Leute. Sagt sie, *die Nachbarin ist nett*, antwortet er: *das ist doch kein Umgang für dich*. Ab und zu fragt er: *geht es dir gut?* Es bedeutet dasselbe wie: es geht dir gut.

Bevor sie die Suppe aufträgt, wischt sie die weißen Ränder weg, die seine Schuhe vom Eingang bis zur Garderobe abgetreten haben. Danach wischt sie auch die Schuhsohlen ab. Während des Essens erzählt er die Zeitung, wenn es für die Fernsehnachrichten noch zu früh ist. Er hat einen Mordshunger und Übergewicht. Den Teller putzt er mit Brot aus oder mit der Zunge.

Seinerzeit hat sie gefragt: *gehst im Teller spazieren*, und hat dabei gelächelt.

Er weiß, wann er stört, und setzt sich darüber hinweg. Er will vom Feierabend etwas haben. Sie hat den ganzen Tag lang Feierabend. Ihren Unmut übergeht er. Er geht ihn nichts an. Er hat damit nichts zu tun. Sie ist ein verwöhntes Kind. Er hat keine Kinder. *Es ist schwerer, arm zu werden, als nie reich gewesen zu sein*.

Er fragt: *fehlt dir etwas?*

Dieser schwere Mensch. Sie spürt, wie der Holzboden unter seinen hölzernen Hausschuhen schwingt. Aber sie bildet sich das bloß ein, in einem derart festen Gemäuer kann auch kein Fußboden zittern.

Will er wissen, woran sie gearbeitet hat, sagt sie: *an nichts Sinnvollem. Geputzt, gewaschen, gebügelt, gekocht*. Ist er im Haus, gelingt ihr erst recht nichts Sinnvolles mehr. Dann liest sie. Er liest auch. Den Rest der Zeitungen, der sich im Büro nicht mehr ausgegangen ist.

Fragt er: *bist du müde?*, gibt er sich selbst die Antwort und ist müde, und im Verlag war wieder einmal die Hölle los.

Manchmal hat er keinen dumpfen Kopf. Manchmal hat sie etwas Sinnvolles getan. Dann zeigt sie ihm ihre Bilder. Sie gefallen ihm. Sie gefallen ihm jeweils bis zum Morgen danach. Sie weiß nie, warum sie über Nacht weniger gut werden.

Es ist immer zu bald wieder Samstag und Sonntag. Samstag und Sonntag dauern länger als die fünf Tage vorher. Am Samstag holt er am Vormittag die Zeitungen. Danach ist er im Haus, und das Haus ist voll. Das Geräusch des Staubsaugers regt ihn auf. Sie kehrt ihn hinaus, sie putzt ihn weg, sie saugt ihn hinein.

Am Wochenende kocht sie zwei Mal am Tag. Am Nachmittag schlafen sie samstags und sonntags in verschiedenen Betten. Sie haben nichts gemeinsam. Am Sonntag hat er sein Sportprogramm. Es dauert von zehn bis halb zwei. Ihr Sonntag dauert drei Stunden und eine halbe.

Sie hat oft eine unbestimmte Wut. Was soll sie hier.

Was willst du von mir?, fragt er zurück.

Er hat schon genug, worum er sich kümmern muss. Er ist zufrieden mit dem, was zwischen ihnen beiden ist.

Ihr ist nicht zu helfen. Sie schämt sich, wenn sie sich nicht beherrschen kann.
Beherrschung ist auch eine Gewalttat.

Hie und da fällt er in ein Loch. In das Loch schaufelt er Arbeit. Dann ist das Loch zu.
Ein jeder lebt für sich allein, sagt er.

Sie hat sich eingebildet, ausgerechnet mit einem zu leben, der nicht mit sich leben lassen will.

Vertrauen ist mehr als Liebe, sagt er.

Irgendwo lügst du, antwortet sie, *entweder im Leben oder in der Literatur.*

In seinen Romanen sind Frauen Lust, Begierde. Von ihr genügt ihm Freundschaft. Die kann er haben.

Wie bescheiden du bist, sagt sie.

Er schüttelt ihre Kränkung ab. Er hat einen steifen Rücken, eine harte Brust und Schultern wie eine Mauer.

Eines Tages, denkt sie, bin ich einfach nicht mehr da. Das tröstet sie. Sie vermutet, es wird Frauen geben, mit denen er schläft. Sie fragt nie nach. Männer kennen einen Unterschied zwischen sozialer und sexueller Treue.

So weit bin ich gekommen, staunt sie, dass ich mir seinen Schweißgeruch nach der Morgengymnastik in die Lunge ziehe. Der Geruch hat etwas Tierisches und erregt sie.

Er hat Regeln aufgestellt, die sieht man nicht, aber sie halten sie in Zaum. Sie hat die ihren dagegen gesetzt. Ein Spiel, bei dem zwei Partner nach eigenen Regeln die Züge setzen, kann man nicht spielen.

Sie malt eine Bilderserie mit Verbotsschildern. Darin untersagt sie dem Fisch das Trinken aus einer Tropfenpipette. Sie lässt Schiffe, die auf hölzernen Wellen segeln, nicht durch die Schleuse fahren. An der Waschmaschinentrommel, in der ein Kinderkopf kreist, kann man das Bullauge nicht öffnen. Vor der halbnackten Hure im Tabernakel mit der Aufschrift *berühren verboten* fragt er: *was willst du damit?*

Er kann nie abschätzen, in welcher Stimmung er sie antrifft. Sie ist eine Katze, *unvorhersehbar, unberechenbar, unzähmbar.*

Er fürchtet ihre Geheimnisse. Auch die lächerlichen. Er verzieht sich wie ein Maulwurf. Sie kratzt ein bisschen an dem trockenen Erdhaufen und vermutet, dass darunter nichts ist. Sie gibt das Kratzen auf, weil sie ihre Hände noch für etwas anderes braucht.

Ihre Bilder sind Rache und Rettung. Ihr Laokoon wird von seinem eigenen Penis erwürgt, der ihm endlos zwischen den Beinen heraus wächst. Wenn sie ihm seine überflüssigen Fragen zurück wirft, fragt er, *warum hast du dich nicht in der Hand.*

Ich habe keine Hand dafür frei, antwortet sie.

Das ist noch meine Zeit, wehrt sie sich, wenn er einmal plötzlich schon um fünf in der Tür steht. Hätte sie einen Liebhaber im Kasten, sie könnte nicht verstörter sein. Es verschlägt ihr die Sprache. Er warnt nie im Voraus. Weder wenn er früher, noch wenn er später kommt. Letzteres ist ihr lieber. Kommt er erst um neun, hat sie sich zwei Stunden zu früh auf seine Anwesenheit eingestellt, zwei Stunden zu früh ihre Arbeit weg geräumt, zu früh das zurecht gelegte Gesicht aufgesetzt und die eigene Zeit bis zum nächsten Tag verstaubt. Es tut ihr um die zwei Stunden leid, die sie ihm geopfert

und die er nicht aufgebraucht hat. Sie ist ernst. Wortkarg. Selten hat sie deshalb ein schlechtes Gewissen. Gelingt es ihr, ihn nicht anzugreifen, sondern ausrutschen zu lassen, ist sie mit sich zufrieden.

Gehen sie miteinander in Gesellschaft, ist sie ihm eine entsprechende Begleitung. Man hört ihm zu, wenn er etwas sagt, und er sagt oft etwas. Von ihr sagt man: *sie hat so etwas*, und schnalzt unbestimmt mit den Fingern. Sie zeigt sich selten. Das ist ihm angenehm. Je weniger man von ihr weiß und je rarer sie sich macht, umso bedeutsamer bleibt sie als die ihm Zugehörige.

Einladungen ins Haus sind ihr eine Qual. Sie ist die vollkommene Gastgeberin, gesprächig, herzlich, aufmerksam. Kommen die Gäste an einem Mittwoch, bringen sie zumindest ihren Putzplan nicht durcheinander. Donnerstag ist Staubsaugetag. Der Montag wäre das zwar auch, aber an Sonntagen wird nicht eingeladen. Auch er hat seinen Wochenplan. Der sieht am Sonntag drei Schlafstunden vor, von vier Uhr am Nachmittag bis um sieben. Dann arbeitet er in den Wochenanfang hinein.

Ich habe Lust auf Männer, spürt sie über seinem Bärlauchgeruch. Es erregt sie sein steinharder Bauch, es erregen sie seine finsternen Augen, die seinerzeit oft geblitzt haben. Er hat schwere Hände, die sie verflucht, wenn sie fettige Abdrücke auf dem Fernseher hinterlassen, die sie sich auf ihre Hüften wünscht und zwischen die Schenkel. Sie hört auf seinen Harnstrahl, der in die Kloschale spritzt. Sein Geschlecht ist nur mehr dafür gut.

Manchmal stellt sie sich vor seine Schlafzimmertür. Entweder ist es noch zu früh oder schon zu spät, er atmet entweder noch zu tief oder schon zu unregelmäßig. Sie drückt die Klinke nicht hinunter.

Er wird eine Geliebte haben. Hätte er keine, es wäre noch schlimmer. Seine verbotenen Geliebten haben einstmals in einem Versteck auf ihn gewartet. Jahrelang. Er hat es genossen, bedrängt zu werden, angefleht, umworben. Alle haben sie eine Entscheidung erzwingen wollen. Da hatte er sich schon lange entschieden: für die Frau, mit der er lebte, und für die Geliebte. Die beiden gab es nicht in einer Ausführung. Zu beiden sagte er jeweils, sie mögen es ihn wissen lassen, sobald sie damit nicht mehr auskämen. Das war vor ihrer Zeit. Zu ihr sagt er nichts. Er wird auch zur anderen nichts sagen.

Er arbeitet verbissen. Er hat den Verlag vergrößert, schreibt ein Buch nach dem anderen. Ab und zu kann er nicht schlafen. Also schläft er mit keiner. Also hat er wache Nächte. Fahren sie für drei Tage irgendwo hin, nimmt er Stapel von Manuskripten mit und will nach der ersten Nacht wieder nach Hause. Treffen sie sich vor dem Frühstücksbuffet, ist das Hotelzimmer jedes Mal zu laut, das Bett zu weich, der Raum zu eng, der Tisch zu klein, die Lampe zu schwach. Er vermeidet es, an einem Sonntag irgendwo anzukommen. Geschlossene Geschäfte machen ihn trübsinnig. In fremden Städten kauft er ein.

Sie verreist regelmäßig im Abstand von vier Wochen – und allein. Sie hat zwei, drei Männer, mit denen sie schläft. Es sind alte Freunde, die wissen, weshalb sie kommt. Sie mögen ihre Bilder und wie sie im Bett ist. Von dem Mann, mit dem sie lebt, erzählt sie nichts, sagt nur: *bis auf weiteres werde ich bei ihm bleiben*.

Zu ihm sagt sie, *ich bin viel jünger als du, zu jung, um damit aufzuhören*.

Müsste sie sich für einen der Männer entscheiden, dann für den Kardiologen. Schließlich geht sie nur mehr zu dem einen, aber häufiger. Sie wird schwanger. Aus Nachlässigkeit und obwohl sie dafür nicht mehr jung genug ist. Das Kind ist vom Kardiologen. Ich werde es behalten, schreibt sie ihm und er schreibt zurück, dass es ein Risikokind sei.

Auch kinderlos zu leben ist gefährlich.

Wie du willst, antwortet der Kardiologe. Er hat von ihr nichts zu befürchten, sie nichts von ihm.

Sie hängt einen Kunstdruck von Piero della Francesca ihrem Bett gegenüber, einen von Giorgione vor die Staffelei.

Haben wir nicht Originale genug?, fragt er.

Am Strand stellt er erheitert fest: *du bekommst ein Bäuchlein.*

Ja, im Badeanzug sieht man es schon.

Von wem ist das Kind?

Ich möchte es verschweigen.

Er lässt es zu.

Später lässt er sie und das Kind in seinem Haus bleiben. Die Glückwunschkarten derer, die zum freudigen Ereignis gratulieren, verbrennt sie.

Das Kind heißt Cosima. Bei Tisch muss sie ab und zu die Serviette vor die Bluse ziehen um die Brüste zu verbergen, die für Cosima überlaufen. *Zum Glück ist sie die kleine Ausgabe von dir*, sagt er.

Das Kind lässt ihren geplanten Tag nicht mehr zu.

Du wirst darüber verzweifeln, prophezeit er.

Als sie nicht verzweifelt, wirft er ihr vor, dass sie unwirsch ist, wenn er eine Stunde früher vom Verlag kommt.

So ist es, sagt sie und trägt das Kind aus dem Wohnzimmer. Nach wie vor ist sie oft anderer Meinung als er und sagt die ihre nicht. Eigentlich sagt sie fast nur mehr *so* oder *wirklich* mit Fragezeichen. Sie lächelt viel. Anstelle einer Antwort, als Bestätigung, und um auszudrücken, wie weit weg sie von ihm ist. Seit es das Kind gibt, geht sie langsamer, in Gesellschaft gar nicht mehr. Sie gibt die Hausarbeit auf. Über die Nachbarin, die ein Mal in der Woche zum Putzen kommt, ein Mal zum Bügeln, verliert sie kein Wort. Sie kocht unregelmäßig und sagt *der Kühlschrank ist voll*, wenn er auf das Abendessen wartet. Die Tröpfchen vom Kinderbrei entfernt sie sorgsam aus der Küche, klappt die Spülmaschine zu, in der die Milchflaschen stecken. Sie bleibt auch die Abende über in ihrem Arbeitszimmer. Cosima hat sich an das Pfeifen der Spritzmaschine gewöhnt. Durch die Glaswand zum Garten fallen Sonne und Licht auf ihre Wiege.

Der Kardiologe schreibt regelmäßig oder ruft an. Er überweist jeden Monat Geld auf ihr Bankkonto. Es ist viel. Einen Teil davon legt sie für Cosima auf die Seite, den Rest verbraucht sie für sich und die Haushaltshilfe. Der Kardiologe lebt allein und weit weg. Der Vater sieht sein Kind nie.

Sie schaut dir nicht ähnlich, sagt sie.

Das Ghetto für sie beide ist geräumig. Ein Schlafzimmer, groß wie ein Tanzsaal. Der Arbeitsbereich ein heiteres, helles Atelier aus zwei Räumen auf versetzten Ebenen. Dazu der Garten zur zeitweiligen Verfügung.

Cosima ist ein Jahr alt, als der Kardiologe in eine Gletscherspalte stürzt. Da fährt sie ein letztes Mal weg. Diesmal mit dem Kind. Von der Erbschaft können sie beide gut leben. Sie weiß nicht, weshalb sie wieder zurück fährt. Hier vermutet niemand, dass der Vater des Kindes nicht derselbe Mann sein könnte, mit dem sie lebt. Den sonderbaren Umgang mit Cosima schreibt man ihrer späten Mutterschaft zu.

Die Themen ihrer Bilder bleiben dieselben. Sie malt nur großflächiger und mehr als bisher. Sie geht bei jedem Wetter mit Cosima spazieren, danach steht die Wiege im Garten. Sie verbringt auch die Samstage und Sonntage in ihrem Arbeitsraum, den er selten betritt. Am frühen Abend bringt sie Cosima in ihr Schlafzimmer, von dem er nicht weiß, wie sie es für sich und das Kind eingerichtet hat. Sie steigt zu Unzeiten mit Cosima in die Badewanne, verschont ihn vor den Lauten, mit dem das Kind sein Vergnügen ausdrückt. Eine seltsame Sanftmut wächst ihr zu, die sie ungewollt auch an ihn weggibt.

Du bist beständiger geworden, sagt er, gezügelter.

Ich habe eine Mitte, um die ich herum gehen kann, denkt sie und lächelt.

Das Kind soll nicht Vater zu ihm sagen. Deshalb lässt sie selbst sich bei ihrem Vornamen rufen und verzichtet auf die Sentimentalität des ersten Wortes.

Es ist angenehmer mit dir, jetzt, sagt er.

Weil ich noch weniger von dir will als jemals, weiß sie und lächelt.

Er kauft sich neue Hausschuhe mit einem dicken Gummibelag über der Holzsohle.

Mit Cosima redet sie in der Sprache, die nicht die seine ist und die ihr fehlt, seit sie hier lebt. Seinerzeit, als sie ihm noch Zärtliches sagte, tat sie es in ihrer Sprache.

Kannst du auch etwas flüstern, das ich verstehe?, fragte er damals.

Ich habe nur diese eine zärtliche Sprache.

Als Cosima zu sprechen beginnt, wird aus der fremden Sprache die zweier Verschworener.

Du hast meine Sprache nie lernen wollen, rechtfertigt sie sich.

Er hält dagegen: *aber wir hatten doch auch eine gemeinsame.*

Cosima geht auf Zehenspitzen auf ihn zu. Aus Freude über den gelungenen Lauf stößt sie spitze Schreie aus. Sie streckt den Zeigefinger vor und ruft: *Kolo!* und dann: *mann!*

Da nimmt er das Kind in den Arm, drückt es an seinen Bauch und macht für ein Kurzes die Augen zu. Cosima streckt noch einmal den Finger aus, läuft in die Gegenrichtung, ruft: *Dali!* und dann: *la!*

Als sie das Kind wegtragen will, sagt er: *bleib!*

Es ist nicht auszumachen, wer schöner lächelt, der Mann, der die Schaukel bewegt, oder das Kind, das sich wiegen lässt. Es ist Kolomann gelungen, den bunten Sitz zwischen Nuss- und Apfelbaum zu befestigen.

Stör ich euch?, fragt er durch den Türspalt.

Nein, Cosima schläft.

Seit das Kind da ist, hat Dalila damit aufgehört, im Nebenzimmer in einem Buch zu lesen, während er fernsieht. Kolomann nimmt den Ton am Gerät zurück, sobald Dalila die Schlafzimmertür schließt.

Er setzt sich auf ihre Bettkante. Schiebt seinen Arm unter ihre Schulter. Sie rückt in die Bettmitte.

Warm ist es bei dir und weich, sagt er.

Dann liegen sie schweigend nebeneinander.

Er zieht leise die Tür hinter sich zu. Die schweren Schuhe trägt er in der Hand. Dalila hebt das schlafende Kind aus der Wiege und legt es neben sich auf den Polster.

Ein dicker schwarzer Strahl Acrylfarbe fährt auf die Leinwand. Der Knall auf der Fensterscheibe hat Dalila den Finger vom Ventil der Spritzdüse gerissen. Cosima drückt sich an Dalilas Knie. Sie können beide vom zuckenden Vogelkörper auf dem Terrassenboden nicht wegschauen. Mit Cosima auf dem Arm legt sie die tote Schwalbe auf einen Steinquader im Garten. Der Vogelkörper ist noch warm.

Am Abend bittet sie Kolomann: *tu mir die tote Schwalbe weg.*

Das Kind geht ihm in den Garten nach. Er packt die Schwalbe mit zwei Fingern am Schwanz, dreht sich zum Komposthaufen um, sieht Cosima an der Hausecke stehen. Da legt er den Vogel wieder zurück, nimmt das Kind an der Hand, holt eine Schaufel aus dem Geräteschuppen und hebt der Schwalbe ein Grab aus.

Wieder liegen sie nebeneinander. Sie sagen nichts.

Komm zu mir, bittet Kolomann, *ich kann nicht neben dem Kind.*

Er streckt Dalila seine Hand hin, zieht sie daran auf. Sie stellt sich vor, er trüge sie auf seinen Armen. Sie würde zu ihm hinauf lächeln.

Vera Vieider
ZWISCHEN DEN FUGEN

AM ENDE DES BETTES

Ich habe mich an das Ende
des Bettes gesetzt
habe die Vergangenheit geschält
aus meinen Händen und
das Vergessen gelöscht
auf weißem Papier

Ich habe mich hinter
meinen Worten versteckt
habe meine Träume zerdrückt
beim Fangen der Fliegen
und den Sommer ausgestreut
über heißen Sand

MEIN NÄCHSTER ORT

Mein nächster Ort ist ein fremder
unbekannt : ein Wort
ohne Grund

Im Blickwinkel
schraube ich Bilder zu Röhren

Ich habe Gedanken
übereinander geschoben
und schreibe Wünsche im Alphabet

FUNKELNDE SCHERBEN

Die Hand auf dem Glas ist zerbrochen
Ich habe dich berührt hinter der Scheibe
wo die Perlen prickelnd herab flossen
in funkelnden Scherben

Die Angst ist verklebt an der Baustelle
Beim Seitenwechsel hab ich das Lachen
hinüber getragen zu dir
unter schimmerndem Blau

LASS MICH VERSUCHEN

Lass mich versuchen dein Lachen
aus der Ohrmuschel zu kratzen
bevor es wie Zucker
von den Steinen rinnt

Welches Gefühl steht hinter den Worten

Morgen schon
werde ich die Haut lautlos zerreiben
und die Dosis der Stille erhöhen
um deine Liebe auf den Kopf zu stellen

AM HAFEN

Ohne Anfang
tanzt mundig die Hitze
am Hafen

Wir kraulen auf der Fremdheit herum
und wissen nicht
wie das Wort auf der Zunge schmeckt

Streich den Satz aus dem Bild
und lösche das Licht
bevor sich ein Laut
im Schweigen erbricht

BARFUSS

Barfuß bin ich
über die Wünsche
gelaufen / einwärts
auf fehlenden Feldern

Irgendwann
zupfe ich die Müdigkeit
von den Worten
und warte
immer wieder
auf eine Berührung
die ich darunter
legen kann

HEIMKOMMEN

Zwischen Flugzeugen sitzen
wartendes Atmen
und zeig ich auf das Blau
kommt mir der Schwindel

Heimkommen
wird nie mehr dasselbe sein

JETZT ALSO

Jetzt also
sitze ich hier und warte
lege die Hand auf die Stirn
und streiche einen letzten Moment
in die Tasche

Hinter dieser Tür werde ich
deine Blicke verschließen
unberührt wie ein Flattern
jenseits stummer Straßen

Cenet Weisz
Gedichte

die auferstehung des wortes

wenn salz mein herz
und die gelenke reibt
sehe ich mich wieder blind
geboren auf einem mandelbitterzweig
der kalligraphisch in ein schweigen treibt
das trieb mir ist – und auch verzicht

in der explosion der stille
ist das nichts gesagt
das nichts getan
wenn ein feiner
fester wille austariert
was will – was kann

mein blick der eben
weit im grau versandet
gewinnt ein spektrum dort wie da
das langsam steigt und plötzlich landet
während sich im flug verwandelt
was mein wort – mein leben war

e-mail an goethe

Über allen Gedanken
Ist Ruh,
In ihren Schranken
Hättest du
Kaum eine Ahnung;
Bilanzen beherrschen die Welt
Was zählt ist Geld
Nicht deine Mahnung.

auf's neue

auf
hören

auf
sich
selbst
zu
hören

heißt

aufhören
anzufangen

anatomische unschärferelation

in einer erbittert geführten auseinandersetzung um bauklötze
wurde meine tochter von einem sandkastenfreund arschloch genannt

eher erstaunt als beleidigt, deutete sie richtung äußerer gehörgang
weil sie (wegen eines sprachfehlers ihres kontrahenten) ohrs-loch verstand

innsbruck, nordkette

die stadt – dicht hingewürfelt
in das tal, an seine hänge
läßt sich von oben in die karten sehen
sie liegt im weg

geschützt – belagert
von den bergen, über die der abend greift
glimmen unruhig ihre lichter
der süden ist ihr knapp verwehrt

unter mir – ein flugzeug
vom föhn bedrängt, zielt auf die landebahn
die böen greifen, wirbeln, zerren
sie stoßen an

spätsommer

rosen senken ihre häupter
dornen brechen
liebeslieder finden ein bitteres ende

katamarane ziehen durch den wind

verunsicherte fischer bringen ihre netze ein

krebse verkriechen sich
in feuchten mauerfugen
und furzen aus langeweile

braune bläschen steigen auf

und stinken zum himmel

wohin

wohin gegen die welt prallt
die prallen früchte
der fruchtbare moder
ziel

hoffnung

schrecken

die furchtbare zeit
ihre brachiale entfaltung
ihr mordendes wesen
ihr abglanz in rot

gepriesenes unverständnis
abgrundtiefes beharren
ein schuß
eine bombe
ein wort

alles verändert
verloren
verzweifelt

einem lächeln
will ich vertrauen
und fremden glauben
gewinnen in mir

wohingehen
dahingehen
voraus

zu spät

das
stoppschild

vor
dem
stoppschild

vor
dem
stoppschild

nach
dem
abgrund

punktmutation

steig in die treppe
die zum schreiten
oder schwimmend geh'n
nicht auserseh'n

ihr geländer
eine helix
dreht sich wieder nur um sich

ihre stufen aber
das sind klare
blankpolierte basenpaare
die in der bewegung
du erkennst

siehe
alles
einer schnecke gleich
öffnet sich nach oben zu

verjünet sich nach unten zu
in einem punkt

double helix

history
is
memory

playing
random
repeat

only
sometimes

challenged
by
fate

der jüngste tag

da war die zeit
da war der henker der zeit
und in der zeit, wir

der henker der zeit
war der spender des wortes
und der, der es nahm

denn das wort war soviel
größer als wir
und doch, gebunden der zeit

Laudatio anlässlich der Verleihung des Wildgans-Preises an Sabine Gruber

von Barbara Neuwirth (Wien)

„Wir werden durch glückliche oder unglückliche Fügungen geboren, und manchmal ist es sogar der Zufall, der uns auslöscht. Er korrigiert seine Fehler nicht“, schreibt Sabine Gruber in ihrem letzten Roman, *Über Nacht*, der als Höhepunkt ihres bisherigen Werkes gelesen werden kann. Wenig später lässt sie einen ihrer Protagonisten befinden: „Man kann sich auf den Zufall verlassen.“

Dass 2007 Sabine Gruber mit dem Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industrie ausgezeichnet wird, hat allerdings mit dem Zufall nichts zu tun. Ihr literarisches Werk entspricht genau den Intentionen des Preises: Was vorliegt, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, und unsere Erwartungshaltung, unsere Vorfreude auf die nächsten Arbeiten, ist berechtigt.

Sabine Gruber wurde 1963 in Meran geboren und ist in Lana aufgewachsen. Nach der Matura am Humanistischen Gymnasium in Meran studierte sie Germanistik, Geschichte und Politikwissenschaft in Innsbruck und Wien. 1988-1992 arbeitete sie als Lektorin für Deutsch an der Universität in Venedig. Erste Publikationen in Literaturzeitschriften und Anthologien datieren seit 1984, 1996 publizierte der Wieser Verlag dann *Aushäusige*.

Dieser erste Roman, der durch seine komplexe Erzählstruktur die Lesenden faszinierte und bald als Taschenbuch nachgedruckt wurde, hat auf die Autorin aufmerksam gemacht. Sabine Gruber spielt in diesem Text mit einem fortlaufenden Perspektivenwechsel, changiert zwischen den ProtagonistInnen, der Innen- und Außensicht wie zwischen Schauplätzen und den Zeiten. HauptprotagonistInnen sind ein Geschwisterpaar, das der ländlichen Welt entkommen ist. Ohne dass die Autorin das jemals schreiben würde, assoziiert man aufgrund der gewählten Schauplätze und des Wissens um die Biographie Sabine Grubers diese ländliche Welt in Südtirol. Weitere Orte der Handlung, namentlich erkennbar, sind nämlich Venedig und Wien und auch Klagenfurt, wo Sabine Gruber 1994 als Stadtschreiberin lebte. Im Grund genommen spielt die geographische Verortung aber keine Rolle, da, wie der Titel bereits suggeriert, etwas an der inneren Verortung ohnedies nie gelingen will. Gruber lässt uns anfangs immer raten, in wessen Gedanken wir uns gerade befinden, wessen Weg wir gerade begleiten, da eine bestimmte Erzählform nicht automatisch entweder der in Venedig und ihrer Ehe gescheiterten Rita oder dem in Wien als Journalisten ernüchterten Anton zu eigen ist. Die Sprache der beiden ähnelt sich auch zu sehr, um hier zu einer raschen Entscheidung zu kommen, erst der Inhalt führt immer wieder zur Klärung. Anton, der dem „Kindheitsschweigen“ und dem „sprachlichen Minderwertigkeitskomplex“ des „Randlandes“, aus dem die Geschwister stammen, durch die Wahl seines journalistischen Berufes und die Immigration nach Wien entkommen wollte, ist ebenfalls ein Enttäuschter. Er, der das Schreiben als Mittel zum Verarbeiten der Herkunft suchte, hat längst ein Unbehagen gegenüber dem „Tummelplatz für Zynismus und Voyeurismus“

entwickelt, wie er die Welt der JournalistInnen erlebt. Obwohl Rita zunächst in Venedig an der Seite ihres Mannes Ennio dargestellt ist, was sich vor allem in Rückblenden im Buch niederschlagen wird, wird erst später Anton durch eine berufliche Verpflichtung wieder eine erzählerische Gegenwart in der Stadt begründen. Rita leidet unter dem Scheitern ihrer Ehe und darunter, dass ihre Sehnsucht, sich in der Stadt heimisch zu machen, gescheitert ist. Die venezianische Bevölkerung wird als nicht offen dargestellt, als abgrenzend gegenüber der Zugereisten. Aber auch Rita muss sich abgrenzen, weil die räumliche Nähe der Häuser und Menschen eine übersteigerte Wiederholung der ländlichen Erfahrung von Kontrolle und Beobachtung bewirkt. Ihre Sehnsucht nach Heimat hatte sie dazu verführt, sich in Ennio zu verlieben, dessen Redegewandtheit ihr durch das Angesprochenwerden eine Zeit lang das Gefühl vermitteln konnte, eine Heimat gefunden zu haben. Selbst straft sie Ennio später wegen der Enttäuschung, die das Leben mit ihm und seinem Beruf als Fischer bei ihr auslöst, mit Sprache bzw. Sprachverweigerung: „Rita log ihn an, sie spielte ihm etwas vor, nannte ihn noch ‚mio tesoro, mio amore‘, als sie längst besser und genauer sah, ohne Anteilnahme. Es gelang ihr, ihn auf subtilste Weise zu quälen, indem sie den Mund hielt, er niemals wusste, woran er war. Wie Mutter schwieg sie und nährte die Schuldgefühle.“

Sprache und die Suche nach Verortung, letztlich aber immer das Unbehagen und die Fortsetzung der Suche sind die Leit motive für die Geschwister in Sabine Grubers erstem Roman.

Im Jahr 2000 entschloss sich Sabine Gruber, fortan als freie Schriftstellerin zu leben. Gedichte, Erzählungen, Hörspiele und Theaterstücke entstanden. Es kam zu Rundfunksendungen und Hörspielen im ORF und in der RAI. Sabine Gruber ist Verfasserin von Essays, Rezensionen, Glossen und Kommentaren, Herausgeberin von Anthologien und von Büchern zum Werk der Südtiroler Autorin Anita Pichler (1948-1997), deren Nachlassverwalterin Sabine Gruber, gemeinsam mit Renate Mumelter, wurde.

2002 folgte dem Debütroman *Aushäusige* ein Lyrikband, *Fang oder Schweigen*, der wieder im Wieser Verlag veröffentlicht wurde.

Bereits ein Jahr später erschien, diesmal bei C.H. Beck, der zweite Roman, *Die Zumutung*. Hier steigert Gruber das Unbehaustsein zur existenziellen Erfahrung. Denn die Protagonistin Marianne ist aufgrund einer Schrumpfniere mit dem konkreten Wissen um das Abfließen ihrer Lebenszeit belastet. Zwar ist die Diagnose aufgrund der damit verbundenen Beschränkungen im Vergleich zu einem normalen Leben nicht unerheblich für die Gestaltung des Textes, letztlich könnte es aber auch jede andere vergleichbare unheilbare Krankheit sein. Als chronisch Erkrankte sucht die Kunsthistorikerin Marianne sich im Leben zu verankern. Ihre Gegenwart, die sie permanent als verbliebenen Rest des Lebens wahrnimmt, gewinnt dadurch eine andere Erfahrungswirklichkeit als die Gegenwart von Menschen, denen die Endlichkeit ihres Daseins glücklich entfallen ist. Beziehungen zu Männern stellen für Marianne Versuche dar, sich im Leben durch die Achtung und Nutzung des Moments zu etablieren, aber alles zerfließt immer wieder in der Vorstellung vom Tod. Der Körper erzwingt eine fortlaufende Selbstbeschäftigung, Marianne sucht nach einer Art Gebrauchsanweisung für ihren fehlerhaften Körper.

Welche Zumutung es ist, das Abfließen der Lebenszeit als ständigen Begleiter zu haben, arbeitet Sabine Gruber in diesem Buch feinfühlig und ungeschönt heraus. Die durchgehend positiven Kritiken zu dem Buch liebten den Hinweis darauf, dass der Roman auch komische Seiten habe, das Tragische nicht tragisch dargestellt sei, die Lakonie der Betrachtung keine Sentimentalität aufkommen lasse. All das stimmt und die Autorin verschont die Lesenden so auch von der Versuchung, sich empathisch in die Figur der Marianne, die so leidenschaftlich nach Flüssigkeit verlangt, hineinzufühlen. Denn obwohl Marianne mit ihrer ganzen Sehnsucht nach Leben gegen den Tod strampelt, besteht etwas in der Schilderung der Hauptfigur darauf, sie aus dem Angebot für Identifikation herauszunehmen. Die Betrachtung der Nebenfiguren, Künstler und mit dem Kopf arbeitende Menschen, verstärkt das Gefühl der Distanz, das die Autorin zu ihren Figuren einnimmt und auch uns nahe legt. Vielleicht mag das aber auch an der Wirkkraft der Illusion des ungebrochenen körperlichen Wohlbefindens liegen, die unsere Gesellschaft dominiert und aufgrund der Krankheit als vorübergehendes Übel, das möglichst schnell wieder verdrängt werden kann/muss, gehandelt wird. Mit dieser Illusion rechnet Grubers Buch ab.

Chronische Krankheit, der schleichende, dauernde Prozess beschäftigt die Autorin nicht nur in diesem zweiten Roman, sie wird als Thema im dritten zurückkehren. Mit der Distanz, die sie die Lesenden entwickeln lässt, ist allerdings Schluss bei Sabine Grubers bislang letztem Roman, *Über Nacht*. Dieser überaus kunstvoll komponierte Text lässt die Lesenden schnell in die Figuren Irma und Mira hineinwachsen. Hier steht für jede der Figuren eine Erzählform bereit, hier wechseln die Stimmen von der einen und über die andere im Kapiteltakt ab, hier verflechten sich Motive und bald auch Figuren, spiegeln sich Bilder und Empfindungen.

Wieder hat Sabine Gruber die chronische Erkrankung als Untergrund für ihren Roman gewählt. Irma lebt mit ihrem kleinen Sohn, der das Produkt einer kurzen Affäre mit einem italienischen Liebhaber ist, in Wien. Sie wartet auf eine Spenderniere, um die Zeit der Dialyse hinter sich lassen zu können. Entgegen der Vermutung der Mutter, „Wer in der Nacht anruft, kann nur der Tod persönlich oder dessen Botschafter sein“, ist ein nächtlicher Anruf an Irma die Einladung zum besseren Leben. Eine Spenderniere ist bereit und sie die Glückliche, die sie erhält. Irma wird in der Folge allerdings vom Gedanken geplagt werden, welcher Mensch sein Leben verlieren musste, damit ihres verlängert und verbessert werden konnte. Und sie wird beginnen, diese Frage zu einem Anreiz für ihre Gedanken und Recherchen zu machen. / In Rom ist Mira, die belastbare und einfühlsame Pflegerin von alten, gebrechlichen Männern, zwar mit einem funktionierenden Körper ausgestattet, aber ihre Ehe funktioniert gar nicht mehr. Auf der Suche nach Erklärung wird Mira immer klarer, dass ihr Mann sich nicht mehr von Frauen sexuell angezogen fühlt. / Irmas Bruder, der ebenfalls homosexuell ist, betrügt wiederum seinen Lebensgefährten. / Der verschollene Vater von Irmas Sohn taucht als Neffe eines Patienten von Mira auf und verführt die verwirrte und gekränkte Frau: Aber nicht genug mit diesen Spiegelungen und Berührungspunkten, die Autorin führt die beiden Frauen, die eben nicht nur anagrammatisch verbunden sind, am Schluss des

Textes mit einem Kunstgriff zusammen. Jetzt greifen die Erzählungen so ineinander wie der Strich einer liegenden Acht in sich selbst zurückfließt. Wenn man die Form erkannt hat, ist die überraschende Wendung am Ende des Romans Anlass, die Kunstfertigkeit der Konstruktion des Romans nochmals zu bewundern. Denn die Autorin unterwirft die Erzählung nicht einem Konzept, das sich selbst feiert, sondern das Konzept entwickelt sich organisch während des Lesens als untergründige Basis, die dem Text nur dient, ihn aber nicht dominiert.

Dieser spannende Roman wurde von der Kritik sehr positiv aufgenommen. Besonders ehrend ist auch die Tatsache, dass der Roman 2008 bei der Aktion „Innsbruck liest“ in einer Auflage von 10.000 Stück an die Bevölkerung der Tiroler Landeshauptstadt verteilt wurde.

Sabine Grubers literarische Beschäftigung mit der Suche nach Heimat, also die selbstverständliche, willkommene, ungestörte Behausung in einem gestaltbaren Zustand, sei es nun an einem Ort oder in einer Beziehung oder – und hier ist sie ungeschönt an der Basis unserer Existenz – im eigenen Körper, hat über diese drei Romane hinweg eine große Tiefe und literarisches Gewicht entwickelt. Denn wenn wir in der Spaßgesellschaft kein Anrecht auf Probleme haben und das Konzept „Survival of the fittest“ längst flächendeckend nicht mehr nur für eine biologische Evolution gedacht ist, sondern auch die Ökonomie mit diesem Slogan beschrieben werden muss, ist der Widerstand besonders nötig. Gruber thematisiert in ihrem letzten Roman die ethische Frage im Zusammenhang mit Organtransplantation und die Frage nach der Berechtigung von Gentherapie. In *Die Zumutung* hat Marianne ein Wort für die Gesunden, die ihren Körper nicht lesen können müssen: „Körper-Analphabeten“ ist dieser so treffende Ausdruck. Jene, die nicht herausgefordert sind, die Sprache des Körpers zu lernen, die aufgrund von Gesundheit sich lange niederlassen können in ihrem Körper mit der (manchmal wohl nur vermeintlichen) Aussicht auf ungestörte weitere Jahre, können sich den Hochmut gegenüber einer medizinischen Forschung leisten.

In jedem dieser Romane ist auch das Schreiben/Erzählen ein Thema: Während in *Aushäusige* der Bruder als Journalist seinen Ausweg aus der Beschränkung der Heimat und Herkunft sucht, erhofft sich Marianne, „Man muss den Tod in ein Gespräch verwickeln, ihn ablenken. Er arbeitet weniger schnell, wenn man mit ihm spricht“, und probiert die Variante „Ich erzähle ihm von meinem Tod und überlebe ein wenig“. Irma schließlich erschreibt sich das Leben der Organspenderin, deren Niere ihr Leben verlängern und verbessern kann. Die Autorin greift damit den Faden auf, den alle Kunst schaffenden Menschen mit ihrer Arbeit ergriffen haben: jenen der Überwindung des Todes durch die Kunst. Literatur, das Erzählen von Geschichten, ist als Kunstform formidabel geeignet, den Tod zu überwinden.

Sabine Grubers literarische Arbeiten wurden bisher mit dem Förderpreis der Stadt Wien in der Sparte Literatur (1996), mit dem Reinhard-Priessnitz-Preis (1998), mit dem Förderungspreis zum Österreichischen Staatspreis für Literatur (2000) und mit dem Walther-von-der-Vogelweide-Förderpreis (2007) ausgezeichnet.

Meine Damen und Herren, das Votum der Jury war einstimmig. Die Jury würdigt mit ihrem Entscheid eine Autorin, deren Werk sich mit großer formaler Kunstfertigkeit und strenger Komposition schwierigen Themen widmet, die – wenn auch nicht im Erfahrungsschatz jedes Menschen – sich mit den grundlegenden Fragen unserer Existenz beschäftigen.

Sabine Grubers Lebenserfahrungen in Italien und in Österreich fließen in alle diese großen Texte gleichermaßen ein und bilden einen Hintergrund für die Herausforderungen, denen ihre ProtagonistInnen ausgesetzt sind, den kaum andere deutschsprachige AutorInnen so kenntnisreich umsetzen könnten.

Der Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industrie 2007 wird mit Sabine Gruber einer Autorin zugedacht, die ihre Themen konsequent weiterentwickelt hat ebenso wie die literarische Gestaltung dieser Themen. Sabine Gruber verführt die Lesenden zum Hierbleiben in unserer Welt und zum exakten Hinschauen auf das, was wir Leben nennen, mit seiner Begrenzung an Zeit und die schicksalhaft, weil unbeeinflussbar, herandrängenden Veränderungen, die den Körper treffen und die Vergänglichkeit ins Bewusstsein holen.

Der Anton-Wildgans-Preis der österreichischen Industrie wird satzungsgemäß Autorinnen und Autoren zuerkannt, die bereits ein Werk vorzuweisen haben, von denen aber noch ein weiteres Werk zu erwarten ist. Wir warten gespannt und voll Vorfreude auf die nächsten Arbeiten von Sabine Gruber.

Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Landeshauptstadt Innsbruck für künstlerisches Schaffen / erzählende Dichtung: an Barbara Aschenwald, Martin Fritz und Erika Wimmer von Carolina Schutti (Innsbruck)

Wenn man als Juror oder Rezensent etwas Gutes über einen Text sagen möchte, aber nicht so recht weiß, wo anzusetzen ist, dann liegt man selten falsch, wenn man die Musikalität bzw. den Rhythmus der Sprache oder die lyrischen Bilder lobt. Das passt beinahe immer und man hat schon einmal drei bis vier Zeilen. Ich verrate Ihnen diesen Trick, meine Damen und Herren, und im gleichen Atemzug gestehe ich, dass ich für Barbara Aschenwalds Prosa einfach keine treffendere Beschreibung finden kann. *Manchmal fürchte ich mich vor dem Fleisch, aus dem ich gemacht bin*, ein Monolog für eine Frauenstimme, bewegt sich an der Grenze zwischen Dramatik und Prosa und immer wieder wird der Text so dicht, wie man es von Lyrik erwarten würde. Die 1982 geborene Autorin hat eine ganz eigenwillige Art zu assoziieren, sie lässt sich darin auch nicht beirren und gerade diese beinahe trotzig anmutende Art, selbstbewusst und ohne Rücksicht auf literarische Usancen Bild an Bild zu reihen, garantiert ein lustvolles Leseerlebnis, die Bereitschaft, sich der eigenwilligen Logik des Textes hinzugeben, vorausgesetzt. Und noch etwas gelingt der jungen Autorin: Sie kann über Heimat sprechen ohne kitschigen Klischees zu verfallen und auch ohne lautstark Kritik zu üben. Sie spricht ganz selbstverständlich und genau dann vom Berg und vom Wald und vom Bach, wenn sie vom Berg und vom Wald und vom Bach sprechen muss, und sie läßt die Wörter respektive Bilder nicht ideologisch auf, sondern lässt sie einfach sein, was sie sind. Barbara Aschenwald fließt in ihre Texte hinein, sie geht in ihnen auf die Suche nach ihren Themen, nach ihrer Sprache, und dieser kreisende, suchende Text hat nicht zuletzt durch die Ungewöhnlichkeit seiner Stimme die Jury von seiner Qualität überzeugt. Ich gratuliere Barbara Aschenwald zum dritten Preis.

Barbara Aschenwald und Martin Fritz kann man nicht miteinander vergleichen, auch wenn die beiden gleich alt sind und dasselbe Studium absolvieren bzw. absolviert haben, so könnten ihre Texte unterschiedlicher nicht sein. Aus diesem Grund hat die Jury entschieden, beide Einreichungen gleich zu gewichten, und vergab zwei dritte Plätze. Martin Fritz hat zahlreiche Beiträge in Zeitschriften und Anthologien veröffentlicht, er ist Poetry Slammer, er war Finalist beim diesjährigen Open Mike Literaturwettbewerb und ist Gründungsmitglied der Innsbrucker Lesebühne „Text ohne Reiter“. Im Rahmen seines Studiums spezialisiert er sich auf die Bereiche Popkultur, Gender-Theorie und Neue Medien und dieses Interesse schlägt sich direkt in seinen Texten nieder. Die Sprache wirkt spontan und unbekümmert, die Figuren sind schräg oder tragisch oder sie denken zu viel, auf jeden Fall sind sie nicht lauwarm und man bleibt als Leser oft hängen an den Ecken und Kanten dieser ungeschliffenen Prosa und wundert sich, wo man ist und wie man hierher gekommen ist. Die Sinnsuche

zwischen Bars, in denen überteuertes Bier ausgeschenkt wird, dem Grill Franz, Platten- und Bücherstapeln, einsam machenden Hobbys gestaltet sich selbstredend schwierig. „Das schärft den ethnologischen Blick, und nachher schreiben wir es in Weblogs, sagt Bodo in ihrem Kopf, dann ist das alles doch für irgendwas gut gewesen.“ Dieser erste Satz aus dem Text *Spießerglück irgendwie zwischen* kann gleichsam als Motto über die Texte von Martin Fritz gestellt werden, die durch ihren eigenwilligen Ton und flüssige Assoziationsketten auffallen. Ich gratuliere Martin Fritz zum dritten Preis.

Ein Romanmanuskript mit dem Titel *Die dunklen Ränder der Jahre* hat es auf den ersten Platz geschafft. Ein Manuskript, dem man schon auf den ersten Seiten schriftstellerische Erfahrung anmerkt, in dem die Figurenzeichnung durchgehalten wird, in dem Szenen durchgearbeitet, sprachliche Mittel bewusst eingesetzt werden. Erika Wimmer hat für ihre Werke bereits zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien erhalten, seit zwei Jahren widmet sie sich verstärkt der Lyrik, ihr letzter Roman *Im Winter taut das Herz* ist 2002 bei Deuticke erschienen.

Die dunklen der Ränder der Jahre ist im Grunde die Geschichte eines Missverständnisses, und zugleich finden hier viele Geschichten, viele Themen zusammen. Vatersuche, der Versuch des Davonlaufens vor der eigenen Vergangenheit, das Schönreden von Nazis allein aus dem Grund, weil der eigene Vater kein Monster sein soll, das Älterwerden, das Ge- und Verbrauchtwerden sind nur einige Schlagworte, die mit Erika Wimmers Roman in Zusammenhang zu bringen sind. Es würde hier zu weit führen, auf Lukas Peer alias Jeanluc Cornu, der, aus Österreich geflohen, in Südfrankreich ein neues, erfolgreiches Leben beginnt, auf seine uneheliche Tochter und Stewardess Theresa Peer, ihre Mutter Frieda, den ehemaligen Freund und späteren Verräter Hans und auf all die anderen Figuren, die durchwegs rund gezeichnet sind, näher einzugehen, deshalb beschränke ich mich darauf, eine Frage aus dem Text herauszuschälen und Ihnen vorzulesen: „Was ist, warum liegst du wach? Warum, hier müsste er weit ausholen, hier wäre kein Anfang zu finden. Wieder einmal müsste er die in ihren Augen aufflackernde Sorge vertreiben: mitten im Sturm so tun, als bewegte sich kein Haar.“ Erika Wimmer führt in ihrem Roman auf strukturell interessante Weise die Erfolglosigkeit des Versuches vor, vor der eigenen Vergangenheit davonzulaufen, zumal Vergangenheit niemals nur einen selbst betrifft. Ich gratuliere Erika Wimmer zum ersten Preis.

Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises
der Landeshauptstadt Innsbruck
für künstlerisches Schaffen / Dramatik: an
Georg Aichinger, Barbara Hundegger und Irene Prugger
von Christa Gürtler (Salzburg)

Den dritten Preis in der Gattung Dramatische Dichtung hat die Jury Georg Aichinger zuerkannt, einem Autor, der sich seit rund zwanzig Jahren mit Literatur beschäftigt, 2003 erschien eine von ihm herausgegebene Anthologie, *Stadtlandschaften von Innsbruck bis Irkutsk*, in der Reihe *Texttürme* anlässlich des 50-jährigen Bestandes des Innsbrucker „Turmbundes“:

Der Preis wurde ihm für den Text *Gemischter Satz* zuerkannt, ein *Hörspiel für X und Y* – wie der Untertitel heißt – „(zwei deutlich unterscheidbare, modulationsfähige Stimmen ohne Gesangsausbildung)“. Es handelt sich dabei, so der erklärende Untertitel, um „Zwischengesänge nach symphonischen Motiven von Dimitrij Schostakowitsch, interpretiert von X und Y“:

Der Bezug zum Hören, zur Musik, wird in Georg Aichingers Hörspiel nicht nur thematisiert, sondern ist struktureller Bestandteil des Textes. Die beiden Singstimmen, wenn auch ohne Gesangsausbildung – und das ist nicht die einzige Ironie in diesem Hörspiel –, kommentieren die genau mit Zeitangaben festgelegten kurzen Ausschnitte aus Symphonien von Schostakowitsch.

Georg Aichinger hat mit *Gemischter Satz* – auch der Name einer Weinsorte – einen Hörspieltext verfasst, der die musikalische Zitate von Schostakowitsch konfrontiert mit Satzketten und Sprechblasen von X und Y, die den Bogen spannen vom griechischen Gott Dionysos bis zu den Schleppern, die Menschen in übervollen Booten die Freiheit an westeuropäischen Küsten versprechen. Am Ende werden die Texte unverständlich und vom Geklimper zweier Trinkgläser übertönt.

Die mit dem ersten Platz in der Gattung Lyrik ausgezeichnete Dichterin Barbara Hundegger erhält in der Kategorie Dramatische Dichtung den 2. Preis für ihr 2003 erfolgreich als Auftragswerk uraufgeführtes Theaterstück *kein schluss bleibt auf der andern – nutte nonne lesbe – drei mal raten zählen bis drei*, einen *theatertext für drei frauen, beste freundin und frauenchor* – so der Untertitel des Stücks in neun Szenen mit Prolog und Epilog.

Wie schon der ebenso sprachspielerische wie lyrische Titel signalisiert, treten als Hauptfiguren drei Frauen, alle 40 Jahre alt, auf: „gloria, amata und pat, prostituierte, karmelitin, lesbe“. Die Drei verbindet der reale Ort Wilten, dramatisch ist damit die Einheit des Schauplatzes garantiert, an dem sich früher das autonome Frauenlesbenzentrum, das einzig legale Bordell der Stadt und der Schweigeorden der Karmeliterinnen befanden und der ohne real verbürgte Begegnungen – wie eine Aura (so heißt es im Vor-Spiel) – die Frauen umgab. Monologe, Dialoge und der mehrstimmige Chor vermitteln Einblicke

in weibliche Lebenszusammenhänge am Rande oder abseits von Normen, deren Alltag aber ebenso von traditionellen Weiblichkeitsmustern geprägt ist.

Barbara Hundegger komponiert in *kein schluss bleibt auf der andern* ein sprachlich virtuoseres Stück, in dem das Geflecht von einzelnen Stimmen gemeinsame weibliche Alltagserfahrungen ebenso artikuliert wie Differenzen zu heterosexuellen Lebensmustern. Durch subtile sprachliche Bedeutungsverschiebungen werden dabei auf ironische Weise weibliche Rollenklischees in Frage gestellt. „klar ist es oft schwierig gewesen untereinander. so viele kämpferinnen an einem platz, die das ihrige auch vehement eingebracht haben“, sagt Pat am Ende, „da konntest du im endeffekt nie wieder dahinter zurück.“

Den ersten Preis in der Kategorie Dramatische Dichtung hat die Jury Irene Prugger für ihre Einreichung *Auszeit* zuerkannt, einen Text für ein Hörspiel, das am 5. Dezember 2008 als Live-Hörspiel im ORF Tirol „Kulturhaus“ unter der Regie von Martin Sailer produziert wurde und damit gleichzeitig seine Uraufführung erlebte. Das Hörspiel ‚verhandelt‘ die mediale Inszenierung eines Falles von Kindesvernachlässigung.

Es ist eine kritische, bisweilen satirische Auseinandersetzung mit zahlreichen Live-Talkshows und Sendungen, die sich psychologischer und gesellschaftlich brisanter Themen annehmen ohne zu Erkenntnis oder Aufklärung beizutragen, sondern im Gegenteil Klischees und Gemeinplätze wiederholen, wie die Figuren – der Moderator, das Mädchen, der Profiler und die Frau von der Straße – in *Auszeit*: „Wir wissen, was passiert ist, Sie wissen, was passiert ist, in den Zeitungen standen die Fakten zu lesen. Aber Sie wollen ja eine Antwort auf die Frage nach dem Warum“, sagt der Profiler gleich zu Beginn.

Irene Prugger hat sich in ihren Büchern – ich nenne die drei jüngsten: *Nackte Helden und andere Geschichten von Frauen*, 2003; *Frauen im Schlafrock*, 2005; *Schuhe für Ruth*, 2008 (alle erschienen im Skarabäus Verlag) –, Theaterstücken, Hörspielen und Glossen ebenso kritisch wie ironisch mit gesellschaftlichen Verhältnissen und insbesondere denen zwischen den Geschlechtern auseinandergesetzt.

In ihrem Hörspiel *Auszeit* entlarvt Irene Prugger die pseudopsychologischen Erklärungen im Fall einer jungen Mutter, die ihr Kind nicht ausreichend betreut haben soll, während einer Hörfunksendung, die den zynischen Vorgaben der Quote Rechnung trägt, und verzichtet dabei auf moralische und ideologische Zurechtweisungen.

Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises
der Landeshauptstadt Innsbruck
für künstlerisches Schaffen / Lyrik: an
Julia Rhomberg, Oswald Köberl und Barbara Hundegger
von Sepp Mall (Meran)

Mit dem 3. Preis an Julia Rhomberg zeichnet die Jury Gedichte aus, denen es gelingt mit wenigen Worten und großer Leichtigkeit die Welt ins Gedicht zu holen. Der Blick geht nach außen, der Blick geht nach innen und man steht plötzlich an einem Ort, den man sich neu erfindet (im *hallenbad an der amraserstraße* oder in *angra dos rais / brasilien*), überrascht und hellichtig geworden.

Der 2. Preis geht an Oswald Köberl für seine Gedichte, welche mit großer Kunstfertigkeit tradierte Formen in heutige Poesie überführen, damit spielen und in der Befragung der Welt Haltepunkte setzen, für ein Ich, für ein Wir, Aussichtspositionen, von denen man zurückschauen kann ins eigene Leben und gleichzeitig auch weit voraus.

Mit dem 1. Preis der Landeshauptstadt Innsbruck für Lyrik an Barbara Hundegger wird eine Dichterin ausgezeichnet, deren große Kunst es ist, in radikaler Subjektivität und hoher Feinnervigkeit unsere Zeit poetisch zu durchdringen. Ihre Texte (hier die Gedichte aus der Sammlung *rom sehen und*) sind bis ins Letzte durchkomponierte Gebilde, raffiniert gebaut, von großer atmosphärischer Dichte und Welthaltigkeit – und ich möchte Ihnen bei dieser Gelegenheit nicht vorenthalten, was die Autorin vor einiger Zeit in einem Interview auf die Frage nach den inneren Voraussetzungen des Schreibens gesagt hat. Es sind drei Worte – nicht mehr –, die ihre Poetik wunderbar beschreiben. Die drei Worte heißen: Demut. Mut. Berührbarkeit. Mehr braucht es nicht.

Andreas Hofer, das Jahr 1809 und der Berg Isel im „Brenner“ von Eberhard Sauermaun (Innsbruck)

1909 jährte sich der Kampf Andreas Hofers und seiner Mitstreiter gegen die bayrischen und französischen Truppen am Berg Isel und an anderen Orten Tirols zum 100. Mal, was in Nord-, Ost- und Südtirol mit großem Pomp gefeiert wurde. Da wollten die Liberalen bzw. Deutschnationalen nicht hinter den im Land tonangebenden Christlich-Sozialen bzw. Monarchistisch-Klerikalen zurückstehen. So brachte die in Innsbruck erscheinende, anfangs von Richard Wilhelm Polifka allein herausgegebene *tirolesische Kunstzeitschrift* (später *Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Leben*) *Der Föhn*, die laut Ankündigung des Verlags „ein Spiegelbild des geistigen Lebens in Deutschtirol“ sein und die in diesem Land „vielfach noch gebunden[e]“ Kraft befreien sollte¹, im Sommer 1909 eine *Festnummer zur Jahrhundertfeier der Tiroler Freiheitskämpfe 1809–1909* heraus; sie enthält eine Wiedergabe der Proklamation Hofers nach der (siegreichen) dritten Schlacht am Berg Isel sowie literarische und historische Beiträge über ihn bzw. das Jahr 1809.² Im Herbst 1910 erschienen im *Föhn* weitere Beiträge darüber.³

Ludwig v. Ficker, der früher selbst mit Dichtungen hervorgetreten war (seit 1899 Veröffentlichung von Prosa und Lyrik, 1900 Uraufführung des Dramas *Sündenkinder* in Innsbruck, 1901 Druck des Dramas *Und Friede den Menschen!*, 1904 Druck des Gedichtbands *Inbrunst des Sturms*), freundete sich nach seiner Rückkehr von Studienaufenthalten mit Schriftstellern der Bewegung ‚Jung-Tirol‘ wie Arthur v. Wallpach, Hugo Greinz, Anton Renk, Franz Kranewitter und Rudolf Christoph Jenny an und wurde Mitarbeiter des *Föhn* (1909). In der *Festnummer* ist er mit einem Gedicht vertreten, das keinerlei Bezug zum Jubiläum hat.⁴ Als Ficker die Funktion eines Mitherausgebers des *Föhn* übernehmen sollte, kam es – vor allem in der Frage der Entscheidungsgewalt für Kranewitter oder ihn – zum Zerwürfnis, was zu einer Sezession von Mitarbeitern führte (neben Ficker der Schriftsteller und Philosoph Carl Dallago sowie der Maler und Kunstkritiker Max v. Esterle), mit denen Ficker die *Halbmonatsschrift für Kunst und Kultur Der Brenner* gründete (1910).⁵ Damit sollte ein Gegenpol zum liberal-deutschnationalen *Föhn* und zu konservativ-klerikalen Publikationsorganen Tirols geschaffen werden.

Im Sommer 1909 kündigt Ficker einem Freund an, er werde ihm die Tiroler Jubiläumsnummer der (in München erscheinenden) *Deutschen Alpenzeitung* schicken.⁶ Dass darin ein Aufsatz Kranewitters über Hofer enthalten ist (in dem er diesem eine überragende moralische Größe bescheinigt und ihn zum wahrsten Christen und zum Helden der höchsten, tragischen Art, der seine Schuld erkannt hat, erklärt)⁷, erwähnt er nicht einmal, ebensowenig wie er auf die anderen Beiträge (Gedichte von Wallpach wie *Gott – Kaiser – Vaterland!*, kulturhistorische Skizzen, Bilder von Albin Egger-Lienz wie *Der Totentanz von Anno Neun* oder *Pater Haspinger führt die Tiroler in den Kampf*, Flugblätter Hofers u.a.) zu sprechen kommt. Wenig später bedauert Ficker, in der *Festnummer* des *Föhn* seien „ein recht ungeschicktes, echt provinzlerisches Vorwort zum Neunerjahr und ein paar dilettantische Skizzen“ enthalten, „die einem

die Sache ernsthaft verleiden könnten“, und nennt Thomas Walchs Bild vom Einzug Hofers in Innsbruck, das darin abgebildet ist⁸, einen „unverzeihlichen Schmarrn“. (In dem vermutlich von Polifka stammenden Vorwort heißt es, ohne Tirol hätte es nie einen deutschen Freiheitskampf mit der Niederlage Napoleons bei Leipzig und nie ein Jahr 1848 gegeben, wäre nie aus dem Vormärz die Freiheit der Meinungsäußerung, die Freiheit in Kunst und Schrifttum hervorgegangen.)⁹ Außerdem bezeichnet Ficker den Festzug der Tiroler Schützen in Innsbruck als „recht imposant“.¹⁰

Offensichtlich war diese „Sache“ Ficker im Privaten keine Auseinandersetzung wert. Doch wie hielt er es mit diesem für Tirol zentralen Thema in seiner Zeitschrift? Spiegelt sich seine Einstellung in seiner – auf Verweigerung abzielenden – Bemerkung wider, man müsse sich als Publizist in Tirol „nach jedem dritten Satz mit dem Wort ‚Tirol‘ den Mund ausspülen, wenn man reussieren will“?¹¹ (Mit dieser Bemerkung nahm er darauf Bezug, dass ein Rezensent des neuerschienenen *Brenner* an der neuen Tiroler Kulturzeitschrift die „gesunde Kost“ fürs Volk¹² vermisst hatte. In seinen beiden im *Brenner* erschienenen Polemiken gegen diesen Rezensenten spricht er diesen Tirol-Zwang jedoch nicht an.¹³) Fest steht, dass sich der *Brenner* in den ersten Jahren diesem Thema gewidmet hat. (Das Bemühen um Vollständigkeit bei der Berücksichtigung thematisch einschlägiger Stellen wird durch die von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften/AAC in Kooperation mit dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv erstellte Internet-Edition *Zeitschrift DER BRENNER online*¹⁴ erleichtert, indem man nach bestimmten Personen oder Stichworten suchen kann.)

Dallago, Hauptmitarbeiter und tragende Säule des publizistischen Unternehmens, bekennt (im September 1910), er feiere den Sieg der Germanen in der Schlacht im Teutoburger Wald (wo der Cheruskerfürst Arminius – verdeutscht Hermann – den Römern eine ihrer verheerendsten Niederlagen beibrachte) „als einen Sieg der *Menschennatur*“, nicht vom Intellekt, sondern von Trieben gesteuert: „Haß und Liebe und ähnlich helldunkles Gewühl der Menschenseele, das in der ungeschwächten Menschennatur übermächtig emporschoß und jeden Nerv und jede Ader besetzte und den ganzen Menschen in *ein* Gefühl wandelte, das zur Tat lechzte“. Er feiere Hermann als Herrn und Mann, als „Germanensproß“, und nicht als Begründer des heutigen Wischi-Waschi-Deutschtums oder gar des „Deutschland[s] der Massen, in dem schon so viel Römisch-Verfallenes umgeht und so viel Intellektisches regiert, daß schier ein neuer Hermann not tät“.¹⁵ (Das Bild Arminius’ ist seit der Antike durch die von Tacitus geprägte Formel „Befreier Germaniens“ bestimmt, Hermann der Cherusker wurde in Deutschland eine nationale Mythen- und Symbolfigur.) Einen neuen Hermann in klein sieht Dallago in Hofer, wenn auch in seiner (triebgesteuerten) Menschennatur durch das Kirchenchristentum geschwächt:¹⁶

Der Tiroler, Andrä Hofer, ein Hermann im kleinen Maße. Seine Menschennatur erscheint abgeschwächt von der Kost der vorhergegangenen kirchenchristlichen Zeiten. Doch bleiben in ihm die Anreger zu allem Unternehmen Glaube, Liebe und Haß und nie der Intellekt. Hofer’s Tun bringt erst Entfaltung seiner Menschennatur.

So wird der Freiheitskampf der Tiroler ein Kampf des *Volkes* der Tiroler. Die Kampferreger wie die Beschaffenheit der Kämpfer *erheben* die beteiligten Massen zum Volk. Ein *Volk* aber wird nur dort untertan, wo es *zugetan* ist, wie ein *Weib* sich nur dem hingibt, den es liebt. So sehe ich beifällig und stolz auf die heimatliche Kampfzeit zurück, die sich nun bald hundertmal jährt.

Wenn Dallago den „Freiheitskampf der Tiroler“ als einen Kampf des „Volkes“ bezeichnet und von beteiligten „Massen“ spricht (die durch die kampferregenden Triebe und die Beschaffenheit der Kämpfer zum „Volk“ erhoben werden), zeigt sich wieder einmal, dass er eine nähere Beschäftigung mit historisch-politischen Themen vermeidet – wie es bei seinen *Brenner*-Essays zum Ersten Weltkrieg der Fall war und sich auch darin niederschlug, dass er in seinen Briefen an Ficker von 1919 bis 1921 die Abtretung Südtirols an Italien aufgrund des Friedensvertrags von St. Germain nicht einmal erwähnt.¹⁷ Ganz zu schweigen davon, dass er nicht die Objekte bzw. Inhalte von Hofers „Glaube, Liebe und Haß“ erörtert, sondern sich mit der Bevorzugung solcher Triebkräfte gegenüber dem Verstand begnügt.

Robert Michel, Offizier und Lehrer an Militärschulen in Innsbruck bzw. Graz und mit Ficker seit langem befreundet, möchte (im Oktober 1910) interessierte Leser und potentielle Touristen außerhalb Tirols, vor allem aus Deutschland, an den Ort geleiten, wo man den „Pulsschlag Tirols“ spüren könne:¹⁸

Das Herz eines Landes ist wohl gewöhnlich die Hauptstadt; aber das Herz von Tirol ist der Berg Isel. Wenn man den bloßen Namen hört, vermeint man den Pulsschlag Tirols zu vernehmen.

Die Leute, die zum ersten Mal Innsbruck besuchen, bringen deshalb eine große Begierde mit, diesen berühmten Berg kennen zu lernen. Die meisten möchten so gerne durch Vermittlung der Örtlichkeit die Wunder von 1809 nacherlebend neu erfahren.

Allerdings stellt sich bald heraus, dass jenen, die auf der Suche nach diesen Wundern vom Berg Isel enttäuscht sind, die Brennerstraße empfohlen wird, von der aus man einen schönen Ausblick über Innsbruck und das Inntal hat; davon handelt der Beitrag im Wesentlichen. Doch anfangs wird dem Berg-Isel-Mythos gehuldigt: Die Rede ist von den „Trophäen“ im dortigen Kaiserjäger-Museum, denen die „Heldentaten“ (von denen welche geschildert werden) kaum abzulesen seien, und vom „Boden“, auf dem „so Heldenhaftes vollführt“ worden sei und den der „Kampf um die Freiheit“ habe „heiligen“ sollen. Hofer wird als „Bauernheld“ bezeichnet, das „Panorama der Schlacht am Berg Isel“ (das 1896 fertiggestellte Riesenrundgemälde) als „bunter Bilderbogen der Schlacht angenehm wirklichkeitsähnlich“ gepriesen. Sogar die Nordkette wird dem Mythos dienstbar gemacht: man könnte glauben, „daß sich diese mächtige Mauer erst vor hundert Jahren aufgetürmt hat, um das Land in seiner größten Not vor den Feinden zu schützen“. Zum Schluss heißt es tröstlich, die Feinde von 1809 seien Freunde

geworden. (Wohl in der Hoffnung, dass sie als solche Tirol besuchen kommen.) – Kein Wort vom Leid der Tiroler und Tirolerinnen und von den Zerstörungen durch die Kämpfe, geschweige denn vom Leid der bayrischen und französischen Soldaten, nicht einmal eine Andeutung von den gesellschaftlich-politischen Zielen Hofers oder seiner Gegenspieler Napoleon und Franz I. (Heutzutage wird hervorgehoben, dass der vor allem durch die Säkularisierungsmaßnahmen Bayerns, an das Tirol seit 1805 abgetreten war, ausgelöste Aufstand Hofers von Tirol-Patriotismus, Katholizismus und bedingungsloser Treue zur Habsburgerdynastie und nicht von Ideen der Freiheit und des Fortschritts im Sinne der französischen Revolution getragen war;¹⁹ oder es werden Unerschrockenheit, Freiheitsliebe, Treue und Gottesfurcht als Projektionen gewertet, die seit mehr als 150 Jahren dem ‚Schicksalsjahr 1809‘ und dem ‚Helden‘ Hofer übergestülpt worden sind und angeblich die Tiroler ‚Identität‘ ausmachen.²⁰ Zur Zeit des Jubiläums freilich hielt man noch den Wert treuer Hingabe an Traditionen hoch.²¹)

Mit dem Thema beschäftigen sich auch im *Brenner* wiederabgedruckte historische Texte. In einem zu seinem 50. Todestag erschienenen Aufsatz Jakob Philipp Fallmerayers aus dem Jahre 1846, der sich gegen die Unterdrückung und Ausbeutung der Tiroler Bevölkerung durch die katholische Geistlichkeit wendet, ist 1809 ein Symbol für Freiheiten früherer Zeiten: „Arm und wahnsinnig aus Frömmigkeit“ zu sein, sei ein hartes Los für „die Leute von ‚Anno Neun‘“; das „ehrsame Bauernvolk“, das „Anno Neun“ dem Marschall Lefebvre „die Grenadiere erschossen hat“, werde nun zugrunde gerichtet.²² In einem zu seinem 100. Geburtstag erschienenen Reisebericht Ludwig Steubs aus dem Jahre 1867 wird eine Fahrt von Innsbruck über den Brenner nach Bozen geschildert, die durch den Berg-Isel-Tunnel führt, über dem die „Kampfesfelder“ liegen, „wo sich 1809

Andreas Hofer, Speckbacher und der Kapuziner Haspinger mit den Bayern und Franzosen herumgeschlagen“ haben, und ein Aufenthalt in Brixen, wo einst der „edle Schützenhauptmann“ Peter Mayr gewaltet habe, „den die Franzosen am 20. Februar 1810 zu Bozen erschossen haben, weil er sein Leben nicht durch eine Lüge retten wollte“.²³ (Was hingegen nicht wiederabgedruckt wurde, ist jenes Kapitel, in dem Steub davon berichtet, dass weite Kreise der Bevölkerung den Bestrebungen, Hofer zu glorifizieren, mittlerweile skeptisch gegenüberstehen.²⁴ Allerdings steht das in einem Kontext, der sich für einen Wiederabdruck im *Brenner* nicht so gut geeignet haben dürfte wie der unter den Titel *Über den Brenner* gestellte Ausschnitt.)



Die übrigen thematisch einschlägigen Stellen im *Brenner* beziehen sich nur indirekt auf die historische Person Hofer oder die Ereignisse von 1809, indem sie bildkünstlerische und literarische Bearbeitungen des Stoffs behandeln. Esterle richtet (im November 1910) einen offenen Brief an Egger-Lienz, nachdem dieser entgegen der Ankündigung des Unterrichtsministeriums (die sich auf den Vorschlag des Professorenkollegiums der Akademie der bildenden Künste in Wien stützte) doch nicht als Professor an die Akademie berufen worden war. (Das erfolgte – wie man nun weiß – auf Druck von Erzherzog Franz Ferdinand, nicht zuletzt wegen des in der Ausstellung zum 60. Regierungsjubiläum Franz Josephs gezeigten Bilds *Der Totentanz von Anno Neun*, das als unpatriotisch und angesichts des fortgeschrittenen Alters des Jubilars als pietätlos galt.) Esterle wendet sich gegen die Bürokratie und den undurchschaubaren Instanzenzug, wo das Wohlwollen von „hohen und niederen Domestiken“ für die „Anerkennung bei allen existierenden und zu passierenden Regierungen Österreichs“ nötig sei. Als Grund für die Ablehnung vermutet er die künstlerische Gestaltung der Ereignisse von 1809:²⁵

Es scheint, daß man Sie dafür strafen will, daß Sie Bilder von 1809 auf Ihre ureigene Art malten, die mit keiner Süßigkeit über den bösen Ernst und die tiefe Bedeutung dieses Geschichtsjahres hinwegtäuschen. Und vielleicht auch dafür, daß Sie nicht erst angefragt haben, ob es höheren Ortes überhaupt noch gewünscht wird, etwas aus jenem tragischen Jahre darzustellen.

Esterle spricht Egger-Lienz den Trost zu, sein Werk wandle „diese Strafe zu einer größeren Ehre für [ihn] um, als es eine Professur gewesen wäre“, und fordert ihn auf, „auch den letzten Tropfen dieser Schlammputze“ abzuschütteln, in die er beinahe geraten wäre, „der alte, kraftvolle Mensch, der nur auf sich steht und machen kann, was er will“, zu bleiben und für seine bisherigen Schöpfungen „mit Dank und Anerkennung der ganzen übrigen zivilisierten Welt“ vorliebnehmen zu wollen. (Wenig später wurde Egger-Lienz als Professor an die Hochschule für bildende Kunst in Weimar berufen.) Egger-Lienz bedankte sich bei Ficker für den offenen Brief, der ihm Genugtuung gegenüber der Öffentlichkeit verschafft habe und ein Zeugnis dafür sei, „daß es in Tirol eine Jungmannschaft gibt die einzutreten bereit ist, wen [!] es gegen das Recht und den Fortschritt geht“.²⁶ – Zum Hofer-Mythos vermochte Esterle auf ironische Distanz zu gehen. In einer seiner Kunstkritiken nennt er den Ausspruch „Mir Tiroller sein koane Farbler nit“ „das berühmte Wort Andreas Hofer's (oder war es von [dem Maler] Alb. Plattner? Man verwechselt beide so leicht –)“.²⁷

Dallago bekennt (im März 1912), er sei fasziniert von drei Bildern im Egger-Lienz-Heft der (in Regensburg erscheinenden katholischen) Zeitschrift *Der Aar* „durch die Wucht der Bewegung, die sie ausatmen und die die Seele aufrüttelt“, nämlich „Das Kreuz, Haspinger, der Totentanz, – lauter Szenen aus den Tiroler Freiheitskämpfen von 1809“. Entscheidend sei hier nicht mehr das Thema, sondern die Behandlung des Stoffs. Nur im frühesten Bild, *Das Kreuz*, belasse noch das Thema der Darstellung

die „historisch-tirolische Färbung“ und sei noch die Linienführung danach gestimmt, „obschon der Aufruhr in den Gesichtern ein typisch Menschliches herauskehrt, das in Affekt geraten ist“.²⁸ (In seinem Nachruf auf Egger-Lienz von 1927 meint Dallago, am ehesten könne man in Frühwerken wie *Haspinger* eine „Verherrlichung des Krieges“ erkennen, doch sei so etwas nie „Sache des geistigen Menschen“; allerdings sei der Krieg „als Notwehr – und das Neunerjahr war für Tirol ein Notjahr –, auch geistig betrachtet“, zu entschuldigen.²⁹ – Bevor er im Ersten Weltkrieg selbst Erfahrungen gemacht hatte, hat er dem Krieg noch etwas abgewinnen können: auch die Hochkulturen hätten Kriege geführt, Kriege seien mehr „als bloße Rohheit und Willkür“ und für ein Volk vielleicht weniger gefährlich „als das dauernde gesteigerte Wohlleben“.³⁰)

Eine Karikatur aus der Feder Esterles (vom September 1910) stellt den konservativ-klerikalen, in der Tiroler Kulturszene hochgeschätzten Südtiroler Autor Karl Domanig in der Kleidung und Haltung Hofers dar.³¹



Karl Domanig / von „Der subventionierte Hofer“.

Der Untertitel, *Der subventionierte Hofer*, spielt auf die finanzielle Förderung der luxuriösen Ausstattung der Aufführung von Domanigs Hofer-Drama durch die ExI-Bühne³², die vom Staat und vom Land Tirol gewährt wurde (umgerechnet ca. 40.000 Euro), an. Domanigs Trilogie *Der Tyroler Freiheitskampf* von 1895 (die im Jubiläumsjahr neu aufgelegt wurde) bzw. die separate Veröffentlichung *Andreas Hofer, der Sandwirth* mit dem Untertitel *Eine Episode aus dem Tyroler Freiheitskampfe* von 1897³³ versucht aus dem Lebensweg der ‚Helden‘ von 1809 Verhaltensvorschriften abzuleiten, „die einfachen Grundkategorien wie ‚Pflicht‘ und ‚Sünde‘ zuzuordnen sind“.³⁴ Das Stück wurde von den Parteigängern Alt-Tirols wegen der dramatischen Realisierung der „alttirolischen, katholischen, kaisertreuen“ Lebensanschauung gelobt, ja es wurde zur Norm erhoben, an der jedes weitere Hofer-Drama gemessen werden sollte.³⁵ Die (karikaturistische) Kritik im *Brenner* war jedoch nicht besonders mutig, hatte doch der *Föhn* schon ein Jahr zuvor einen vernichtenden Artikel über diese Subventionierung gebracht, verfasst vom späteren Mitherausgeber Rudolf Brix.³⁶

Schließlich zu den literarischen Darstellungen Karl Schönherrs und Kranewitters. In seiner Besprechung von Schönherrs Drama *Glaube und Heimat* mit dem Untertitel *Die Tragödie eines Volkes*³⁷ (das vom Schicksal österreichischer Protestanten in der Gegenreformation handelt) beschreibt Karl Röck (im Dezember 1910) die Erwartung von Lesern, „endlich auch von Schönherr ein Drama über das Neunerjahr“ zu erhalten, in der

Hoffnung auf „eine Wiedererweckung jener Tage und Taten, so offenbarungsmächtig in urwüchsiger Darstellung, so ungestüm mit sich reißend, so heiß fordernd unmittelbar in dramatischer Sprache des Dichters“, wie es bisher erst in Bildern von Egger-Lienz realisiert worden sei.³⁸ – Wider Erwarten thematisiert Schönherr's Drama *Der Judas von Tirol*³⁹, 1897 aufgeführt, nicht das Jahr 1809. (Der Erwartung nach einem *Deutschen Heldenlied*, wie der Untertitel des Dramas *Volk in Not* lautet, hat Schönherr dann zur passenden Zeit, im Ersten Weltkrieg, entsprochen.)

In seiner Stellungnahme zu Maximilian Hardens Besprechung von *Glaube und Heimat*⁴⁰ zitiert Ficker (im Juni 1911) wohl zu dessen Bloßstellung die Aussage Hardens, die „Zeitgenossen Hofers und Speckbachers“ seien „so fröhlich und stämmig“ wie die Ahnen zur Zeit der Philippine Welser.⁴¹ Walther Lutz weist Ficker brieflich darauf hin, dass sich nun auch Karl Kraus gegen Schönherr ausgesprochen habe, wobei er eine Passage von dessen Glosse⁴² wiedergibt: Er habe bereits ein Mißtrauen „gegen ein Schrifttum, das Kraft gewinnt, wenn es statt ‚Blut ist kein Wasser‘ ‚Bluet...‘ sagt“, gehabt; zur Überprüfung der behaupteten Plagiate in *Glaube und Heimat* (aus *Jesse und Maria* von Enrica v. Handel-Mazzetti)⁴³ habe er nun die Parallelstellen gelesen; auch eine Zeile könne genügen, um zu erkennen, „daß Tirol zwar einen Andreas Hofer, aber keinen Gerhard Hauptmann hervorgebracht hat“. Es sei sein Glaube, „daß es die Heimat ist, was wie Kunst aussieht“. Sonst kommt Hofer im (veröffentlichten) Briefwechsel Fickers nicht vor.

Von Schönherr's Prosa-Sammelband *Aus meinem Merkbuch*⁴⁵ hebt Richard Smekal (im Mai 1911) die – erstmals im *Föhn* erschienene⁴⁶ – Skizze *Tiroler Bauern von 1809*, „eine Ballade vom Tiroler Befreiungskrieg 1809“, hervor, die bei aller Kürze neben Kranewitters Hofer-Drama das Bedeutendste sei, „was bis heute in der Gestaltung dieses grandiosen Stoffes geleistet worden ist“.⁴⁷

Bayer und Franzos rennen den Iselberg an; oben aber liegen „hartrassig, luchsäugig, kniehart“ die Tiroler. Ist der alte Stubaier-Adler da in einer Grube und seine Söhne; jeder Schuß trifft einen Mann unten; der Jungadlerbub nimmt aber nur solche mit einem „Mondscheinkrag'n“. Und die jüngsten rennen umher und klauben das Blei auf, das von unten heraufkommt. Der Alte gießt Kugeln daraus. Der Sandwirt geht um. „Kugeln singen auf und nieder.“ Dem Pater Rotbart fliegt die Kutte im Kugelregen. Die zwei jungen Adler im Nest sind kalt geworden; geht der nächste Jungadler mit dem Goldflaumhaar hinein. Und muß es auch spüren: „Sterb'n ischt nit guet!“ Dann läßt sich die letzte Brut nicht halten, sucht Kugeln, während die „Speibteufel“ immer näher brüllen. Der Altadler aber kniet in der Grube, den Stutzen im Anschlag: „A Handbroat von an Kanonier!⁴⁸ mehr brauch i nit!“

Aus diesem historischen Bilde spürt man, deutlicher als aus manchem großen Drama, die eminente Plastizität der Gestalten.

Röck beschäftigt sich (im Februar 1911) mit Kranewitter, wobei er auch auf dessen Drama *Andre Hofer* von 1900 bzw. 1901 (das im Jubiläumsjahr neu aufgelegt wurde)⁴⁹ zu sprechen kommt. Dieses Drama handelt nicht von der (verlorenen) letzten Schlacht am Berg Isel, sondern vermittelt die Kämpfer in ihrer alltäglichen Umgebung. Es beginnt mit dem Tag, an dem Hofer die Nachricht überbracht wird, dass mit dem Friedensvertrag von Schönbrunn Franz I. auf Wunsch Napoleons Tirol abermals an Bayern abtritt. Hofers Sturz wird zum einen durch eine Politik ausgelöst, deren Interessen er nicht durchschaut, der er aber ausgeliefert ist, nämlich die des österreichischen Intendanten und des Kapuzinerpaters Joachim Haspinger; und zum andern dadurch, dass er sich einen Führungsanspruch anmaßt, der als unberechtigt und politisch untragbar erscheint. Er ist, „politisch wie dramaturgisch, nicht mehr jener zentrale Held“, den noch Friedrich Hebbel als Voraussetzung der Tragödie betrachtet hat.⁵⁰ Bei Kranewitter ist Hofer das Opfer von Fanatikern, jemand, der seine Vernunft der verführerischen Hetzerei preisgibt und am Ende seinen Irrtum und seine Verantwortung erkennt. *Andre Hofer* ist also ein Stück, das – wie Johann Holzner ausführt – verdeutlicht, „daß das dargestellte geschichtliche Ereignis sich gegen jede verklärende Stilisierung sträubt, und das deshalb den Hofer-Mythos zu zerschlagen versucht“.⁵¹

Die Aufführung 1903 in Innsbruck löste heftige Auseinandersetzungen zwischen Deutschnationalen und Konservativen aus; letztere brandmarkten die Verteidigung Kranewitters als ersten Schritt auf dem Weg zu einer vaterlandslosen Sozialdemokratie. Das Stück wurde auf Betreiben der Zensurbehörde zunächst vom Spielplan abgesetzt und konnte dann nur in einer gereinigten Fassung gespielt werden. Dass es von der Bühne des Deutschen Volkstheaters in Wien gänzlich verschwunden war, führte Kranewitter vor allem auf eine von einem Kapuzinerpater aus Neid angezettelte Medienkampagne zurück (der die Konkurrenz für sein eigenes, für Gott, Kaiser und Vaterland geschriebenes Hofer-Drama gefürchtet hat); der Bannstrahl habe ihn – wie es hieß – aus Patriotismus getroffen, weil er das Idol des Landes in seinem Ansehen geschädigt, sein Vaterland und dessen Helden geschmäht habe. In einem im *Föhn* erschienenen Aufsatz über die Kunst in Tirol vergleicht Kranewitter sein Schicksal mit dem von Egger-Lienz: die „Wahrheit und Ehrlichkeit“ von dessen Darstellung jener Kämpfe sei das „Verbrechen“ gewesen, für das er mit seiner Nicht-Berufung habe büßen müssen; eigentlich habe er mit seinem Patriotismus die „glänzenden Tage“ seines Vaterlands „verherrlicht“, er sei der „Maler unserer Heldenzeit“ und habe den „furchtbaren, unheimlich elementaren Elan jener Tage auf das beste getroffen“.⁵² Dabei bezieht sich Kranewitter auf Bilder wie *Der Totentanz von Anno Neun*, die er an anderer Stelle als Zeugnis für Egger-Lienz' Fähigkeit preist, „mit ein paar Typen eine ganze aus den Fugen gegangene Zeit zum Greifen hinzustellen“.⁵³

Um wieder auf Röck zurückzukommen: Seiner Auffassung nach ist Kranewitter als Dramatiker kaum imstande, „ein wahrhaft hoheitvolles, durchaus erhebendes und sieghaftes Heldentum“ zu gestalten, weil es ihm an der Kraft „einer positiv wertschaffenden Gesinnung und Willensstärke“ oder zumindest an der Kraft zu deren schöpferischer Darstellung mangle. Doch sei die „negative, tief ehrlich richtende

Tragik“ bei ihm ebenfalls „groß und ergreifend“ und „bitterer als die andere, die herrlich siegende“ Tragik – auch deshalb, weil der Dichter „viel seltener teilnehmende Sympathie, ja auch nur achtungsvolles Verständnis“ für sie finde. Darunter habe besonders das Drama *Andre Hofer* zu leiden gehabt. Außerdem sei es ein undankbares und missliches Unternehmen,



den Charakter eines Mannes, der als eine durchaus heroische Gestalt voll treuherzig biederer Tugenden und als ein völlig schuldloser, nur eben von einem schnöden Judas verratener Märtyrer im Herzen unseres Volkes noch immer lebt, in einen Helden zu verwandeln, der sich selbst zu schwerer Schuld bekennt und seinen Untergang nur als Sühne für dieselbe auffaßt; mag auch sein Held der historischen Wirklichkeit so besser entsprechen.

Poetisch tiefer fühlende Gemüter dürften jedoch dafür dankbar sein, dass Kranewitter den „schuldlos biedern Volkshelden“ in einen „wahrhaft tragischen Menschen“ umgestaltet und ihn damit nicht nur „interessanter und bedeutender“ gemacht, sondern ihm auch eine „ergreifende Größe“ verliehen habe:

Wie erschütternd ist es, den sonst so unbestechlich rechtlichen Mann, durch Enttäuschung und Mißerfolg verwirrt, durch Verhöhnung und Schmähungen gereizt, gewalttätig und ungerecht werden und sogar sein treues Weib verstoßen und kränken zu sehen. Und wie ergreifend sind seine krankhaft übertriebenen Selbstanklagen, wie groß, doch auch bitter ist die unbestechliche Ehrlichkeit, mit der er sich selber schuldig spricht und Männer, denen er Unrecht getan, zu Richtern wider Wissen und Willen aufruft, sodaß sie ihm sein furchtbares und wahrlich allzustrenge Urteil ahnungslos bestätigen. Und wie wundersam rührend ist die tief elegische und doch so versöhnend, so seelenvoll heitere Stimmung des letzten Actes, der uns den Hofer in herzlich einfacher, inniger Größe zeigt: da er in heiterster Resignation nach der reinigenden Sühne des Todes sich sehnt, der ihm ganz nur willkommen ist als Erlösung und Befreiung von der Last der Leidenschaft.

In diesem Stück habe – so Röck – die negative, richtende Tragik, die „Mitleid und Furcht erregt und reinigt, indem sie erschüttert“, die „Tragik der Verschuldung und Sühne“, auch bei Kranewitter einmal „einen gewissen positiven, im Helden selber triumphierenden Charakter“ erhalten, und zwar dadurch, dass der „Sieg einer höheren Macht über menschlich allzumenschliche Leidenschaft“ doch noch durch den Helden

selbst errungen und die Sühne der aus der Leidenschaft hervorgegangenen Schuld gewissermaßen vom Helden an sich selbst vollzogen worden sei.⁵⁴

In seiner Besprechung des Gastspiels der Exl-Bühne in Wien (vom Juli 1911) geht Lutz außer auf Schönherr's Drama *Sonnwendtag* auch auf die aufgeführten Stücke Kranewitters ein, zwei Einakter aus dem Zyklus *Die sieben Todsünden* (an denen das übertriebene „Häufen der Beweismittel“ kritisiert wird), *Andre Hofer* (das „in seinem knappen Duktus und schönem Ebenmaß“ für bedeutender gehalten wird) und *Um Haus und Hof* (dessen Aufführung am gelungensten angesehen wird). Doch lässt sich Lutz nicht näher darüber aus, da über die Bedeutung der beiden letztgenannten Werke im *Brenner* „bereits von berufener Hand geschrieben“ und die Parallele Schönherr-Kranewitter mit „sachlicher Klarheit gezogen“ worden sei.⁵⁵

Fickers Distanzierung Kranewitter gegenüber manifestiert sich in einer Glosse (vom März 1912), in der er dessen Entwicklung zu einem Autor brandmarkt, der sich von einem einst kritisierten Publikationsorgan, den deutschnational-liberalen *Innsbrucker Nachrichten*, wie ein Söldner gebrauchen lasse. In Kranewitters darin erschienener, von Ficker zitierter Proklamation *Kaiserjäger! Reitende Tiroler Landesschützen!* werden diese für ihre Tätigkeit in der Vergangenheit gerühmt (wilde Bajonettangriffe, sprühendes Kartätschenfeuer, eroberte Hügelschanzen, zerschmetterte Glieder und grausiges Todesröcheln, aber auch Orden und Medaillen) – in einer Vergangenheit, in der ein Heldenlied nach Feldmarschall Radetzky's unsterblichem Wort „Jeder ein Held!“ erklinge: „Wir sind stolz darauf. Art läßt nicht von Art, und was der Alt-Adler des Jahres Neun auf dem Berg Isel begonnen, den Namen Tirols zu erheben unter den Völkern, Ihr habt es als seine würdigen Erben weitergeführt und so weit es an Euch war, vollendet.“⁵⁶

Jedoch hat Ficker seine Wertschätzung des Dichters Kranewitter nicht ganz aufgegeben, wie sich in seinem Aufsatz zu dessen 50. Geburtstag (vom Dezember 1912) zeigt. Zwar betont er, dem Menschentum Kranewitters fehle zur Urwüchsigkeit nichts, aber zur Größe eines: „jene letzte heroische Einsicht in sich selbst, die vor sich selbst und wenn es not tut, auch vor der eigenen Verblendung kein Auge zudrückt“. Aber er würdigt das Werk Kranewitters als „einen der lebendigsten Werte im Tiroler Schrifttum“. Ficker weist auf die „Wirkungsgrenze des Kranewitterschen Dramas“ hin, darauf, dass der „realen Ueberzeugungskraft seiner Gestalten (die innerhalb dieser Grenze trotz oder vielleicht wegen ihrer geringen Differenziertheit voll innerer Figur und äußerem Kontur sind)“ gerade dort ein Ziel gesetzt werde, „wo sie sich tragisch auszuwirken bestimmt sind“. Das erkläre auch, „warum Kranewitter überall dort überzeugt, wo seine Menschen als Werkzeug und Opfer eines dunkel waltenden Verhängnisses erscheinen, und weshalb er versagt, wenn er ein Drama auf ein persönliches Schuld- und Sühnemotiv aufbaut“. Seine Helden seien im Allgemeinen gezwungen, „ihr Schuld- und Sühnebekenntnis sich erst notdürftig zusammenzureimen (wie etwa der Dumpfkopf Hofer, der eine Schuld sühnt, die der Hitzkopf Haspinger in ihm geschürt)“. Diese Geschöpfe seien „vom Teufel, der ihnen im Blute sitzt“, so benommen und „von der Kurzsicht ihrer Leidenschaften“ so verblendet, dass sie umso verantwortungsloser erschienen, „je berechnender und je

bedächtiger sie zu Werke gehen“: „Sie glauben zu handeln und sind verhandelt.“⁵⁷ Mit dieser Charakterisierung des Dramatikers Kranewitter endet die dürftige Beschäftigung mit dem Thema Hofer im *Brenner*.

Anmerkungen

- 1 Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1909-1914. (Bd. 1.) Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher u.a. Salzburg 1988 (Brenner-Studien 6), S.7 (Brief des Verlags *Der Föhn* vom 28. 4. 1909).
- 2 (Vermutlich Richard Wilhelm Polifka:) Anno Neun. In: *Der Föhn* 1, 1909/10, H. 5/6, Mitte August 1909, S.129f.; Proklamation Andreas Hofers nach der siegreichen Schlacht am Berge Isel. Ebenda, S.131f.; Heinrich v. Schullern: Andre Hofer. Ebenda, S.133; Karl Wolf: Das Testament des Landstürmers. Ebenda, S.146-148; Ferdinand Lentner: Wie es Andreas Hofer mit dem Kriegsvölkerrecht hielt. Ebenda, S.149-154; B. Del Pero: Das Lied vom Neunerjahr. Ebenda, S.161.
- 3 Oswald F. Erich: Erinnerungen an eine große Zeit. In: *Der Föhn* 2, 1910/11, H. 2, Mitte Oktober 1910, S.43-45; Johann Martin Schärmer: Eingabe an das Ministerium. Ein Beitrag zur Geschichte des Andreas Hofer-Denkmal in der Innsbrucker Hofkirche. In: *Der Föhn* 2, 1910/11, H. 5, Ende November 1910, S.122-126.
- 4 Ludwig v. Ficker: „Cor magis tibi sena pandit.“ In: *Der Föhn* 1, 1909/10, H. 5/6, Mitte August 1909, S.175
- 5 http://webapp.uibk.ac.at/brennerarchiv/tirlit.xsql?zeitraum=alle®ion=alle&geschlecht=alle&string=ficker&tid_in=147#147 (Datenbank *Literatur in Tirol und Südtirol*).
- 6 Ficker: Briefwechsel (Anm. 1), S.10 (Brief an Robert Michel vom 15. 8. 1909).
- 7 Franz Kranewitter: Andre Hofer. In: *Deutsche Alpenzeitung* 9, 1909/10, H. 10, August 1909, S.348-350.
- 8 Thomas Walch: Hofers Einzug in Innsbruck 15. August 1809. In: *Der Föhn* 1, 1909/10, H. 5/6, Mitte August 1909, nach S.160.
- 9 Polifka: Anno (Anm. 2).
- 10 Ficker: Briefwechsel (Anm. 1), S.12f. (Brief an Robert Michel vom 10. 9. 1909).
- 11 Ebenda, S.35 (Brief an Robert Michel, 11. 7. 1910).
- 12 K. O.: *Der Brenner*. In: *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, 6. 7. 1910.
- 13 Fortunat (Pseudonym für Ficker): Das Ewig-Allgemeine. In: *Der Brenner* 1, 1910/11, H. 4, 15. 7. 1910, S.9f.; Ficker): An den Allg. *Tiroler Anzeiger*. Ebenda, H. 5, 1. 8. 1910, S.118-120.
- 14 <http://corpus1.aac.ac.at/brenner/>.
- 15 Carl Dallago: Sämereien vom Gebirge her II. In: *Der Brenner* 1, 1910/11, H. 8, 15. 9. 1910, S.200-210, hier S.205.
- 16 Ebenda, S.205f.; wohl vor dem Sommer 1909 entstanden.
- 17 Vgl. Eberhard Saueremann: Dallago und der Erste Weltkrieg. In: Johann Holzner u.a. (Hg.): *Carl Dallago. Der große Unwissende*. Innsbruck u.a. 2007, S.137-156.
- 18 Robert Michel: *Der Berg Isel und die Brenner-Straße*. In: *Der Brenner* 1, 1910/11, H. 10, 15. 10. 1910, S.249-256.
- 19 Karl Vocelka: *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. Graz u.a. 2000, S.170.
- 20 Brigitte Mazohl: Das Jahr 1809 und Andreas Hofer: Historischer Mythos und Verlust der Geschichte. In: *Grüne Bildungswerkstatt Tirol* (Hg.): *Mythos: Andreas Hofer*. Wien 2008, S.67-93, hier S.73.
- 21 Josef Hirn: *Tirols Erhebung im Jahre 1809*. Innsbruck 1909, S.V.
- 22 Jakob Philipp Fallmerayer: Klagen eines frommen Tirolers. In: *Der Brenner* 1, 1910/11, H. 23, 1. 5. 1911, S.678-686, hier S.682 u. 684.
- 23 Ludwig Steub: Über den Brenner. In: *Der Brenner* 2, 1911/12, H. 19, 1. 3. 1912, S.659-672; erstmals in *Drei Sommer in Tirol* von 1871 abgedruckt.
- 24 Ludwig Steub: *Drei Sommer in Tirol*. Bd. 3. 2., verm. Aufl. Stuttgart 1871, S.144f.
- 25 Max v. Esterle: An Egger-Lienz. In: *Der Brenner* 1, 1910/11, H. 12, 15. 11. 1910, S.313-315, hier S.314.
- 26 Ficker: Briefwechsel (Anm. 1), S.47 (Brief vom 19. 11. 1910).
- 27 Benedikt (Pseudonym für Esterle): *Innsbrucker Kunstschau VI*. In: *Der Brenner* 2, 1911/12, H. 3, 1. 7. 1911, S.95f., hier S.96.
- 28 Carl Dallago: Albin Egger-Lienz und die Kunst. In: *Der Brenner* 2, 1911/12, H. 20, 15. 3. 1912, S.703-713, hier S.709.

- 29 Carl Dallago: Schöpferische Kunst und Albin Egger-Lienz. (Ein Nachruf). Barwies 1927, S.8.
- 30 Carl Dallago: Politik. In: Der Brenner 3, 1912/13, H. 4, 15. 11. 1912, S.172-186, hier S.179 u. 181.
- 31 Max v. Esterle: Karl Domanig oder „Der subventionierte Hofer“. (Karikaturenfolge VII.) In: Der Brenner 1, 1910/11, H. 7, 1. 9. 1910, S.179.
- 32 Vgl. das Bühnenmanuskript: Carl Domanig: Der Tyroler Freiheitskampf – Andreas Hofer, der Sandwirth. Schauspiel in fünf Akten. Innsbruck (ca. 1909), Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Nachlass Exl-Bühne, 15/1.105.
- 33 Karl Domanig: Der Tyroler Freiheitskampf. Dramatische Trilogie mit einem Vor- und Nachspiele. Innsbruck 1895, 2., verb. Aufl. Kempten, München 1909; ders.: Andreas Hofer, der Sandwirth. Eine Episode aus dem Tyroler Freiheitskampfe. Schauspiel in 5 Acten. Innsbruck 1897 (Der Tyroler Freiheitskampf 3).
- 34 Johann Holzner: Literatur in Tirol (von 1900 bis zur Gegenwart). In: Anton Pelinka u. Andreas Maislinger (Hg.): Handbuch zur neueren Geschichte Tirols. Bd. 2. Zeitgeschichte. 2. T. Wirtschaft und Kultur. Innsbruck 1993, S.209-269, hier S.221.
- 35 Johann Holzner: Franz Kranewitter (1860-1938). Provinzliteratur zwischen Kulturkampf und Nationalsozialismus. Innsbruck 1985, S.123 u. 129.
- 36 Rudolf Brix: Domanig's Trilogie im Exl-Theater. In: Der Föhn 1, 1909/10, H. 3, Anfang Juli 1909, S.93-96.
- 37 Karl Schönherr: Glaube und Heimat. Die Tragödie eines Volkes. Leipzig 1910.
- 38 Karl Röck: Zu Schönherr's neuer Tragödie. In: Der Brenner 1, 1910/11, H. 14, 15. 12. 1910, S.377-388, hier S.377.
- 39 In einer überarbeiteten Fassung gedruckt: Karl Schönherr: Der Judas von Tirol. Volksschauspiel in 3 Akten. Leipzig 1927; ders.: Gesammelte Werke. Wien, Leipzig (1927), Bd. 4., S.260-315.
- 40 Maximilian Harden: „Glaube und Heimat“. In: Die Zukunft 19, Nr. 32, 6. 5. 1911, S.169-182.
- 41 Ludwig v. Ficker: Harden über Schönherr. In: Der Brenner 2, 1911/12, H. 1, 1. 6. 1911, S.1-8, hier S.5.
- 42 Karl Kraus: Wenn man so. In: Die Fackel 13, Nr. 324-325, 2. 6. 1911, S.22f. (Sonst spielt Andreas Hofer in der *Fackel* keine Rolle.)
- 43 Vgl. M. Anklin: Enrica von Handel-Mazzetti und Karl Schönherr. Gedanken zum neuesten Literaturstreit. Berlin 1911.
- 44 Ficker: Briefwechsel (Anm. 1), S.64 (Brief vom 12. 6. 1911).
- 45 Karl Schönherr: Aus meinem Merkbuch. Leipzig 1911.
- 46 Karl Schönherr: Tiroler Bauern im Neunerjahr. In: Der Föhn 1, 1909/10, H. 2, Mitte Juni 1909, S.56-64.
- 47 Richard Smekal: Schönherr's „Merkbuch“. In: Der Brenner 1, 1910/11, H. 24, 15. 5. 1911, S.711-715, hier S.712.
- 48 Bei Schönherr (Anm. 45, S.122) heißt es jedoch „A handbroat Kopf von an Kanonier!“
- 49 Franz Kranewitter: Andre Hofer. Schauspiel in vier Aufzügen. Linz u.a. (1901), Innsbruck ³1909; erstmals im *Kyffhäuser* 2, 1900/01, abgedruckt.
- 50 Holzner: Kranewitter (Anm. 35), S.114.
- 51 Holzner: Literatur (Anm. 34), S.215.
- 52 Franz Kranewitter: Kunst und Künstler in Tirol. In: Der Föhn 2, 1910/11, H. 10, Mitte Februar 1911, S.244-246, hier S.244f.
- 53 Franz Kranewitter: Meister Albin Egger-Lienz. In: Der Föhn 2, 1910/11, H. 1, Anfang Oktober 1910, S.1f., hier S.2.
- 54 Karl Röck: Franz Kranewitter. In: Der Brenner 1, 1910/11, H. 18, 15. 2. 1911, S.503-514, hier S.510f.
- 55 Walter Lutz: Exl in Wien. In: Der Brenner 2, 1911/12, H. 4, 15. 7. 1911, S.126-128, hier S.127.
- 56 Ludwig v. Ficker: Der stolze Mannesschritt. In: Der Brenner 2, 1911/12, H. 20, 15. 3. 1912, S.740-742, hier S.741.
- 57 Ludwig v. Ficker: Franz Kranewitter zu seinem 50. Geburtstag. In: Der Brenner 3, 1912/13, H. 6, 15. 12. 1912, S.274-278, hier S.276-278.

„Manches Mal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens“ Fragen

von Michael Sallinger (Innsbruck)

... Schwer ists aber,
Im Grossen zu behalten das Grosse.
Nicht eine Waide. Dass einer
Bleibet im Anfang. Jezt aber
Geht dieses wieder, wie sonst.
(IV, 228,229 11-14)

Schauen, betrachten, sehen und fragen.

Wenn die so genannten Geisteswissenschaften zurück zu einer Zukunft kommen wollen, die ihnen Luft zum Atmen und Bestand zur Überwindung gibt, dann, so scheint es mir, gibt es keinen Weg an dieser Besinnung vorbei.

Gewiss, das ist wenig zeitgemäß und es klingt darüber hinaus an längst überwunden geglaubte Denkfiguren der Innigkeit an. Ohne den grundsätzlichen Eigenwert, beispielhaft des Analytisch-Mathematischen in der Philosophie und die bedeutenden Hervorbringungen dieser Sichtweise auch nur im Entferntesten bestreiten zu wollen und auch nur zu können, greift solche Methodik zu kurz, weil sie das Schöpferische zugunsten der Nachvollziehbarkeit des Gedanken-Ganges hintanstellt.

Hier ist nicht der Ort für einen methodischen Aufweis des Gesagten und eine weiträumige Beweisführung solcher Hermeneutik; man kann es indessen auch kürzer machen: das eingangs aufgestellte Postulat entspringt der Erfahrung des Denkens und keiner ‚wissenschaftlichen‘ Schulung.

Diese Erfahrung des Denkens beruht auf der Erkenntnis, wonach auf dem Grund alles Produktiven eine Einheit herzustellen sei, die allem Produktiven zu Grunde liege. Sie zeigt aus, dass Denken ohne die Bereitschaft zu erfahren nicht wirksam werden kann; dass Denken vor allem ohne Betrachtung nicht auskommt und dass dem Fragen die essenzielle Bedeutung im Ganzen zukommt: nur wer fragt, denkt. So sind auch die Bestände dessen, was als Geschichte der Literatur daher kommt, immer wieder zu befragen.

Das ist nicht in jenem billigen und gedankenlosen Sinn gemeint, der in dem hässlichen Wort des „Hinterfragens“ zum Ausdruck kommt. Fragen in diesem Sinne ist immer auch unschuldig, weil es sich keines Vorurteils schuldig macht. Es ist (je) offen und erlaubt in dieser Offenheit durch die Selbstrücknahme des Fragenden eine freiere Sicht. Betrachten heißt: in die Hut nehmen.

Das ist nur möglich und denkbar, wenn die Stille hinzutritt, aus der die Betrachtung erst möglich wird. Das sind Einübungen in das Denken als das Befragen dessen was

vor uns liegt. Daraus und daher gilt auch: weniger ist mehr. Die Überfrachtung, die die ‚Ertragsleistung‘ der Wissenschaft darlegen soll, ist im Eigentlichen sinnlos. Das ist keine Frage des Jargons (der Eigentlichkeit, um bei Adorno zu bleiben), sondern eine Frage der Bescheidenheit. Sich zu bescheiden bedeutet, sich zum Wesentlichen hin zu sammeln und es in offener Bereitschaft zuzulassen.

Wenn ich diese Grundlagen an die Spitze der im Titel angezeigten Überlegungen stelle, dann deshalb, weil ich der vermeintlichen Sperrigkeit des Folgenden und dem scheinbar Unzusammenhängenden Referenz einräumen will.

Der Leser soll nicht auf eine falsche Spur gebracht werden; er soll zugleich erfahren, wie sich zusammensetzt, was hier geboten wird. Es unternimmt nicht mehr, aber auch nicht weniger, als auf Konstellationen zu verweisen, die für sich als Ausgang eigenen weiteren Denkens und Betrachtens genommen werden können. Deshalb kommt das Gesagte, von ein paar Hinweisen am Ende abgesehen, auch ohne Referenzen und Aufweise aus. Das Zitat, soviel sei angemerkt, verstand sich ursprünglich als ein Zeichen des intellektuellen Verdankens, als ein Akt, der über die Courteoisie des Denkens hinaus insoweit auch ‚radikal‘ war, als dass er zu den Wurzeln führte. Heute ist das Zitat zu einem formalen Aufweis vermeintlicher Wissenschaftlichkeit geworden. In den besseren Fällen führt es den Weg zu Gedachtem, das bedenkenlos übernommen wurde.

Der Rhein ist seitwärts
Hinweggegangen. Umsonst nicht gehen
Im Troknen die Ströme. Aber wie? Sie sollen nemlich
Zur Sprache seyn.
(IV, 221, 48-50)

Die so genannten Geisteswissenschaften sind

– manches Mal, so will es allenthalben scheinen – dabei, ihren Standort und ihr Gewicht ganz zu verspielen; dieses Verspielen weist zugleich auf die Verspieltheit eines ungezügelmten Materialismus hin; er ‚leistet‘ sich Kunst und Geisteswissenschaft als Akzidenz, als Unterhaltung, doch besteht dabei immer die stille Übereinkunft, wonach solche Wissenschaft Tand wäre und Beiwerk; wert-los also in dem Sinne, dass ihr Erfolg nicht messbar sei und ihr Wert sich nicht in Geld ausmünzen lasse.

Die Geisteswissenschaft bei uns – „hierzulande“ – hat sich, so erscheint es mir im Mindesten, in eine Kompetition eingelassen, bei der sie nur verlieren kann.¹ Dem Hasen gleich, der zwischen zwei Igel n sich zu Tode läuft, versucht nun auch sie, durch ‚greifbare‘ Resultate, Exzellenz-Offensiven und allerlei anderen Tand in eine Konkurrenz – nochmals: der Hase zwischen den zwei Igel n – einzutreten, bei der sie auf verlorenem Posten steht und sich lächerlich macht, was wohl auch beabsichtigt ist.

Das Messbare, das Zählbare, das zu Gewichtende, das Normierte und das über einen Leisten zu Scherende: es hat den Menschen an den Rand seiner Nicht-Existenz gebracht und tut es fortwährend in der gedankenlosen Schrankenlosigkeit einer Grundhaltung,

die sich ganz einem Fortschritt verschrieben hat, der kein Fundament kennt. Mit dem Eingriff in die menschliche Keimbahn endet das Vorstellbare; der Lauf des Menschen ist abgeschlossen. Er wirft sich einer Technik hin, die im äußersten Gegensatz zu dem steht, was das Denken bewirken soll. Es wäre, womit dieser Exkurs sein Bewenden finden soll, die Aufgabe genau jener Geistes-Wissenschaft schon längst gewesen, durch die Aufnahme ihres Eigenen von sich aus kommunikatives Gewicht zu erlangen: Schauen, Betrachten, Sehen, Denken.

Am Folgenden soll gezeigt sein, was gemeint ist.

Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
(IV, 190, 1 und 2)

Konstellationen vor dem Verschütt:

das wertet nicht, das belegt nur, was ‚zurück‘ gesehen werden kann.

Konstellationen vor dem Verschütt: ein junger Mann aus München, Sohn eines bayerischen Generals und einer Prinzessin aus fremden Gefilden, fällt in das Erleben Hölderlins. Zunächst sind es dessen Pindar-Übertragungen, dann aber – vor allem – die (späten) Gedichte, Hymnen und Reihen.

Zu jenen Tagen war Hölderlin im ‚allgemeinen Diskurs‘, darf man sich auf die Quellen verlassen, wenig bekannt; kein Thema in der Diskussion. Sah man in ihm – vielleicht – den früh ver-rückt Gewordenen, den Ver-Rückten, der aus dem Rahmen gefallen ist, dessen Hinterlassenschaft mit Vorsicht zu ‚genießen‘ wäre, weil sie einem ‚Ver-Rückten‘ zuzurechnen wäre? Der Mann, der sechsenddreißig Jahre in einem Turm verbracht hatte, schrieb auch noch, als das Urt(h)eil aller befassten Mediziner eindeutig war.

Hellingraths Mühe – und sein Erfolg – bestanden im Auffinden, im Bearbeiten, im Entdecken vor allem der späten Werke Hölderlins. Es ist der vierte Band der sechsbändigen Edition, der Gipfel und Höhepunkt nicht nur des Hölderlinischen Werkes aufweisen soll, sondern auch Hellingraths Leistungen bedeutet.

Dieser vierte Band hat sich eingewoben in die Hölderlinische Rezeptionsgeschichte; er ist untrennbar verbunden mit der Lebensgeschichte des Philosophen Martin Heidegger; er strahlt in das Leben Paul Celans, wie lassen wir vorderhand offen.

Als er erschien – im Sommer 1914 –, erregte er Aufsehen; das Aufsehen einer Entdeckung, hier nicht im Sinne der decouverte, sondern im Sinne des Ent-deckens, des Freilegens, verstanden. Freilegen als Grundlage der Einsicht. Unmittelbarkeit. Offenheit. Etwas zu einer, zu seiner, zu der ihm gemäßen Wirkung verhelfen.

Diese Freilegung ist das Verdienst Hellingraths. Mit nicht einmal dreißig Lebensjahren ist Norbert von Hellingrath 1916 in Frankreich gefallen; gefallen in einem Krieg, dessen Pneuma nicht wenig mit der zuvor genannten Entdeckung zu tun hat.

Die pneumatische Akzeleration des Krieges als eines Ringens der Völker, die fundamentale Sinngebung des Krieges auf solcher Grundlage hängt nicht nur,

aber auch mit der gnostischen Erfahrung der Entdeckung Hölderlins zusammen. In einem unmittelbar folgenden exegetischen Schritt wurden Begriffe aus dessen Werk entnommen, die das schöpferische Geheimnis eines auserwählten Volkes belegen sollten.

Entflohene Götter! auch ihr, ihr gegenwärtigen, damals
Wahrhaftiger, ihr hattet Eure Zeiten!
(IV, 181, 17-18)

Die Bereitschaft für das Geheimnis,

die Bereitschaft für die Arkana und deren Hütung, jene Haltung des Anderen, des Erwählten, des Auserwählten, des Exklusiven und nur auf dem Geiste sich Gründenden ist eine zweiseitige Sache: es lässt sich nun einmal nicht leugnen und wohl auch mit ‚wissenschaftlichen‘ Methoden nicht widerlegen, dass in der Tat etwas im Schöpferischen liege, das nicht (einfach) erklärbar ist, das nicht selbstreferenziell ist und das in Schichten und Tiefen weist, denen man sich nur in betrachtender und dankfertiger Haltung nähern kann; dass es also Werke der Kunst zum Beispiel gäbe, deren Wirkung so unmittelbar auf den Akt ihres Entstehens zurück weist, dass man auch im Nachhinein außer Atem gerät, wenn man hören will, auf- und zuhören, ist eine Sache; sie lässt sich als Erfahrung nicht objektivieren, verbindet aber Menschen, die auf Ähnliches hören, die ähnliche ‚Schwingung‘ geneigt aufnehmen und so Teilhaber der privaten Offenbarung des schöpferischen Geheimnisses werden.

Man begegnet solchen Gruppen und solchen Verbindungen nicht selten; zu denken ist etwa an den George-Kreis, dem Hellingrath lose zugehörte.

Verwächst das Geheimnis aber zum Träger einer selektiv wertenden Exklusivität, verleugnet es nicht nur seine Grundlage im Offenen des Denkens, sondern ordnet sich den überkommenen Gütern über. Es wird gefährlich und läuft zu jenem Punkt vor, wo die Erfahrung des Geheimnisses und seiner scheinbar objektiven Botschaft – die immer nur das Ergebnis rezeptiver Auswahl sein kann – zur Richtschnur künftigen, auch kollektiven Verhaltens wird. Diese Richtschnur ist eine Hinrichtschnur.

Das Geheimnis verläuft sich in einem sozialen Schneeballsystem; das ist eine Erfahrung, die sich mittlerweile belegen lässt; es wird verwässert und zu einem sinnentleerten Totem der vermeintlichen Superiorität eines Volkes, einer Rasse oder wessen immer. Längst von der ersten Erfahrung des Denkens gelöst, schimmert nur noch die Hülle und wird zum gedankenlosen Vorwand der Inhumanität.

Nicht anders hat es sich hier verhalten; aus der ersten Konstellation der Entdeckung, der Wieder-Entdeckung Hölderlins und seiner Reintegration in den aktuellen literarischen Diskurs, aus der Entdeckung des unmittelbaren Geheimnisses seiner schöpferischen Kraft und der essenziellen Bedeutung seiner Dichtung, erwuchs, zu Teilen, die Mythe der Superiorität eines Volkes, nämlich jenes Volkes, das diesen Dichter hervorgebracht

hat. Hölderlins Germanien missverstanden als der Bannerspruch eines auserwählten Volkes. Dass es – mitunter – lange bei dieser Haltung geblieben ist, lehrt die Erfahrung.

Der Überschlag von der Berührtheit aus dem aktuellen Erleben, dem Angerührt-sein, dem Berührt-sein, dem Staunen vor der Bedeutung und der Wirkung, der Begegnung mit dem Offenen hin zu einer Hinein-Nahme des Erlebten in die je eigene Geschichte, ist eine, gerade am Beispiel der durch Hellingrath erst ermöglichten neuerlichen Rezeptionsgeschichte Hölderlins, seltsame Farce. Der Leser nimmt Gestalt an.

Dieser Gestaltwandel ist, soweit er sich auf die Liebenswürdigkeiten beschränkt, zwar skurril, aber durchaus hinnehmbar. Dort aber, wo er eine Entschlossenheit fördert, die auch vor der gewaltsamen Durchsetzung der sich in ihr verkörpernden Idee nicht Halt macht, wächst eine Gefahr, die nichts Rettendes kennt.

Es ist fieberhaft und angekettet das
Lebendige scheint oder auch
Bei Nacht, wenn alles gemischt
Ist ordnungslos und wiederkehret
Uralte Verwirrung.
(IV, 180, 217-211)

Hölderlins Weltsekunde in der Gestalt

Der erst 1923 abgeschlossenen und im selben Jahr noch einmal in zweiter Auflage erschienenen Werkausgabe von Hellingrath, die Seebaß und Pigenot zum Abschluss brachten, war schon abgelaufen, als das Werk ‚fertig‘ war. In den Jahren nach dem ersten so genannten Weltkrieg löste sich das vermeintliche Einverständnis, von dem man sagt, es habe Europa vor 1914 zusammengehalten.

Man sagt es zu Unrecht. Den angesprochenen Konsens gab es aus einem einfachen Grund nicht: der überwiegende Teil der Bevölkerung war nicht nur von allen Entscheidungen, sondern auch von den meisten Mitteln abgeschnitten. Nun, in einem mechanistischen Kriege verbraucht, in dem erstmals der Einsatz von Giftgas gegen Menschen erfolgte, blieb nichts übrig von jenem arkanischen Pneuma des Krieges, das auf der vermeintlichen Einsicht in die Größe eines Volkes und seine Bedeutung zurückzuführen war. blieb nichts über von Germanien. Nichts über von einem Germanien, das, hätte es den exegetischen Landzwang zweit- und drittklassiger Denker nicht gegeben, nie aufgekomen wäre.

Exegese ist Aufladung. Sinnstiftung aus zweiter Hand in den meisten Fällen. Eine Inkluse will ich hier bringen: das gilt nicht für das schmale, doch ungemein reiche Werk Peter Szondis.

Was er, sei es bei Hölderlin, sei es bei Celan, gezeigt hat, ist, so will mir scheinen, unerreicht. Es übersteigt auch das Essayistische, das Gebildete, das Geläufige, das wir von Hans Mayer kennen, und erst recht das stakkatohaft Blendende Theodor W. Adornos. Szondi ist Schauen, Sehen Betrachten und Fragen.

Wie oft aber ist Exegese nichts als Missbrauch, nicht nur der Form, sondern auch der Gestalt. Vergewaltigung. Der hohe Ton fordert den hohen Ton heraus; freilich treffen ihn die Exegeten nicht. Sie versetzen sich in das Objekt ihrer Betrachtung; daraus werden die Versatzstücke.

Versöhnender, der du nimmergeglaut
(IV, 162, 1)

In der Unsicherheit, in der Bodenlosigkeit,

im Zerfall der überkommenen Systeme und Fundamente offenbart sich eine tiefe Zerrissenheit. Der Mensch wird unangebunden. Ohne aber die Potenz solcher Lage zu verstehen, gewinnen Unsicherheit und Haltlosigkeit im intellektuellen Sinn an Gewicht. Das sind die Zwischenzeiten und die Zwischenreiche; sie geben sich Namen und sie ringen nach einem Ausdruck. Solche Zeiten zeichnen sich aus durch eine Abnahme der Vernunft und eine Zunahme der Gläubigkeit. Es sind dies die Zeiten der Entschlossenheit.

Auch sie haben ihr Personal, haben ihre Chiffren, ihre Sprache, ihren Duktus und ihre Begriffe; ihr Werkzeug und ihren Bedacht.

Martin Heidegger hat in seinem Buch *Sein und Zeit* das dunkle Glossarium eines Überganges geschrieben; es enthält, in einer unglaublichen Verdichtung, die immer wieder changierenden Begriffe des Überganges; *SuZ* hat der Epoche eine Sprache gegeben, eine neue Sprache erfunden und diese Sprache als eine Folie über die Nachkriegsjahre gelegt. Nichts mehr und nichts weniger als die Unmittelbarkeit dieses Denkens hat seinem Philosophieren einen Rang gesichert, den es als Sprachwerk noch lange Zeit beanspruchen wird.

Heidegger war kein ‚Denker‘ und auch kein systematischer Philosoph. Das darf nicht mit der Abwesenheit von Bildung und Traditionen verwechselt werden; er genoss eine umfassende naturwissenschaftliche und theologisch-scholastische Ausbildung; seine phänomenologischen Erfahrungen, die er bei Edmund Husserl in großer Dichte machte, schlugen in das Gegenteil des von Husserl Intendierten um: was ihm die strenge Klarheit des Begriffes und des Erkennens war, wurde bei Heidegger in eine neue Sprachwelt umgegossen, die im Primat des Fragens den Grund aller Rede erfasste.

Heidegger aber hat Begriffe geschaffen und geprägt, die bis heute nicht wegzudenken sind und die in ihrer Banalisierung und Popularisierung nicht zu überschätzen sind. Wir denken an die Geworfenheit, die Eigentlichkeit, das Dasein, das Sein, das Seyn, die Langeweile, die Sorge als das Sein des Daseins, die Frage als die Frömmigkeit des Denkens.

Der Vorlauf zur Entschlossenheit – wirklich nichts Anderes und nichts mehr als zeitgebundener Eskapismus eines wild gewordenen Scholastikers? Das scheint mir viel eher die unmittelbar rezeptive Aufnahme einer Grundstimmung zu sein, die viel eher in das Sprachwerk an sich als in die ‚Philosophie‘ weist. Das Seismographische ist der Pate dieser Kunstsprache, die sich ein ganzes System gegeben hat; ein System, das sich – noch bis 2030 – in einhundertundzwei Bänden vor uns entrollen wird.

Auch hier ist eine andere Seite (Kubin): Fermente dieser Begrifflichkeit und, darüber hinaus, auch wesentliche Belange daraus werden den intellektuellen Zierrat einer ‚Bewegung‘ bilden, die 1933 an die Macht kommt und erst in der totalen Zerstörung ihr Ende finden wird.

Die Verschränkung von Heideggers Begriffswelt mit der ‚Ideologie‘ des Nationalsozialismus ist (immer noch, nein, eigentlich vermehrt) Gegenstand eines großen Diskurses, dessen Ende nicht absehbar ist. Emmanuel Fayé geht soweit, Heidegger als jenen zu beurteilen, der den Nationalsozialismus in die Philosophie eingeführt habe.

Diese Frage muss hier offen gelassen werden. Sie weiter zu fragen, ist eine essenzielle Aufgabe.

Denn sagen hört ich
Noch heut in den Lüften:
Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter.
(IV, 168 1-3)

Heidegger meets Hölderlin.

Und er tut es, wohl schon 1914, im Erscheinen des berühmten vierten Bandes.

Seit dieser Zeit nehmen das Befragen und das Bedenken zu.

Erst nach seinem unmittelbaren Eingriff in das Politische, erst nach dem Rektorat der Jahre 1933 und 1934 gewinnt das Bedenken Hölderlins greifbare Gestalt. Ab dem Ende der Dreißigerjahre erscheinen Aufsätze und werden Vorträge gehalten.

In Rom, wohin der Philosoph aus der Provinz – einer der wenigen Gelegenheiten, an der er über seine unmittelbare Umgebung hinausfuhr – reiste, um einen Vortrag über das Wesen der Dichtung zu halten, in Rom also, wo er seinem ehemaligen Schüler Karl Löwith mit dem Hakenkreuz am Revers begegnete – in Rom bezog sich Heidegger ganz auf die Erfahrung des Hölderlinischen Dichtens.

Er setzt seine Bemühung fort, widmet sich in strenger Befragung den späten Hymnen: *Der Rhein*, *Der Ister*. In Vorlesungen, die in die letzten Jahre des zweiten Weltkrieges hineinfallen, werden diese Hymnen in einer Weise befragt, die dem eingangs genannten Begriff des Fragens sehr nahe kommt.

Und doch geschieht das auf dem Grund einer europäischen Katastrophe ungeheuren Umfangs. Heidegger befragt Hölderlin zu einem Zeitpunkt, zu dem seine jüdischen Kollegen vertrieben oder tot sind. Er fragt in den Tagen, in denen in lettischen und in litauischen Forts die letzten deutschen Juden in Massen erschossen werden. Er fragt zu einer Zeit und in einem Alter, in dem sich etwa auch der Breslauer Gelehrte Willy Cohn befindet: Gewiss, kein Mann von Weltbedeutung, aber ein Historiker, der über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt ist; man nennt ihn, nach dem Gegenstand seiner Forschung, den „Normannen-Cohn“.

Jener kommt anfangs der Vierzigerjahre mit Frau und zwei Kindern, eines davon im Alter meiner Tochter etwa, um. Sie werden aus Breslau in das Fort gebracht, ‚ausgeladen‘ und erschossen.

Kann man, wie Gertrud Heidegger im Vorwort der Briefedition der Ehebriefe ihrer Großeltern, heute wirklich noch schreiben, dass Elfride Heidegger von ihrer „deutschnationalen und antisemitischen Einstellung“ bis zum Lebensende nicht abrückte, um sie im gleichen Atemzug eine „sehr intelligente“ Frau zu nennen?

Mir verdichtet sich die Frage des biographischen Kontextes zu einem brennenden Problem, das mein Fragen nicht mehr loslässt: Kann man über Hölderlin denken, sich auf ihn besinnen und zu ihm schreiben, kann man ihn befragen in dem Begleitwissen von Mord und systematischer Beseitigung?

Das ist die Frage aus einer ganz anderen, der zweiten Konstellation um Hölderlin in dem abgelaufenen zwanzigsten Jahrhundert.

Rekapitulieren wir die erste: Hölderlins nochmalige Entdeckung, im Vorlaufen des Weltkrieges überholt. Die Exegese überholt das Werk. Es wird verbraucht.

Nun die zweite: das Befragen der Werke Hölderlins durch einen der essenziellen Denker des zwanzigsten Jahrhunderts. Es geschieht zu einem äußersten Zeitpunkt – im Mitwissen um die systematische Ausrottung der Juden, in einem Krieg, der sich nicht (mehr) als gerecht verstehen lässt.

Die Frage wäre bedeutungslos, würde Heideggers exegetische Befragung Hölderlins nicht zum Bestechendsten gehören, was in dieser Hinsicht geschehen ist. Damit sagen wir nichts über den Inhalt, aber viel über die Methode.

Vormals richtete Gott.
(IV, 241, 1)

Ist es nicht eine zweifache Aufhebung dessen,

was – in aller gebotenen Vorsicht und Zurückhaltung – Hölderlin ‚unterstellt‘ werden darf? Ist es nämlich so, wie durchaus auch Heidegger es erkannt hat, dass Hölderlin das Überwachsene aufhebt und die Dichtung zurückverweist in den Stand des Ursprünglichen, der ersten Schöpfung, dann drückt sich darin eine ganze besondere, wenn man so sagen will, singuläre Qualität aus. Sie zeichnet den Raum des Menschlichen aus.

Wie lässt sich dies erkennen, wenn in nächster Nähe gewaltsame Tode gestorben werden, Auslöschungen geschehen, die namen- und beispiellos sind?

Oder gilt das für jede Rede von Literatur, überhaupt von Kunst, solange es auf der Welt Menschen gibt, die Hungers sterben?

Das soll gefragt werden; weit hinaus über die falsch gestellte Frage, ob man nach Auschwitz noch ein Gedicht schreiben könne.

Die Frage greift zurück zu den Grundlagen der intellektuellen Existenz. Sie kann hier nicht beantwortet werden.

O wann, wann
schon öffnet sich
die Fluth über die Dürre
(IV,245)

Im Angesicht der Auslöschung:

Das ist der Standort Paul Celans. Dass auch Celan die Begegnung mit Hölderlin wesentlich wurde, wissen wir aus seinem Zeugnis; den Turm hat er auch ins Gedicht genommen. Das Hölderlin gewidmete Gespräch hat Celan mit Heidegger in Verbindung gebracht; auf das Komplexen dieser Begegnung kann hier nicht eingegangen werden. Für mich steht außer Frage, dass Celans Wirkung im zwanzigsten Jahrhundert nur mit jener Hölderlins – nicht vergleichbar ist – nein, aber in Beziehung gesetzt werden kann; die Reinheit, die seine Schöpfungen ausmacht, ist der Reflex einer ungeheuren Anspannung, die übermenschlich war und nicht zu ertragen.

Ich sage nicht zu wenig, wenn ich sage, dass es die heiligen Bezirke sind, die wir hier betreten; die heiligen Bezirke einer säkularen Welt. Es sind die Gegenbezirke, an deren Pforte die Geisteswissenschaft eingeladen ist, ihr Denken erneut zu beginnen.

Der Ort, an dem der Geist beginnt, hereinzureichen in die Belange des Denkens.

Das Gespräch, das Heidegger und Celan geführt haben, liegt in dem Gedicht *Todtnauberg* verdichtet, das Celan wenige Tage nach dem Gespräch geschrieben hat.

Es weist zugleich auch zurück zu Hölderlin und seinem Begriff des Stiftens.

Die dritte Konstellation: der Dichter aus Czernowitz, dem die Shoa nicht nur die Eltern, sondern auch den Atem nahm, und der Exeget aus Deutschland, dem Land des Todes, die sich in der Reflexion Hölderlins trafen.

Beider Tode hat Hölderlin begleitet: in den Versen, die Heidegger am Grabe sprechen ließ; in dem – Brentano zugeschriebenen – Satz aus einer Hölderlin-Biografie, den Celan als letzte Fuge hinterlassen hat:

Manches Mal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen
seines Herzens.

Die Zitate sind entnommen aus Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Vierter Band, Besorgt durch Norbert von Hellingrath, Gedichte, 1800 – 1806, 2. Auflage, Berlin, 1923.

Diese Überlegungen verstehen sich als ein Vorlauf zu dem eingangs angezeigten Fragen.

Anmerkungen

- 1 Der Verfasser verkennt bei Weitem nicht, dass der – zumindest als möglich geschilderte – Standortverlust der Geisteswissenschaften oftmals ein aufgezwingener ist. Das Zähl- und Messbare wird den Geisteswissenschaften von einer Verwaltung oktroyiert, die ernsthaft meint, das Schöpferische lasse sich auf solche Weise ‚messen‘. Das findet seine Entsprechung in einem Mangel an eigentlichem Denken, der, anders als Martin Heidegger es meinte, weniger ein Kennzeichen der (Geistes-)Wissenschaften als vielmehr einer Exekutive ist, die alles über einen Kamm scheren möchte.

„Das Pendel schlägt aus und trifft“ Anmerkungen zur Bedeutung der Lyrik im Werk Joseph Zoderers von Erika Wimmer (Innsbruck)

Die Anthologie *Neue Literatur aus Südtirol*, 1970 von Gerhard Mumelter im Auftrag der Südtiroler Hochschülerschaft herausgegeben, wird gemeinhin als nachhaltiges Lebenszeichen und Dokument einer neuen Generation von Literatinnen und Literaten in Südtirol gesehen. Der damals nicht mehr ganz junge Joseph Zoderer (geb. 1935) trat darin mit experimentellen Texten auf¹, mit Auszügen aus den *Schlaglöchern*, einer lose assoziierenden Prosasammlung aus den Jahren 1968/69, die so schnell keinen Verleger finden sollte und die erst über 20 Jahre später, nachdem der Autor sich längst überregional etabliert hatte, zur Gänze veröffentlicht wurde.² Obwohl nur in Ausschnitten möglich, war Zoderer die Präsentation seiner neuen Prosa in der Anthologie offenbar wichtiger als die Publikation von Gedichten, was aus heutiger Sicht vorausschauend war, ist der Autor doch nachher weit mehr als Prosaschriftsteller denn als Lyriker bekannt geworden. Auch später wird Zoderer immer wieder auf die Publikation von Lyrik zugunsten seiner Prosa verzichten, nicht zuletzt, weil Lyrikbände für einen Verlag wesentlich risikoreicher als etwa Romane oder Erzählungen sind. Auf die *Schlaglöcher* als Roman hatte indes schon etwas früher, im August 1969, Norbert C. Kaser in seiner legendären *Brixner Rede* aufmerksam gemacht. Gegen die Südtiroler Literatur der vergangenen Jahrzehnte polemisierend strich Kaser Zoderers Arbeit heraus und sagte anerkennend: „Zur Zeit wandert er [Zoderer] mit seinem Roman ‚Schlaglöcher‘ von Redaktion zu Redaktion. Der Roman muß für Südtiroler Begriffe natürlich schlecht sein. Ich kenne Ausschnitte davon: er ist herrlich.“³

Doch sind die *Schlaglöcher* tatsächlich ein Roman? Inwieweit sind sie überhaupt der Prosa zuzurechnen, zumal jener im herkömmlichen Sinne? Oder anders gefragt: Zeigt sich in diesem frühen Text Zoderers nicht eigentlich seine ausgeprägt lyrische Handschrift, ein typisch lyrischer Formwillen, mag der Schriftsteller nun vornehmlich als Erzähler hervorgetreten sein oder nicht? „das Zünglein an der Waage schwillt an / das Pendel schlägt aus und trifft / der Gesichtsverlust ist vollkommen / das Traumgesicht ist zu Ende aber nun beginnt der Krisenherd heiß zu werden“⁴ – diese recht willkürlich herausgegriffenen Zeilen aus *Schlaglöcher* stehen für zahlreiche ähnliche Textstellen. Solche Zeilen, wie Verse untereinander gestellt und ohne Interpunktion verknüpft, stehen in diesem Text immer wieder zwischen Absätzen dichter, jedoch letztlich fragmentarischer Alltagsschilderungen, in denen Zoderer überdies mit der Sprache spielt, deren Normen bricht und durch vielschichtige Verfremdungstechniken die in der Sprache sichtbar werdenden Herrschaftsansprüche aufdeckt. Man könnte bei *Schlaglöcher* allenfalls von experimenteller lyrischer Prosa sprechen, von, wie es Christoph König formuliert, gesammelten Kurztexten, die „durch Häufung, Reihung, Variation und Pointe raffen, verlangsamen, surreal montieren und solcherart ein

Konglomerat von Wirklichkeitselementen entstehen lassen“.⁵ So ist es denn kein Zufall, dass der Autor selbst unlängst in einem Gespräch spontan sagte, wolle man sich mit seiner Lyrik beschäftigen, so müsse man die *Schlaglöcher* mit einbeziehen.⁶ Wenn dies hier nicht geschieht, so deshalb, weil dieser Text, schon allein wegen seines Umfangs und der zahlreichen enthaltenen Konnotationen, einer umfassenderen Untersuchung bedarf. Zumindest soll aber hier gesagt sein, dass selbst da, wo Zoderer Prosa vorlegt, die Lyrik ihre Hand oft stärker im Spiel hat als dies – oberflächlich betrachtet – den Anschein haben mag.

Schaut man sich andererseits Zoderers Veröffentlichungen an, so entsteht der Eindruck, die Lyrik spiele in seinem Schaffen keine allzu große Rolle. Gedichtbände hat es in der frühen Publikationszeit, in den siebziger Jahren, gegeben, danach sind fast dreißig Jahre lang, bis 2007 nämlich, keine Gedichte mehr in Buchform erschienen. Auch verstreut publizierte Gedichte finden sich nicht sehr zahlreich, und so ist es nicht verwunderlich, dass die Beachtung der Lyrik Zoderers bis heute im Hintergrund bleibt, dass sowohl in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wie auch in der Literaturkritik die Befassung mit seinen Gedichten vergleichsweise dürftig ausfällt. Dabei hat der Autor, eigenen Aussagen zufolge, nie aufgehört, Gedichte zu schreiben. Er beginne jeden einzelnen Arbeitstag mit dem Verfassen eines Gedichts, damit schreibe er sich warm, erzählt er⁷ und spricht von Stößen von Gedichtmanuskripten, die sich noch in seinem Besitz befänden, während der sonstige Vorlass bekanntlich vor einigen Jahren vom Land Südtirol gekauft und dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv zur Bewahrung, Ordnung und Auswertung überantwortet wurde. Was sich daraus ableiten lässt ist: Die Lyrik nimmt keineswegs nur einen schmalen Platz im Werk Zoderers ein, wie dies etwa Alexander Müller, wohl in Unkenntnis dessen, was in der Schreibstube des Autors noch verborgen ist, in einer Rezension zu Zoderers Liebesgedichten in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom Jänner 2008 suggeriert.⁸ Zugänglich ist freilich nur ein Teil dieser Lyrik, und so mag man, wenn hier von frühen oder späten Gedichten Zoderers die Rede sein wird, die Existenz weiterer 30 Jahre Lyrikproduktion mitdenken. Zoderers aus einem Interview stammende Bemerkung, er sei kein Autor, der in Archiven arbeite und sich in Dokumente versenke, dazu sei er zu egozentrisch bzw. von der Begabung her mehr Lyriker als weitausholender Prosaist⁹, unterstreicht dies noch und verweist auf die in seinem Fall zweifelsfrei gegebene starke Wechselwirkung zwischen Lyrik und Prosa.

Das derzeit zugängliche lyrische Werk besteht aus drei Gedichtbänden, die zwischen 1974 und 1979 erschienen sind¹⁰, weiters aus dem schon erwähnten, im Jahr 2007 bei Hanser herausgekommenen Band *Liebe auf den Kopf gestellt*.¹¹ Daneben kann man wenige verstreut publizierte Gedichte¹² und einige unveröffentlichte Gedichte der frühen Zeit, z.B. lyrische Skizzen zu einem Zyklus mit dem Titel *Die große Trauer*, datiert auf 1978/79 und Teil des Zoderer-Vorlasses, lesen. Dazu kommt allenfalls ein 1984 erschienenes Bändchen mit Bildern von Sandra Morello, Zoderers Frau und Mutter dreier gemeinsamer Kinder, für das der Autor Tagebuchtexte, die in ihrer Knappheit als lyrische Momentaufnahmen gelten können, auswählte.¹³

Joseph Zoderers erste Buchpublikation, der Dialektlyrikband *S Maul auf der Erd* (1974), graphisch illustriert vom Südtiroler Künstler Luis Stefan Stecher, entsprang ideologisch einer Phase konsequenter politischer Beteiligung innerhalb der Außerparlamentarischen Opposition in Wien, wo Zoderer zwischen 1957 und 1963 studierte, des Weiteren bei *Kurier*, *Kronenzeitung* und *Presse* als Journalist arbeitete.¹⁴ Damit ist die grundsätzliche Schreibposition jener Zeit definiert und auch für die folgenden Jahre und Jahrzehnte vorweggenommen. Zoderer ist von Anfang an ein politischer Schriftsteller gewesen, er ist es bis heute, auch in der Lyrik. In seinem Erstling bediente er sich der Burggräfler Mundart, einer Mundart, mit der er zwar nicht in Südtirol, jedoch innerhalb der Familie, die im Zuge der Option nach Österreich kam und in Graz lebte, aufgewachsen war. Andererseits war er mit seinem Dialekt unter den Grazer Schülern und später als Internatszögling in Widnau/Ostschweiz ein Fremder geblieben.¹⁵ Im Schreibprozess mag Zoderer den Dialekt bis zu einem gewissen Grad als Kunstsprache begriffen haben, dazu kam, dass der Einsatz von Mundart im Kontext der Wiener Gruppe mit H.C. Artmann, Friedrich Achleitner und Konrad Bayer ein politisches Programm zum Ausdruck brachte¹⁶, nahm der Dichter doch damit den Blick von unten ein und formulierte die Anliegen der Unterdrückten in ihrer eigenen Sprache. 1971 war Zoderer, weil er eine Anstellung als Redakteur beim RAI-Sender in Bozen bekam, endgültig von Wien nach Südtirol zurückgekehrt. Da er, wie er im Rückblick sagt¹⁷, nicht wie Celan oder Bachmann schreiben wollte, schien ihm das Idiom der eigenen Gegend wohl tauglich für seine Lyrik, die unbedingt gehört werden wollte.

Die Resonanz auf diese Gedichte war denn auch groß, vor allem in Südtirol selbst.¹⁸ Sofort war klar, dass sich mit diesem Buch die junge Südtiroler Literatur laut und deutlich zu Wort meldete – eine Literatur, die nach ureigenen Ausdrucksmitteln rang, die sich schnoddrig gab, um sich vom – als verlogen empfundenen – hohen Ton der älteren Autorengeneration zu distanzieren und den herkömmlich konservativen Gebrauch des Dialekts zu unterwandern. Zoderer bezog Position und gab der einfachen Bevölkerung Südtirols eine Stimme. Mit großer Selbstverständlichkeit, ja Leichtigkeit skizzieren diese Gedichte das gewöhnliche Leben, mit Grimm auf der einen, einem Augenzwinkern auf der anderen Seite dokumentieren sie das Leben, die Sitten der sozial und ökonomisch Benachteiligten, freilich nicht ohne auf herbe Spitzen gegenüber den Privilegierten zu verzichten.

mit eidotter und mehlspeis
 homms mi nit augepapplt
 a nit mit fleischbreckln
 erdäpfelbiree in sunntig und brennsupp mit frigl
 unter dr woch

omletn af nocht mit äpfmwas
 kaiserschmorm
 muas ohne dergongene butter dafir a por

brusn kakau
um di roschpfn hommer ins gschleint¹⁹

S Maul auf der Erd stellte vor allem eine Provokation dar, die unmissverständliche Kritik an einer sich abkapselnden und auf erstarrte Traditionen beharrenden Südtiroler Gesellschaft. Dies wird besonders anhand des derben und etwas raunzigen Tons dieser Gedichte deutlich. Zoderer fing das Fühlen und Denken der Menschen ein, artikulierte ihre Wut und sensibilisierte für die Nöte jener, die sonst in der Literatur nicht unbedingt vorkamen.

miad binni und
sierig
und boofn tu i
vor wuat²⁰

Der Ton dieser Gedichte hat aber auch Zitatcharakter: Er signalisiert Sprachskepsis und den bewussten Umgang mit vorgefundenem Sprachmaterial, er verweist auf die angemessene Schreibhaltung der ironischen Distanz des Autors gegenüber seiner Umgebung. An die Dichtung der österreichischen Avantgarde anknüpfend setzt Zoderer damit für die junge Generation im Südtirol der 70er Jahre neue Maßstäbe. Das Südtiroler Milieu, dessen Sprache und Kultur ausschöpfend zeigt er sich als ein Autor, der bereits in den Anfängen die Grenzen der Heimat überschritten hat. Politische Einmischung und Agitation gehörten im Zuge der 68er Bewegung und der Folgejahre zum guten Ton der fortschrittlichen jungen Dichter. Das hier wiedergegebene Gedicht, das den Andreas-Hofer-Mythos als Steckenpferd der sozialen Oberschicht andeutet und das Oben und Unten in der Gesellschaft spielerisch umdreht, mag beispielhaft für den agitatorischen Gehalt mancher Gedichte aus der Sammlung gelesen werden.

schian isches afn knott zu huckn
und oizuspuckn
kienig kaiser
lauter boofer
wos tuin heint mitn ander hofer

di stuan umdraanen
di erd auroogln
s edelweiß rupfn und in enzian maanen
die erdäpfl uunoogln

statt di hantln foltn
di faischt zoagn
und zsommenholtn

de do obn huckn
solln si selber buckn²¹

In Summe wurden Zoderers Mundartgedichte aus einer für die 70er Jahre typischen linksintellektuellen Perspektive heraus verfasst und zielten in ihrer Kritik auf die konkrete politische Realität in der Region ab. Das Buch nahm für die neuere Südtiroler Literatur eine Vorreiterrolle ein, ihre volle Wirkung entfalteten die Texte gewissermaßen erst im Zusammentreffen mit dem damals in Südtirol herrschenden kulturellen Vakuum. Es hatte, so stellte der Kritiker Gerhard Riedmann nach dem Erscheinen des Buches fest, den Anschein, „ein Paukenschlag“ habe „die literarische Stille Südtirols durchbrochen“.²² Die Neuauflage der Gedichte durch die Edition Raetia im Jahr 2001 eignete sich folgerichtig nur zu dem Zweck, Zoderers im Nachhinein veröffentlichtes Frühwerk zu ergänzen, es vollständig zu dokumentieren, provozieren konnten die Texte zu diesem Zeitpunkt nicht mehr.

Joseph Zoderer hatte gerade erst die literarische Bühne betreten, war aber offenbar von Anfang an mit einem Gespür für das, was in der Luft lag, für die brennenden Themen der Zeit und deren Bewegungen in der Literatur ausgestattet. Gewiss verfolgte er aufmerksam die literarischen Neuerscheinungen in Österreich und Deutschland und kannte die Schreibweisen seiner Kollegen außerhalb Südtirols. So spannend der Gebrauch der Mundart in der Dichtung einerseits war, so sehr begrenzte er auch die Möglichkeiten eines Textes, wahrgenommen zu werden. Zoderer überstrapazierte die Auseinandersetzung mit dem eigenen Dialekt nicht, sondern legte ein Jahr später mit *Die elfte Häutung* eine ganz andere, von persönlicher Befindlichkeit gefärbte Lyrik vor, eine Lyrik, die den inneren Spiegelungen äußerer Bedingungen folgte und mehr philosophisch als politisch grundiert war. Hatte er mit *S Maul auf der Erd* noch dezidiert auf den konkreten Südtiroler Bezug gesetzt, so signalisierte er jetzt, dass er nicht etwa als Südtiroler Heimatdichter, und sei er noch so kritisch, festgelegt werden wollte. Dieser Eindruck wird von der Tatsache, dass Zoderer in einigen Gedichten zwischen Deutsch und Italienisch wechselte, noch unterstrichen – damit wurde zwar die Südtiroler Identität des Dichters ausgewiesen und bekräftigt, aber gleichzeitig eine klare Abgrenzung zur konservativ-nationalistischen Seite hin vorgenommen. Auch die Illustrationen stammten diesmal nicht von einem Südtiroler: Das neue Buch brachte graphische Beigaben von Turi Werkner, einem Wiener Experimentellen mit Tiroler Wurzeln. Auch wenn *Die elfte Häutung* nicht jenen Aufmerksamkeitsgrad erreichte, den Zoderers erster Lyrikband wie von selbst auf sich gezogen hatte²³, so war aus der Sicht des Schriftstellers damit doch eine wichtige Spur für die weitere Arbeit gelegt.

Schon im Titel bringt diese zweite Lyrikveröffentlichung ein gebrochenes Ich zum Ausdruck. Die von 1 bis 5 vorgenommene Gruppierung der Texte – die Abschnitte werden jeweils von einem Motto angeführt – spielt mit den möglichen *Häutungen*, also mit der Entwicklung des Subjekts in der Zeit, aber auch mit seinen Masken, Tarnungen und Rollen. Das gesellschaftspolitische Engagement ist noch präsent, ebenso der Anspruch auf

Veränderung der Verhältnisse, jedoch etwas zurückgenommen. Die Themen jener Jahre – Aufrüstung, Ökologie, Rationalisierung – werden aufgegriffen, an die Stelle der Wut sind aber Resignation und das Gefühl des Versagens getreten. Politisches Engagement wird in manchen Gedichten wie von außen, mit Skepsis, betrachtet, zumal dann, wenn es als schablonenhaft verdächtigt wird, allzu sehr von Ideologien bestimmt zu sein scheint. Als wäre jener ungebrochenen linken Sicht auf die Dinge, diesem Schwarzweißblick auf Oben und Unten die Luft ausgegangen. Das Motto des dritten Abschnitts etwa mag dafür stehen: „in meinem windbeutel / ist kaum noch wind für zwei tage“.²⁴ Die Formulierung „ich verfaule in meinem fauteuil“²⁵ bringt das Grundgefühl des Stillstands, das in diesen Gedichten zum Ausdruck kommt, auf den Punkt.

Das durchgängige Motiv in *Die elfte Häutung* ist die Zeit, ihre übergeordnete Gesetzmäßigkeit, ihr erbarmungsloses Außerkraftsetzen der Bestrebungen des Individuums. Der rote Faden ist das Motiv der Grenze zwischen Außen und Innen – die Haut als Hülle, als Kontaktorgan hin zu einem Du oder als persönlicher Schutz. Auf der objektiven wie auf der subjektiven Seite werden die Fragilität der Existenz und die Brüchigkeit der Überlebenskonzepte angesprochen. So etwa in dem folgenden Gedicht, das die Brüche benennt, zahlreiche Fragen stellt, aber keine Antworten liefert.

warum die elfte
warum der fuß in der sonne
warum die elfte
warum im regen
warum nicht im steinbruch
beim dammbruch
beim stimmbruch
warum zum elftenmal nichts als
erbrochenes
verbrochenes
lauter geile friedenssprüche

und immer
ein neuer aufbruch
zum elftenmal versprochenes²⁶

Zoderer bedient sich in diesen Gedichten der Montagetechnik, er arbeitet mit den Mitteln der Gegensatzung oder Pointe, der Reihung und Häufung. Auch wenn die Bilder manchmal nicht eben treffend, etwas zu beliebig gesetzt sind, so ist doch der Impuls, eine authentische Sprache für ein authentisches Problem zu finden, spürbar. Das Problem aber mag der unauflösbare Konflikt eines lyrischen Ichs sein, das die Missstände im Außen nach wie vor wahrnimmt, den angebotenen Rezepten zu deren Beseitigung jedoch nicht mehr traut. Die nicht mehr weg zu retuschierenden Irritationen des Subjekts werden denn auch am besten durch sprachliche Brechungen zum Ausdruck gebracht. In

einem der Gedichte treibt Zoderer das Motiv der Haut sprachspielerisch auf die Spitze und bricht damit programmatisch die Lanze für eine unbedingte Subjektivität, für die vorrangige Bedeutung der Ich-Identität mit all ihrem Potential, ihrer Befindlichkeit und Verletzlichkeit.

die hautaufgabe ist
von haut zu haut zu gehen
unter die haut gehen
die hautlast tragen
hautbäume fällen
den hautmast aufrichten
durch die hautstraße in die hautstadt
zum hautbahnhof wandern
[...]
hautsache aber ist
der häutigam ist gesund
[...]²⁷

Mit den in *Die elfte Häutung* aufs Banner geschriebenen Themen und Leitmotiven kann Joseph Zoderer am besten im Kontext der *Neuen Subjektivität*, die die politisierte Literatur der späten 1960er Jahre ablöste und in den 70er Jahren zunehmend in den Vordergrund drängte²⁸, verstanden werden. Ihn, der sich gern als österreichischer Autor mit italienischem Pass bezeichnet²⁹, als aktiven Protagonisten einer engagierten österreichischen Literatur zu betrachten, die nach adäquaten sprachlichen Mitteln zur Erfassung einer komplexer werdenden Wirklichkeit suchte, bedeutet weder Kategorisierung noch Kanonisierung. Es ist vielmehr an der Zeit, Zoderer aus dem allzu engen Zusammenhang der Südtiroler Volksgruppenthematik, auf die er seit dem Roman *Die Walsche*³⁰ allzu oft festgelegt wurde, zu befreien. Zoderer hat seine literarische Entwicklung im weit größeren Kontext vollzogen, seine Themen und Schauplätze sind Spielarten unter anderen möglichen Spielarten, und so tut man gut daran, Zoderers Kernthemen zu universalisieren und von diesem Standpunkt aus neu zu bewerten. Den Grundstein für eine Rezeption seiner Werke in einem mehrstimmigen Umfeld hat der Autor, so scheint mir, bereits mit *Die elfte Häutung* gelegt.

Zoderers Beitrag zu der in der Literatur der 70er Jahre bewusst gesuchten Subjektivität und Innerlichkeit – die Konfrontation mit der *Innenhaut*³¹ – kommt auf der Ebene der Lyrik am deutlichsten in *Die elfte Häutung*, auf der Ebene des Romans in *Der andere Hügel* und *Das Glück beim Händewaschen*³² zum Tragen. Mit seinem ersten, bereits 1966/67 verfassten, aber erst 1995 publizierten Roman *Der andere Hügel* orientierte sich Zoderer bewusst an den Techniken des Nouveau Roman.³³ Der Autor erprobte sich hier mehr als Sprachkünstler denn als Erzähler, wobei er perspektivisch einen ständigen Wechsel zwischen Außen und Innen vornahm, was in der Summe ein Sprechen über jene Grenze und über das Verschwimmen des Inneren mit dem Äußeren

ergab. In *Das Glück beim Händewaschen* hingegen war Zoderer, weitgehend traditionell erzählend, der Erfahrung der Fremdheit des Ichs gegenüber anderen und gegenüber sich selbst auf der Spur. Die Verteidigung von Autonomie und Souveränität des Subjekts, eines der zentralen Themen und Anliegen der modernen Literatur, ist zwar nur von eben diesem Subjekt aus möglich, vollzogen wird dies aber allein in der – kaum je konfliktfreien – Auseinandersetzung mit dem Kollektiv. Zoderer hat sich seit jeher sowohl in der Lyrik als auch in der Prosa mit der Gratwanderung des Ichs zwischen Abgrenzung und Akzeptanz, Distanzierung und Zugehörigkeit befasst.

Zu den frühen Gedichtsammlungen Joseph Zoderers zählen auch die 1979 in einem Südtiroler Kleinverlag erschienenen *Pappendeckelgedichte*.³⁴ Zunächst fällt auf, dass sich die Publikation nach außen betont knapp und schlicht gibt, dass das Buch ohne Illustrationen auskommt und die vier Abschnitte bloß angedeutet sind, jedoch keine Titelzeilen oder Überschriften aufweisen. Hatten die Gedichte der beiden vorangehenden Bücher orthographische Normen gänzlich vernachlässigt, so verhält sich der Dichter jetzt moderater, er verzichtet zwar noch auf Interpunktionen, kehrt aber zur Norm der Groß- und Kleinschreibung zurück. Von der Form her sind die Gedichte geschlossener als die früheren, der avantgardistische Drang, sich gegen traditionelle Schreibweisen unbedingt abgrenzen zu wollen, scheint überwunden zu sein. Dies deckt sich mit dem Inhaltlichen, auch hier ist ein klarer Abstand zu den Dialektgedichten *S Maul auf der Erd* festzustellen, die Abkehr von jenem rabiatischen, letztlich aber optimistischen Aufbruch der politisierten 68er Generation scheint endgültig vollzogen zu sein. Der Ton der Gedichte ist reifer, die Bilder jedoch sind bis auf wenige Ausnahmen dunkel, pessimistisch, bedrohlich.

Denn dieser Pfahl
roh und ungespitzt der
aus der Nachtangst treibt
durchbohrt am Morgen die Augen
und wächst
blutlos und tränenlos
durch meinen Tag³⁵

Das lyrische Ich ist beschädigt, und doch wirft es beharrlich sein beobachtendes Auge aus, es stellt sich der Realität, auch wenn sie bedrückend ist – oder ist diese Realität nichts als der Spiegel der eigenen Gebrochenheit? Das Ich findet im Äußeren kaum etwas anderes als Gefährdung, Kälte und Schmerz, es antwortet darauf aus dem Inneren mit Trauer, Verstörung und Zorn. Warten, Stillstand auf der einen Seite, Vergeblichkeit, Verlorenheit und Entfremdung auf der anderen Seite bestimmen seine Befindlichkeit.

Mir träumte ich war mein Sohn
ein zerbrochener Wind

Mir träumte
ich war mein Bruder
eine durchlöcherter Haut
erst zuletzt träumte mir ich war mein Vater
der mich verlieb
da konnte ich aufstehen und weggehen
von mir³⁶

„Alle Zufahrtstraßen mit Minen verlegt“, „im seichten Wasser faulten Kühe“³⁷ – Zoderer beschreibt in den *Pappendeckelgedichten* eine von Tod und Aussichtslosigkeit gekennzeichnete Welt. Neben den Gefährdungen auf gesellschaftlicher Ebene, die der Dichter in der Wirklichkeit der späten 70er Jahre aufspürt, etwa das Wettrüsten der Supermächte in jenen Jahren, drückt sich darin auch die Absurdität einer handlungsunfähig gewordenen Existenz aus. Nachdem die Anstrengungen zur Veränderung des Unrechts auf der Welt als vergeblich erkannt wurden und die Aktivitäten eingestellt sind, ist alle Bewegung nur mehr ein Wanken von einem Albtraum zum nächsten, ist alles Aussichtsloswerden sinnlos geworden.

Es scheint nur ein Mittel gegen das Gefühl der Leere, gegen die innere Leblosgkeit zu geben, und das ist der Zugriff auf die Sprache selbst. Auf dieser Ebene holt sich das Ich seine Autonomie und seine Würde zurück, es nimmt wahr und artikuliert, es verhält sich zu den Dingen, lässt sie nicht nur einfach vorbei rauschen. Mit den Mitteln der Sprache gestaltet es eine neue Welt, eine intensiv erlebte Existenz.

Horchen und schauen
auf die Teilung
des Wassers
auf das Brechen der Steine

Holz habe ich mit meiner Hand berührt
Schneeflocken angespuckt³⁸

Mit diesen Gedichten entwickelt Zoderer eine Meisterschaft, die auch seine spätere Lyrik auszeichnen wird: Aus der Negation heraus gewinnt das Ich – schreibend – eine neue Selbstgewissheit, eine Bewusstheit, die die Befreiung schon in sich trägt. Dieses dialektische Verfahren in der poetischen Gestaltung ist für Zoderers Lyrik kennzeichnend. In *Pappendeckelgedichte* herrschen noch die Todesbilder vor, sie geben den Hintergrund, vielleicht sogar den Boden dafür, dass sich das Ich aufwirft und beginnt, in der Sprache selbst die Lösung aus aller Bedingtheit zu vollziehen. In den späten Gedichten werden sich Zoderers Wahrnehmungen beruhigt haben, beides wird in der Wirklichkeit gefunden werden – Dunkles und Helles, Schmerz und Lust. Dann wird aus dem Gegensätzlichen, das allen Phänomenen eignet, das dialektische Verfahren beim Schreiben produktiv gemacht werden.

So etwa in einigen 1998 in der Literaturzeitschrift *Akzente* publizierten Gedichten:³⁹ Während eines ausgedehnten Griechenland-Aufenthalts im Jahr 1996 verfasste Zoderer einen vollständigen Gedichtzyklus⁴⁰, der Herausgeber der *Akzente*, Michael Krüger, der zugleich auch Programmchef beim Hanser Verlag war und bis heute ist, publizierte davon eine kleine Auswahl. In diesen zehn Gedichten montiert Zoderer Momentaufnahmen südlicher Landschaften und Orte – sie sind durchaus nicht nur idyllisch – mit bruchstückhaftem Erinnerungsmaterial, mit Selbsteinschätzungen und Zuschreibungen. Der Blick von außen, die Sichtweisen des Fremden, nicht Zugehörigen sind für die Atmosphäre der Texte bestimmend, Texte, die im Wechsel freudige und traurige Momente aufgreifen, mit der Spannung zwischen den gegensätzlichen Polen spielen. Doch die Außenperspektive scheint nicht nur zum Dichter, der sich in fremder Gegend aufhält und dort seine Beobachtungen anstellt, zu gehören, sie scheint darüber hinaus auch eine bewusste Wahl darzustellen, eine Wahl, die für das Schreiben entscheidend ist: „Ich rede nicht ich bin hier ich habe / einen Tisch für meine Fremdheit“, „Es kümmert mich / nicht mehr ob ich / zu ihnen gehöre“.⁴¹ Das „problematische Wechselspiel vom Eigenen und Anderen, das zu jeder Erfahrung der Fremde und des Fremdseins gehört“⁴², erscheint hier als integrativer Bestandteil der dichterischen Existenz, als Voraussetzung fast für die Lust zu schreiben und im Schreiben den Lebensalltag mit all seinen Lügen zu bewältigen. Dass es aber nicht nur um ein Überleben, sondern um das Schreiben als Erkenntnisprozess geht, dass die Existenz des Schreibenden ihren Sinn und ihre Wahrhaftigkeit aus dem Sprachlichen bezieht, dass damit die Objektwelt letztlich im Dienste der immer wieder zu machenden Anstrengung des Formulierens steht, wird im folgenden Gedicht deutlich.

Ich gebe nicht auf
bis meine Zunge das Schweigen
umrührt in mir
diesen weißen
Brei der erstarrt
in gipserner Milch
Ich gebe nicht auf
bis ich meine Sprache finde
bis ich
die Dinge hereinholen kann
in meine Worte⁴³

Die Gestalt der immer schon existenten Worte, dieses a priori der eigenen Sprache, stellt, so scheint Zoderer zum Ausdruck zu bringen, die Kraft dar, mit der das Leben, wo immer es sich vollzieht und wie immer es aussieht, vom Schreibenden gelebt, ja bezwungen wird.

1959 hatte Joseph Zoderer mit dem Verfassen von Haikus für seine erste Frau⁴⁴ seine literarische Karriere begonnen, die Texte blieben unveröffentlicht. Erst 48 Jahre später sind erstmals Liebesgedichte aus der Feder eines Autors erschienen, der in der Prosa stets, namentlich in fast allen seinen Romanen, die Beziehung zwischen Mann und Frau zu einem zentralen Thema gemacht hat. Den Auftakt machte ein Anfang März 2006 verfasstes Geburtstagsgedicht für den Freund Horst Lothar Renner, danach hat Zoderer bis zum August desselben Jahres nur noch Gedichte – Liebesgedichte – geschrieben. Die Entstehung von *Liebe auf den Kopf gestellt* (2007)⁴⁵ verdankt sich also der Tatsache, dass der Autor bereit war, die laufende Arbeit an einem groß angelegten Prosawerk, der Arbeitstitel lautet *Protokolle der Grausamkeit*, vorübergehend zur Seite zu stellen, um sich vollständig der Lyrik widmen zu können.⁴⁶ „Ich bin eingetaucht in die Lyrik. Lyrik verkürzt alles – es ist so, als würde ein Sonnenstrahl in einem Brennglas fokussiert“, sagte Zoderer 2007 in einem Interview.⁴⁷

Die intensive, auf eine begrenzte Zeit angelegte Beschäftigung mit der lyrischen Form ist der Sammlung denn auch anzumerken, sie ist aus einem Guss, die Gedichte lesen sich wie an ein Du gerichtete Stunden- oder Tagesprotokolle und sind doch nicht mit wenigen Worten zusammenfassend zu charakterisieren. Nur einige grundlegende Gestaltungselemente – etwa die Strukturierung der Sätze durch Schrägstriche, wie Verse, die in einem Fließtext zitiert werden – und die Tatsache, dass sich das Spektrum der Themen und Motive weit auffächert, sind rasch festzustellen: Das Titelthema schließt neben der Liebe zu einer Frau auch – und dies, obwohl Selbstzweifel und Selbstironie allgegenwärtig sind und sogar Ansätze zur Selbstzerfleischung nicht ausbleiben – die Liebe zum eigenen Selbst mit ein. Die zugeneigte, jedoch nie schönfärbende Wahrnehmung richtet sich überdies auf die Welt draußen, meist auf die unmittelbare Umgebung, den Wohnort des Dichters, oder auf die Natur, auf Tiere, Bäume und Pflanzen.

Viel Alltägliches wird in diesen Texten mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht: „die winzigen Sonnenwolken/ zusammengebraut aus schrillen Kinderstimmen/ vom Schulhof nebenan“ finden sich neben „Ladenbesitzern“, die „das Heucheln gewohnt“ sind, neben „rosagrauen Pflastersteinen“ und „einer Partei der Freiheit“ in ein und demselben Gedicht.⁴⁸ „Ausgetrunkene Bierdosen/ und ausgeleckte Pizzapappkartons“⁴⁹ werden ebenso beschworen wie die „Regenpfützen des Morgens“ und die „Öllachen leckgefahrner Autos“⁵⁰, doch Wahrnehmungen dieser Art werden angereichert und im Vorgang des Anreicherns meist verfremdet. Indem Alltäglichem ungewöhnliche Attribute zur Seite gestellt, indem Beobachtungen miteinander kombiniert, neu gemischt oder in einen sonderbaren Kontext eingebettet werden, entsteht eine neue Welt. Es ist keine korrekte und brav geordnete, sondern eine durchgerüttelte, mitunter auf den Kopf gestellte Welt, die hier vorgeführt wird. Zoderer exerziert hier, was Peter von Matt die „Ästhetik des Gegenzugs“ nennt, das lyrische Ich lehnt sich gegen das Bestehende auf, indem es eine neue, gegenläufige Sicht auf die Dinge einführt.⁵¹ Das Gesehene, oft nur beiläufig Aufgegriffene trifft auf im Inneren gehegte, emotional gefärbte Bilder, Wörter und Erinnerungsfetzen, es wird dadurch verfremdet, verzerrt,

erhöht – je nachdem. So ist etwa das Blau des Himmels „unverfroren“ und das Grün des Rasens „obszön“.⁵² Die Objekte der Wahrnehmung nehmen in der Verknüpfung mit dem subjektiven Material eine neue Gestalt an, sie beziehen ihren poetischen Wert erst aus der Verschmelzung mit dem, was im Inneren vorgefunden wird. Der Titel des Buches trifft denn auch das Anliegen dieser Gedichte, Regeln und Konventionen hinter sich zu lassen, stattdessen Eigensinn zu pflegen und allem den eigenen Stempel aufzudrücken. Folgt man einer Aussage Zoderers, so steht diese Sammlung unter dem Primat der Subjektivität: „Nichts ist konsequent außer dem Echten und der Wahrheit, das ist die Suche, die vorwärtstreibt, wir leben von Wahrheiten, in unserer jeweiligen Ehrlichkeit.“⁵³ Das dialektische Verfahren besteht hier in der konsequent durchgezogenen Spannung zwischen konkreter Wahrnehmung und innerer Voraussetzung. Und so erklärt es sich wie von selbst, weshalb etwa „ein Tag der Nichtliebe/ glücklich verbracht“⁵⁴ wurde und nicht das Ich sich an einen Baum anlehnt, sondern umgekehrt der Baum, eine zwanzig Meter hohe Fichte, ans Ich.⁵⁵ Die Liebe zu einer Frau ist kein Anlass, sich behaglich einzurichten, und jene zur Natur kein Grund für Schwärmereien über deren Schönheit. Die Liebe des lyrischen Ichs ist nicht unschuldig, nicht romantisch und nicht verklärend. Das Ich schöpft seine Kreativität nicht aus Harmonie, sondern aus Irritation, die Kraft zum Überleben nicht aus der Affirmation, sondern aus dem Antrieb, der Negation und dem Abgründigen außerhalb und innerhalb der Hautgrenze etwas Stichhaltiges entgegen zu setzen.

Was mit diesem Verfahren mitunter nachteilig einhergeht, ist die metaphorische Überladenheit einiger Texte/Textpassagen. Dies mag immer dann der Fall sein, wenn im Vorgang des Montierens oder Schichtens von Bildern die emotionale Voraussetzung alle Disziplin verdrängt und das lyrische Ich sich ins allzu Ungefähre versteigt. In der Summe sind Zoderer jedoch eine Vielzahl sehr schöner Gedichte gelungen, die trotz der surrealen Bilder, trotz der vielen Ausflüge in Traum-Sphären immer wieder auf den tragfähigen Boden einer schlichten klaren Sprache zurückkehren und damit auch die Waage zwischen Imagination und konkreter Aussage halten. „Die Oszillation“, so Johann Holzner, „ist das Signum der Poetizität“⁵⁶ dieser Lyrik. Das folgende Gedicht – es gehört nebenbei auch zu jenen Gedichten Zoderers, die von großer Herzenswärme geprägt sind – kann dafür als Beispiel gelten. Dieses Gedicht mag zugleich als Beweis gegen den in einer Rezension geäußerten Vorwurf, bei *Liebe auf den Kopf gestellt* handle es sich um einen „haarsträubend überkandidelten Band“⁵⁷, ins Treffen geführt werden.

Vor deiner nimmersatten Hingabe/ verfällt
meine Zerstretheit ins Hüsteln/ Ich könnte
wie du öffentlich oder geheim/ saftigen Waldklee
kauen/ dieses Wundermittel gegen Ängstlichkeit/
und die Fichtennadeln – grün oder braun –/ helfen die
gegen das unerlaubte Gähnen/ der Phantasie?/
Was wenn jeder Kuß/ eine Narbe hinterläßt/ auf
der Innenseite der Haut?/ Vergiß nicht

die Tiefe/ aus der das Hüstel'n steigt/ Unergründlich
das Dunkel und doch rationiert/ wie Milch
und Brot zur Kriegszeit/ Wir werden uns eindecken
müssen/ auf dem Schwarzmarkt der Liebe⁵⁸

Holt das lyrische Ich auf der einen Seite Ausschnitte des alltäglichen Lebens gewissermaßen von der Gasse herauf oder vom Fenster gegenüber ins Gedicht herein, so streut es daneben auch wie beiläufig Signale, die an den größeren Rahmen der internationalen Ökonomie und Politik, der Gesellschaft und Geschichte des eigenen Landes erinnern. Wie z.B. im folgenden Gedicht, wo dem politischen Geschehen eine andere Öffentlichkeit, die des Literaturbetriebs, gegenüber gestellt wird.

[...]
Kurz nach Mittag hatte eine Regierung/ das Vertrauen
gewonnen/ Senatoren auf Lebenszeit/ Halbzeitbewohner
von unbezahlten Gräbern/ wurden in ein Pfeifkonzert
verschleppt/ Ich hätte sie auf die Stirn geküßt/ aber ich betrat
das Zirkuszelt/ der Regen begann zu trommeln/
eifersüchtig wohl/ auf die schmelzenden Lippen der Frauen/
die Weißwein tranken/ und mit mir über Reime redeten⁵⁹

Das Gedicht, auch das Liebesgedicht, ist bei Zoderer schon früher immer wieder ein Anlass gewesen, in einer Bar Zeitung zu lesen, damit die Bewegungen auf dem politischen Parkett zu registrieren, sie aufzuschreiben und die eigene Position dazu zu stellen. Auch wenn das lyrische Ich in *Liebe auf den Kopf gestellt* das Hereindrängen dieser – objektiv relevanten – Themen kontrolliert und ihnen quantitativ einen deutlich geringeren Stellenwert beimisst als früher, so lässt es doch, indem es Meinung abgibt, sein politisches Bewusstsein aufblitzen. So etwa, wenn in einem Gedicht die Wut des Dichters über das Unrecht des Irakkriegs zum Ausdruck gebracht wird:

[...]
Ich bräuchte eine Lichtbrille/ verschwommen lese ich/
eine Titelzeile „Bush und Blair: Der Krieg war rechtens“/ Ich
schütte Zucker in den Mokka/ das würzt die Kraft
des Diabetes/ Und außerdem liebe ich das Bittere/ Ich brüte
Mordgedanken/ dazwischen liegt der Atlantik⁶⁰

Neben der Tatsache, dass politische Themen für Joseph Zoderer immer schon wichtig waren und noch sind – dafür sprechen nicht nur seine Romane, sondern auch zahlreiche öffentliche Stellungnahmen zu Gesellschaft und Tradition, zu Kultur und Politik im Land –, mag hier auch etwas anderes eine Rolle spielen: Wie viele Autoren seiner Generation hat Zoderer aus der politischen Beteiligung einen Gutteil

des Selbstverständnisses bezogen, und zwar nicht nur als Privatmensch, sondern auch als Schriftsteller. Politische Einmischung gehörte für die 68er Generation wie selbstverständlich zum Leben; Schreiben ist, nach diesem Konzept, schon per se aktive Teilnahme. Mag der Dichter auch in Grenzbezirken oder gar außerhalb der Gesellschaft arbeiten, so strebt er in seiner Dynamik doch auf die Mitte der Gesellschaft hin. Politik ist Teil der gesellschaftlichen Mitte und Gegenwart und daher immer Zielpunkt des Interesses für einen Autor wie Zoderer. Wie er in einem Interview sagte, reize es ihn, „aus dem Gegenwärtigen heraus zu schreiben“: „Weil ich nur denken kann, wenn ich schreibe, und nur, indem ich schreibe, mein Existenzbewusstsein erarbeiten kann.“⁶¹ Von dieser Warte aus betrachtet ist es selbstverständlich, dass der Autor sich als ein politisch Denkender ausweist und Politik auch dann in die Lyrik hineinspielt, wenn diese nicht mehr zum dezidiert literarischen Programm gehört.

Was die Gedichte in *Liebe auf den Kopf gestellt* auszeichnet, ist das spontane Zusammenführen verschiedener Wahrnehmungsebenen: In einem einzigen Rundblick erfasst das lyrische Ich mitunter das Verhalten von Tieren, jenes von Menschen, ein gesellschaftliches Problem, Licht- und Temperaturverhältnisse sowie die eigene Befindlichkeit – all die unterschiedlichen Facetten der Wirklichkeit werden zu einem Ganzen verbunden, zu einer bestimmten Atmosphäre verdichtet. Es ist schließlich die Atmosphäre – einmal warm, von Liebe durchflutet, ein andermal sperrig, kühl und auseinander splitternd –, in der die je eigene Schönheit eines Gedichtes sich enthüllt. Zoderer ist sich dessen bewusst, dass Schönheit nicht aus Harmonie und Idylle oder aus der naiven Affirmation der Verhältnisse schimmert. Er weiß, dass im Zeitkontext das allzu Schöne verdächtig ist, dass Schönheit in der Wahrhaftigkeit gesehen wird, dass sie also Komplexität, das Positive und Negative, das Wohltuende und das Schmerzhafte der Wirklichkeit einschließen muss. Wo sich im modernen Gedicht Schönheit ereignet, „ist sie das Ergebnis einer vorhergehenden Zertrümmerung“.⁶²

Dass dieser Vorgang mit unbedingter Subjektivität einhergeht, liegt auf der Hand: Die Ordnungen der Natur werden vom lyrischen Subjekt immerzu außer Kraft gesetzt. Dieses Subjekt sieht sich nicht eingebettet in eine kosmische Ordnung, vielmehr behauptet es unentwegt das Eigene, den ganz subjektiven Blick. Man spürt in Zoderers Gedichten den Drang des Ichs, sich gegen Ordnungen aufzubäumen und über sie zu triumphieren, man spürt den Trotz, die Abneigung gegen jede Art von Unterwerfung. Wo Harmonie und ein Hauch von Unterwerfung ins Gedicht Eingang finden, wird daher vom Subjekt auch gleich gegengesteuert. Wohl aus diesem Grund setzt Zoderer in seinen Gedichten stets Widerhaken, er widerlegt ein schönes Bild mit einem hässlichen Gegenstück, führt den Leser vom Harmlosen oft unvermittelt in irritierende Zusammenhänge hinein. Etwa in das Scheitern des lyrischen Ichs, dieses wird nicht unterdrückt, sondern klar benannt und mitunter geradezu zum Eigentlichen, nämlich zum eigentlich Lebendigen erhoben. Das Scheitern ist, so sagt es der Dichter Christoph Wilhelm Aigner, dem dichtenden Ich wesensimmanent: „Ein Dichter steht auf seiten der Hilflosen, ob er will oder nicht, oder er ist kein Dichter. Aber es ist auch klar, dass, auf der seite der Hilflosen zu stehn heißt, selber hilflos zu sein.“⁶³

Hilflosigkeit, Hässlichkeit, Widersprüchlichkeit, Scheitern – all dies wird in das nach Wahrheit strebende Gedicht aufgenommen. Die Widmung, die in dem Band *Liebe auf den Kopf gestellt* vorausgeht, mag als ein weiteres Beispiel für diese Tendenz gelten: *Der Königin der Ratten*. Es ist, so scheint es, gerade das Hässliche, das Bedrohliche und Abgründige, das unter der Voraussetzung eines modernen Verständnisses Schönheit hervorbringt, oder, wie Peter von Matt es formuliert: „Das nachweisbare Ereignis des Häßlichen im Gedicht der Moderne widerlegt das Prinzip nicht, daß das Gedicht schön sein will.“⁶⁴

Diese Bemerkung führt auf den Titel der Sammlung von Zoderers Liebesgedichten zurück. Das vorangestellte Signal, hier werde Liebe, damit auch das Liebesgedicht als poetische Form, *auf den Kopf gestellt*, weist Zoderer als einen Schriftsteller aus, der sich seiner literarischen Verfahrensweisen im Kontext der Zeit sehr bewusst ist. Auch in seiner Prosa hat er sich immer als einer erwiesen, der nach dem Authentischen und Wahren strebt und damit Schönheit erzeugt, der aber nicht gefällig sein will. Es zeichnet wohl wichtige Autoren generell aus, dass sie als Unbequeme geschätzt werden.

In seiner Lyrik, die naturgemäß nicht die breiten Leserschichten erreicht hat, ging es Joseph Zoderer, so scheint mir, von allem Anfang an darum, keine Komplizenschaft mit der Tradition einzugehen, jedoch nicht vollständig mit ihr zu brechen. Der Bruch mit den herkömmlichen lyrischen Mustern wird vollzogen, doch nicht absolut gesetzt, sondern im Sinne einer Weiterentwicklung der Lyrik produktiv gemacht. Im ersten Lyrikband, *S Maul auf der Erd*, hat Zoderer den Dialekt benutzt, jedoch durch die politische Revolte verfremdet. In seinem zweiten Band, *Die elfte Häutung*, hat er das enge Wechselspiel zwischen gesellschaftlichem Leben und innerer Realität ausgelotet und dabei die herkömmliche Grenzziehung zwischen Innen und Außen aufgehoben. In seinem dritten Lyrikband, *Pappendeckelgedichte*, hat er das Abgründige zugelassen und aus der Negation heraus eine Sprache des Lebendigen entwickelt. In *Liebe auf dem Kopf gestellt* hat er dieses Verfahren weiterentwickelt, die grundsätzliche Dialektik um viele Spielarten erweitert. Die Entwicklung einer eigenen lyrischen Handschrift ist bei Zoderer denn auch durchaus ein Resultat der Reibung mit traditionellen Schreibweisen auf der einen Seite, daneben ein Produkt der Auseinandersetzung mit den im deutschen Sprachraum vor allem in den 70er und 80er Jahren vorangetriebenen literarischen Neuerungen.

Anmerkungen

- 1 Joseph Zoderer: Schlaglöcher. In: Neue Literatur aus Südtirol. Zusammengestellt v. Gerhard Mumelter. Hg. v. der Südtiroler Hochschülerschaft. Bozen 1970, 310-335.
- 2 Joseph Zoderer: Schlaglöcher. Dauerwellenroman. Bozen: Edition Raetia 1993.
- 3 Norbert C. Kaser: Südtirols Literatur der Zukunft und der letzten zwanzig Jahre („Brixner Rede“). In: N. C. Kaser: Prosa. Hg. v. Benedikt Sauer und Erika Wimmer-Webhofer. Innsbruck: Haymon Verlag 1988 (Gesammelte Werke Bd. 2), 117.
- 4 Anm. 2, 12.

- 5 Christoph König: Joseph Zoderer. Essay. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG. Göttingen: edition text + kritik (letzte Aktualisierung vom 1.10. 2007), 3.
- 6 Gespräch mit Joseph Zoderer in Bruneck am 5. 2. 2009.
- 7 Ebenda.
- 8 Alexander Müller: Sommerhaut, Winterlügen. Joseph Zoderer stellt die Liebe poetisch auf den Kopf. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, 7. 1. 2008, 32.
- 9 Vgl. Christine Riccabona/Anna Rottensteiner: Von der Ambivalenz einer Sehnsucht. Interview mit Joseph Zoderer. In: <http://webapp.uibk.ac.at/brennerarchiv/>.
- 10 Joseph Zoderer: S Maul auf der Erd oder Dreckknuidelen kliabn. Südtiroler Mundarttexte mit Zeichnungen von Luis Stefan Stecher. München: Relief Verlag 1974. Joseph Zoderer: Die elfte Häutung. Mit graphischen Beigaben von Turi Werkner. München Relief Verlag 1975. Joseph Zoderer: Pappendeckelgedichte. Eppan: Verlag Galerie Prielhof 1979.
- 11 Joseph Zoderer: Liebe auf den Kopf gestellt. Gedichte. München: Carl Hanser 2007.
- 12 Für diesen Aufsatz exemplarisch herangezogen wird: Joseph Zoderer: Hier lebt noch einer. Gedichte. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 45, 1998, H. 2, 170-174.
- 13 Sandra Morello: Bilder 1982-1984. Joseph Zoderer. Tagebuchtexte 1982-1984. Landeck: Edition Galerie Elefant 1984.
- 14 Zur Biografie Zoderers siehe das Biogramm in KLG, Anm. 5, und die Dokumentation Literatur in Tirol am Forschungsinstitut Brenner-Archiv: <http://webapp.uibk.ac.at/brennerarchiv/>.
- 15 Zoderer hat die Fremdheits-Erfahrungen seiner Jugend u. a. in seinem ersten Roman thematisiert: Das Glück beim Händewaschen. München: Relief Verlag 1976. Der Roman wurde im selben Jahr wie Zoderers bekanntestes Buch *Die Walsche* (1982) bei Hanser neu aufgelegt. Erst in dieser (leicht überarbeiteten) Neuauflage setzte sich *Das Glück beim Händewaschen* bei einem breiteren Publikum durch.
- 16 Zum Lyrik-Konzept der Wiener Gruppe vgl.: Hermann Korte: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2004, 76ff.
- 17 Anm. 6.
- 18 Vgl. Ruth Esterhammer: Joseph Zoderer im Spiegel der Literaturkritik. Wien, Berlin: LIT Verlag 2006, 63ff.
- 19 Joseph Zoderer: S Maul auf der Erd, Anm. 10, 9.
- 20 Ebenda, 15.
- 21 Ebenda, 51.
- 22 Gerhard Riedmann: „Boofn tu i vor Wuat“. Dialektlyrik aus Südtirol. In: Tiroler Tageszeitung (Bücherecke), 11.12.1974, 8.
- 23 Vgl. Ruth Esterhammer, Anm. 18, 65.
- 24 Joseph Zoderer: Die elfte Häutung, Anm 10, 31.
- 25 Ebenda, 48.
- 26 Ebenda, 16.
- 27 Ebenda, 38.
- 28 Zur „neuen Subjektivität“ vgl.: Hermann Korte, Anm. 16, 168ff.
- 29 Zuletzt etwa in: Heimat Südtirol. Ein Gespräch über die Liebe, die vielen Heimaten, den Frosch am Kreuz, Andreas Hofer und die Perspektive der kulturellen Zwerge. Der Schriftsteller Joseph Zoderer und seine Sicht auf Südtirol. Interview Georg Mair. In: FF Südtiroler Illustrierte 51-52/2008, 78.
- 30 Joseph Zoderer: Die Walsche. München: Carl Hanser Verlag 1982.
- 31 *Innenhaut* ist ein von Zoderer geprägter Begriff für *das Innere* oder für *innere Vorgänge* und findet sich etwa wiederholt in dem Roman *Der andere Hügel*, Bozen: Edition Raetia 1995.
- 32 Anm. 15, Anm. 30.
- 33 Siehe dazu Walter Methlagl: Nachwort. In: Der andere Hügel, Anm. 31, 220.
- 34 Joseph Zoderer: Pappendeckelgedichte. Eppan: Verlag Galerie Prielhof 1979.
- 35 Ebenda, 16.
- 36 Ebenda, 14.
- 37 Ebenda, 22 und 34.
- 38 Ebenda, 40.
- 39 Joseph Zoderer: Hier lebt noch einer. Gedichte. In: Akzente, Anm. 12, 170-174.

- 40 Auskunft des Autors im Gespräch, Anm. 6.
41 Anm. 12, 170 und 173.
42 Christoph König, Anm. 5, 18.
43 Anm. 12, 174.
44 Auskunft des Autors im Gespräch, Anm. 6.
45 Anm. 11.
46 Auskunft des Autors im Gespräch, Anm. 6.
47 Das Interview wird zitiert in: Die Echtheit der Emotionen erspüren. Joseph Zoderer erhielt das Hermann Hesse-Stipendium der Stadt Calw und stellte Lyrikband vor. In: Dolomiten 199, 31. 8. 2007, 7.
48 Anm. 11, 41.
49 Ebenda, 11.
50 Ebenda, 54.
51 Peter von Matt: Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. München: Carl Hanser Verlag 1998, 48.
52 Anm. 11, 8.
53 Anm. 47.
54 Anm. 11, 18.
55 Ebenda, 17.
56 Johann Holzner: Rezension zu Joseph Zoderer: Liebe auf den Kopf gestellt. In: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/literatur/tirol/rezensionen/>.
57 Tobias Lehmkuhl: Lyrisch lecken. Joseph Zoderers poetische Kopfstände. In: Süddeutsche Zeitung 67, 19. 3. 2008, 16.
58 Anm. 11, 12.
59 Ebenda, 35.
60 Ebenda, 32.
61 Vgl. Christine Riccabona/Anna Rottensteiner, Anm. 9.
62 Peter von Matt, Anm. 51, 61.
63 Christoph Wilhelm Aigner: Engel der Dichtung. Eine Lesereise. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2000, 10.
64 Anm. 62, 11.

Zurück zur Natur – und der Drang nach der Grossstadt von Paul Engelmann (1891-1965)

Städtebauliche Betrachtungen

Nicht hinter die Zivilisation, ja nicht einmal hinter die Rationalisierung wollen und können wir zurück, sondern wir müssen vorwärts zu einer harmonisierten und realitätsgerechten Form der Rationalisierung, zu einer wahren neuen Vergeistigung.

Ob nun vernünftig oder logisch unhaltbar, ob erwünscht oder verachtet, ob segensreich oder zerstörend – die nur halb verstandene Losung „Zurück zur Natur“ ist seit Rousseau in jene Tiefen des Weltbewusstseins hinabgesunken, wo sie durch keine Argumente mehr bekämpft werden kann – weil sie dort Wurzel gefasst hat, wo Argumente nicht mehr hinkönnen. Und nach A. N. Whiteheads Erkenntnis sind es instinktgewordene Losungen solcher Art, welche den ferneren Ablauf des Weltgeschehens im Einzelnen ihre Richtung geben.

Um aber eine solche Richtung aus einem unerfüllbaren Wunschtraum in eine gesellschaftsformende Macht umzuwandeln, muss ihr eine einigermaßen haltbare Formulierung gegeben werden. Der Mensch, der zur Natur zurück will, muss doch einmal erkennen, was er damit eigentlich will. Niemand hat sich damit wirklich und dauernd der Natur genähert, wenn er sie bloss als die, noch so liebliche oder erhabene, Staffage gehobener Seelenzustände zu schätzen weiss. Erst wenn sie auch ein Teil seines täglichen Lebens geworden ist, ist er der Natur nähergekommen. Rückkehr zur Natur bedeutet Arbeit in der Natur und an der Natur.

Gerade ein Volk wie Israel, dessen Bemühungen um eine „nationale Wiedergeburt“ noch vor wenigen Jahrzehnten ganz und gar von den Idealen der Selbstarbeit und der Rückkehr zur Natur bestimmt waren, und das mit solchen Bemühungen doch, alles in allem, mehr Erfolg gehabt hat als irgend eine andere moderne Gemeinschaft, wäre wohl auch heute besonders fähig, der Welt diese Erkenntnis vorzuleben.

Der Mensch der Zukunft kann aber nur dann wirklich zur Natur, in diesem einzigen möglichen Sinn, zurückkehren, wenn ihm Lebensbedingungen erschlossen werden (und wenn er sie auch ausnützt), durch welche die *Trennung von Nutzen und Freude im Leben der Massen*, in der der Dichter Achim von Arnim (um 1800) die Hauptsünde der Rationalisierung erkannt hat, überwunden wird. Das aber ist nur möglich durch Auferstehung der lebendigen Arbeit im begrenzten, eigenen Bereich, durch die ernste Spiel-Arbeit im eigenen, freien Stückchen Natur. Ernst aber kann ein solches, im bescheidensten Rahmen schöpferisches Spiel auf die Dauer nur bleiben, wenn es *auch* Nutzen bringt und einen lebensnotwendigen, ökonomischen Zweck *miterfüllt*. [...]

Die ländliche Grossstadt

Die „Rückkehr zur Natur“ kann aus einem halb durchdachten literarischen Schlagwort und aus einem unerfüllbaren Wunschtraum zu einer die Gesellschaft umwandelnden Wirklichkeit werden. Aber nur dann, wenn der Mensch endlich aufhört,

zur Natur zurückkehren zu wollen, indem er der Zivilisation entläuft und sie aufgibt; denn die Zivilisation mitsamt ihrer Industrie, von der die heutigen Menschenmassen leben müssen, kümmert sich nicht um seine Aufforderung, ihm auf seinen Ausflügen in die Natur zu folgen. Er muss vielmehr versuchen, seine Städte in Zukunft so anzulegen, dass sie der Natur weit offen stehen und dass er diese mit Erfolg auffordern kann, ihn zu Hause, auf seinem eigenen Grundstück, seinem Nutzgarten und in seiner Wohnung, läge diese auch inmitten der Stadt, zu besuchen und sich dort so wohl und zu Hause zu fühlen, dass sie künftig bei ihm bleibt.

Ein verwandter Gedankengang liegt ja schon seit Jahrzehnten der Weltbewegung der Gartenstädte zugrunde, der gewiss manches Gute zu verdanken ist. Und die Realität hat aus dem beabsichtigten Segen der Gartenstädte keinen Fluch gemacht, aber doch eine schwere soziale Belastung [Text fehlt], so dass sich der Kampf dieses Bessern wie immer so auch hier gegen die bisherige unzulängliche Verwirklichung des Guten zu richten hat. Die Idee der Gartenstadt kann das, worauf es hier ankommt, nicht einmal halb erfüllen und verfehlt es damit ganz. Die Städte der Zukunft dürfen nicht mehr als hier und dort grün geschminkte Leichen das Meer der Natur unterbrechen, sondern die Natur muss diese Inseln, auf denen auch in Zukunft, und in Zukunft mehr noch als heute, die grosse Masse der Menschen leben wird, mit umfassen. *Auch die Städte selbst müssen ein Stück Natur werden, ohne dadurch aufzuhören ein Stück Zivilisation zu sein.*

Diese, der grossen Mehrzahl der künftigen Menschen erreichbare Natur aber darf nicht bloss Atemraum, nicht bloss Gegenstand der ästhetischen Betrachtung und der Erholung sein, wie es die heutigen, selbst bei grösstmöglichen Ausmassen ganz unzulänglichen Parkanlagen bestenfalls können.

Und selbst die breiten Wald- und Wiesengürtel, welche der moderne Städtebau zwischen die Grossstadt und seine „Satellitenstädte“ legt, sind in ihrer heutigen Form eine unverantwortliche Vergeudung von Volksvermögen, und weit verderblicher noch, von täglich im grössten Mass vergeudeter Arbeitszeit und -kraft durch Fahrten vom Wohn- zum Arbeitsort, denn Satellitenstädte leben von der Arbeit ihrer Bewohner in der Gross[stadt] [Text fehlt]. Kein Volk der Welt ist reich genug, um seinen kostbarsten Boden in der und um die Grossstadt herum bloss für hygienische oder ästhetische Zwecke verwenden zu können [Text fehlt], so liesse sich *jeder* der mehrfachen Zwecke, denen diese Böden in Zukunft dienen müssen, am besten erfüllen.

Es wird ja nicht überall, und nicht bei jedem ökonomischen Stand einer Bevölkerung, gerade die Urproduktion der Lebensmittel das ein[zige] oder auch nur das vornehmste Ziel sein – so vielleicht augenblicklich hierzulande, wo, vom Standpunkt der Volkswirtschaft gesehen, eher zu viel als zu wenig zum Essen da zu sein scheint. Aber es müsste ja auch und jederzeit ein grosser Teil aller heutigen, nicht lärmenden und unhygienischen Gewerbe- und Kleinindustriebetriebe in die ausgedehnten baumbestandenen Parkanlagen inmitten der Stadt verlegt werden, zum Nutzen der Handwerker wie ihrer Kundschaften; der riesige Luft- und [Lebens-]raum bliebe dabei den Bewohnern doch ungestört erhalten.

Hätte nicht die Rationalisierung und ihr subalterner Geschmack [Text fehlt] durch pseudo-praktische Erwägungen bemäntelt, die Stadt des Mittelalters und der Barockzeit, das grösste Wunderwerk der Menschheit, auf den Misthaufen geworfen, so hätte sich aus ihr und nach ihren zeitgerecht abgewandelten Prinzipien, ein brauchbarer Grossstaat der Zukunft entwickeln können. Denn sie war auf dem Boden gewachsen nicht auf den Zeichen- und Kalkulationstischen der Bauämter, und s[ie war] gross geworden unter der eisernen Erziehung der wirklichen Lebensnotwendigkeiten, die noch immer gescheiter sind als der klügste Beamte oder Architekt.

In der alten Stadt lebte ein Teil der Bewohner, trotz der oft u[n]glaublich beengten Bodenverhältnisse, als *Ackerbürger*. [...] Die verderbliche Separierung von Nutzen und Freude war damals noch nicht erfolgt. Aber auch die Landbevölkerung, besonders die der ärmeren Gegenden, kannte bis in die jüngste Gegenwart noch in grösstem Ausmass den Typus des *Häuslers*, ohne [Text fehlt] den Europa später noch in den Wirtschaftskrisen des [20.] Jahrhunderts verhungert wäre. Dieser Typ ernährte sich durch bescheidenste Urproduktion neben dem unzulänglichen industriellen Arbeitslohn. Dieser soziale Typ muss und wird, in moderner, durch die Technik ermöglichten Prosperität, das Vorbild der zukünftigen Grossstadtbevölkerungen in der ganzen Welt werden.

Ein Ziel

Damit wird das Ziel, dem der Städtebau und besonders der Bau der Grossstadt in der Gegenwart und Zukunft in immer noch zunehmendem Mass zustreben muss, ein völlig anderes, als das, welches dem heutigen Städtebauer vorschwebt. Die Erkenntnis, von der alle Planung auszugehen hat, lautet:

Der Mensch der Zukunft wird in Grossstädten wohnen. Aber die Stadt der Zukunft wird aus hochkultivierten Dörfern bestehen.

Der Städtebau der Zukunft wird die Aufgabe haben, die Auflösung der Städte ins Land hinaus, einerseits, und das unaufhaltsame Heranströmen der Landbewohner an die Städte andererseits, nicht, wie bisher, misszuverstehen und zu bekämpfen, sondern zu ermöglichen, so dass aus dem Ganzen ein neues Gebilde entstehen kann, das ein ebenso angemessenes Gehäuse der heute selbsttätig entstehenden neuen Gesellschaft werden kann wie es die ehemals entstandenen Städte und Dörfer gewesen sind. Der heute sich unberechtigterweise modern nennende Städtebau ahnt ein solches Ziel anscheinend hier und dort in verschwommener Weise, aber so lange er es nicht klar erkennt, wird er mehr Unheil anrichten als Nutzen bringen. Gerade wo er sozial zu denken meint, wirkt er oft als ein Faktor der Stagnation und einer kulturellen Reaktion.

Der Grund seines Versagens vor der Realität liegt darin, dass er in Wahrheit kein Ziel hat und keines haben kann. Denn das, was er selbst für seine Ziele hält, wie die Auflockerung der Städte, die Schaffung von Lufträumen und Grünflächen, die Dezentralisierung der Bevölkerung durch Anlage von Satellitenstädten usw., sind selbst nur Mittel zu Zwecken; solche Mittel können zum Guten wie zum Schlimmen angewendet werden; der Hauptzweck selbst, die Förderung einer realistisch erfassten sozialen Entwicklung zum Besseren, fehlt ihm und muss ihm heute fehlen.

Der Verfasser dieses Aufsatzes, der am Anfang seiner Betrachtungen vor der Gefahr des „wishful thinking“ gewarnt hat, ist sich dessen bewusst, dass man seine eigenen Ausführungen für ein extremes Beispiel einer solchen Denkart halten muss, solange er nicht andeuten kann, wie er sich die Überwindung der allseitigen, ungeheueren Hindernisse vorstellt, die das hier Angeregte heute unmöglich machen. Wie gross sie aber auch sind, ihre Bekämpfung kann diskutabel werden, wenn erst einmal das einseitige und spezialisierte Denken der Rationalisierung als das eigentliche Hindernis erkannt wird [Text fehlt]. Erst durch neue, auf Grund bisher üblicher Denkgewohnheiten überhaupt nicht in Betracht zu ziehende Möglichkeiten käme eine sinnvolle Planung und Parzellierung grösserer Komplexe in Frage, und erst durch eine solche könnte eine die kapitalistischen Eigentumsverhältnisse respektierende, aber dennoch wirklich und radikal soziale und eine die Bodenspekulation in antisozialen Ausmassen durchaus verhindernde Bodenpolitik denkbar werden.

Aus: Paul Engelmann: Vom Wort zur Tat. Zettelkonvolut (teils Manuskripte, teils Typoskripte). Undatiert. Dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv von Elazar Benyoëtz zur Verfügung gestellt. Unveröffentlicht. In: Paul Engelmann (1891-1965): Vom Wort zur Tat. Hg. v. Judith Bakacsy. Anhang zur Dissertation Paul Engelmann (1891-1965): Eine Lebensdokumentation unter besonderer Berücksichtigung Ludwig Wittgensteins. Innsbruck: Phil. Diss. 2003, S. 55-63.

Zu Paul Engelmanns städtebaulichen Betrachtungen von Judith Bakacsy (Innsbruck)

Der mährisch-jüdische Architekt und Kulturkritiker Paul Engelmann (1891-1965)¹ wird meist im Zusammenhang mit Ludwig Wittgenstein und dessen Philosophie gesehen. Engelmanns Auslegung des *Tractatus logico-philosophicus* in dem 1967 posthum veröffentlichten Buch *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*² warf ein neues Licht auf den frühen Wittgenstein. Hier soll ein weiterer Aspekt von Engelmanns Arbeit im Vordergrund stehen, nämlich seine gesellschaftspolitischen Überlegungen zum Städtebau.

Engelmanns Ausführungen zeigen deutlich, wie er verschiedenste Theorien seiner Vorbilder, hinsichtlich des Städtebaus vor allem Camillo Sitte und Adolf Loos, zu eigenen Überlegungen zusammenführte. Dabei standen für ihn soziale Gedanken im Vordergrund, ebenso wie die Vorstellung, durch Schaffung der richtigen Lebensumstände zu „wahrer Geistigkeit“³ hinzuführen, die Herz und Verstand ausgewogen miteinander verbindet.

Engelmann hatte sich seit seiner Mitarbeit am Stadtregulierungsplan für Wien, dem *Plan von Wien* (1909-1912) des Architekten Adolf Loos, für Stadtplanung zu interessieren begonnen, wobei für ihn die soziale Komponente eine bedeutende Rolle spielte. Er zeichnete an Loos' Plan mit und entwarf später Theorien zur Gesellschaftsreform auf der Basis von Stadtplanung. Die Abhandlung *Städtebau statt Wirtschaftsplanung*⁴ widmete er „dem Andenken des Kulturkritikers und Architekten Adolf Loos, dessen Gedankenwelt diese Arbeit entstammt“.⁵ Bei Loos' Plan handelte es sich um ein unrealisierbares Idealprojekt, das vom Baubestand Wiens von 1859 ausging. Er legte darin eine neue Ringstraße an, die anstatt von Zinshäusern von öffentlichen Gebäuden umsäumt sein sollte. Das zweite wichtige Anliegen von Loos war die Verlängerung der wichtigsten Radialstraßen bis ins Zentrum hinein. Die Altstadt sollte relativ unangetastet bleiben. Das Hauptziel war eine integrierende Verbindung von Altstadt und umgebenden Bezirken, die durch die heute bestehende Ringstraße nicht realisiert ist.⁶ Loos verband in seinem Plan die Städteplanungsprinzipien von Camillo Sitte und Otto Wagner.

Camillo Sittes Vorstellung eines organischen Wachstums der Stadt von innen nach außen, wie es sich auch an mittelalterlichen Städten deutlich zeigt, beeinflusste Engelmann. Er hatte dabei seine Heimatstadt Olmütz vor Augen. Nicht umsonst war es unter anderem Camillo Sitte, der seine Spuren in Bezug auf Stadtplanung in Olmütz hinterlassen hatte. Mit Otto Wagner wiederum verband Engelmann die Vorstellung von der Großstadt als Zentrum der Modernisierung und des Lebens der Zukunft. Auch teilte er Wagners Ansicht, dass sich in jedem Bezirk der Stadt und nicht nur an einigen konzentrierten Punkten in Form von riesigen Parkanlagen Grünflächen befinden sollten. Damit sollte erreicht werden, dass die großstädtische Struktur erhalten bleibt und die Stadt nicht in ein Büro- und Geschäftszentrum einerseits und Wohnbezirke

kleinstädtischen Charakters andererseits zerfällt. Diese Idee steht im Gegensatz zu Ebenezer Howards Gartenstadt, die auf die Stadtplanung des 20. Jahrhunderts großen Einfluss hatte. Im Unterschied zu Wagner betrachtete Engelmann die Grünflächen allerdings nicht als reinen Erholungsraum. Er dachte eher an Nutzflächen, die für den Anbau von Kartoffeln und Gemüse verwendet werden sollten, wie es bei den Arbeitersiedlungen der Fall war. Damit sollten die Menschen einerseits einen konkreteren Bezug zur Natur bekommen, andererseits sollte ihnen die Möglichkeit der Eigenversorgung geboten werden, die sie von der allgemeinen wirtschaftlichen Lage unabhängiger machen sollte. Dass Engelmann diese wirtschaftliche Unabhängigkeit so wichtig war, hat konkrete Gründe. Immerhin hatte er mit Loos am Stadtregulierungsplan gearbeitet, als die wirtschaftliche Lage, gerade in Wien, höchst angespannt war. Die Menschen litten an chronischer Unterernährung. Ab 1915 war klar, dass von offizieller Seite bei weitem nicht genügend Nahrungsmittel und Unterkünfte zur Verfügung gestellt werden konnten. Deshalb ergriffen die Bewohner selbst die Initiative. Sie errichteten ihre eigenen notdürftigen Behausungen und bauten auf öffentlichem Grund und Boden Nahrungsmittel an. Aus dieser Initiative entstand als Vorläuferin und späteres Gegenmodell zum Gemeindebautenprogramm der Sozialdemokraten (1919-1934) die unabhängige Siedlerbewegung. Die Sozialdemokraten verlagerten Anfang der 1920er Jahre den Schwerpunkt ihrer Wohnungspolitik auf die Errichtung von ständigen Wohnsitzen für die Stadtbevölkerung. In weniger als fünfzehn Jahren wurde ein neues Bauprogramm durchgezogen, das unter anderem die Errichtung von vierhundert Gemeindebauten vorsah. Diese Bauten umfassten eine ganze Reihe sozialer und kultureller Einrichtungen und wurden jeweils rund um große Innenhöfe errichtet. Die neuen Wohnblöcke waren im Gegensatz zu den bisher konzipierten Wohnsiedlungen monumental.⁷

Bei der Festlegung des architektonischen und ideologischen Charakters der vorher entstandenen Gartensiedlungen spielten in Wien Künstler, Intellektuelle und Architekten wie Margarete Schütte-Lihotzky, Josef Frank, Gustav Scheu, Max Ermers und Otto Neurath eine große Rolle. Auch Loos übte, besonders als Architekt des Siedlungsamtes von 1921-1924, einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung dieser Gartensiedlungen aus. Sein Konzept war aus der Analyse der Bedürfnisse eines typischen Stadtbewohners entstanden, der acht Stunden in der Fabrik oder im Büro arbeitet und sich seine Grundnahrungsmittel im eigenen Garten selbst anpflanzt. Aufbauend auf dieser Idee entstanden Reihenhäuser mit Wohnküche und Nutzgarten.⁸

Engelmann nahm diese Gedanken auf und vertiefte sie in seiner Schrift *Städtebau statt Wirtschaftsplanung* in Richtung einer allgemeinen Gesellschaftsreform. Auf der Grundlage seiner in Wien entstandenen Ideen arbeitete er seine langjährigen Erfahrungen mit ein, die er seit seiner Emigration 1934 in Israel gemacht hatte. Gerade sein Leben in Tel Aviv, dieser rasch wachsenden Großstadt, beeinflusste sein Denken in dieser Richtung. Er entwickelte ein System, das im Gegensatz zu der damals international herrschenden Tendenz zur Dezentralisierung stand und das er als „ein Fazit jahrzehntelanger intimster Kenntnis der hiesigen [in Israel herrschenden]

wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse“⁹ sah. Jeder sollte ein Stück Land vor seinem Haus besitzen. Von Kollektivbesitz, wie er im Kibbuz verwirklicht ist, hielt Engelmann offensichtlich nichts. Das Leben der Menschen sollte auf die Großstadt konzentriert bleiben, die den Ansprüchen des modernen Menschen einzig gerecht werden könne. Landflucht wäre ohnehin unvermeidbar. Die „Urproduktion“ böte neben den bereits erwähnten Vorteilen zusätzlich die Möglichkeit, der in modernen Gesellschaften herrschenden Tendenz einer Entfremdung von der Arbeit entgegenzuwirken. Wieder geht es um die sinnvolle Lebensgestaltung jedes Einzelnen und die idealistische Hoffnung auf eine utopische Gesellschaft der Zukunft, in der das Leben für alle besser sein könnte.

Vom Claassen-Verlag, dem Engelmann sein Typoskript 1963 angeboten hatte, kam folgende Reaktion:

Ich will Ihnen offen sagen, dass ich mir nicht darüber im klaren bin, ob Ihre Ideen hundert Jahre voraus, oder hundert Jahre zurückgreifen. In der derzeitigen Entwicklung der mitteleuropäischen Gesellschaft ist es unvorstellbar, dass der Wunsch der Menschen auf Selbstversorgung hinzielt. Die Entwicklung läuft in der genau entgegengesetzten Richtung. Vielleicht kommt hinzu, dass bei uns in Deutschland der Begriff der „Selbstversorgung“ noch allzu sehr an die Hitler'sche „Autarkie“ erinnert. [...] Die Gedanken, die uns in Deutschland heute in dieser Frage bewegen, sind: sogenannte „Trabantenstädte“, Fertighäuser, Großraumsiedlungen. Alles, was zu diesen Fragen klärend beiträgt, wird gierig aufgenommen. Ich möchte annehmen, Ihre Forderungen gehen doch von anderen sozialen und gesellschaftlichen Voraussetzungen und Möglichkeiten aus. [...] Richard Neutra, der aus Wien gebürtige und an Adolf Loos und Frank Lloyd Wright geschulte Architekt, baut – und dafür ist auch wohl erst jetzt die Zeit gekommen – bei uns Siedlungen, Theater und Bürohäuser. Wir haben das Gefühl, dass in dieser Hinsicht vieles bei uns im Umbruch ist, sich umstrukturiert. Aber ich habe nicht erkennen können – das darf ich Ihnen offen sagen – inwieweit Ihre Theorien uns dabei nützlich wären. [...]

Mit freundlichen Grüßen Dr. E. Grönewold¹⁰

Für Engelmann muss diese Absage ein harter Schlag gewesen sein, hatte er sich doch wie selten zuvor um die Publikation seiner Ideen bemüht, die für ihn große gesellschaftliche und reformatorische Relevanz hatten. Wohl nicht zuletzt aus diesem Grund entschied er sich für ein Leben in Israel, bot das Land doch optimale Möglichkeiten, am Aufbau einer Gesellschaft mitzuwirken.

Anmerkungen

- 1 Überarbeiteter Auszug aus Judith Bakacsy: Paul Engelmann (1891-1965): Eine Lebensdokumentation unter besonderer Berücksichtigung Ludwig Wittgensteins. Innsbruck: Phil. Diss. 2003.
- 2 Paul Engelmann: Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir. Hg. v. Brian McGuinness. Oxford: Blackwell 1967.
- 3 Paul Engelmann: Dem Andenken an Karl Kraus. Hg. v. Elazar Benyoëtz. Wien: Kerry 1967, S. 10.
- 4 Paul Engelmann: Städtebau statt Wirtschaftsplanung. Unveröffentlichtes Typoskript. Kopien dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv von Elazar Benyoëtz zur Verfügung gestellt. Der hier abgedruckte Text Engelmanns *Zurück zur Natur – und der Drang nach der Grossstadt* nimmt Gedanken aus dem zweiten Kapitel des Werks auf.
- 5 Ebd., S. 2.
- 6 Burkhard Rukschio u. Roland Schachel: Adolf Loos. Leben und Werk. Salzburg/Wien: Residenz 1982, S. 498f.
- 7 Vgl. Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe 1890-1937. Ausstellungskatalog. Hg. v. Eve Blau u. Monika Platzer. München/London/New York: Prestel 1999.
- 8 Ebd.
- 9 Paul Engelmann an Richard Neutra, 9.11.1962. Jewish National and University Library. Paul Engelmann Archive 13. 199. Unveröffentlicht.
- 10 Dr. E. Grönwold an Paul Engelmann, 23.12.1963. Zitiert nach Elazar Benyoëtz: Paul Engelmann, Der Andere. Ein Teppich, aus Namen geknüpft, zu seinem Gedenken aufgerollt. In: Wittgenstein-Jahrbuch 2001/2002 (Frankfurt am Main) 2003, S. 383.

Annemarie Innerebner (1924-1970)

von Christine Riccabona (Innsbruck)

Die Gedichte im Nachlass von Annemarie Innerebner würden allenfalls einen schmalen Band ergeben. Von einem ‚Nachlass‘ ist eigentlich nicht wirklich zu sprechen, denn die Materialien füllen nicht mehr als zwei große Kuverts. Diese hat Innerebners amerikanischer Ehemann nach ihrem Tod Kristian Sotriffer übergeben.¹ Es fanden sich darin eine Sammlung von rund 60 Gedichttyposkripten sowie eine Sammlung handschriftlicher Notizen, in denen die Autorin Beobachtungen, Gedankensplitter und Sätze festgehalten hat, die als Fragmente und Entwürfe zu verstehen sind.

Da und dort ist zu Lebzeiten Innerebners eine Handvoll ihrer Gedichte erschienen, ist ihr Name aufgetaucht in Zusammenhang mit Lesungen oder kulturellen Ereignissen – ein Name allerdings der damals wie heute unbekanntem Autorin, deren Werk in seinen Anfängen kaum sichtbar geworden auch schon wieder in die Dunkelkammer der Vergangenheit verschwunden ist.

Annemarie Innerebner ist 1924 in Bozen geboren, maturierte 1943 in Deutschland, wohin die Familie aus dem faschistischen Italien ‚heim ins Reich‘ ausgewandert war. Die Abiturientin schickte sich an Dichterin zu werden und sandte erste Gedichte und kleinere Prosatexte an das *Bozner Tagblatt*, das Sprachrohr des Dritten Reichs und der ‚Deutschumpflege‘ in der Südtiroler Heimat.

Nach 1945 studierte sie in Innsbruck Germanistik, Kunstgeschichte und Psychologie und promovierte 1949. Während der Besatzungszeit arbeitete sie als Pressereferentin im Amerika-Haus in Innsbruck. Gleichzeitig begann sie sich als Autorin vermehrt zu zeigen, war Mitglied des Innsbrucker *Ring*-Autorenkreises, wurde 1954 und 1957 auch zu den *Österreichischen Jugendkulturwochen* geladen. 1957 heiratete sie ihren amerikanischen Kollegen Morton Van Duyke, der als Journalist für Radio Free Europe arbeitete. Mit ihm lebte sie später abwechselnd in Wien, Paris und München. Ihren Innsbrucker Wohnsitz gab sie jedoch nie auf, hier starb sie 1970, keine 46 Jahre alt, an Krebs.

Innerebner arbeitete als freie Journalistin und Autorin in einer Zeit, in der es schwierig war, Identitäten zu entwickeln und neuen Lebensentwürfen zu folgen, die dem restaurativen gesellschaftlichen Klima der 1950er Jahre eher entgegenliefen, in einer Zeit, in der es für die junge Künstlergeneration nicht eben leicht war, sich in der kulturellen Öffentlichkeit zu positionieren und das literarische Parkett zu betreten. Was insbesondere Autorinnen zusätzlich einholte, waren Kollisionen sich verändernder Rollenverständnisse. Die Biografien jener Autorinnen, die heute als Aushängeschild dieser Zeit gelten, erzählen Bände darüber: Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann oder Hertha Kräftner, Vera Ferra-Mikura. Einige sind weitgehend unbekannt geblieben wie Hannelore Valencak, Dora Dunkel, Hermen von Kleeborn, die Liste ließe sich unschwer fortführen.

Innerebner gehörte zu dieser Autorinnengeneration, die, in den zwanziger Jahren geboren, ihre Jugendjahre im Zweiten Weltkrieg mehr verloren denn erlebt und sich im nationalsozialistischen Regime bzw. an dessen Ideologie Beschädigungen eingehandelt

hatte. Und die nach 1945 Orientierung suchte: Besuch von Universitäten, Entnazifizierung der politischen Anschauungen, Ideologiekritik, Aufbruch in eine offene, gleichwohl unsichere Zukunft, künstlerische Gehversuche auf neu auszulotenden Terrains – auch die Suche nach tragfähigen Ausdrucksmöglichkeiten in der Literatur, der Versuch, Befindlichkeiten zu benennen. Von Welt und Mensch, von Natur und Seele, von Verlust und Dunkelheit sprechen die Gedichte dieser Generation, sehr oft nahe am Pathos und viel zu wenig oft im Zorn.

Die zeittypischen Merkmale dieser Jahre kennzeichnen auch Innerebners Gedichte: die Tonlage der Nachkriegszeit, eine Bilderschwere und eine dunkle Metaphorik, die jener der jungen Ingeborg Bachmann oder auch von Hertha Kräftner nicht unähnlich sind. Ihre zentralen Themen kreisen um Liebe und Tod und sind gegen den Schein der Hoffnung gerichtet, Vergeblichkeit und Melancholie der Verlorenheit sind wiederkehrende Motive dieser Gedichte. Der Versuch wenigstens ist spürbar, Pathos und den hohen Ton poetischer Feierlichkeit zu unterlaufen.

Anfang der sechziger Jahre hielt sich Innerebner mit ihrem Mann längere Zeit in Paris auf, veröffentlichte weiterhin regelmäßig ihre journalistischen Arbeiten im Feuilleton der heimischen Zeitungen: Reiseskizzen, kaleidoskopische Momentaufnahmen aus der Weltstadt Paris, Berichte über deren Kultur und Lebensart, Artikel etwa über die blinde Schriftstellerin Helen Keller und über die Kunst Suzanne Wengers. In dieser Zeit jedoch versiegt ihre literarische Präsenz, es scheint, dass sie in den letzten Lebensjahren kaum mehr Lyrik geschrieben hat², jedenfalls hat sie kein Gedicht mehr veröffentlicht.

Dennoch zeigen die Notizen, Entwürfe und fragmentarischen Texte im Nachlass eine bemerkenswerte Weiterentwicklung ihrer poetischen Sprache. Ihre Texte, wie sie sich in den handschriftlichen Notizen darbieten, werden konzentrierter, knapper, klarer – niedergeschrieben vielleicht auch als Ausdruck der Selbstvergewisserung:³

Einzige Sicherheit / ist Unsicherheit. / In ihr ist Entdeckung, / Neuheit,
Auferstehung. / Das Haus auf Sand / ist auf Theorien gebaut. / Die Tradition /
hat gestärkte Kragen / die Reformationen / sind kläglich in sich zerfallen / die
Utopisten haben / Ideen verhandelt. / Der Fels, ohne Zeit und Raum / auf den wir
bauen, / ist der Eine, / sind wir.

Schon in den fünfziger Jahren hatte sich Innerebner mit der fernöstlichen Gedichtform des Haikus beschäftigt. Und damit zusammenhängend wohl auch mit dem damit verbundenen philosophischen Hintergrund. 1954 schrieb sie in einem Essay über die Haiku-Dichtung im *Schlern*:⁴

Man vergleiche ein Haiku mit einer Knospe im Frühling, die in sich geschlossen bereits das Leben des ganzen Astes, der einzelnen Blätter und der Blüte birgt, die erst durch bestimmte Voraussetzungen zur Entfaltung kommen. [...] Das Wort verschweigt mehr, als es ausspricht. Aus dem Verzicht erwächst die Fülle; das nichtgenannte wird zum Medium, das den Reichtum erwachsen läßt. Das

Nachklingen ist hier das Umfassendere als das Wort selbst. Das Verschwiegene wird eigentlich zum Existenten, oder: in der Pause lebt das Seiende.

Eine Sammlung von Herbst-Haikus ist ein Ergebnis der Auseinandersetzung mit dieser Gedichtform. Naturbetrachtung, Meditation und Reduktion schulen ihre sprachliche Genauigkeit, vielleicht auch Genügsamkeit. Nicht der gesuchte, überbordende und erzwungene Ausdruck, sondern jener, der fast aus der Leere fließt, wird ihr Maß: ‚Fülle aus dem Verzicht‘. So klingen auch die wenigen Prosaminaturen schlicht, einfach, schnörkellos.

Ein unveröffentlichter Kurzprosa-Zyklus variiert Natur- und Seinserfahrungen in kleinen bildhaften Gleichnissen und schließt sich zum Kreis einer lebensphilosophischen Betrachtung des Werdens und Vergehens menschlichen Daseins: Der ‚gefundene Sonnenaufgang‘ als Initiation des Bewusstseins, die ‚blühende Wiese‘ als selbstvergessenes Kindsein, die Reife des ‚schweren Holunders‘ als Mitte des Lebens, die ‚Nacht des Leids‘ als Ankündigung des Todes und schließlich die Begegnung mit dem ‚weisen Alten‘ als Ankunft.

‚Fernöstliches‘ findet sich noch mehr im Nachlass: Innerebner bewahrte Abschriften aus der nachdichtenden Übersetzung des *Taoteking* von Laotse, die Carl Dallago unter dem Titel *Laotse. Der Anschluß an das Gesetz oder Der große Anschluß. Versuch einer Wiedergabe des Taoteking* 1921 im Brenner-Verlag Ludwig von Fickers publiziert hatte. Das Buch wurde 1953 in einem entlegenen Verlag wieder aufgelegt – von der Öffentlichkeit kaum beachtet. Kristian Sotriffer erinnert sich an eine gemeinsame Herbstfahrt mit Annemarie Innerebner durch die Dolomiten und wie er eines Nachts mit ihr im VW zu einer „Nebelfahrt ins Tirolische“ aufgebrochen war.⁵ Sotriffer war der ‚Lieblingsneffe‘ von Hubert Mumelter und sehr wahrscheinlich führte der Weg auch nach Völs bei St. Konstantin nahe der Wolkensteiner-Burg Hauenstein, wo der ‚Dichter des Schlern‘ eremitisch hauste und seine kulturkonservativen, pessimistischen Weltansichten ins Tal hinunter polterte. Vielleicht hatte Mumelter die junge Autorin, mit der er überdies weitschichtig verwandt war, auf Dallago aufmerksam gemacht, vielleicht ihr diese Abschriften aus dem *Taoteking* auch mitgegeben. Mumelter, der Dallago seit den zwanziger Jahren durch die Treffen der *Brenner-Gruppe* um Ficker persönlich kannte, war begeisterter Kenner der dichterisch-philosophischen Werke Dallagos. Er wollte nach dessen Tod 1949 nichts weniger als einen biografischen Roman über den kulturkritischen Landschaftsphilosophen verfassen.

Merkliche Spuren dieser Laotse-Lektüre bzw. der Nachdichtungen Dallagos finden sich in Innerebners späteren Notizen und Aufzeichnungen um 1965 sehr deutlich, etwa in Sätzen wie folgenden: „Das Ganze ist; / Nicht aus zusammengesetzten Teilen ergibt die EINheit sich.“⁶ Oder: „Das ist das Himmelreich auf Erden, daß alles scheinbar Geteilte EINS ist.“⁷ Dass sie außerdem mit Dallagos naturtheosophischem Denken vertraut gewesen sein muss, zeigen ihre Gedichte bzw. Gedichtentwürfe aus dieser Zeit.

GEDICHTE aus dem Nachlass⁸

Heraustreten aus der Schale
verkalktes Gehäuse seit Jahrtausenden
aus der Haut,
durch Generationen
gedörrt und verrunzelt –
Und das Eigene
urplötzlich erkennen
als einziges Sein.

*

Kehr ein
in die Gleichgültigkeit des Tages,
in die Gleichgültigkeit der Blume oder Frucht,
in die Gleichgültigkeit der Sterne.
Schönheit und Vergessen –
nicht Sein mehr,
nicht Schein der Hoffnung!

Bewundernswert das Feuer der Diamanten,
der geballte Durchbruch der Titanen,
Tage aus Ewigkeit und Traum.
Aber rar –
rar und selten
sind Gewalten von Vulkanen.

Wunderbar ist und bleibt,
was im Schatten
dennoch zu blühen vermag.
In der Gleichgültigkeit des Tages,
in der Gleichgültigkeit der Sterne.

1957/März

*

Wir tragen keine Schleier.
Wir schützen und verbergen nichts.
Du bist wie ich,
auch einer –

einer von denen,
die müdlos wandern,
müdlos im Licht der kahlen Sonne,
mit der Selbstverständlichkeit
der Zeit.

Vorwärts – zurück?

Wer fragt den Weg?

Wir gehen –
fremd uns allen.

Der Güte bar ist die Erde.

Und die Barmherzigkeit
hängt längst am Kreuz.

Wenn wir tot sind
brauchen wir kein Hemd.

Wir gehen zu uns selbst
und Orpheus' Leier
holt uns nicht zurück.

*

Der Mond blüht im Apfelbaum

Der Roggenmänner lange Schatten

liegen im Stoppelfeld.

Wer weiß wo wir zuhause sind?

Im Roggenfeld,
im Apfelbaum.

*

Nächte:

Wie fahle Kohlweisslinge
mit geisterhaften Schuppen,
vorbeifliegend – geflogen.

Kreisende Stunden

Um puppenhafte Figuren

Im mystischen Licht.

Nächte:

gehoben aus Verlorenheit
von durchsichtigen Gesten
zum entfremdeten Ich;

begleitet von traenenloser Wehmut

und dem erregenden Schlag
der Gegenwart.

Nächte:
wie Steine hart
ohne Sein.
Ausgehohlte Gletschermuehlen
vom gleichgueltigen Sturz.
Wiederkehrend in der Drehung.
Voll Ironie.

*

Erst wenn du voll davon bist -
voll von diesem Leben.
Erst wenn du drinnen steckst -
im Beginn und Endlosen
kannst du es wegwerfen,
verlassen,
dich herauschälen
wie am wolkenlosen Maimorgen
die Otter sich
aus der einst eigenen
alten Haut schält.

9.5.1967

*

Auf den Stufen des alten Hafens -
der Abend im Wasser
und du neben mir,
durch nasses Gras am Morgen

Tränen schicke ich dem Heimeilenden nach,
sinkt hinter den Berg
verdunkelt den See
der Mond - der stumme Freund.

*

Es ist immer die ganze Welt
die im Herzen des Ichs
nistet, brütet, ausfliegt
Reisen überm Horizont.
Welt: Meer voll blühendem Löwenzahn
unter föhngestreiftem Himmel –
Düsternis des Universums
Tiefe der Nacht aus Millionen Meilen
und Lichtjahren.
Tieraugen – Kalb – Hund – Pferd –
es ist die Welt
erschaffen und gelebt
aus dem was Ich ist und
als Ich sich entfaltet.

7.5.67

Anmerkungen

- 1 Im Herbst 2008 übergab Frau Prof. Gritli Sotriffer, die Witwe des Autors und Kunsthistorikers Kristian Sotriffer, die Manuskripte von Annemarie Innerebner dem Brenner-Archiv.
- 2 Vgl. Raoul Henrik Strand: Eine „Unvollendete“ für Saitenspiel. In memoriam Annemarie Innerebner-Van Dyke. In: Wort im Gebirge 13, 1972, S.153.
- 3 Manuskript, handschriftlich, unveröffentl. Nachlass Innerebner, Signatur 192/1.2.
- 4 Die Haiku-Dichtung. In: Der Schlern 10, 1954, S.469.
- 5 Vgl. Kristian Sotriffer, Manuskript, unveröffentl. Nachlass Innerebner, Signatur 192/1.12.
- 6 Vgl. Anm. 3.
- 7 Manuskript, handschriftlich, unveröffentl. Nachlass Innerebner, Signatur 192/1.1.
- 8 Manuskripte u. Typoskripte, teilw. unveröffentl. Nachlass Innerebner, Signatur 192/1.1.-1.9.

„Drum ist es für die Gnade längst zu spät ...“

Christine Bustas Lyrik von 1945 bis 1951
(mit neun unveröffentlichten Gedichten)

von Judith Bakacsy, Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek,
Christine Tavernier und Verena Zankl (Innsbruck)

Seit Frühjahr 2008 wird am Forschungsinstitut Brenner-Archiv an der Erfassung und Erforschung des Nachlasses von Christine Busta gearbeitet. Die Sichtung von Bustas Notizen ergab ein erstes Bild ihrer Arbeitsweise, die Lektüre der Korrespondenz einen Eindruck ihrer Positionierung im kulturellen Kontext. Durch biographische Recherchen klärten sich viele bisher verschwommene Zusammenhänge, besonders was ihr Verhalten in der Zeit des Nationalsozialismus betrifft.¹ Auch Bustas Bekenntnis zur ‚Gottgläubigkeit‘ zwischen 1940 und 1945 war Thema einer Publikation.²

Das für den vorliegenden Beitrag untersuchte Textkorpus umfasst sämtliche Gedichttyposkripte zwischen 1945 und 1951³, die sich im Nachlass Christine Bustas am Forschungsinstitut Brenner-Archiv befinden.⁴ Es handelt sich dabei um etwa 200 Gedichte, von denen nur eines aus dem Jahr 1945 stammt; das Jahr 1948 ist mit 60 Gedichten zahlenmäßig am stärksten vertreten. Der behandelte Zeitraum schließt an die bisherigen Projektforschungen an und endet mit Bustas erster Buchveröffentlichung 1951 (*Der Regenbaum*). Vor dem *Regenbaum* waren bereits Gedichte erschienen: 1950/51 das Heftchen *Jahr um Jahr*, das der Herder-Verlag an seine „Mitarbeiter und Freunde“ zu Weihnachten und Neujahr verschenkte⁵, außerdem Einzelveröffentlichungen etwa in der *Furche* 1946, in der von Otto Basil herausgegebenen Kulturzeitschrift *Plan* 1947, in Hans M. Loews *Sammlung* 1947 und in Hans Weigels *Stimmen der Gegenwart* 1951.⁶ Für den untersuchten Zeitraum kann erstmals ein Verhältnis von unveröffentlichten (betreffend den Nachlass im Forschungsinstitut Brenner-Archiv) zu veröffentlichten Texten angegeben werden: Es beträgt ungefähr 2:1.

Christine Busta kehrte nicht, anders als es eigene Äußerungen zu ihrem literarischen Werdegang nahelegen könnten, 1945 aus der literarischen Enthaltsamkeit in einen sich neu bildenden Kulturbetrieb zurück. Dazu seien hier kurz, auch um der Einschätzung der im Folgenden vorgelegten Gedichte willen, einige Hinweise gegeben. In einem Lebenslauf aus dem Jahr 1949 schreibt Busta:

Seit frühester Jugend habe ich immer wieder literarische Versuche unternommen und trat 1932 zum ersten Male mit einer Lesung im Wiener Frauenklub in die Öffentlichkeit, der 1933 eine weitere Lesung im Rahmen der „Stunde der Jungen“ im Radio Wien und 1934 eine in der Urania folgte. Danach unternahm ich 12 Jahre lang keinerlei Veröffentlichungsversuche und trat erst im Herbst 1946 wieder hervor.⁷

Auch in anderen Dokumenten betont Busta, sich zwischen 1934 und 1946 ein strenges Publikationsverbot, zu dem sie offenbar auch Auftritte in der Öffentlichkeit zählt, auferlegt zu haben.⁸ An anderer Stelle spricht sie sogar von einem Schreibverbot, wie ein Brief an Johannes Urzidil, der wegen seiner jüdischen Herkunft emigrieren musste, aus dem Jahre 1958 bezeugt:

Neulich hat mich eine alte Lehrerin daran erinnert, daß ich als 18jährige in meiner ersten größeren Schreibperiode – ich hab mir das Schreiben später zwischen 1934–1946 aus eigenem 12 Jahre lang streng verboten – gesagt hätte, ich wünsche mir nur eines, daß mir 12 Gedichte gelängen, die bleiben, dann hätte ich nicht umsonst gelebt.⁹

Dass sie das Schreibverbot „nicht immer durchgehalten“ hat, wie sie einräumt¹⁰, zeigen die knapp 130 Gedichte im Nachlass, die sie selbst auf den Zeitraum zwischen 1934 und 1946 datiert hat. Einige dieser Gedichte finden sich sogar in späteren Gedichtbänden wieder: Das Gedicht *Morgenbitte* aus dem Jahr 1943 wurde unter dem Titel *Dem lieben Gott* in *Der Regenbaum* (14), *Das andere Schaf* (1959, 73) und im *Regenengel* (1978, 7) veröffentlicht; *An den Regen* aus dem Jahr 1944 in *Der Regenbaum* (81) und *Das andere Schaf* (87). Im Nachlass befindet sich zudem ein Konvolut mit 36 (sämtlich undatierten) Gedichten, die von Josef Weinheber im Zuge eines „Kolloquiums für Dichtung“ im Juli 1944 begutachtet worden sind¹¹ und Korrekturen des von Busta verehrten Dichters tragen, dessen Rolle im nationalsozialistischen Kulturbetrieb hinreichend beleuchtet worden ist.¹² Auch von diesen Gedichten finden sich manche – nicht immer wurden Weinhebers Korrekturen berücksichtigt – in späteren Publikationen wieder: *April* wurde im Frühjahr 1943 verfasst und mit der Widmung „Meiner Mutter“ in *Der Regenbaum* (9) publiziert, *Jänner* aus dem Jahr 1944 in *Der Regenbaum* (7) und *Bitte* aus dem Jahr 1943 in *Der Regenbaum* (93) und *Das andere Schaf* (82). Aufgrund der widersprüchlichen Angaben das Schreibverbot betreffend wird man genauer prüfen müssen, ob es tatsächlich weder Publikationen noch Publikationsabsichten gegeben hat. Träfe das zu, besteht die Frage, warum Busta zwischen 1934 und 1945 nicht publiziert hat, obwohl sie in diesem Zeitraum die bereits erwähnten 130 Gedichte verfasst hat.

Eine genauere literaturgeschichtliche Einordnung von Bustas Lyrik, anfangend mit dem ersten Auftritt 1932, steht noch aus, eine Darstellung, die einerseits die Einflüsse und Traditionen, andererseits den im zeitgeschichtlichen Zusammenhang spezifischen Ausdruck herausarbeitet. Dazu müsste gehören, die Rezeption etwa auch der Naturlyrik der Romantik und des Biedermeier, der literarischen Moderne mit Expressionismus und Symbolismus sowie der literarischen Vorbilder und Vorgaben im Austrofaschismus und im Nationalsozialismus zu betrachten. Daran knüpft sich die Frage, ob die historischen Einschnitte Auswirkungen hatten, also ob sich die Vorbilder, ob – und gegebenenfalls wie – sich Form und Thematik vor 1934, zwischen 1934 und 1938 (Mitglied der Vaterländischen Front), zwischen 1938 und 1945 (Mitglied der NSDAP) und nach 1945 ändern oder ob ihr Schreiben im Wesentlichen konstant bleibt.

Hier soll – im ersten Teil – untersucht werden, ob das Jahr 1945 eine Zäsur im Schaffen Christine Bustas darstellt und ob und wie persönliche und politische Rahmenbedingungen nach 1945 Bustas Schreiben beeinflussten.

Im Zuge der Beschäftigung mit den Gedichten aus dem angegebenen Zeitraum trat das Thema ‚Gerechtigkeit‘ in den Vordergrund. Im zweiten Teil dieses Aufsatzes werden die Entwürfe von Gerechtigkeit, die oft in enger Verbindung mit dem Thema ‚Schuld‘ stehen, genauer betrachtet, und auch die ‚Gnade‘ als ‚komplementäres‘ Element der ‚Schuld‘ wird einbezogen. Die ‚Schuld‘ ist in der Sekundärliteratur bereits als wichtiges Thema der Gedichte genannt worden.¹³ Vor dem Hintergrund der biographischen Kenntnisse, wie sie im Forschungsprojekt zu Christine Busta inzwischen erarbeitet wurden, ist eine weiterreichende Erfassung möglich geworden.

Als erste Einschätzung

(die Gedichte der NS-Zeit sind noch nicht genau erschlossen) ergibt sich die folgende: Nach dem Ende der NS-Diktatur ändern sich Form und Thematik von Bustas Gedichten nicht grundlegend. Sowohl in der NS-Zeit als auch nachher finden sich Naturgedichte, Gedichte über menschliche Begegnungen und Gefühle sowie (para-) religiöse Gedichte, die fast immer als Beschreibung eines persönlichen Erlebens gestaltet sind. Nach 1945 ist eher eine Entwicklung in der Darstellungsweise spürbar – die Gedichte werden differenzierter, die Sprache wird knapper, bildhafter und reicher an Metaphern und Symbolen. Busta knüpft an Vorbilder wie Rainer Maria Rilke und Georg Trakl an, auch an das klassizistische Formprinzip von Anton Wildgans und Josef Weinheber, der von ihr 1947 noch „hochverehrt“ wird.¹⁴ Eine ‚Stunde Null‘ oder der in Deutschland diskutierte ‚Kahlschlag‘ haben in ihre Lyrik nicht Eingang gefunden.¹⁵ Abgesehen davon, dass nach 1945 die Bibel zu einer zentralen Vorlage im Motivischen wird, scheint sich erst später, nämlich ab 1948, eine Änderung im Hinblick auf die Thematik der Gedichte abzuzeichnen.

Dieser literarische Befund deckt sich mit der Beobachtung von Historikerinnen zur ‚Trümmerfrauen‘-Generation in Österreich (der Busta angehörte). In einigen Untersuchungen wurde festgestellt, dass das Jahr 1945 zwar für Männer einen lebensgeschichtlichen Bruch bedeutete – sie erlebten den kompletten Verlust der militärischen Strukturen, in die sie eingebunden waren –, jedoch nicht für Frauen, deren Lebensumfeld mehr Kontinuität aufwies: „Im Hinblick auf die Bedeutung des Kriegsendes sind weibliche Biographien also wesentlich differenzierter zu betrachten und nicht mit der männlichen Kriegsgeneration ident zu setzen.“¹⁶ Zudem wirke bei der österreichischen ‚Trümmerfrauen‘-Generation ein „doppelter Opfermythos“: „einmal waren sie aufgrund ihrer Staatsbürgerschaft, einmal aufgrund ihres Geschlechts von jeder Verantwortung ausgegrenzt“. Diese (auch: Selbst-)Einschätzung wurde durch die männlichen Zeitgenossen geformt und verstärkt: Sowohl von ihren Männern als auch von den durchwegs männlich geprägten Besatzungsbehörden wurde die Mitwirkung der Frauen an der nationalsozialistischen ‚Heimatfront‘ als „scheinbar unpolitische Tätigkeit begriffen“. Die – auf Abwertung beruhende, doch im Effekt exkulpernde

– Fehleinschätzung vertraten die Frauen, wie Oral-History-Untersuchungen zeigen, vielfach selbst. Die an männlichen Lebensgeschichten orientierte traditionelle Geschichtswissenschaft stellte diesen Mythos nicht in Frage, und erst Ende der 1990er Jahre begannen feministische Historikerinnen die zu Unrecht „völlig entpolitisierte Alltagsgeschichte“ der österreichischen ‚Trümmerfrauen‘-Generation genauer zu untersuchen.

Bevor wir näher auf ihre Gedichte zwischen 1945 und 1951 eingehen, sollen zwei Ereignisse im Leben Christine Bustas nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges vorgestellt werden, die zeitlich mit der oben erwähnten Änderung zusammenfallen: Im Jahr 1948 fällt sie – ehemaliges Mitglied des NS-Lehrerbundes, der NSDAP und Leiterin einer Kindergruppe der NS-Frauenschaft – unter die „Minderbelastetenamnestie“. ¹⁷ Im Jahr zuvor waren Gedichte von Busta im *Plan* veröffentlicht worden, in der Zeitschrift, die für sich in Anspruch nahm, mit dem „österreichischen NS-Parnaß“ abzurechnen. ¹⁸ Diesem zugezählte Schriftstellerinnen und Schriftsteller wurden namentlich genannt und dezidiert nicht publiziert. Nur jungen und politisch unbescholtenen Dichterinnen und Dichtern sollte eine Veröffentlichungsplattform geboten werden. ¹⁹ Damit war Busta sowohl offiziell und amtlich als auch in der literarischen Öffentlichkeit entlastet.

Als im Mai 1948 die Minderbelastetenamnestie in Kraft trat, hatte Christine Busta bereits eine längere Korrespondenz mit den zuständigen Behörden hinter sich. Gemeinsam mit dem „Meldeblatt zur Registrierung der Nationalsozialisten“, das „[a]lle Personen [...], die zwischen dem 1. Juli 1933 und dem 27. April 1945 der NSDAP oder einem ihrer Wehrverbände (SS, SA, NSKK, NSFK) angehört haben [...], ferner alle Parteianwärter und Personen, die sich um die Aufnahme in die SS (Schutzstaffel) beworben haben“, zwischen dem 4. und 27. Juli 1945 bei den für die Registrierung zuständigen Stellen einbringen mussten ²⁰, reichte Busta am 6. Juli 1945 ein „Nachsichtsgesuch“ ein – wie 85,65 Prozent der NationalsozialistInnen, obwohl das Gesetz Einzelfälle ansprach: „Ausnahmen von der Behandlung nach den Bestimmungen der Artikel II, III und IV sind im Einzelfalle zulässig, wenn der Betreffende seine Zugehörigkeit zur NSDAP oder einem ihrer Wehrverbände (SS, SA, NSKK, NSFK) niemals missbraucht hat und aus seinem Verhalten noch vor der Befreiung Österreichs auf eine positive Einstellung zur unabhängigen Republik Österreich mit Sicherheit geschlossen werden kann.“ ²¹ Busta argumentierte, sie habe sich im Juni 1938 – die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Österreich hatte bekanntlich am 13. März 1938 stattgefunden – um die Mitgliedschaft bei der NSDAP beworben. Nachdem sie seit dem 14. Lebensjahr für sich und ihre kranke Mutter habe aufkommen müssen, habe sie darin eine Chance gesehen, von ihrer finanziellen Notlage befreit zu werden. ²² Das Nachsichtsgesuch wurde abgelehnt.

Ein Jahr später erhielt Busta erneut ein Schreiben, datiert mit 31. Oktober 1946: Sie habe falsche Angaben über die Dauer ihrer Parteizugehörigkeit gemacht und sei bereits im Dezember 1937, also vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten, Mitglied der damals in Österreich verbotenen NSDAP und demnach eine sogenannte ‚Illegale‘ gewesen. ²³ Busta reichte am 4. November 1946 einen Einspruch ein:

Beim Umbruch im Jahre 1938 hatte ich 7 Semester Philologie an der Wiener Universität absolviert. Ich bereitete mich auf die Lehramtsprüfung vor u. befand mich in einer selbst für die damaligen Krisenverhältnisse außergewöhnlichen Not- u. Zwangslage, mit deren Einzelheiten ich Sie nicht ungefragt belästigen möchte. [...] In den Umbruchstagen riet mir ein Bekannter, mich sofort beim Wr. Gremium um eine Stelle als Hilfslehrerin (im Prüfungsstadium) an irgendeiner Kfm. Lehranstalt zu bewerben.

Meine Lage war verzweifelt, meine Aussicht unterzukommen schien mir gering, da ich zwar gute Studienerfolge nachweisen aber keine Abschlußzeugnisse vorlegen konnte. So dachte ich in der reichlich unüberlegten Überstürztheit, in der sich alles vollziehen mußte, um das Rennen im ersten Andrang, der einsetzte, zu gewinnen, meine etwaigen Chancen zu vergrößern, wenn ich meine Zuflucht zu fingierter „Illegalität“ nahm.

Als ich die Stelle fast wider Erwarten tatsächlich zugesprochen bekam, mußte ich nun notgedrungen bei meinen einmal gemachten Angaben bleiben, u. um meinen Posten nicht zu verlieren, in der Flut der Fragebogen, die in den folgenden Jahren über jeden öffentlichen Angestellten hereinbrach, meine Behauptungen immer wieder erneuern.

Es kam sehr bald die Zeit, wo man forderte, meine „Illegalität“ durch einen Beleg zu beweisen. Ich wandte mich in meiner Verlegenheit an den Vater einer ehem. Schulkollegin, der meine Verhältnisse kannte, gestand ihm die Klemme, in die ich geraten war, u. er versprach mir, da er als Arzt mancherlei Beziehungen hatte, einen kleinen Schwindel zu drehen, um mir eine Vordatierung zu verschaffen.²⁴

Nach Inkrafttreten des Nationalsozialistengesetzes 1947 erneuerte Busta am 12. Juni 1947 im „Meldeblatt zur Verzeichnung der Nationalsozialisten“ ihre Angabe, im Juni 1938 erstmals um Aufnahme in die NSDAP angesucht zu haben.²⁵ Am 30. Juni 1948 wurde ihrem Einspruch vom 4. November 1946 stattgegeben, Christine Busta somit nicht als illegale Parteiangehörige registriert.²⁶ Am 30. Oktober 1948 wurde sie von der Registrierungsbehörde als „minderbelastet“ gemäß dem Nationalsozialistengesetz 1947 eingestuft²⁷ und fiel somit unter die Amnestie, die seit Mai 1948 in Kraft war und den Abschluss der Entnazifizierung für „Minderbelastete“ bedeutete.²⁸ Am 13. Juli 1949 wurde vom Nationalrat einstimmig die Streichung der minderbelasteten ehemaligen Nationalsozialisten aus den Registrierungslisten beschlossen, Minderbelastete waren somit den übrigen Bundesbürgern gesetzlich gleichgestellt (wobei bestimmte Auflagen auch darüber hinaus galten).²⁹

Noch in die Zeit des Briefverkehrs mit der Entnazifizierungsbehörde fällt die Veröffentlichung von Bustas Gedichten im *Plan*.³⁰ Mit dem Hinweis des Herausgebers Otto Basil, dass ihre Verse „ohne Zweifel noch manche Abhängigkeiten von Trakl und Weinheber verraten“, wurden „mit Absicht in größerem Umfange“ – nämlich sieben – Gedichte gedruckt, „weil wir glauben, in Christine Busta ein besonders starkes neues Talent begrüßen zu können“.³¹

Wieso Busta im *Plan* veröffentlichen konnte, ist unklar. In einem Brief an Otto Basil vom 1. November 1946 schreibt sie, dass sie „bekennen muß, daß ich die geforderte eidesstattliche Erklärung leider nicht abgeben kann“.³² Die Tatsache, dass sich unter den abgedruckten Gedichten eine „Ode“ befindet, die eine Hommage an Josef Weinhebers *Ode an die Buchstaben* darstellt³³, war offenbar kein Problem; die politische Identität des Widmungsträgers Max Dimt, ihres Ehemannes, der illegales NSDAP-Mitglied seit 1934, bei der SA, SS und HJ-Führung gewesen war³⁴, dürfte nicht bekannt gewesen sein. Bustas oben zitierte Formulierung darf jedoch durchaus als Mitteilung ihrer Mitgliedschaft gelesen werden. Vielleicht war Basil – oder einer der anderen Redakteure – von dem Bekenntnis einerseits und dem moralischen Hinweis auf die etwaige Überheblichkeit und Fehleinschätzung der Urteilenden andererseits entzweit. Busta schreibt im letzten Absatz: „Es kann einer durch eine unselige Verwechslung od. aus Not in die Kleider eines Gehenkten geraten u. dabei doch ein anständiger Kerl sein u. es kann sich einer die Kutte eines Heiligen borgen u. zeitlebens als Lump darin herumlaufen.“ Der Einwand ist so berechtigt wie vage. Zweifellos bedeutete die Publikation im *Plan* für Busta den ‚Persilschein‘ für den Literaturbetrieb, für ihre weitere Laufbahn.³⁵ Sie kam dadurch mit wichtigen Literaturvermittlern in Kontakt, was wiederum Publikationen in weiteren Nachkriegsanthologien und -zeitschriften zur Folge hatte. Im Frühjahr 1948 lernte sie den *Lynkeus*-Herausgeber Hermann Hakel näher kennen, der zu dieser Zeit einen Kreis von *Plan*-Autorinnen und -Autoren um sich sammelte³⁶ und in drei Ausgaben seiner Zeitschrift auch Texte von ihr abdruckte.³⁷ Im Sommer 1948 begegnete sie außerdem Rudolf Felmayer, in dessen *Tür-an-Tür*-Anthologien sie ebenfalls aufgenommen wurde.³⁸ Sogar im kommunistischen *Österreichischen Tagebuch* war sie 1949 vertreten.³⁹

Betrachtet man nun das Textkorpus von 1945 bis 1951, so finden sich ab 1948 neue Themen in Bustas Lyrik, auf die mit ausgewählten Gedichten hingewiesen werden soll.

Apokalypse/Krieg

Letzte Hoffnung

O Jahrhundert, schrecklich umtost vom Gesange
Erzner Vögel, flammenrauschender Flügel
Und erstarrt von Stille trinkender Erde
Endlos dürstend nach den Strömen des Bluts!

Nächte voll vom brodelnden Laut der Sümpfe:
Gier und Gold! O wildes Heulen des Hungers!
Orgeln Gottes dröhnend im Schwall der Stürme,
Doch wer hört sie? Wirbel verschlingender Flut!

Ist ein Eiland? Aber noch wandeln Träumer
Furchtlos überm Rachen reißenden Abgrunds,
Und der ergreifende Zorn verleugneter Seher
Schleudert stürzende Sterne in neue Bahn.

*Letzte Hoffnung*⁴⁰ ist laut Bustas Datierung am 7. Februar 1948 entstanden; es ist das erste Gedicht, in das der Schrecken des Krieges einbezogen ist. Mit dem strengen Versmaß, der Wahl heroischer Sprache, zahlreicher Alliterationen und auch der Figuren der „Träumer“ und des „Sehers“ verwendet Busta vertraute Mittel, das Apokalyptische des Jahrhunderts lyrisch zu gestalten: Die Nähe zum Expressionismus und zu Trakl ist deutlich spürbar.⁴¹ Handelnde Menschen sind durch literarische Archetypen ersetzt und das Kriegsgeschehen ist Teil einer Natur-Katastrophe. Wie auch in anderen Gedichten bricht Busta am Ende das Destruktive durch ein Zeichen der Hoffnung und Erneuerung.

das jüdische Volk

Das von ihr mit 18. März 1948 datierte Gedicht *Von der anderen Seite*⁴² hat eine für Bustas Lyrik ganz neue Thematik: das jüdische Volk.

Der Widmungsträger Hermann Hakel, 1911 in Wien geboren, jüdischer Abstammung, war – nach Flucht und Internierung in verschiedenen Lagern in Süditalien und einem Aufenthalt in Palästina – im Herbst 1947 wieder nach Wien zurückgekehrt, wo er eine Aktion zur Förderung junger Autorinnen und Autoren ins Leben rief und mit Busta in einen Kontakt kam⁴³, der zeitweilig auf persönlicher Ebene auch enger war.

Von der anderen Seite (Für Hermann Hakel)

Die Kinder des alten Volks haben dunklere Augen.
Abends stehn sie am Wasser mit dem Blick aus der Fremde
Vieler Jahrtausende. Schauen aus nach dem anderen Ufer.

Und die Boote im Strom ziehn hin und wider. Es fallen
Drüben lichtere Locken über den Spiegel der Nacht.

Hier und dort aber rinnen Tränen eintönig wie Regen.
Und auf silberner Furche über der Schwärze des Abgrunds

Hört der schlaflose Fährmann fern die Mündung, das Meer.

Auf der einen Seite eines Flusses (des Styx, wie die Erwähnung des Fährmanns nahelegt) stehen die „Kinder des alten Volks“, die „dunklere[n] Augen“ und der „Blick aus der Fremde / Vieler Jahrtausende“ bekräftigen, dass es sich dabei um das jüdische Volk handelt. Die ihm Zugehörigen stehen am Wasser und schauen auf die andere Seite des

Ufers, wo jene mit „lichteren“, helleren „Locken“ stehen, nationalistischer Inbegriff für die ‚germanische Rasse‘. Die hellen Locken sind hier jedoch nicht an ‚stahlblaue Augen‘ gekoppelt, sondern korrespondieren im Bild mit den „dunklere[n] Augen“, sie bilden das Gegenüber. Trotz der äußeren Unterschiedlichkeit teilen die Menschen auf beiden Seiten dasselbe Schicksal, den Schmerz. An beiden Ufern warten sie darauf, dass die „silberne Furche über der Schwärze des Abgrunds“ zur Erlösung führt, die eine gemeinsame wäre. Mit dem ‚Aufbruch‘ und der ‚Ausfahrt‘ verwendet Busta dabei ein nach 1945 nicht unübliches Motiv.⁴⁴

die Berechtigung des Gedichts

Jahr um Jahr

Jahr um Jahr bin ich unter dem Himmel gegangen
und ich freute mich, wenn der Wind und die Vögel sangen
und mir Worte des Lobs, des Trosts und der Liebe gelangen.
Unterdes ist der Mensch in den finsternen Berg gegangen,
wo die Worte wie Glas am schweren Gestein zersprangen:
Jahr um Jahr lern ich nun mit der stummen Tat anfangen.

Das Gedicht *Jahr um Jahr*, das auf einem Lebenslauf Bustas vom 21. Dezember 1949 überliefert ist⁴⁵, beschäftigt sich mit der in dieser Zeit virulenten Frage, ob und wie man nach 1945 Gedichte schreiben könne (dazu auch in Teil II).

Es wirkt fast unbeholfen, wie das lyrische Ich seine „Worte des Lobs, des Trosts und der Liebe“ angesichts des Schreckens gegen die „stumme Tat“ eintauscht. Es reagiert auf Geschehenes, grenzt sich dabei von den kollektivierten Tätern („der Mensch“) ab. Einzig das (naiv wirkende) Reimschema a-a-a-a-a könnte signalisieren, dass das lyrische Ich sich einer eventuellen Mitverantwortung nicht entzieht, denn damit werden die unterschiedlichen Positionen zwischen dem lyrischen Ich und dem Kollektiv in der Form eingeebnet.

Gut ein Jahr später, im Jänner 1951, nimmt Busta im *Poetischen Testament* das Thema erneut auf.⁴⁶ Die scheinbare Naivität aus *Jahr um Jahr* ist zu Resignation und Zynismus geworden, das Vokabular weist schon auf die spätere Lyrik Bustas voraus.

Poetisches Testament

Dies ist mein letztes Lied!
Aber man kann es nicht singen.
Hin ist die Kantilene der falschen Liebe.
Das aufrechtgängige Tier hat die Straßen des Sterns besudelt.
Brünstig jöhlt nun der Ekel in den verpesteten Wind.

Ich habe mich selbst betrogen:
ich hielt es mit Zöllnern und Schächern.
Aber die Pharisäer sind frömmere Schurken geblieben.
Die wollten Gott nur überlisten mit Heuchelei, nicht mit Liebe.
Ich jedoch mischte mich eitel ins Amt der Gerechtigkeit
und wollte das Wunder erzwingen,
Kot in Ambra verwandeln.

Aber ein jegliches bleibt, was es ist. Keine Macht der Erde
ändert daran ein Jota. Den Gerechten höhnt alles,
denn er selber höhnt Gott mit seiner mißbrauchten Demut.

Steht nicht: „Du sollst nicht töten“?
Dies gilt nicht für die Hoffnung.
Sei barmherzig, erschlag sie wie einen lahmen Hund!
Und für den Rest des Lebens nimm dir kräftige Sprüche
als Begleiter. Zum Beispiel:

„Sei einsichtig, die Blinden werden dich leichter erschlagen!
Lern verzichten, das mästet die Gier der andern,
tätig sei, das vermehrt die Schar der Trägen,
leide nur, das gibt ein gutes Gelächter.“!

Gut und weise! Wer ist's? Nur der sich Augen und Lippen
nie mit Sanftmut verklebte.
Spät erst wurde ich reinlich.
Brüder! Wo? In den Säuen suhlt zufrieden der Teufel.
Singen! Wozu? An den Trögen des Lebens wird nur gegrünzt.

Das lyrische Ich ist eine Dichterin oder ein Dichter. Bestimmte Erfahrungen („Das aufrechtgängige Tier hat die Straßen des Sterns besudelt“) haben es verändert. Aber die Menschen, die sich nicht verändert haben, verstehen es genau deshalb nicht (mehr). Das „poetische Testament“ des dichtenden Ichs ist in seinem „letzten Lied“ festgehalten, das seine Desillusionierung kündigt: Das Dichten ist sinnlos, wenn niemand (mehr) da ist, der es versteht, der seine Würde und seine Werte, der Mahnung oder Appell zu schätzen weiß. Der poetologische Hintergrund dieses Gedichts ist das Grundverständnis vom Gedicht als Kommunikationsmittel. Dies zeigt das Verständnis seiner Autorin. Ob und inwieweit diese Poetologie bereits von Anfang an Teil von Bustas lyrischem Schaffen war, ob sie sich erst in der Zeit nach 1945 ausdrückt oder ob sie sich in dieser Zeit besonders auffällig darstellte, wird an anderer Stelle zu untersuchen sein. Anders als Adorno, der dem Ästhetischen 1949/51 sein tiefstes Misstrauen aussprach, weil es angesichts bestimmter Erfahrungen nur inkommensurabel sein könne (vgl. Teil II),

bedauert Busta, dass ihr die literarischen Möglichkeiten, mit denen sie ‚Gerechtigkeit‘ zu schaffen vermeint(e), von der allgemeinen Verrohung aus der Hand geschlagen seien.

Es ist jedenfalls auffällig, dass die angesprochenen Themen ‚Apokalypse/Krieg‘, ‚das jüdische Volk‘, ‚die Berechtigung des Gedichts‘ samt der Frage nach einer Mitverantwortung gerade in der Zeit des Briefwechsels mit der Entnazifizierungsbehörde und der durch die ‚Minderbelastetenamnestie‘ neu gewonnenen Freiheit von großer Relevanz für Busta waren.

Das Bild,

das Christine Busta in ihrer Lyrik zwischen 1945 und 1951 von Gerechtigkeit zeichnet, legt nahe, dass Schuldgefühle in ihre Lyrik Eingang fanden, vielleicht Gedichte anregten. Das führt, vor den neuen Kenntnissen über ihre politische Biographie, zu der Frage, ob in diesen Gedichten etwas wie ‚Aufarbeitung‘ stattfindet. Es ist zu untersuchen, welche und auf welche Weise Konzeptionen von Gerechtigkeit (und damit zusammenhängend auch von Schuld und Gnade) sich in den nachfolgend betrachteten Gedichten literarisch spiegeln. Auch wenn Bustas Gedichte an dieser Stelle nicht mit anderen thematisch verwandten literarischen Texten aus der Zeit verglichen werden können (im Sinne synchroner Betrachtung), möchten wir diese Lektüre hier immerhin anregen.

Bustas Beschäftigung mit dem Thema ‚Gerechtigkeit‘ währte lebenslang, was anhand eines Ausschnitts aus einem Interview von 1985 deutlich wird:⁴⁷

Ich hab – hab viele Jahre also an der – an dem herumgebissen, dass, was ich zum Beispiel noch als Gerechtigkeit für mich oder auch für jemand anderen empfinden kann, für einen andern schon wieder Unrecht sein kann. Und hab dann mich über dem beruhigt, dass ich oft, wenn ich das Gefühl gehabt hab, es gibt überhaupt gar keine Gerechtigkeit in der Welt, es ist alles abscheulich und ungerecht und das Gute kommt immer nur an die Falschen und so weiter, ist mir eines Tages irgendwie aufgedämmert: Es gibt schon Gerechtigkeit in der Welt. Und wenn’s keine andere gibt: aber so viel Gerechtigkeit, als du in diese Welt hineinzugeben bereit bist, von dir aus – nicht die, die du von andern forderst, sondern dass du sie von dir gegen andere forderst. Und diese Gerechtigkeit, die kann niemand wehtun, die kann niemanden verletzen. Und je mehr aus dem – je mehr an Gerechtigkeit du von dir aus und nach Vermögen in die Welt hineinzugeben bereit bist, desto mehr wird da sein. Und jedenfalls, wenn jeder a Stückl Gerechtigkeit in die Welt hineingibt, dann wird sie mehr und dann ist sie vorhanden und dann ist es eine Gerechtigkeit, die nicht wegnimmt, sondern die mehrt.

Es spricht viel dafür, Bustas Gefühl, es gäbe „gar keine Gerechtigkeit in der Welt“, und ihre Gedanken, schuldlos mit ungerechten Verhältnissen konfrontiert worden zu sein, auf ihre Kindheit zurückzuführen. Vermutlich steht das Thema ‚Gerechtigkeit‘ schon seit ihrer Kindheit in Zusammenhang mit der Frage nach persönlicher Schuld. Als

uneheliches Kind könnte sie sich mitschuldig an der Misere ihrer Mutter gefühlt haben. Da sie in Armut aufwuchs und ihre Mutter berufsbedingt fast keine Zeit für sie hatte, fühlte sie sich – wie etlichen Selbstaussagen zu entnehmen ist – schon früh einsam und sozial benachteiligt. Ihre Anfälligkeit für faschistisches Gedankengut resultiert daraus vermutlich ebenso wie ihre spätere Solidarität mit Randgruppen und ihr Wunsch nach ‚Gerechtigkeit in der Welt‘. Nach dem Ende der nationalsozialistischen Diktatur bekam das Thema der Schuld ein zusätzliches Gewicht, ein Gewicht, das sie zeitweise kaum tragen konnte und das im Laufe ihres Lebens unterschiedliche Reaktionen auslöste.

Bustas Aussage im obigen Ausschnitt aus dem Interview wirkt mehr durch die Suggestivkraft der Worte als durch eine überzeugende Art der Betrachtung. Sie hat Wert als ein persönliches Fazit, die Lösung jedoch ist nur eine scheinbare. Das zu Beginn angesprochene Problem, dass die Gerechtigkeitsvorstellung einer Person von einer anderen als ungerecht empfunden werden kann, wird durch den persönlich definierten Ansatz weniger gelöst als vielmehr pointiert. Der Widerspruch bleibt – wie auch die Tatsache, dass es damit nicht mehr Gerechtigkeit auf der Welt gibt. Bustas Aussage hat gefühlsmäßige Geltung, allerdings nur für sie persönlich.

Das Problem ist ein Dilemma, Gerechtigkeit ist immer von unterschiedlichen weltanschaulichen Vorstellungen, von den in der jeweiligen Kultur und Gesellschaft etablierten Werten oder sogar von der eigenen Lebenssituation mitbestimmt, sie ist relativ. Die theoretischen Annäherungen an den Begriff teilen sich in zwei Strömungen: Einerseits wird Gerechtigkeit metaphysisch begründet. Ein theologischer Zugang wird die Bibel nach Modellen befragen, wobei einzig Gott selbst als höchste Instanz als wahrhaft gerecht begriffen werden kann. Die Gerechtigkeit kann als eine in der Natur vorhandene Ordnung verstanden werden, die auf göttlichen Ursprung zurückgeht. Auf der anderen Seite steht die Auffassung, dass Gerechtigkeit nicht von einem höheren Prinzip abgeleitet werden kann, sondern ein Produkt der Vernunft ist.⁴⁸ Dem Naturrecht liegt die Überzeugung zugrunde, dass jeder Mensch von Natur aus mit unveräußerlichen Rechten ausgestattet ist. Positives Recht wird durch soziale Normen gesetzt und geregelt, wofür geschichtlich gewachsene Rechtstraditionen, darunter auch das Gewohnheitsrecht, herangezogen werden. Gerechtigkeit ist Thema philosophischer, ethischer, theologischer, psychologischer und sozialwissenschaftlicher Diskurse, die die Bereiche des menschlichen Handelns sowie Urteile darüber, soziale Regeln und Beziehungen zwischen Personen berühren sowie unterschiedliche Modelle wie Gleichberechtigung, politische Gerechtigkeit, juristische Gerechtigkeit, soziale Gerechtigkeit und Geschlechtergerechtigkeit formulieren. Die Auseinandersetzung ist vielfältig – aber sie fand und findet statt. Ein Rückzug auf eine privat definierte Form, auf persönliches Empfinden kapituliert vor jedem Versuch von Vereinbarung.

Ein vorwegnehmender Blick zeigt, dass Bustas Auseinandersetzung auch in ihren Gedichten intuitiv ist, dass im Begriff der Gerechtigkeit und auch in seinen Ableitungen Unterschiedliches, ja Widersprüchliches Platz findet. Dahinter steht eine Weltsicht, die sich kleinen wie großen Wundern der Natur öffnet und auf kausale Erklärungen

verzichtet. Das dürfte die These von einer „Theologie des Staunens“⁴⁹ bei Busta begründet haben.

Porträt eines Rechtsanwalts⁵⁰

Rosig und feist und feiler noch als Dirnen
hält er das Recht der Ärmern zum Verkauf.
Er schätzt den Preis des Lasters an den Stirnen
und lenkt dem Unrecht den bezahlten Lauf.

Moral macht unfrei, zimperlich und kleinlich,
drum wahrt er kaum den bürgerlichen Schein.
Ansonsten ist er sauber – sogar peinlich –
und mit der Not macht er sich nie gemein.

Zwar – manchmal schrumpft ihm die gepflegte Leere
des Abstands, jäh von Wehrlosen durchschaut,
und des Gewissens ausgetilgte Schwäre
juckt höchst befremdlich unter glatter Haut.

Doch er beherrscht sich klug. Daran zu kratzen,
wär schädlich und dem Stande nicht gemäß.
Drum blinzelt er nur irritiert wie Katzen
und stützt sich stattlicher auf sein Gesäß.

Der Rechtsanwalt vertritt an sich die Gerechtigkeit in ihrer institutionalisierten Form (Recht). Diese wird hier – und zwar positiv – als Ausdruck von „Moral“, als Einigung der „bürgerlichen“ Kultur vor dem Hintergrund des „Gewissens“ präsentiert. Dieser Anwalt jedoch – assoziativ und sozialromantisch verknüpft mit der Vorstellung vom ‚Anwalt der Schwächeren‘ – nutzt seine Position dazu, Kapital aus ihr zu schlagen. Das Wort „Gesäß“, am Schluss positioniert, wirkt wie eine Zusammenfassung des „Porträts“. Das Gedicht ist bissig-humorvoll, findet seine Grenze in der Karikatur.

Das Gedicht *Christenklag auf Golgatha*⁵¹ aus dem Jahr 1949 (publiziert 1951 in *Stimmen der Gegenwart*) bekommt im zeitgeschichtlichen Kontext der Entnazifizierung seine besondere Bedeutung.

Christenklag auf Golgatha

Sie wissen immer noch nicht, was sie tun!
Und statt nach Richtern schreien sie nach Rächern.
Der Galgenberg hängt voll von linken Schächern.
Wer darf da noch im Paradiese ruhn?

Sie würfeln selbst noch um das Lendentuch
des Nackten und mißgönnen ihm die Galle.
Und tückisch wächst an ihrer Hand die Kralle,
im Herzen Mißtraun und am Mund der Fluch.

Wer bleibt da rein, daß er's noch wagt und liebt?
Und wer verriet den Frieden nie vorm Schwerte?
Wo ist, der *nachzufolgen* noch *begehrte*,
auf daß er zeuge, daß es *uns* noch gibt!

Die Verszeilen 1–6 beziehen sich auf das unmittelbare Geschehen der Kreuzigung Jesu auf Golgatha.⁵² Busta greift in der Anlage der Szene auf die Kreuzigungserzählung im Evangelium von Matthäus zurück (Mt 27,31b–41). Die Menschenmenge verhöhnt Jesus: „Wenn du Sohn Gottes bist, hilf dir selbst, und steig herab vom Kreuz!“ (Mt 27,40), und auch die beiden Räuber (nur in alten Bibelübersetzungen heißen sie „Schächer“, und Busta bleibt durchgängig bei diesem Begriff), die gemeinsam mit ihm gekreuzigt werden, tun dies. Die nur im Evangelium von Lukas (vgl. Lk 23,39–43) berichtete Unterscheidung zwischen dem einen „Schächer“, der sich von Jesus abwendet, und dem anderen, der sich Jesus zuwendet – die in der außerbiblischen Überlieferung offenbar zur Geschichte vom ‚linken‘, dem bösen, und vom ‚rechten‘, dem guten „Schächer“ wurde – gibt es bei Matthäus nicht, ebensowenig wie die Aussage Jesu zum ‚rechten Schächer‘: „Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein“ (Lk 23,41) – vgl. die Anspielung in V. 4. Die Soldaten würfeln um das Gewand des Verurteilten – ein Untergewand ist nur bei Joh 19,23 erwähnt –, und man bietet ihm Wein an, der „mit Galle vermischt war; als er aber davon gekostet hatte, wollte er ihn nicht trinken“ (Mt 27,34). Der Kommentar zu dieser Bibelstelle vermerkt unter anderem, dass es sich dabei um einen Betäubungstrank handelte. Dass man dem Gekreuzigten selbst die Galle missgönnt (V. 6), ist also dichterische Übertreibung und verweist auf das Verfließen von Vorlage und freier Ausgestaltung. Das „uns“, in das sich das lyrische Ich mit einschließt – wie man es in Bustas Gedichten vielfach findet (vgl. dazu auch die folgenden Ausführungen) –, ist dadurch umso mehr in Opposition zu jenen habgierigen, verrohten Menschen gesetzt, die Zeuginnen und Zeugen, Mitprotagonistinnen und Mitprotagonisten des Kreuzestodes Christi sind. Versteht man dieses „uns“ als christliches Kollektiv, so schließt sich das „Ich“ aus einer Mitschuld nicht aus.⁵³ Versteht man es auf einer Bildebene als Metapher für ein wie auch immer definiertes historisches Kollektiv, so weicht das Ich im Wir einer konkreten Schuldzuweisung aus.

Die Klage ist wenig mehr als resignative Rhetorik: Kann man denn ausschließen, selbst so zu reagieren wie die Meute, ist man nicht nur zufällig verschont von der Versuchung, hat man noch das Recht, im Namen der Liebe zu handeln? Dem lyrischen Ich ist die Kraft zur Nachfolge gebrochen, es hält Ausschau nach jemandem, der unter diesen Bedingungen noch zur Nachfolge Jesu bereit ist. Im Kontext der Nachkriegsgeschichte gelesen, scheint das Gedicht auch einen Appell an die Richter zu beinhalten, sich nicht

als Rächer zu betätigen, sondern als Christen zu handeln. Indem sie den guten Willen anderer Christen wahrnehmen, könnten sie eine Art Nachfolge antreten. Darin ließe sich wiederum ein Bemühen um die eigene Entschuldung lesen.

Die folgenden drei Gedichte stammen aus dem Jahr 1950. *Cordelia*⁵⁴ wurde 1951 im *Regenbaum* veröffentlicht, die beiden anderen sind unveröffentlicht.

Cordelia

Ich weiß nicht, ob es gut war, daß ich schwieg:
wen Ekel stumm macht, wer's verschmäht hat, sich zu wehren,
ist schuldig, wenn sie Schritt für Schritt das Recht verkehren
er weckt Gewalt, am Ende brüllt der Krieg.

Ich hätte bleiben müssen: betteln gehn,
um Wahrheit wider Trug Verblendeten zu weisen.
Ich ließ sie rollen in den abgrundsichern Gleisen
jetzt ist's zu spät, das Rad zurückzudrehn.

Ich stürze mit: ein Ende ohne Ruhm,
nur hell von Einsicht und nicht ganz bedeckt von Schande.
Mit meinem Untergang bezeuge ich dem Lande
des alten Rechtes neues Heiligtum.

Wie bei *Christenklage auf Golgatha* werden drei Gruppen von Akteuren gebildet: „Sie“ (die anderen), „Ich“ und – „wer“. Das lyrische Ich versichert sich des „Wers“, einer unbestimmten Allgemeinheit, bevor es sich schuldig bekennt, dass es geschwiegen hat. Es bezichtigt sich selbst des Nicht-Handelns, als „Schritt für Schritt“ „das Recht verkehrt“, „Gewalt“ verübt, der „Krieg“ angebahnt wurde. Im geschichtlichen Kontext wäre dies als Schuldgeständnis einer Mitläuferin zu sehen (mit dem Titel ist auf eine Frau als Protagonistin verwiesen). Die letzten beiden Zeilen bringen – dies wurde schon anfänglich als ein Merkmal von Bustas Gedichten erwähnt – eine positive Wendung: Der „Sturz“ des Ich, sein „Untergang“ bezeugt „des alten Rechtes neues Heiligtum“. Historische Bezugsebene ist die staatliche Gerechtigkeit, das „alte Recht“ hatte einen Namen: Demokratie. Diese wurde durch Ermächtigungsgesetz, Gewalt gegen Andersdenkende, die Vernichtung ganzer Menschengruppen, den ‚totalen Krieg‘ während der nationalsozialistischen Diktatur ‚verkehrt‘.

Interessant sind Wahl und Darstellung der Titelfigur. Cordelia (in Shakespeares *König Lear*) hat nicht geschwiegen, sondern, während ihre beiden Schwestern dem Vater geschönte Worte sagen, um sich als Erbinnen zu empfehlen, als einzige der drei Schwestern aufrichtig, wenn auch in knappen Antworten, ihre Liebe bekundet. Sie hat es nicht verschmäht zu sprechen, und sie nimmt für die Aufrichtigkeit Nachteile in Kauf (Enterbung, Verstoßung). Wenn die Vorlage nicht eine andere war als das Drama von

Shakespeare, so liegt ein sehr freier Umgang damit vor. Die Modifikation ist markant, es entsteht geradezu ein Widerspruch zwischen Titel und Gedicht.

Cordelia formuliert die Einsicht in ihre persönliche Schuld am Untergang, und ihre Erkenntnis und Akzeptanz ist Zeichen der Hoffnung auf eine Rückbesinnung. Sie ist letztlich als ‚Mitläuferin‘ aufgebaut, die als Einsichtige den Neuanfang besonders begrüßt. 1950 entstanden, arbeitet das Gedicht geradezu an der Legitimierung der Kategorie des ‚Mitläufers‘ – diese hatten in Österreich zu dem Zeitpunkt als ‚amtlich Minderbelastete‘ wieder sämtliche staatsbürgerlichen Rechte erhalten (vgl. Teil I). Die Kategorie des ‚Mitläufers‘ ist, sowohl was die zeitgenössische politische Skala wie auch was die moralische Einstufung anbelangt, noch immer zweischneidig und zwielichtig, sie lässt sich nach entgegengesetzten Seiten hin dehnen: was die einen als höchst inkriminierend empfinden, nehmen andere gerne als schuldbegrenzend an.

In *Tagebuchblatt. Um die Mitte des XX. Jahrhunderts*⁵⁵ steht nicht die institutionalisierte, staatliche Gerechtigkeit im Zentrum, sondern die „Gerechtigkeit Gottes“. Die Erkenntnis des Menschen ist als nachhinkend und bruchstückhaft, sein Blick als so eingeschränkt charakterisiert, dass die Einschätzung eines Menschen einer Handlung niemals „gerecht“ werden kann.

Tagebuchblatt Um die Mitte des XX. Jahrhunderts

Wir wissen noch lange nicht alles, was geschah und geschieht.

Ob uns das einmal entschuldigt?

Nur ein Heiliger könnte die Chronik unseres Jahrhunderts schreiben und gerecht bleiben. Uns aber würde grauen vor seiner Gerechtigkeit. Wir ändern dürfen nur manchmal eine Zeile eintragen: nicht in das Buch der Schuld, nur ins Buch der Erkenntnis.

Da ist vor Jahren mitten im Winter ein Zug von Wien nach einem Ort in Polen abgefahren. Die Reisenden führen nicht gern. Man hatte sie aus ihren Wohnungen und Verstecken geholt, zusammengetrieben und verladen wie Vieh. Sie hatten aufgehört, Männer, Frauen, Kinder und Greise zu sein. Sie waren Menschen, unterschiedslos, mit bleichen, entsetzten Gesichtern.

Der Zug ist nicht angekommen. Mitten auf der Strecke wurde er aufgehalten, auf ein Nebengeleise verschoben und blieb dort stehn. Tagelang. Da war keine Stadt und kein Dorf, nur Ebene, Sturm und Schnee. Als die Waggons wieder rollten, waren sie leer. In der weißen

Ebene aber lagen große, hässliche, dunkle Flecken. Sie sind bald wieder
verschneit.

Das hat mir ein Mensch erzählt, der nicht mehr gerecht sein will.
Er lebt seit Jahren nur noch mit Toten. Für *die* kann keiner verzeihn.

Ich aber weiß jetzt endlich, warum ich immer so friere, daß selbst die
Liebe nicht wärmt.

Die Gerechtigkeit Gottes hat einen langen Atem. Und wehe, wem *der* ins
Herz trifft!

Der Vergleich zwischen der menschlichen und der göttlichen Gerechtigkeit umschließt eine Textpassage, die von einem Todestransport in ein KZ erzählt, in einer Deutlichkeit, wie sie sonst bei Busta kaum zu finden ist. Ein Text wie dieser dürfte zu den schwierigsten Aufgaben einer/s Schreibenden um 1950 gehören. War das Busta bewusst, wenn sie ihn als ‚Nacherzählung‘ (vgl. V. 16) ausgibt? Hat sie deshalb als Gattungsbezeichnung „Tagebuchblatt“ hinzugefügt, um den Text als (lyrische) Prosa zu charakterisieren? Adornos vielzitiertes Diktum, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“, aus dem 1949 geschriebenen und 1951 erstveröffentlichten Essay *Kulturkritik und Gesellschaft*⁵⁶, lag als Ahnung und Frage in der Luft.

Das Ergebnis wirkt, zumindest heute, ambivalent. So hat gerade der erzählende Tonfall eher verharmlosenden Charakter. Die euphemistische Formulierung „Die Reisenden fuhren nicht gern“ wirkt mehr als deplatziert. Bustas Verwendung des Wortes „Menschen“ in der ‚Nacherzählung‘ ist ambivalent, einerseits bringt es eine Opposition zu „Vieh“ und macht die ‚Ent-menschlichung‘ damit umso deutlicher, andererseits nimmt es diese auch zurück, denn Missachtung und -handlung dieser „Menschen“ waren zuvor beschrieben worden – das wirkt wie ein unterbewusster Rückgriff auf eine Normalität, der sich der Totalität der Grausamkeit nicht stellt.

Zurückkommend auf den Anfangsteil: Er beginnt mit der Feststellung, dass „wir“ – das lyrische Ich ist wiederum durch die ‚lyrische Gruppe‘ ersetzt – „noch lange nicht alles wissen, was geschah und geschieht“: Das Imperfekt spielt auf die Verbrechen in der NS-Zeit an, das Präsens ist zu deuten: Es kann auf die politisch motivierte Nachrichtensperre (betreffend Hiroshima) anspielen, auf politisch sanktionierte Verbrechen zur Zeit der Niederschrift (etwa im Koreakrieg), es kann aber auch jegliche Zeiteinteilung entlang historischer Zäsuren in Frage stellen. Mehr als um den Inhalt scheint es um die Absicht zu gehen, den Leserinnen und Lesern nahezu legen, dass sie immer überfordert sind und das auch nicht anders sein kann. Das „einmal“ in der zweiten Zeile bleibt offen – meint es die historische Ebene (und damit die Zukunft) oder die „jenseitige“? Nehmen wir das Wort als literarisch eingesetzt und bewusst offen gelassen, dann verzichtet das Gedicht darauf, Position zu beziehen. Auch geht Bustas Schreiben ‚vom Menschen an sich‘ zu Lasten der historischen Ebene, von der im Gedicht die Rede ist, womit es an Überzeugungskraft verliert. „Schuld“ und „Erkenntnis“ werden geschieden („nicht in das

Buch der Schuld, nur ins Buch der Erkenntnis“): Diese Dichotomie ist unscharf, denn es werden historische und moralische Ansätze miteinander verquickt. Die „Erkenntnis“ von Schuld, selbst wenn diese als unweigerliche Konstante allen menschlichen Seins und Handelns verstanden wird, könnte immerhin bedeuten, eigenes Tun im historischen Kontext zu prüfen. Die NS-Zeit wird nicht als historisch spezifisch anerkannt, sie ist eine Phase in der ewigen Wiederkehr des Unrechts. Als Hinweis des Gedichtes bleibt übrig: Der Mensch hat kein moralisches Recht darauf, Schuld *zuzuweisen*.

Erst bei einer genauen Betrachtung der abschließenden kommentierenden Passage kommt die Frage auf, deren Beantwortung den Blick auf das gesamte Gedicht verändert: Wer ist der „eine Mensch“, der das dem ‚lyrischen Ich‘ erzählt hat? Wir bewegen uns jetzt auf einer personalen Ebene, wiewohl auch dieser „Mensch“ unter die anthropologischen Bedingungen fällt, die im ersten Teil mit dem „wir“ ausgedrückt waren. Woher hat dieser „Mensch“ seine Kenntnis und warum gibt er sie weiter? Die ‚Nacherzählung‘ legt nahe, dass die „Menschen“, die in den „Waggonen“ waren, um ihr Leben gekommen sind und also kein Zeugnis geben konnten. Das hieße, dass der Erzähler in anderer Rolle dabei gewesen sein muss. Die Erzählung kann nur von einem Täter oder von einem un-tätigen Augenzeugen stammen. Die Wendung „nicht mehr gerecht sein“ dürfte bedeuten, dass jemandem das angemessene Reagieren auf die historische Gegenwart etwa durch einen traumatischen Moment verloren gegangen ist. Irritierend ist das „will“, wo es doch dann eigentlich heißen müsste: „kann“. Damit wird immerhin an dieser Stelle die Möglichkeit zur Entscheidung eingeräumt. Gleichwohl darf ihn (laut Busta) auf historischer Ebene niemand schuldig sprechen und es kann ihm auch niemand verzeihen – die es könnten sind einzig jene, an denen er sich „vor Jahren“ schuldig gemacht hat. Er ist ausgeschieden aus der Gemeinschaft der Lebenden: Die „Gerechtigkeit Gottes“ hat zu wirken begonnen – und zwar als Strafe. Diese Strafe kann auch menschliche Liebe nicht mildern.

In Bustas Gedichten trifft man immer wieder auf das Thema des Jüngsten Gerichts und auf das biblisch-theologische Verständnis von der Gerechtigkeit Gottes als „Ausdruck seines richterlichen Handelns im (End-)gericht“⁵⁷, das paulinischen Ursprungs ist: Paulus stellt der „Gerechtigkeit aus dem Gesetz“ (Phil 3,9; vgl. Gal 3,21) eine Glaubens-Gerechtigkeit gegenüber: nicht aufgrund von Gesetzen, sondern im Glauben an Christus wird der Mensch der Gerechtigkeit teilhaftig. Nach Paulus ist die Gerechtigkeit ein Geschenk Gottes.⁵⁸ Der Mensch kann sie nicht für sich beanspruchen. Durch den Glauben, der durch die Liebe wirkt, wird dem Menschen von Gott Gerechtigkeit zuteil. Diese kann dem Betroffenen selbst grausam erscheinen – dass und wie sie mit Gottes Liebe vereinbar ist, ist mit der Vernunft, die im Vergleich zum Glauben beschränkt ist, nicht zu erfassen. „Gottes Gerechtigkeit“ umfasst im paulinischen Verständnis aber neben Gottes alleiniger ‚Urteilkraft‘ auch seine Barmherzigkeit und Gnade, derer der einzelne Mensch im Glauben versichert ist.

Die abschließenden Zeilen des Gedichtes vertiefen den Begriff der „Gerechtigkeit Gottes“ literarisch noch weiter, indem er mit der sprichwörtlichen Wendung „einen langen Atem haben“ vermischt wird: dieses Bild für „Ausdauer haben“, aber auch

„länger warten können als der Gegner“ illustriert Gott als ewig Überlegenen. Sein Atem, der ‚Odem‘, der eigentlich Ursache des Lebendigen ist, wird zum schmerzhaften Angriff und zum Hinweis auf eine unaustilgbare Schuld, die wiederum den Todeshauch in sich trägt. Von Gottes „Atem“ „ins Herz“ getroffen zu werden, hieße nach paulinischem Verständnis, ihm im Glauben und in der Gnade verbunden zu sein – hier jedoch ist mit „wehe“ nur die Strafe angekündigt, die Verdammnis präsent: Von Gottes „Atem“ „ins Herz“ getroffen zu werden, ist eine eindeutige und furchtbare Begegnung mit Gott, die das Leben völlig ändert.

So bleibt von dem Prosagedicht – mit der Erzählung des Schrecklichen in seinem Zentrum – die Absage an jedes menschliches Richten, da niemand frei von Schuld ist (man kann auch unwissentlich schuldig werden), und, vor allem, der Hinweis, dass die Schuldigen mit der „Gerechtigkeit Gottes“ – der letzten und, wie hier deutlich gemacht wird, der einzigen Instanz – schon gestraft genug sind.

Im Gedicht *Die Ehebrecherin zu Jesus wenn er heute wiederkäme* wiederum wird radikale Kritik an den Scheinheiligen geübt: Sie verurteilen moralisch, wollen aber auf der menschlichen Ebene keine Gerechtigkeit verantworten, weil sie (zu Recht) fürchten, selbst gerichtet zu werden (V. 5–7).

Die Ehebrecherin zu Jesus wenn er heute wiederkäme⁵⁹

Schreib in den Sand:

Sie denken nicht daran, sie zu verklagen,
sie wissen längst, daß ihnen das nicht zusteht,
sie heucheln Einsicht, doch sie sind nur träg.
Wer einen anklagt, stellt sich selbst dem Richter,
wer noch den Schein wahrt, bleibt dem Recht verpflichtet,
wer fordert, wird noch selbst damit gemeint.

Erbärmlich sind sie: lüstern ohne Lust,
ihr Herz und Geist sind lau wie ihre Betten,
und ihre Tugend schmeckt nach altem Fleisch.

Schreib in den Sand:

Sie selber mußte gehen und sich verklagen,
daß sie noch immer schläft mit den Erkannten,
daß sie noch immer liebt, wo sie verachtet,
daß sie noch immer sucht, wo sie nicht hofft.

Schreib in den Sand!

Und wenn du das geschrieben,
erlöse mich:

heb du den ersten Stein auf
und *triff!*

Noch offenkundiger als in *Christenklag auf Golgatha* und in jener Manier, die an anderen Gedichten bereits untersucht wurde⁶⁰, schreibt Busta hier eine biblische Erzählung um, die im Titel genannt ist: „Jesus und die Ehebrecherin“ (Joh 7,53–8,11). Die im Evangelientext rätselhafte Tätigkeit Jesu – „schrieb mit dem Finger auf die Erde“ (unter anderem Joh 8,6) – bekommt als Entsprechung „schreib in den Sand“, wobei die inzwischen allgemeine Bedeutung der Metapher „in den Sand schreiben“ für Vergänglichkeit wesentlich für das Gedicht ist. Nicht nur, dass die menschliche Gerichtsbarkeit an der mangelnden Bereitschaft der Einzelnen scheitert, sich ihr zu fügen, sie ist auch zeitgebunden und vergänglich.

Dass Strafe auch als Ent-schuldung und Erlösung begriffen werden kann, zeigt die paradoxe Situation der Ehebrecherin. Sie klagt sich vor Jesus, dem Gesandten ‚höherer‘ Gerichtsbarkeit, selbst an, wissend oder berechtigt hoffend, dass seine Reaktion eine gerechte sein wird. Konsequenterweise wird Jesu Satz zuende gedacht: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.“ Er käme als einziger überhaupt in Frage. Diese Modifikation ist bedeutsam, und es liegt eine Obszönität darin, Jesus, der als Christus unschuldig sterben muss um der Erlösung aller Menschen willen, diese direkte Tötung abzuverlangen.

Die *Nachtepistel an den Heiligen Paulus*⁶¹ bezieht sich laut Untertitel auf Kor 1,13: „Nun aber bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.“ Die letzte Strophe greift abschließend und wertend diese Trias auf.

Nachtepistel an den Heiligen Paulus (Zum Korintherbrief I./13)

Dies schreibt ein Heide aus dem Abendland,
der schlaflos ist und dunkel und allein;
so spät kehrt sonst die Angst nur bei ihm ein,
heut hast du ihm ein Botenlicht gesandt.

Er war nicht bei der Steinigung dabei,
doch hat auch er der Schergen Kleid bewacht.
Erst nach Damaskus stürzte er in Nacht;
verstummt und tot war des Verfolgten Schrei.

Drum ist es für die Gnade längst zu spät,
verwehrt bleibt aus dem Glauben ihm das Heil.
Nur an der Liebe sucht er noch sein Teil,
die ohne Hoffnung alles duldet und versteht.

Der „Heide aus dem Abendland“ schreibt an Paulus von sich selbst in der dritten Person, was antikisierend wirkt, wodurch er aber zugleich den auktorialen Status eines Beobachters bekommt. Wir sehen ihn vor uns und hören das Eingeständnis seiner Schuld. Er hat nicht getötet, er war kein „Scherge“, keiner der mordenden Befehlsempfänger (der „Scherge“ ist ein Synonym für den ‚Häscher‘, der Begriff wird in der Bibel nicht gebraucht; Busta dürfte hier auf den zeitgenössischen Diskurs zugegriffen haben, der ihn für die Nazis verwendet hat). Er – aber nicht nur er, wie er uns wissen macht – hat „der Schergen Kleid bewacht“. Seine Einsicht (auf die mit „Damaskus“ angespielt wird, vgl. Apg 9) kam zu spät. Noch immer bezeichnet er sich als Heiden: die Bekehrung vom Saulus zum Paulus hat nicht stattgefunden, wurde nicht gewagt. Er selbst geht davon aus, dass er „die Gnade“ und also den Glauben verwirkt habe. Der Glaube ist ein Teil der Gnade, also nicht: wer glaubt, dem wird Gnade zuteil. Von der Trias bleibt ihm nur die Liebe, die von ihm Duldung und Verständnis fordert. Damit scheint er gestraft genug. Die Übertragbarkeit auf den politischen Hintergrund ist selten so greifbar wie hier; dies auch, weil die Figurenrede durchgehalten ist.

In *Verlorener Hades* (datiert mit Oktober 1951) möchte das lyrische Ich gern ins Vergessen geholt werden, was ihm verwehrt bleibt.

Verlorener Hades⁶²

Tagelang hock ich am Ufer und starre hinüber, rufe.
Aber Charon, der Alte, ist taub und säumig geworden.
Oder weiß er, daß ich den Totenfennig nicht habe?

Keiner will ihn mir geben, sie zahlen längst für ein andres
Jenseits. Doch mir sind in Himmel und Hölle schon vielzuviele,
die auf Erden zu kennen, mir für ewig genügte.

Über hol ins Vergessen! Mir graut vor dem kläglichen Bettel
Lohn und Strafe, dem Angstschweiß dürftiger Tugend, dem Brunfruch
armer Sünder, zumeist jedoch vorm eigenen Mitleid.

Fährmann, löse dein Boot und nimm die rastlose Hummel
Schwermut, die mich nicht läßt; sie tönt und duftet nach Leben.
Aber es ist verwehrt! Bleib und schlafe. Ich weiß ...

Erneut geht es um Bigotterie: Das Feilschen der anderen um Gerechtigkeit, wie „sie“ sie gerne hätten, ist dem lyrischen Ich ein Gräuel. Am meisten verurteilt es ‚eigenes‘ Mitleid als Anlass, wobei nicht klar wird, ob das Selbstmitleid der anderen oder das eigene gemeint ist. Zentral ist das Ausbrechen aus dem christlichen Gefüge von Lohn und Strafe („Himmel und Hölle“) und der Rückgriff auf den antiken Mythos: Charon hatte gegen einen obligatorischen Beitrag („Totenfennig“) die Toten über den Totenfluss

(Anspielung auf den Fluss Lethe als Fluss des Vergessens, s. V. 7) in das Reich des Hades gebracht. Das lyrische Ich aber ist nicht tot, sein Anliegen also nicht gerechtfertigt. Der Fährmann kann es nicht von der Schwermut befreien, die das Leben anzeigt, wenn auch auf schmerzliche Weise. Die lyrische Position ist durchgehalten, was das Gedicht authentisch wirken lässt.

Zusammenfassend

Zunächst wurde der Versuch unternommen, biographische Kenntnisse und literarische Produktion zu verbinden und zu untersuchen, ob und welche und wie neue Entwicklungen mit persönlichen Erlebnissen zusammenfallen. Dafür wurden der Beobachtungszeitraum eingegrenzt (1945–1951), die biographische Recherche vertieft und Gedichte ausgewählt. Es wurde gezeigt, dass weniger das Jahr 1945 eine Zäsur darstellt als das Jahr 1948: Bestimmte Themen wie die Apokalypse bzw. der Krieg, das jüdische Volk und die Frage nach der Berechtigung des Schreibens von Lyrik treten erst um 1948 auf, als Bustas Entnazifizierungsprozess beendet wurde.

Die inzwischen gewachsene Kenntnis von Bustas politischem Verhalten ermöglicht und erzwingt einen neuen Blick auf die Gedichte. Es sollten keine Gedichtinterpretationen im klassischen Sinne angeboten werden, sondern es wurde besonderes Augenmerk auf die literarische Behandlung des Themenkomplexes Gerechtigkeit/Schuld gelegt, wobei die Frage nach einer ‚Aufarbeitung‘ und: ob und wie diese gelingt oder warum sie nicht gelingt, mitgeführt wurde.

Adorno relativiert im Essay *Jene zwanziger Jahre* (erstveröffentlicht 1962) sein ‚Apodiktum‘ von 1949/51 dahingehend, dass Kunst als Zeugnis denkbar ist: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“⁶³ Busta erfüllt diesen Anspruch nicht, aber die Formel von der Kunst als einer „bewußtlosen Geschichtsschreibung“ auf ihre Gedichte anzuwenden erlaubt es, darin Reflexe auf die Geschichte und auf den zeitgenössischen Umgang mit der Geschichte zu erkennen.

Als Ergebnisse sollen festgehalten werden: Zumeist werden die Positionen nicht konsistent durchgehalten: Sowohl individuelle als auch politische bzw. soziale (menschliche) und christliche (höhere, göttliche Instanz) Konzepte von Gerechtigkeit oder Schuld bleiben, obwohl vielfach thematisiert, letztlich verschwommen, wobei das eine jeweils am anderen desavouiert wird. Der Begriff der ‚Schuld‘ in den Gedichten bleibt allgemein, aus ihnen spricht eher als ein erforschender Ansatz die Sehnsucht nach einer Gerechtigkeit, die jenseits vorschneller Urteile den einzelnen Menschen in seiner Ganzheit sieht und meint. Es muss für jede Person, die sich mit ihrer eigenen Schuldfrage auseinandersetzen wollte, in den Nachkriegsjahren, aber auch weit darüber hinaus, sehr schwer auszuhalten gewesen sein mit anzusehen, wie Täter sich ‚abputzten‘, ihre Positionen weiter besetzt hielten, wie nicht Erfasste keine Anstalten zum Bekenntnis zeigten, worin sich die belasteten Protagonisten der Justiz als besonders geschickt erwiesen. Doch der Blick darauf linderte nicht die persönliche Last. Die Suche

nach gerechteren ‚Sühne-Instanzen‘ führte Busta zur Bibel. Bustas Bearbeitungen von Textvorlagen, meistens aus der Bibel, in eine eigene Version führen zu einer zeitgenössischen, aber selten zu einer plausiblen Adaption, was auf die Ungelöstheit der Problematik sowie den damit verbundenen psychischen Problemdruck verweist. Das spiegelt auch die Inkonsistenz in der Figurenrede, die häufig brüchig ist. Manche Gedichte zerfallen in der Aufteilung auf ein lyrisches Ich, eine ‚lyrische Gruppe‘ („wir“), eine unbestimmte Allgemeinheit („wer“), eine auktoriale Position („sie“, „er“).

Das lyrische Subjekt wird selten als handelnd begriffen, ist eher rezeptiv, die Position des Täters bleibt unbesetzt. Eine Aufarbeitung ist damit nicht möglich, für diese hat Busta, so scheint es nach der Beobachtung dieser Gedichte aus dem bestimmten Zeitabschnitt, keine eigene Sprache gefunden. Die Identifikation mit Leidenden oder sozial Schwachen oder Benachteiligten gelingt. ‚Schöpfung‘ und ‚Geschöpfe‘ sind übriggeblieben, der ‚Schöpfer‘ bleibt bei dieser Konstruktion ebenfalls abwesend, und seine Gnade bleibt verwehrt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek: Schuld und Schreiben, Trauer und Tröstung, Pan und „Plan“. Der Nachlaß Christine Bustas und seine Perspektiven für die Forschung. In: Michael Hansel (Hg.): Christine Busta. Texte und Materialien. Wien 2008 (Österreichisches Literaturarchiv – Forschung 3), 160–196.
- 2 Judith Bakacsy, Christine Tavernier, Verena Zankl: Christine Busta (1915–1987): Dokument der Gemeindeverwaltung des Reichsgaues Wien. In: Sichtungen 10/11, 2007/08 [im Druck].
- 3 Wir beziehen uns immer auf die letzte datierte Fassung eines Gedichts.
- 4 Die Gedichte im Teilnachlass Bustas im Österreichischen Literaturarchiv sind hier nicht berücksichtigt.
- 5 Christine Busta: Jahr um Jahr. Gedichte. Eine Weihnachts- und Neujahrs-gabe des Verlags Herder an seine Mitarbeiter und Freunde. Wien 1950/51.
- 6 Die Warte. Blätter für Literatur, Kunst und Wissenschaft (Beilage zu: Die Furche. Kulturpolitische Wochenschrift. Wien 2. Jg, 23.11.1946, Nr. 47), 4; Plan. Kunst, Literatur, Kultur. Hg. v. Otto Basil. Wien 2. Jg., 1947, H. 1, 28–32; Die Sammlung. Junge Lyrik aus Österreich. Hg. v. Hans M. Loew. Wien 1947, 69–78; Stimmen der Gegenwart 1951. Hg. v. Hans Weigel. Wien 1951, 26f.
- 7 Lebenslauf [1949], Forschungsinstitut Brenner-Archiv (im Folgenden abg. FIBA), Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 1. – Die Lesung im Wiener Frauenklub fand am 7. November 1932 statt, die Lesung in der RAVAG-Sendung „Stunde der Jungen“ am 17. September 1933. Vgl. Oskar Bendiner: Christl Batus. Arthur Zanker. Zur Eigenvorlesung am Sonntag, 17. September. In: Radio Wien. Illustrierte Wochenschrift der österreichischen Radioverkehrs-A.G., 15.9.1933, zit. n. Christa Bader: Die Christine-Busta-Ausstellung an der Österreichischen Nationalbibliothek vom 3.–27.4.1990. Überarbeitete und um eine Auswahlbibliographie erweiterte Fassung des Bandes 1990,2 der Reihe *Österreichische Nationalbibliothek. Sonderausstellungen*, Wien 1992, 51. Für 1934 können noch keine Angaben gemacht werden.
- 8 Vgl. Lebenslauf [nach 13.1.1948], FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 1, aber auch Christine Busta an Otto Basil, 24.9.1946, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 1207/27-1.
- 9 Christine Busta an Johannes Urzidil, 8.12.1958, Leo Baeck Institute, Center for Jewish History, Johannes and Gertrude Urzidil Collection, Correspondence, Box 3, Folder 10.
- 10 Biographische Skizze [1980], FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 1. In ähnlicher Formulierung auch Lebenslauf [nach 13.1.1948]; Lebenslauf [zwischen 1.5.1964 und 31.5.1965], FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 1.
- 11 Vgl. Christine Busta an Max Dimt, 26.7.1944, FIBA, Nachlass Busta, Kassette 42, Mappe 6, vgl. auch Gespräch Viktor Suchy mit Christine Busta, 24.6.1968, Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Tonband Nr. 199, zit. n. Bader (Anm. 7), 75 und Josef Weinheber an Christine Busta, 3.7.1944, Privatbesitz, zit. n. ebd., 77.
- 12 Vgl. Albert Berger: Josef Weinheber (1892–1945). Leben und Werk – Leben im Werk. Salzburg 1999.

- 13 Vgl. z.B. Martha Lanz-Plioger: Das dichterische Werk Christine Bustas. Tesi di laurea, Padova 1976/77, 103–124; Wolfgang Wiesmüller: Religiöse „Intertextualität“ in der deutschsprachigen Lyrik seit 1945. Versuch einer Typologie. In: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Salzburg 1998, 283–301, hier 291f; ders.: Das Gedicht als Predigt. Produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte biblischer Motivik in Gedichten von Christine Busta. In: Sprachkunst 20, 1989, 2. Hbbd., 199–226; Helga Elisabeth Thürcher: Sehnsucht nach Barmherzigkeit. Lebensgeschichte und theologisches Denken von Christine Busta. Dipl. Innsbruck 2003, 116–153.
- 14 Christine Busta an Friedrich Sacher, 13.11.1947, Wiener Stadt- und Landesbibliothek. I.N. 206.985, zit. n. Bader (Anm. 7), 49.
- 15 Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Weder Kahlschlag noch Stunde Null. Besonderheiten des Voraussetzungssystems der Literatur in Österreich zwischen 1945 und 1966. In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985, Bd. 10. Tübingen 1986, 37–51. Vgl. Albert Berger: Schwieriges Erwachen. Zur Lyrik der jungen Generation in den ersten Nachkriegsjahren (1945–1948). In: Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei, Hubert Lengauer (Hg.): Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich. Wien 1984 (Schriften des Institutes für Österreichkunde 44/45), 190–206.
- 16 Irene Bandhauer-Schöffmann, Ela Hornung: Das Geschlecht des Wiederaufbaus <http://www.erinnerungsort.at/dokumente/hornung.pdf>. Dieses und die folgenden Zitate: 6–9. Download 20.2.2009.
- 17 Vgl. Christine Bustas Mitgliederkarteikarte des NS-Lehrerbundes NSLB. Bundesarchiv Berlin (ehem. BDC) und den NS-Registrierungsakt von Christine Dimt/Busta. Signatur M. Abt. 119, A 42, 13. Bezirk, Nr. 282. Wiener Stadt- und Landesarchiv. – Zur Entnazifizierung vgl. Dieter Stiefel: Entnazifizierung in Österreich. Wien 1981; Bernd Vogel: NS-Registrierung in Wien. In: Walter Schuster, Wolfgang Weber (Hg.): Entnazifizierung im regionalen Vergleich. Linz 2004, 337–361, und Brigitte Rigele: Entnazifizierung in Wien. Quellen aus dem Wiener Stadt- und Landesarchiv. In: Ebd., 321–335; ferner Gerhard Baumgartner: Entnazifizierung im Burgenland im Lichte des Aktenbestandes des BLA und der Bezirkshauptmannschaften (Unterkapitel: Das Ende der Entnazifizierung). In: Ebd., 303–320, hier 317f.
- 18 Zur Zeitschrift *Plan* vgl. Ruth V. Gross: PLAN and the Austrian Rebirth: Portrait of a Journal. Columbia 1982 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture 6); Rüdiger Wischenbart: Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945–1949. Königstein/Ts. 1983 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 9), 20–29.
- 19 Otto Basil: Vom österreichischen NS-Parnaß. In: Plan. Kunst, Literatur, Kultur. Hg. v. Otto Basil. Wien 1. Jg., 1945, H. 1, 72–76, hier 73f. Vgl. Karl Müller: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg 1990, 29f: „Otto Basils ‚Plan‘ war die einzige (!) Kulturzeitschrift der unmittelbaren Nachkriegszeit, die die Ehemaligen in dieser Anzahl beim Namen nannte.“
- 20 StGBI. Nr. 13/1945 vom 8. Mai 1945, § 4, zit. n. Vogel (Anm. 17), 339.
- 21 StGBI. Nr. 13/1945 vom 8. Mai 1945, § 27, sowie Prozentangabe zit. n. ebd., 341. – Über Registrierung und Nachsichtsgesuch vom 12. Mai 1945 schon Schneider, Steinsiek (Anm. 1), 166. Die folgenden Ausführungen (betreffend die Zeit nach Okt. 1946) als Ergänzung nach Erhebung des NS-Registrierungsaktes.
- 22 Christine Busta an das Wiener Magistrat als Landeshauptmannschaft (Verwaltungsgruppe VII – Abteilung 2), 6. Juli 1945. NS-Registrierungsakt (Anm. 17).
- 23 Magistratisches Bezirksamt für den 13. Bezirk an Christine Busta, 31.10.1946. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 3. – Ab 11. Februar 1946 war die österreichische Regierung – statt des Alliierten Rates – für die Durchführung der Entnazifizierung zuständig gewesen. Vgl. Stiefel (Anm. 17), 94.
- 24 Christine Busta an das Magistratische Bezirksamt für den 13. Bezirk, 4.11.1946. NS-Registrierungsakt (Anm. 17).
- 25 Meldeblatt zur Verzeichnung der Nationalsozialisten gemäß § 4 des Verbotsgesetzes 1947, 12.6.1947. NS-Registrierungsakt (Anm. 17).
- 26 Einspruchskommission für den 13. Bezirk an Christine Busta, 30.6.1948. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 3.
- 27 Vermerk auf Meldeblatt zur Verzeichnung der Nationalsozialisten gemäß § 4 des Verbotsgesetzes 1947, 30.10.1948. NS-Registrierungsakt (Anm. 17).
- 28 Vgl. Baumgartner (Anm. 17), 317, und Schneider, Steinsiek (Anm. 1), 166–168.
- 29 Vgl. Stiefel (Anm. 17), 115; Vogel (Anm. 17), 351.

- 30 Plan (Anm. 6).
- 31 Ebd., 74.
- 32 Christine Busta an Otto Basil, 1.11.1946, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 718/15-16.
– Wie die „Erklärung“ lautete, geht aus dem Brief nicht hervor; auch befindet sich eine entsprechende Aufforderung von Otto Basil oder der Redaktion weder im Nachlass Busta am FIBA noch im Teilnachlass Busta am ÖLA. Sie wird möglicherweise noch in anderen Korrespondenzen auszuheben sein.
- 33 Josef Weinheber: Adel und Untergang. Gedichte. Wien, Leipzig 1934, 100–102.
- 34 Vgl. Schneider, Steinsiek (Anm. 1), 168ff.
- 35 Vgl. ebd., 174.
- 36 Vgl. Andreas Okopenko: o. T. In: Hermann Hakel. Ein besonderer Mensch. Erinnerungen an Hermann Hakel. Hg. v. d. Hermann Hakel Gesellschaft. Wien 1988, 74–78, hier 75.
- 37 Lynkeus. Dichtung, Kunst, Kritik. Hg. v. Hermann Hakel. Wien 1. Jg., 1948/49, H. 2, 24; 2. Jg., 1949, H. 4, 23–30; 4. Jg., 1951, H. 8, [ohne Seitenangabe].
- 38 Rudolf Felmayer (Hg.): Tür an Tür. Gedichte vierzehn junger Autoren. Wien 1950, 7 und 71–78 (sogar das Titelgedicht der Anthologie stammt von ihr: „Schließlich wohnen wir alle Tür an Tür ...“ heißt es in der ersten Zeile von *Für den Hausgebrauch*); Rudolf Felmayer (Hg.): Tür an Tür. Die zweite Folge. Graz 1951, 79–90. – Felmayer war zwar zur Zeit der Veröffentlichung ihrer Gedichte 1947 Redaktionsmitglied des *Plan*. Aus einem Brief vom 2. März 1948, in dem Busta seinen Namen falsch schreibt („Herr Fehlmayr“) und ihm davon berichtet, dass „seinerzeit im ersten Heft des 2. Jahrganges der Zeitschrift ‚Plan‘ eine Reihe von Gedichten“ von ihr veröffentlicht worden sind, geht aber hervor, dass sie bis 1948 noch keinen Kontakt gehabt hatten. Christine Busta an Rudolf Felmayer, 2.3.1948, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 718/15-1.
- 39 Österreichisches Tagebuch. Monatshefte für Kultur, Politik, Wirtschaft. Hg. v. Bruno Frei, 4. Jg., Oktober 1949, H. 10, 24. Zur Zeitschrift vgl. Christina Zoppel: Linientreue und Liberalität. Die Rezeption der zeitgenössischen österreichischen Literatur im kommunistischen „Tagebuch“ 1950–1960. Dipl. Wien 1995.
- 40 7.2.1948. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 1, Mappe 10. Wenn nicht anders vermerkt, sind die Gedichte unveröffentlicht.
- 41 Zur Bedeutung Georg Trakls für die Lyrik nach 1945 vgl. Berger (Anm. 15), 196ff.
- 42 18.3.1948. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 1, Mappe 10.
- 43 Biographische und bibliographische Zeittafel. In: Hakel (Anm. 36), 206–213, hier 209; Wischenbart (Anm. 18), 37.
- 44 Am bekanntesten wohl: Ingeborg Bachmann: Ausfahrt. In: Die gestundete Zeit. Frankfurt am Main 1953, 7f. (dazu Hans Höller: „Die gestundete Zeit“ und „Anrufung des Großen Bären“. Vorschläge zu einem neuen Verständnis. In: Ders. [Hg.]: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien, München 1982, 125–172, hier 127–133), vgl. aber auch Ernst Schönwiese: Ausfahrt und Wiederkehr. Gedichte. Wien 1947.
- 45 21.12.1949. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 25, Mappe 1. Das Gedicht ist nicht identisch mit dem Titelgedicht des Bändchens *Jahr um Jahr* 1950, 2, das auch in *Der Regenbaum. Gedicht*, Wien 1951, 40, erschienen ist.
- 46 27.1.1951. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 1, Mappe 13.
- 47 Radiosendung „Menschenbilder“, ORF, 21.4.1985.
- 48 Hans Kelsen: Was ist Gerechtigkeit? Wien 1975 (1953), 18. Kelsens Untersuchung stammt aus dem Untersuchungszeitraum für Bustas Gedichte (1945–1951).
- 49 Vgl. Daniela Strigl: Stein, Rinde, Blatt. Zu Christine Bustas Theologie des Staunens. In: Hansel (Anm. 1), 29–43.
- 50 5.10.1948. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 1, Mappe 10.
- 51 1./2.4.1949. FIBA, Nachlass Busta, Kassette 1, Mappe 11. Es wurde 1951 in den *Stimmen der Gegenwart* veröffentlicht.
- 52 Wir verwenden hier die Einheitsübersetzung der Bibel, Ausgabe Herder 1980. – Da sich Bustas Bibliothek noch immer in Privatbesitz befindet und weder aufgestellt noch verzeichnet ist, ist noch nicht klar, welche Übersetzung und Ausgabe der Bibel sie benutzt hat.
- 53 Vgl. Wolfgang Wiesmüller: Gedicht (Anm. 13), 210: „Im Zusammenhang mit dem ‚Gründonnerstagesengel‘ wurde bereits darauf hingewiesen, daß Busta den moralisierenden Zeigefinger des lyrischen Ichs umgeht

- und sich damit potentiell selbst in die Kritik mit einbezieht. Und im Gedicht ‚Am Karfreitag‘ wird das Ich in einem kollektiven Wir aufgehoben, das sein Schuldbewußtsein offen ausspricht.“
- 54 25./26.7.1950. FIBA, Nachlass Busta, Kasette 1, Mappe 12. Veröffentlicht im *Regenbaum*, 118.
- 55 18.10.1950. FIBA, Nachlass Busta, Kasette 1, Mappe 12. Das Wort „Tagebuchblatt“ im Titel wurde handschriftlich hinzugefügt. Obwohl dieser Text in Form und Duktus nicht Bustas übrigen Gedichten ähnelt, wurde er mit in das Lyrikkorpus aufgenommen, weil er sich im Nachlass zwischen Gedichten aus derselben Zeit befindet. Vgl. auch den später im Gedicht(!)band *Wenn du das Wappen der Liebe malst* veröffentlichten Prosatext *Aufzeichnungen über die Nacht* (59).
- 56 Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. Nachgedruckt in: Petra Kiedaisch: Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter. Stuttgart 1995, 27–49, hier 49.
- 57 Karl Kertelge: Gerechtigkeit Gottes. In: Walter Kasper (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 4. Freiburg im Breisgau, Wien 31995, 504–507, hier 504.
- 58 Ders.: Gerechtigkeit. In: Ebd., 498–504, hier 502ff.
- 59 4.12.1950. FIBA, Nachlass Busta, Kasette 1, Mappe 12.
- 60 Vgl. Wiesmüller: Gedicht (Anm. 13), 210f.
- 61 19./29.10.1951. FIBA, Nachlass Busta, Kasette 1, Mappe 13.
- 62 10.10.1951. FIBA, Nachlass Busta, Kasette 1, Mappe 13.
- 63 Theodor W. Adorno: Jene zwanziger Jahre. Nachgedruckt in: Kiedaisch (Anm. 56), 49–53, hier 53.

Zu Trakls Humor: allerärmster Krösus von Mathias Mayer (Augsburg)

„Immer wieder kehrst du Melancholie“ – dies ist der Tonfall, den man von Trakl im Ohr hat, den er der modernen Lyrik gleichsam ins Stammbuch geschrieben hat. Schwermut und Dunkelheit seiner Texte, die Ernsthaftigkeit der Klage, die vielfache Wahrnehmung von Verfall, Untergang und Zerstörung – sie alle machen es eher unwahrscheinlich, dass Trakl für den Humor Raum geboten hätte. Auch die Umstände dieses von Kindheit an belasteten, dann frühvollendeten Lebens waren, wie die erhaltenen Briefe vielfach dokumentieren, nicht zu humorvoller Bewältigung angelegt. Dennoch gibt es in den Zeugnissen aus Trakls Umkreis Stimmen, die auch seinen Humor belegen. Erwin Mahrholdts erste umfänglichere Beschreibung des Menschen und Dichters Trakl berichtet davon: „Einfache Leute und Freunde hörten von ihm manchmal Worte so voll dieses seines wunderbaren Humors, daß sie Tränen lachen konnten. Durch ihn löste er manche Spannung auf und befreite sich für die Stunde von bedrückenden Erfahrungen“.¹ Und Karl Borromäus Heinrich spricht noch etwas genauer davon: „und wie konnte er scherzen! Aber anders als aller anderen Scherz war der seine, im Kindlichsten noch groß und von geheimster Bedeutung“.² Aber es dürfte schwer fallen, für diese Erfahrungen in den Texten Trakls auch nur Anknüpfungspunkte zu finden. Selbst da, wo er einmal vom „Lachen“ spricht, ist es durch seine Umgebung verschattet – etwa in der Schlusszeile des Gedichts *Trompeten*: „Fahnen von Scharlach, Lachen, Wahnsinn, Trompeten“.³ Als er es im November 1912 an Erhard Buschbeck schickte, gab er noch der Hoffnung Ausdruck, es möge „nicht zu sehr aus dem Rahmen einer kriegerischen Nummer des Rufs“ herausfallen. Kurze Zeit später heißt es aber von dieser Zeile, sie sei „eine Kritik des Wahnsinns, der sich selbst übertönt“.⁴

Um so eher verdient ein Gedichtentwurf Beachtung, der im Mai 1914 entstanden ist und im Band IV.2 der Innsbrucker Trakl-Ausgabe veröffentlicht ist:⁵

Daß ich, bittre Welt, von Bitterkeiten
rings umfange bin, ist dein Gewinn.
Keine xxxxx kann dir das

Daß ich, allerärmster Wicht, inmitten
Aller Bitterkeit, ein Krösus bin,
Dies, o Welt, auch dies bleibt unbestritten

Der Entwurf ist nicht zu Ende geführt, wobei vielleicht das im dritten Vers an zweiter Stelle stehende, wohl einsilbige Substantiv – ich halte die Lesung „Haupt“ für möglich – den fünfhebigen Trochäus, wie er für V.1,4 und 6, also vermutlich auch für V.3 gelten sollte, noch gestört hat. So ist dann noch das zu erwartende Reimwort am Ende von V.3 „bestreiten“ gar nicht festgehalten worden.

Es handelt sich um einen humorvollen, gleichwohl bissigen Dialog zwischen lyrischem Ich und der „bittern Welt“, wobei dieses Motiv in den nur sechs Versen gleich dreimal angesprochen wird. Es mag dabei, wie die Erläuterung der Herausgeber vorgibt, eine Formulierung Paul Verlaines (in der Übersetzung Richard Dehmels) aufgreifen, fraglos ist aber ebenso, dass die Bitterkeit der Welt eine christliche Erfahrung des Diesseits in seiner Unzuverlässigkeit, Flüchtigkeit und Schmerzlichkeit ist. Originell wird dieser Topos durch seine Wendung ins Ökonomische – im Zynischen „ist dein Gewinn“, in der Selbstcharakteristik des Ich als „allerärmster Wicht“ und schließlich als „Krösus“. Somit gibt es in dieser bitteren Welt Reichere und Ärmere, wobei aber nicht nach dem materiellen Besitz, sondern nach dem ‚Besitz an Bitterkeit‘ gemessen wird. So kann das lyrische Ich, umfassen von der Bitternis der Welt, diese Befindlichkeit als den „Gewinn“, als Ergebnis wie auch als den Vorteil dieser Welt verstehen, die als seine Gegenspielerin dadurch stärker wird, dass das lyrische Ich noch mehr Bitternis erfahren muss. Er ist daher, paradoxer Höhepunkt des kleinen Textes, ebenso ein „allerärmster Wicht“ wie auch „ein Krösus“, also der Reichste im Besitz des Bitteren. Mit dieser Doppelung wird die bittere Erkenntnis umso schärfer formuliert: Das Ich ist zugleich der Ärmste und der Reichste, denn wer reich an Bitterkeit ist, ist zugleich gänzlich arm und bemitleidenswert, nur dass dieser Gestus, weit entfernt von aller Sentimentalität, hier als humorvolle Zerreiβprobe erscheint, als Spott des Ich über sich selbst, das der bitteren Welt Triumph und Gewinn zugesteht, indes für es selbst nur die Rolle dessen bleibt, der in einer Art Passion den bitteren Kelch bis zur Neige trinken muss.

Es wäre wohl nicht ganz verfehlt, hier von einer Art negativer Ökonomie zu sprechen, analog zu den Momenten negativer Theologie in anderen Texten Trakls. Aber dass sich die Selbstcharakteristik eines lyrischen Ich auf solche Weise ins Sarkastische bewegt, ist bei Trakl nicht selbstverständlich, und schon gar nicht war er die Rolle des Reichen, des Krösus gewohnt. „Wozu die Plage. Ich werde endlich doch immer ein armer Kaspar Hauser bleiben“, hatte es in einem Brief vom Frühjahr 1912 an Erhard Buschbeck geheißen.⁶ Und deshalb ist der „allerärmste Wicht“ in diesem Gedicht soviel weniger überraschend als der Krösus.

Auch hierfür bietet die Innsbrucker Trakl-Ausgabe einen wichtigen Hinweis⁷ – den Vers „Der Krösus schlummre sanft“ aus Johann Senns Gedicht *Nokturne* hatte Trakl am 15. Mai 1914 im *Brenner* lesen können, unmittelbar vor zwei daran anschließenden Texten von ihm selbst. Dennoch ist es nicht selbstverständlich, dass Trakl auf eine Figur der antiken Geschichte zurückgreift – schon in der Schule hat sich seine Abneigung gegen die alten Sprachen ausgewirkt, und die Berufungen von Orpheus (in der *Passion*) oder dem Sohn des Pan (im *Psalm*) sind, neben anderen Zeugen mythologischer Anspielung, insgesamt wohl überschaubar. Auf Krösus, den letzten König des lydischen Reiches (in Kleinasien), kommt Trakl nur an dieser einen Stelle zu sprechen. Sein sagenhafter Reichtum, von Herodot zwischen Historie und Märchen changierend überliefert, hängt mit dem Übergang vom Tauschhandel zum Geldverkehr zusammen. Aber seine die Phantasie der Literatur beflügelnde Rolle spielt Krösus vor allem aufgrund seiner tragischen Blindheit gegenüber den Botschaften des (von ihm

unterstützten) delphischen Orakels; so verliert er nicht nur seinen Sohn Atys, sondern er zerstört auch seine eigene Macht. Wenn er den Grenzfluss Halys überschreite, werde er ein großes Reich zerstören – so hatte Krösus gehört und irrtümlich gemeint, es werde ihm der Sieg über den persischen Gegner gelingen, doch stattdessen zerstörte er das eigene Reich. Gerade die Gegenüberstellung des zu spät einsichtig werdenden Krösus und des Kyros II., der um die Unzuverlässigkeit des Besitzes weiß, hat die Krösusfigur zu einer Erkenntnisgeschichte werden lassen. Nicht nur Xenophon und Plutarch, sondern vor allem das christliche Schrifttum, beginnend mit Boethius' *Trost der Philosophie*, greift auf das Negativbeispiel des Krösus dankbar zurück. Die mit seinem Schicksal schon sprichwörtlich verbundene, im Barock leidenschaftlich dargestellte Nähe von Besitz und Verlust kippt Trakl in seinem Gedicht in die „bittere“ Aporie von Reichtum und Armut. Mit der bitteren Welt zitiert er damit eine christliche Vorstellung, um Antike und Christentum, Humor und Sarkasmus auf eine ebenso originelle wie bezeichnende Weise zu verbinden.

Anmerkungen

- 1 Erwin Mahrholdt: Der Mensch und Dichter Georg Trakl. In: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg: Müller ³1966, S. 21-90, hier S. 52.
- 2 Karl Borromäus Heinrich: Die Erscheinung Georg Trakls. Ebd., S. 97-116, hier S. 113.
- 3 Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Bd. II. Frankfurt, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995, S. 190f.
- 4 Ebd., S. 184.
- 5 Ebd., Bd. IV.2. Frankfurt, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2000, S. 207.
- 6 Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. Bd. 1. Salzburg 1969, 21987, S. 487.
- 7 Trakl (Anm. 5), S. 205.

Rezensionen und Buchzugänge

Das Buch der Bücher von Peter Altenberg. Zusammengestellt v. Karl Kraus. Hg. v. Rainer Gerlach. Mit einem Essay von Wilhelm Genazino. Eine gemeinsame Veröffentlichung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung. 3 Bände. Göttingen: Wallstein 2009. 1006 S., Schmuckhülle. ISBN 3-8353-0409-7. 50,40

Beethoven, Neunte Symphonie

Der Tenor muss sich räuspern, dort, wo er das erste Mal singen soll „Freude“. So ist es in etwa, wenn ein Sammelwerk der Werke Altenbergs in drei Bänden unter dem doppelt falschen Titel erscheint *Das Buch der Bücher von Peter Altenberg*.

Es sind drei Bücher, in denen Sachen von Altenberg gesammelt sind und das *von* lässt uns im schrecklich Ungewissen, wes' Genetiv es nun sei: das der Bücher oder das des Buches. Doppelter Missgriff. Das wäre dem Kraus nicht passiert.

Die Schmuckhülle

ist der Bangert¹ eines Schmuckschubers: anders als jener, der meist aus festem Karton gefertigt ist und nur einen Eingang für das in ihm zu bergende Buchgut hat, ist die Schmuckhülle eine bunte Schleife aus etwas festerem Buchdruckpapier, aus der die Bücher hinten wieder hinaus fallen, wenn die *Schmuckhülle* nicht fest steht. Allenthalben ein Programm.

Physiognomie

Man muss nicht Lavater sein, um einen Walfisch mit Zwicker auf einer Schmuckhülle für eine unverdiente literarische Drohung zu halten.

Grabenhotel

Man durchwandert das Altbekannte und geht immer über dieselben Gassen. Über den Graben und über den Kohlmarkt. Dabei sieht man in immer dieselben Auslagen und aus immer denselben Auslagen schauen – fast – immer dieselben Bücher heraus. Da denkt man bei sich, welchen Sinn es denn haben sollte, wenn nun, schon wieder, von einem Autor, der schon lange vergessen ist, eine Werkauswahl erscheint, gar nach Anweisungen eines anderen Toten, an den man sich besser erinnern kann, nämlich nach Anweisungen des Karl Kraus. Und schaut vorbei am Grabenhotel. Oder imaginiert sich ein Grabenhotel. Und imaginiert sich in die drei Bände hinein, blaues Leinen mit einem roten geprägten Rückenschild und goldenen Lettern. Und vergewissert sich über das Blau der Bände. Sie sind violett.

Federkiele

Federkiele muss man haben, wenn man kurze Formen schreibt. Dünne Federkiele, die nicht kratzen und keine Streifen machen, keine Schlieren und keine Patzer. Der Haar- und der Schattenstrich müssen stimmen; überhaupt: auf den *Strich* kommt es an. Das sage ich ganz ohne jede Maliziösität. Sonst werden die kurzen Formen plump und die Patzer übergroß, überdeutlich und unübersehbar. Es gibt auch goldene Gänse. Deren Federkiele kratzen nicht, aber sie machen Leuchtschriften.

Tragseile

Vor einigen Jahren erschien ein Photoalbum aus der Sammlung Altenberg. Es enthielt dutzende Aufnahmen manches Mal sehr junger Mädels, manches Mal auch reiferer Damen und ‚Damen‘. Gar nicht federkielige Unter- und Umschriften des Collecteurs umflorten die Collectaneen. Sah einmal auch eine Aufnahme der vielen gerahmten Aufnahmen, die im Grabenhotel Aufnahme fanden.

Strandbad

Herr Peter Altenberg und Herr Karl Kraus an einem italienischen Strande, vielleicht in Venedig. Herr Peter Altenberg trägt ein groß gestreiftes Badedress; Herr Karl Kraus idem, nur seines ist monocolor.

Herr Peter Altenberg und Herr Karl Kraus tragen ihren Zwicker auch am Meer. Der Visus des Krausschen Zwickers ist überzeitlich: er erscheint nun in Gestalt einer Auswahl, einer Auswahl, die fast aus dem Jenseits getroffen wurde. Das hätte Canetti furchtbar verärgert; dagegen wäre es ganz auf der Ebene von Eva Herrmann gelegen. Diesen Hinweis nur für Eingeweihte muss ich stehen lassen.

Trakl

Über Fickers Betreiben gelang es, Altenberg aus Steinhof zu holen. Ein gemeinsamer Aufenthalt in Tirol: Ficker, Trakl, Altenberg. Das geht über jede Vorstellungskraft. Der nahende Tod. Haydns Schöpfung, die sich in ihr Gegenteil verkehrt: *Die Nacht, die begann*.

Mund zu Mund Beatmung

Da sind sie nun, in der Auswahl des Karl Kraus – oder dem, was von kundiger Seite dafür gehalten wird – die ausgewählten kurzen Schriften des Peter Altenberg in drei Bänden.

Von Mund zu Mund muss man sie beatmen, damit sie wieder zum Leben kommen.

Das Jahrhundert, das abgelaufen ist, hat ihnen Herz und Seele ausgeblasen. Aber, es lohnt sich, allenthalben.

Mund zu Mund Beatmung II

Manches steht wieder auf, fasst sich am Portepee oder am Rockzipfel und wird wieder Lebtum und Spur. *Lebtum* meine ich hier in dem Sinne, den Else Lasker-Schüler in ihren

Gedichten an Giselheer anspricht. Spur meine ich hier in dem Sinne des französischen Titels des Briefwechsels zwischen Paul Celan und Gisèle de Lestrangé, seiner Frau – *sur la trace de tes mains*. Das kann man auf Deutsch nicht so schön sagen.

Mitzi

Aber es soll einen nicht täuschen: das sind keine süßen Mädels. Und da sind auch nicht die doch sehr sophistizierten Hochseilkopulanten Schnitzlerscher Prägung, die ihren ennui hinter prononciertem Geschlechtsverkehr zu verbergen suchten. *Post coitum omnis animal triste*.

Das wusste Altenberg aus einer bodennäheren Perspektive als Schnitzler. Schnitzler *ließ beischlafen*. Altenberg nicht.

Die letzten Tage der Menschheit

Der Tod ist hintersinnig und roh bei Altenberg. Und Altenberg ist weniger zornig, als dass er ein Seher ist. Er hat die tausendundnocheinpaarhundert Seiten der letzten Tage der Menschheit in vier Zeilen komprimiert. Auf solche Weise die lieblosen Legenden Hildesheimers vorweg genommen und sich einen Platz gesichert: *bei den Blitzgneißern*.²

Kürze

Die Kürze der Altenbergischen Sätze – es sind musikalische Sätze, Fugen und Passacaglien – steht in einem auffallenden Gegen-Satz zu einer Sammel-Edition mit drei Bänden. Da kommt soviel Wurst auf das Brot, dass man vor lauter Wurst das Brot nicht mehr sehen kann.

Eine Bauchbinde sei empfohlen: Nur zum prisenweisen Gebrauch geeignet!

Schiffsschraube

Das Sammelschiff in seiner schönen lilanen Farbe kommt bedächtig daher. Seine Schraube ist das Nachwort eines Philologen. *Wenn das der Altenberg noch erlebt hätte*. Hier gilt ein wesentliches Paradox, mit dem kein wissenschaftlicher Germanist zu erfreuen sein wird: Altenberg kann man nicht aufschließen.

Semmering

Was hat der Semmering nicht alles erlebt: die Leiden der leicht überjährigen Damen aus der Wiener Gesellschaft, die Stefan Zweig wie kein anderer zu schildern wusste; manchen Winteraufenthalt von Thomas Bernhard mit seiner Tante und *Altenbergsches Kürzestbrauchtum*. Er würde mich wohl einen *Schmock*³ nennen; aber sei's drum. Es stimmt trotzdem.

Auf's Ganze gesehen

„Ja, aber auf's Ganze gesehen“, sagte der Herr Lehrer, „auf's Ganze gesehen ist es durchaus eine passable Leistung“.

Dem kann ich mich nur anschließen, auch wenn ich der Meinung bin, hier wird den Eingeweihten nochmals offeriert, was sie schon kennen. Halt, dass diesmal die Suppe vor der kalten Vorspeis kommt, und nicht danach.

Michael Sallinger (Innsbruck)

Francis Thompson: Der Himmelhund und andere Gedichte. Ins Deutsche übertragen nach einer Interlinearübersetzung von Holger Klein durch Paul Wühr. München: Stiftung Lyrik Kabinett 2009. 95 S. ISBN 978-3-938776-21-6. 20,00

„Möge Theodor Haecker aushalten, was ich Nachkommender ihm zu sagen habe“¹, schreibt Paul Wühr im Begleittext zu seinen Übertragungen ausgewählter Gedichte von Francis Thompson (1859-1907), die in der Publikationsreihe der Stiftung „Lyrik Kabinett“ in München erschienen sind und die wohl treffender als ‚Nachdichtungen‘ bezeichnet werden könnten. Die Übertragungen Wührs sind auf der Basis der Interlinearversionen von Holger Klein, dem emeritierten Professor für Anglistik an der Universität Salzburg, entstanden. Erwähnenswert sind auch die im Band abgedruckten biographischen Notizen zu Thompson von seinem Förderer Wilfrid Meynell sowie ein Auszug aus dem Essay Haeckers über Thompson. Wührs Übersetzungen faszinieren u.a. dadurch, dass in ihnen der hymnische Gestus der Gedichte Thompsons in zeitgemäßer Form erscheint und der „rebellische Ton“² ins Deutsche hinein klingt.

Der englische Dichter Francis Thompson wurde 1859 in Preston geboren und starb 1907 in London an Tuberkulose. Er erhielt im College und im Elternhaus eine katholische Erziehung und lebte, nachdem er einige Semester Theologie und Medizin studiert hatte, völlig verarmt und drogensüchtig in London. Als er einige seiner Gedichte an Meynell, den Herausgeber der Zeitschrift *Merry England* schickte, begann sich dieser Thompsons anzunehmen und vermittelte ihm Aufenthaltsmöglichkeiten im Kloster. Während eines dieser Aufenthalte im Kloster Storrington in Sussex verfasste er einige seiner schönsten Gedichte wie die *Ode to the Setting Sun*, *To Daisy* oder auch *The Hound of Heaven*, Thompsons berühmtes Langgedicht, das dem Band *Der Himmelhund* den Titel gibt.

Der Klappentext des Bandes verrät, dass Wühr mit seinen Übertragungen ein Versprechen einlöst, das er bereits in den 1940er Jahren gegeben hatte, nämlich „diesen Autor in Deutschland bekannt zu machen“. Denn sein erster Übersetzer, Haecker, so schreibt Wühr im begleitenden Essay über Thompson, „verhinderte wahrscheinlich eine breitere Rezeption, da er Thompson ausdrücklich zum Dichter der Rückkehr zum dreifaltigen Gott der römisch-katholischen Kirche erklärte“.³ Dementsprechend geht es Wühr in seiner Thompson-Übertragung darum, das literarische Potential des spätromantischen Dichters, der in Haeckers Übersetzung zum „Hofpoeten des Vatikans“⁴ befördert worden war, ins Deutsche herüber zu retten. Wühr erläutert in seinem Essay, dass er jenes von Haecker vermittelte Profil des Dichters korrigieren möchte, dass

er Thompson aus dem engen Rahmen einer strikt katholischen Lesart herausholen, die verengende Perspektive der Theologie öffnen, den Deutungs-Horizont erweitern möchte. Denn, so schreibt Wühr in seinem Begleittext, „von Dichtern hat diese Kirche mit all ihrer Theologie schon immer gestohlen. Das bringt mich darauf, daß Francis, der fromme, sich doch nur wiedergeholt hat, was der Poesie schon immer gehörte“.⁵

Wühr kam mit Thompsons Gedichten, Oden und Hymnen erstmals durch den *Brenner* in Kontakt. In der neunten Folge des *Brenner* veröffentlichte Ficker 1925 die *Orient-Ode* in der Übersetzung Haeckers. Im selben Jahr erschien im Brenner-Verlag der Band *Francis Thompson: Shelley. Ein Korymbos für den Herbst. Der Jagdhund des Himmels. Übertragen und mit einem Essay Über Francis Thompson und Sprachkunst von Theodor Haecker*. Wühr kannte nicht nur die im Brenner-Verlag erschienenen Übersetzungen, er besaß außerdem die *Brenner*-Bände aus den Jahren 1922 und 1925. Nach dem Krieg, im Jänner 1948, erkundigte sich Wühr bei Ludwig von Ficker nach neuen *Brenner*-Bänden: „Ich habe in ihnen zweifellos Unersetzliches kennengelernt. Namen wie Trakl, Haecker, Dallago, Ebner, Leitgeb usw sind mir in Ihren Bänden zum ersten Mal zu Gesicht gekommen und dann durch ihre Werke immer unvergeßlicher geworden.“⁶ In einem weiteren Brief drückte er aus, von welcher großen Bedeutung diese Bücher für ihn waren.

Zu dieser Zeit, Ende der 1940 Jahre, begann der 1927 in München geborene Paul Wühr zu schreiben. Es war dies seine „Oden- und Hymnenzeit“⁷, die insbesondere von religiöser Thematik bestimmt war. Seine ersten lyrischen Werke, eine Sammlung mit dem Titel *carmina occidentalis*, sandte Wührs Schulfreund Rudolf Volland an Ficker. Dieser ließ sich, wie sein Antwortschreiben beweist, zwar intensiv auf die Texte Wührs ein, konnte aber dennoch nicht viel mit ihnen anfangen, „gehabte sich zart und altersschwach wohl und ließ mich den Fahrenden sein“⁸, erinnert sich Wühr.

Wührs frühe Texte sind, um mit Lutz Hagedstedt zu sprechen, „als eine Art Zwiegespräch mit Gott zu verstehen“.⁹ Wühr selbst interpretiert sein Schreiben u.a. als eine Auseinandersetzung mit dem Göttlichen, in seinen 1993 erschienenen Überlegungen zum Schreiben sagt er von sich selbst: „im Grunde seh ich auch Schreiben als einen religiösen Akt an. Als Offenbarung“.¹⁰ Wührs Lyrik ist auch in späteren Phasen von einem „eigensinnig religiösen Impetus“¹¹ getragen. Kein Wunder also, dass der Dichter wieder zurückkehrt zu den wichtigen und einprägsamen Lektüren der ersten Jahre, und dass er diese – nach ihrer eigentlichen poetischen Essenz suchend – auch kritischen Relektüren unterzieht, schreibt Wühr doch in einem seiner Tagebücher: „Wenn Neues Altes vernichtet, war dieses Alte keine Poesie. Diese stirbt mit keiner neuen Erfindung. Erfindungen sterben. Was bleibt, ist Poesie, in welcher Erfindung auch immer sie auftritt, diese bleibt mit ihr am Leben“.¹²

Bei Thompson fand Wühr ein Symbol für seine Poetologie, das er mehrmals aufgreift, etwa in den Wiener Vorlesungen für Literatur, die 2002 erschienen sind. Hier schreibt Wühr mit Blick auf die großen religiösen Überlieferungen: „Wie die Poesie wieder umspringt mit hochherrschaftlichen Angelegenheiten, aber auch lacht, als ein mit seiner Mutter wirren Flechten spielend' Kind, singt Francis Thompson, der große,

vergessene und auch katholische Dichter, an dem ich mich hier – fehlerhaft zitierend – vergehe.“¹³

In seine *Wiener Vorlesungen* fließen Postulate für die unbedingte Freiheit des Poetischen, als Prämisse seines literarischen Ansatzes: „Poesie ist [...] immer abseits, keinesfalls [...] im Diskurs“.¹⁴ Oder: „Obwohl ich hier, in dieser Art Poetologie, von der Erfahrung ausgehe, daß von allen Systemen, von welchen auch immer – und wo ist keines? – die freie Rede, gar auch noch eine falsche, zwar weder dem Wahn entsprungen (mit der Zunge), nein schlimmer – noch von ihm gefangen (mit den Lippen), nein: feige nicht, aber doch unbestimmt, oft unentschieden, das muß ihr nachgesagt werden, vor allem aber (mit Francis Thompsons von mir verdrehter Zeile behauptet) eine bis zur Unerträglichkeit spielende, ein mit ihren, der Poesie, wirren Flechten spielend Kind: nicht zugelassen werden kann, heute weniger denn je – nur die Strafen sind milder, aber das auch nur bei uns – also wenn das so ist, übergebe ich mich in furchtsamer Frechheit dem Wohlsinn.“¹⁵ An einer anderen Stelle seiner Poetologie kommt er direkt auf die dichterische Adaption des Bibelstoffes bei Thompson zu sprechen: „Hier fällt mir Francis Thompson ein, der vergessene Dichter. Deshalb vergessen, weil er katholische Oden schrieb? Er fand einfach diesen Stoff vor, nicht den schlechtesten: Theologia gehört zu den monumentalsten Gedichten unserer Welt und ihrer Geschichte, freilich geschaffen von einem gewaltigen Team, darunter gewaltige Geister. [...] Ich wollte sagen: diesen gewaltigen Stoff, den schon Francis Thompson, der große Poet, einfach weiter[schob]. Wohin. Dorthin sollten Sie lesen.“¹⁶

Wührs Thompson-Übertragung ist ein spätes und spannendes Zeugnis für die *Brenner*-Rezeption. Und zwar geht es um jenen *Brenner*, der von der Forschung bisher nur wenig beachtet, bei vielen Einzelnen, zumeist im Verborgenen, aber eine starke Wirkung gezeitigt hat. Der seit 1919 wieder erscheinende *Brenner* stellte in den Mittelpunkt seiner Betrachtung das Christentum, dem eine Mitschuld an der Katastrophe des Weltkriegs gegeben wurde. 1921 war Haecker unter dem Eindruck der Schriften von Kardinal Newman zum Katholizismus konvertiert und leitete mit seinen Beiträgen die katholische Wende der Zeitschrift ein. Der streng dogmatischen Haltung des Konvertiten Haecker stellte Ficker in seiner Zeitschrift die Ansichten von Ferdinand Ebner und Carl Dallago gegenüber. Diese stark gegensätzlichen Charaktere brachten mit ihren Auseinandersetzungen das Fortbestehen der Zeitschrift mehrmals ins Wanken. Bei einer vom *Brenner* veranstalteten Lesung 1924 in Innsbruck, bei der Haecker auch schon Thompson vortrug, traf er mit Dallago persönlich zusammen. Dabei soll Haecker, selbst päpstlicher als der Papst, zu Dallago, der im Katholizismus nichts Christliches zu finden vermochte, gesagt haben: „Wenn Sie Ihre Auffassung konsequent durchhalten, werden Sie am Ende Ihr eigener Papst!“¹⁷ Das Jahr 1925, in dem Haeckers Thompson-Übertragung erschien, markierte den Übergang von der christlichen zur katholischen Phase des *Brenner*. Die Literatur verlor damit in der Zeitschrift an Bedeutung und kam in der Folge nur mehr zum Zuge, wenn sie sich den religiösen Zielen unterordnete. Auch Trakl wurde nun, wie vorher schon Thompson, zum christlichen Dichter stilisiert. Dies führte dazu, dass mehrere Mitarbeiter, u.a. Dallago, Leitgeb, Punt und Sander, die

Zeitschrift verliehen. 1932 formulierte Haecker im *Brenner* die radikale These, wenn Luther verbrannt worden wäre, wäre das Imperium Romanum nicht untergegangen und den Deutschen das Hakenkreuz erspart geblieben.¹⁸ Da war es mehr als folgerichtig, dass Ficker, der diese Zeilen in seiner Zeitschrift druckte, 1933 zum Katholizismus rekonvertierte. Selbst in einem der wichtigsten Beiträge des Nachkriegs-*Brenner*, nämlich Ignaz Zangerles *Die Bestimmung des Dichters*, taucht Thompson in der Sicht Haeckers noch einmal auf. Als sich Wühr nach dem Zweiten Weltkrieg bei Ficker meldete, war dieser zwar nach wie vor offen für die Werke der jungen und jüngsten Künstlergeneration, in seiner Zeitschrift war allerdings für sie kein Platz mehr.

Der Himmelhund ist ein sehr schön und bibliophil ausgestattetes Buch, das nicht nur Lyriklesern eine Freude machen wird, es ist vor allem auch für jene interessant, die Thompsons Originaltexte in ihre Lektüre einbeziehen wollen. Diese nämlich sind im Band ebenfalls abgedruckt. Im Vergleich mit Haeckers Übertragungen erscheinen die vorliegenden neuen Übersetzungen für die heutige Leserschaft wesentlich eingängiger und neu erschlossen. Ob Wühr ohne jene frühe Begegnung mit dem *Brenner* auf Thompsons Texte je gekommen wäre, darf indessen offen bleiben.

Christine Riccabona / Anton Unterkircher (Innsbruck)

Anmerkungen

- 1 Paul Wühr: Über Francis Thompson. In: Francis Thompson: Der Himmelhund und andere Gedichte, S. 28.
- 2 Paul Wühr: Tagebucheintrag. In: Ebenda, S. 67.
- 3 Ebenda, S. 23.
- 4 Ebenda.
- 5 Ebenda, S. 29.
- 6 Brief von Paul Wühr an Ludwig von Ficker, 12.1.1948, unveröffentlicht, Nachlass Ficker, Brenner-Archiv.
- 7 Lutz Hagedstedt: Paul Wühr vom Originalton zur Lyrik. In: <http://www.hagedstedt.de/portrait/d3Lyriker.html>.
- 8 Paul Wühr, Anm. 1, S. 30.
- 9 Lutz Hagedstedt, Anm 7.
- 10 Ebenda.
- 11 Ebenda.
- 12 Paul Wühr: Der wirre Zopf. Online-Version: <http://www.paul-wuehr.de/schreibtsche/dwz-text.htm>.
- 13 Paul Wühr: Anmerkungen zur Poesie. Wiener Vorlesungen 3, Online-Version: <http://www.paul-wuehr.de/spielraum/spielraum.htm>.
- 14 Ebenda.
- 15 Paul Wühr: Anmerkungen zur Poesie. Online-Version: http://www.paul-wuehr.de/spielraum/wv3_erstdruck.htm.
- 16 Ebenda.
- 17 Walter Methlagl: Brenner-Gespräche aufgezeichnet in den Jahren von 1961-1967. [Typoskript, Brenner-Archiv 1987].
- 18 Theodor Haecker: Betrachtungen über Vergil, Vater des Abendlands. In: Der Brenner, 13. Folge, 1932, S. 28.

Armin A. Wallas: Deutschsprachige jüdische Literatur im 20. Jahrhundert. Band I: Jüdische Themen in der deutschsprachigen Literatur/Literarische Bibelrezeption/Österreich-Konzeptionen jüdischer Schriftsteller zwischen Monarchie und Exil/Deutsch-jüdische Schriftsteller und die Literatur Israels. Band II: Einzeldarstellungen (1). Soma Morgenstern/Albert Ehrenstein/Eugen Hoeflich/Franz Werfel/Uriel Birnbaum/Leo Baeck u. a. Band III: Einzeldarstellungen (2). Max Zweig/Simon Kronberg/Albert Ehrenstein/Alfred Wolfenstein/Wilhelm Herzog. Hrsg. von Andrea M. Lauritsch. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2008. Zusammen 958 S. ISBN 978-3-938375-23-5. 118,00

Armin A. Wallas: Österreichische Literatur-, Kultur- und Theaterzeitschriften im Umfeld von Expressionismus, Aktivismus und Zionismus. Hrsg. von Andrea M. Lauritsch. Wuppertal: Arco Wissenschaft 2008. 278 S. ISBN 978-3-938375-24-2. 39,00

Armin A. Wallas, der im Jahr 2003 im Alter von 41 Jahren verstorben ist, hat an der von ihm begründeten (und nach seinem Tod rasch wieder aufgelösten) Forschungsstelle „Jüdische Literatur in Mitteleuropa“ am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt Editionen, Dokumentationen und Interpretationen der deutschsprachigen jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts zusammengestellt, die inzwischen durchwegs und mit Recht als Standardwerke der österreichischen Literaturwissenschaft gelten. Dass nun die wichtigsten seiner Arbeiten gesammelt vorliegen, ist seiner Lebensgefährtin Andrea M. Lauritsch zu verdanken, die seinerzeit mit ihm gemeinsam die Zeitschrift für jüdische Kultur *Mnemosyne* und eine gleichnamige Schriftenreihe herausgegeben hat; Hans Otto Horch hat zu dieser mit Umsicht und Sorgfalt zusammengestellten Sammlung ein schönes Geleitwort beigesteuert.

Wallas hat immer und ausgesprochen rastlos Grundlagenforschung betrieben, Quellen aufgesucht, Texte studiert und ediert, Fakten festgehalten. Er wusste über die Wiener Moderne, über den Expressionismus, über die jüdische Kultur im Exil, über die Zeitschriften und Anthologien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie über die deutschsprachige Literatur in Israel Bescheid wie kaum sonst einer, wobei er stets und beharrlich auch die eher am Rand stehenden Figuren des kulturellen Lebens aufmerksam mit in den Blick nahm, wenn sie nur versucht hatten, an den ästhetisch-ethischen und politisch-sozialen Umwandlungen ihrer Zeit mit ihren Kräften mitzuwirken. Seine exemplarischen Analysen galten denn auch neben einzelnen Werken bekannter Autoren wie Stefan Zweig, Albert Ehrenstein, Soma Morgenstern oder Franz Werfel vielfach mehr oder weniger Vergessenen; deren Arbeiten angemessen in Erinnerung zu rufen und zu würdigen, setzte jeweils aufwändige Archiv- und Bibliotheksrecherchen voraus, vor allem aber: kritisches Urteilsvermögen, wo doch kaum auf einschlägigen Vorarbeiten aufzubauen war.

Man muss jetzt nur nachprüfen, wie Wallas Else Lasker-Schülers *Hebräerland* als Beispiel für die literarische Mythisierung eines religiös und politisch geprägten Palästina-Erlebnisses beschreibt oder wie gestreng er auch mit bestimmten Passagen des Werkes von Max Zweig verfährt, um feststellen zu können, dass er tatsächlich über ein solches Urteilsvermögen verfügte. Darüber hinaus aber beherrschte er zwei Strategien der Darstellung, die man auch in Standardwerken oft und oft vermisst: Er konnte zum einen kurz und prägnant Übersicht vermitteln; seine „Bemerkungen zu Uriel Birnbaums Frühwerk“ eröffnet er zum Beispiel mit einem Statement über das Erscheinungsbild der Wiener Moderne, das seinesgleichen sucht. Und er konnte zum anderen auch erzählen; unnachahmlich, wie Wallas den Tag charakterisiert, an dem Simon Kronberg in Wien, in der Leopoldstadt das Licht der Welt erblickte. – Was Wallas beschäftigte, war ihm nie bloß ein Geschäft, es war ihm weit mehr: ein persönliches Anliegen; es war aus seiner Sicht, es ist aus unserer Sicht allerdings auch ein zentrales gesellschaftliches Anliegen.

J.H.

Aus großer Nähe. Karl Kraus in Berichten von Weggeführten und Widersachern. Hg. v. Friedrich Pfäfflin. Göttingen: Wallstein 2008 (Bibliothek Janowitz 16). 479 S. ISBN 3-8353-0304-X. 41,10

Man kann nicht ausschließen, dass Karl Kraus heutzutage verzweifeln würde, dass er, am Ende, doch noch sprachlos geworden wäre. Das aber hat nicht wenig damit zu tun, dass zwischen seiner Welt und seiner Zeit und unserer Welt und unserer Zeit ein nicht mehr zu überwindender Riss liegt. Es ist der Widerruf des dreißigsten Januars Eintausendneunhundertdreiunddreißig. In vielem mag man Hans Mayer nicht folgen und nicht gefolgt sein, hier ist ihm zu folgen. Je älter ich, Angehöriger einer Generation von Nachgeborenen, werde, desto deutlicher, desto unverschiebbarer, desto schwerer und gewichtiger wird mir diese Einsicht. Sie reicht in alle Bereiche des Lebens hinein, in die Seele, selbst in das Körperliche und in die Lebensverhältnisse, was immer man unter einem solchen Begriff, der nur schattenhaft andeuten kann, verstehen will. Nein, hier wird nicht die billige Münze eines wohlfeilen Gedenkdienstes geschlagen und hier wird auch nicht die in deutschen Landen so häufig bemühte, weil so einfach zu bemühende Betroffenheit aus zweiter Hand geübt. Es ist viel einfacher, viel deutlicher, viel schärfer: Wer die Welt bisweilen durch das Auge der geschichtlichen Erfahrung betrachtet, Materie auch sie, wird bald an Herz und Hirn erkennen, dass die Shoa nicht wegzudenken ist: nicht aus unserem Leben, nicht aus unserem Erbe, nicht aus unserem Atmen und nicht aus unserer Zeit. Niemals wird sich die Wunde schließen, die mit dem Widerruf jenes Tages eingeläutet wurde; niemals wird sich die Erfahrung dieser Jahre mehr wegschieben lassen. Da geht es nicht um

den beinahe lächerlichen historischen Disput, nämlich darum, ob es sich um eine einzigartige Erfahrung und um ein weltweit einzigartiges Verbrechen handle, das da geschehen ist – ich würde die Frage im Übrigen vorsichtig bejahen – sondern etwas viel Tieferes: uns, unserem Land, unserer Welt wurde durch Vertreibung und Ermordung der Juden und durch die Vernichtung des alten Europa die geistige Lebensschnur abgerissen und ausgerissen. Punktum. Es vergeht kein Tag, an dem nicht aktuelle Äußerungen der so genannten politischen Klasse daran gemessen werden müssen, ob aus ihnen nicht etwas von dem Ungeist spreche, der damals möglich gemacht hat, was wir heute verstehen und nicht verstehen können, was einen bis zur Verwirrung mitnimmt und was doch nicht ‚aus‘ im Sinne von zu Ende gedacht werden kann. Wir gelangen zu Thomas Bernhard und seinen vermeintlichen Obsessionen; einstweilen, das enthüllt sich erst dem Älteren, war er nichts als ein Realist ohne große Gnade. Oftmals ertappe ich mich dabei, mir auszumalen, wie es wäre, wenn ich in einem Lande leben könnte, das über diese Erfahrung nicht verfügt. Und fast ebenso oft empfinde ich Bedauern darüber, dass eine solche Flucht nicht möglich sei; ein Anfang ohne die Schwere des Gedankens, ohne die ständige Versuchung, die äußersten Folien des Erlebten von den Straßen abzuziehen und noch einmal das grausige Bild einer Erhebung zu sehen, die so vieles vernichtet hat und unsere Armut begründete. Dem vermag kein Andenken zu genügen, keine – versatzte – Erinnerung etwas zugute zu tun. Es ist, wie es ist, und darin sind wir und darin ist das Gedachte.

„Von Stund an ists vorbei“,
so oder so ähnlich lässt es uns die Marschallin wissen, nachdem sie in den Spiegel gesehen hat und die Uhren alle angehalten hat. Hofmannsthal hat in diesem – dem tiefsten seiner Texte – etwas aufgewiesen, was ihm sonst fremd war: unvermittelte, wenig parfümierte Lebensklugheit, Einsicht, Melancholie in Einem. Da ist etwas geronnen, was noch fasslich ist, auch nach Jahrzehnten. In diese Erfahrung hinein schießen gute Editoren ihre Pfeile ab und errichten die Epitaphe der vergangenen Zeit. Wiederholt hatte ich die Gelegenheit, die Arbeiten Friedrich Pfäfflins, auch an dieser Stelle, zu loben und vorzustellen; eine Gelegenheit, die ich ebenso gerne, wie vor allem auch dankbar wahrgenommen habe. Wir sprechen von der *Bibliothek Janowitz*, die, vor allem in den Verlagen Wallstein und Keicher erschienen ist. Der jüngste, bei Wallstein erschienene Band dieser Reihe, wiederum Pfäfflin zu verdanken, zeichnet das Bild Karl Kraus’ im Lichte seiner Zeitgenossen. Das Lob der äußeren Erscheinung kann ich nur wiederholen (dieweil ich auch nicht zu jenen Lesern gehöre, die Bücher mit der Leselupe auf Druckfehler untersuchen; mir genügt das Haptische, der Griff, der Eindruck, das Gesamtbild, wie es eben ist, wenn ich das Buch in die Hand nehme, wie es ist, wenn ich es lese, wenn es mir vor Augen kommt, wie der Satzspiegel ist und das Spiel der Sätze, der Apparat und dergleichen mehr, die Verzeichnisse, die Seitenäste und die Nebengänge, wo man auch gerne geht, auch dann, wenn das Licht schlechter wird).

Was nun, also?

Ein (neues) Buch über Karl Kraus. Ein neues biografisches Buch über Karl Kraus, der seinen Zeitgenossen zwiespältig erschienen ist und seinen Schülern mehr als ein Herold, fast ein Heiland der Sprachbildung war. Wenn man sich eine Minute lang auf den Hosenboden, will sagen das Fundament, des Geistes setzt, dann wird man, beinahe zwangsläufig, darüber nachdenken, was das heißt „zwiespältig“ und was sich in einem solchen Wort verbirgt. Das Adjektiv zu „Zwiespalt“ sagt nämlich mehr aus als die bloße Gebrochenheit, das doppelte Antlitz, auch die Zerrissenheit, gar das Schizothyme. Der Zwiespalt geht bis in die Wurzel hinunter, reißt das Einfältige, das Ganze, das Harmonische auseinander bis in die Wurzel, bis an jenen Ort, an dem es keine Klitterung mehr gibt, an jenen Ort, wo nichts mehr gut und nichts mehr Eins ist. Der Zwiespalt ist das Gegenteil der unio mystica. Das ist der Ort Karl Krausens; weit über die bloße Ablehnung oder den Zuspruch seiner Zeitgenossen hinaus hat Kraus diesen Riss gezeichnet. Und, er hat ihn nicht bloß hingeschrieben, wie unsereiner. Er hat ihn Tag und Nacht, Stunde um Stunde, in die roten Umschläge seiner *Fackeln* hinein geschlagen, gepunzt, gestanzt, vorgelesen, vorgetragen in der ausladenden Geste des Höchstempörten; man kann es ja noch hören. Das tat er im Wesentlichen und in seiner erwachsenen Zeit, ganz allein. Schrieb's nieder in seiner kleinen Handschrift, über die Bögen geneigt, ließ es setzen, arbeitete es durch, *producierte* den Zwiespalt und den Riss. Legte seine Feder auf das Üble; die *Letzten Tage der Menschheit* bezeugen es, besser als der gesprochene Text ist der gelesene. Aus ihm zeugt, was Karl Kraus sah, als die ihn umgebende Welt blind und wütig war, blindwütig, beinahe ohne Ausnahme.

Weigel, Habe, Canetti, Torberg,

so viele unterschiedliche Geister haben sich an Kraus gerieben, haben ihn als ihren Lehrmeister erkannt, aber das war schon: postum. Auch zu Lebzeiten hatte er Resonanzen, nicht geringe. Resonanzen des Zwiespaltes in dem eben entwickelten Sinne. Es ist Pfäfflins neuerliches Verdienst, diese Resonanzen gesammelt und in unsere Zeit herüber getragen zu haben. Widersacher und Weggefährten sind es, deren Zeugnisse aus großer Nähe hier kenntnisreich versammelt werden; das Verdienst der Ordnung und der Sammlung hat der Herausgeber, der seine Nähe zu Kraus nicht verleugnen kann und es auch gar nicht will. Locker in zwölf römisch bezifferten Abschnitten chronologisch und sachlich geordnet begegnen uns diese Zeugnisse in Ausschnitten. Es sind – man darf es sagen – kenntnisreiche Scherenschnitte aus den überlieferten Zeugnissen, die Pfäfflin da hergestellt hat; manche sind darunter, die noch unveröffentlicht sind, mehr als 350 Zeugnisse im Ganzen. Vor allem die eindruckliche Schilderung eines langen Sterbens, einer kommenden Sprachlosigkeit berührt; berührt wie auch die Zeugnisse der wenigen, die Kraus selbst dazu berufen hat, sein Andenken zu pflegen. Die Stimmen, die Karl Kraus aus Anlass seines sechzigsten Geburtstages gratulierten und deren Erzeugnisse auch gedruckt wurden – ich besaß das Heft einmal, ehe ich es einem Unwürdigen weitergab – waren nicht viele.

Worin also liegt das Verdienst

W des neuen Buches über Karl Kraus: es liegt in der Unmittelbarkeit, mit der sein Zwiespalt – schöpferische Grundlage wie Grundlage seiner Rezeption schon zu Lebzeiten – offensichtlich wird. Dieses Verdienst ist mehr als ein literarhistorisches; es ist auch ein wirkungsgeschichtliches. Noch einmal lässt sich in allen Seiten- und Saitenästen, in allen Verzweigungen nachzeichnen, wie der Anklang des Menschen und des Autors Kraus, des Vorlesers Kraus war. Es lässt sich seine Wirkung erahnen. Ich gehörte nie zu jenen, die im Falle plötzlicher Melancholie einige Sätze oder einen ganzen Aufsatz aus der *Fackel* zur Hand nehmen und daran genesen. Abgesehen davon, dass ich dann mein ganzes Leben lang nur die *Fackel* hätte lesen können, hat mich dieser Trost nie berührt. Allzumanchesmal schien mir Krausens Donnergegröll zu akzentuiert und seine Sprache, bei aller Einsicht in ihre Schärfe, zu gewollt. Sie überschlug sich, manches Mal, will mir scheinen, wie auch ihr Autor als Vorleser und Gestikulierer sich bisweilen überschlug; immer auf dem Sprunge, auch hinter dem Katheder. „Bauz“, sagt das Kinderbuch, dann war's „perdu“. In und aus vielen Spiegeln sehen wir auf die Gestalt von Karl Kraus und – so zumindest bei den unmittelbaren, vielen guten Texten – dringen wir in die Mitwelt der Rezeption ein.

Die Mitwelt der Rezeption.

Das klingt nach Kauderwelsch und soll es doch nicht sein. Es gehört zu den Kennzeichen der guten Bücher und der guten Texte, dass sie die Zeit aufheben. Man nimmt einen Roman von Doderer zur Hand, schlägt auf einer beliebigen Seite auf, nach wenigen Augenblicken beginnt man den Salon zu riechen, die Menschen zu sehen, das Leder des Sofas zu reiben, man riecht den Tabak – es sind Cigaretten ohne Filter – und selbst der Lavendel kommt über den Umweg des Kopfes in die Nase. Das ‚funktioniert‘ nur bei den Autoren, denen es gelingt, zu erzählen. Die Mitwelt der Rezeption: man überwindet die Zeit durch die aus der Lektüre entzündete Erfahrung des scheinbar Vergangenen. Man stößt Türen auf zu Welten, die zwanzig, dreißig, fünfzig, ja hundert Jahre zurück liegen.

Diese Mitwelt der Rezeption hat Pfäfflin mit dem von ihm herausgegebenen Band *Aus großer Nähe* kenntnisreich für uns aufgestoßen. In und aus ihr wird es beinahe möglich, noch einmal direkt hin auf Karl Kraus zu sehen: auf seine Vorzüge, seine Einsamkeit, seinen ungeheuren Fleiß, seinen sich steigernden Eifer, seine Eifer-Sucht gegen das Schlechte, seine Übertreibungen, seinen Ruhm und seine Sprachlosigkeit; im Übrigen auch auf seine Großmütigkeit und seine Hilfsbereitschaft. Das ist das Verdienst des angezeigten Bandes wie seines Editors.

Gewiss, umso schmerzlicher ist es, nach getaner, nein, nach genossener Lektüre den Band zu schließen. Man fällt, nicht unmerklich, sondern hart, in jene Welt, die ich eingangs beschrieb.

So bleibt es beim Zwiespalt, jenem des Autors Karl Kraus und jenem unserer Tage. Beide waren und sind – je auf ihre Weise – nicht überwindlich. Was wir – indes – verloren haben, zeigt sich auch hier.

Michael Sallinger (Innsbruck)

Iris Hipfl und Raliza Ivanova (Hg.): Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Internationale Konferenz Veliko Târnovo. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008 (Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft, Band 4). 260 S. ISBN 978-3-86110-437-7. 24,00

Im jüngsten Band der Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft sind die Erträge einer internationalen Konferenz versammelt, die sich mit der österreichischen Literatur (von der Moderne bis zur Gegenwart) vorwiegend unter dem Aspekt der Transkulturalität befasst hat: An die Stelle alter Rubrizierungen, die nationale oder kulturelle Grenzen in der Regel betont und damit den oft grenzüberschreitenden Charakter der Literatur eher in den Hintergrund gedrängt haben, werden hier also Analysen gesetzt, die davon ausgehen, dass die traditionellen Modelle von Heimat und Identität in einer globalisierten Welt nicht mehr länger Gültigkeit beanspruchen dürfen.

Das schönste Musterbeispiel dafür bieten die Bücher von Dimitré Dinev (der in der österreichischen Literaturszene inzwischen etabliert ist, und zwar in der ersten Reihe, während man in Bulgarien erst damit begonnen hat, seine Arbeiten zu übersetzen). Diesem Werk sind deshalb hier etliche, durchwegs sehr lesenswerte Untersuchungen gewidmet (unter anderem von Nikolina Burneva, Iris Hipfl und Ana Dimova, die Dinevs Sprachmelodie sogar mit jener Joseph Roths vergleicht). – Weitere Beiträge beschäftigen sich u.a. mit Musil, Broch, Canetti, mit Ernst Jandl, Peter Handke und Barbara Frischmuth. Der ausführlichste Aufsatz aber stammt von Klaus Zeyringer, der (auch in diesem Buch) gegen einen Kunstbetrieb, in dem nur das Schwerverständliche, die Literatur der Avantgarde Anerkennung erfährt, ganz vehement für die derzeit aktuellen Bestseller votiert, die das Erzählen von Geschichten wieder hoffähig gemacht haben; er bespricht demnach vor allem Bücher von Daniel Kehlmann, Thomas Glavinic, Norbert Gstrein, Paulus Hochgatterer, Vladimir Vertlib und – selbstverständlich auch von Dinev, dem Wanderer zwischen den beiden Welten, deren Kulturlandschaften im Mittelpunkt dieses instruktiven Sammelbandes stehen.

J.H.

Bericht des Institutsleiters

Im Studienjahr 2008/09 wurde die Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Innsbruck, somit also auch das Forschungsinstitut Brenner-Archiv, im Hinblick auf sämtliche Forschungsleistungen der letzten vier Jahre evaluiert. Die für das Brenner-Archiv zuständige Kommission, der Prof. Dr. Ulla Fix (Leipzig), Prof. Dr. Karlheinz Rossbacher (Salzburg), Prof. Dr. Barbara Sandig (Saarbrücken) und Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader (Genf) angehörten, stellte in ihrem Bericht u. a. fest, das Institut sei in diesen letzten Jahren „zu einem der großen literarisch-archivalischen Forschungszentren angewachsen [...] (damit durchaus vergleichbar dem Österreichischen Literaturarchiv in Wien, den Literaturarchiven in Weimar und Marbach, dem Schweizerischen Literaturarchiv in Bern und Neuchâtel, dem Freien Deutschen Hochstift / Goethe-Museum in Frankfurt oder dem Frühneuzeit-Forschungszentrum der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel). Wie bei diesen vergleichbaren (in der Zuständigkeit für einzelne Nachlässe im Einzelfall konkurrierenden) Institutionen verbinden sich auch hier mit der Akquisition von Nachlässen und (in stetig steigendem Umfang) Vorlässen, ihrer konservatorischen Pflege, Erschließung und Bereitstellung für Forschende und mit den daraus hervorwachsenden Werkausgaben, Kolloquien und Buchpublikationen breite Dienstleistungen der Publikumsarbeit, auch für den aktuellen Literaturbetrieb. Stärker als bei den anderen macht aber eine teils institutionalisierte, teils fallweise vereinbarte Einbeziehung in die Lehre am Institut für Germanistik eine produktive Besonderheit und auch Stärke des Brenner-Archivs aus.“

Nach einem Überblick über die diversen Forschungsprojekte des Instituts kam die Kommission zu dem Schluss:

„Neben abgeschlossene Kolloquien- und Forschungsbände (*Schattenkämpfe. Literatur in Osttirol, Österreichische Jugendkulturwochen 1959-1969*) treten die in Arbeit befindlichen Dokumentationen, *Datenbanken, Online-Lexika* [...]. Eine spezifische Dienstleistung für die Organisation und Förderung des literarischen Lebens und seine Vermittlung an ein breiteres Publikum ist die als ‚Dritte Säule des Brenner-Archivs‘ bezeichnete Organisations- und Öffentlichkeitsarbeit für das vom Land Tirol getragene Literaturhaus am Inn (mit den typischen Aufgabenstellungen der Organisation und Durchführung von Lesungen, Vorträgen und sonstigen Veranstaltungen sowie der Autorenförderung, wie sie die in letzter Zeit an vielen Stellen gegründeten ‚Literaturhäuser‘ wahrnehmen [...]). Durch Vorträge und Tagungen, insbesondere auch eine sich an die Studierenden wie an die Öffentlichkeit richtende Poetik-Professur, trägt auch das Literaturhaus gewichtig zur studentischen Motivation und fachlichen Blickweitung bei. [...]

Wie bei allen Institutionen vergleichbarer Art ist auch im Brenner-Archiv das Verhältnis von Planstellen und Drittmittelstellen unbefriedigend [...]. Die auferlegten Vertragsklauseln für die Mitarbeitenden produzieren nicht allein Zukunftsängste, sie verhindern oft, dass mühsam eingearbeitete Fachkräfte ihren Erfahrungsschatz den Projekten bis zu deren Abschluss zur Verfügung halten können oder in neue

Aufgabenfelder mit vergleichbaren Qualifikationsvoraussetzungen einbringen können. Fatal ist dabei, dass diese strukturellen Probleme sich steigern, je anstoßgebender, fruchtbarer und erfolgreicher das Institut arbeitet: Für jedes Neuprojekt [...] müssen neue Kräfte akquiriert und eingearbeitet werden, die dann nach Ablauf der Höchstbeschäftigungsdauer vollends qualifiziert wieder auf die Straße gestellt werden müssen. Verträge von Planstelleninhabern laufen in 2, 3, 4 Jahren aus. Solche Probleme lassen sich durch eine von der eigenen Person absehende Sachzugewandtheit in jenem ‚wundervollen Team‘, das der Institutsleiter unter schwierigen Bedingungen zu formen vermochte, natürlich nur verdrängen, nicht aber lösen. Für eine kontinuierliche Weiterführung der Archivarbeit und insbesondere auch die Einarbeitung und Aufsicht der Projekt-Kräfte und die Betreuung von wissenschaftlichen Nachwuchsarbeiten, die sich auf Material des Archivs beziehen, werden drei weitere Planstellen dringend erfordert, die zugleich in den Projektleitungen besonders qualifizierten Fachkräften eine Verstetigungsgarantie geben können. Entschieden wünschenswert wäre es, die mit besonderem Erfolg am Germanistik-Institut durchgeführte Lehrveranstaltung ‚Arbeiten im Archiv‘ regelmäßiger anbieten zu können, womöglich als dauerhafte Option im Studienplan zu verankern. [...]“

Personalangelegenheiten

Das Rektorat der Universität hat auf diesen Bericht der Evaluationskommission erfreulicherweise rasch und großzügig reagiert. Seit Mai 2009 arbeiten Mag. Dr. Christine Riccabona und Mag. Dr. Ursula A. Schneider (die beide seit vielen Jahren mit verschiedenen Projekten des Brenner-Archivs beschäftigt gewesen sind) als Angestellte der Universität (weiter) am Institut.

Archivierungsarbeiten

Zu den wichtigsten Neuerwerbungen sind zu zählen:

Sammlung Margarete Stonborough/Wittgenstein, Nachlass Annemarie Innerebner, Teilnachlass Karl Wawra, 67 Werk-Tagebücher (1981-2008) von Hans Augustin, Sammlung Helene Flöss (mit Dokumenten von N. C. Kaser und Walter Schlorhauser).

Der Nachlass Schlorhauser ist vorerst nur in digitaler Form am Brenner-Archiv geschlossen archiviert. Ebenfalls in das Digitale Archiv eingegliedert sind inzwischen die Tagebücher von Karl Röck, die Sammlung Margarete Stonborough/Wittgenstein und der Nachlass von Franz Kranewitter.

Eine bereits umfangreiche Sammlung aus dem Vorlass von Hans Haid, die im Sommer 2009 ans Brenner-Archiv gekommen ist, wird kontinuierlich erweitert.

Informationen über alle aktuellen und abgeschlossenen Forschungsprojekte
<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/>

Öffentlichkeitsarbeit

Die AG Archiv, u. a. auch zuständig für alle Intranet/Internet-Unternehmungen des Instituts (Leitung: Dr. Annette Steinsiek), plant eine engere Kooperation mit der UB Innsbruck und mit den anderen großen Archiven der Universität (Univ.-Archiv, Archiv für Baukunst).

Dem Interesse an der im Archiv aufgehobenen literarischen Überlieferung, das sich u. a. in der ständig steigenden Nachfrage nach Betreuungen diverser Forschungsarbeiten und in zahlreichen Anfragen zeigt, wurde ebenso Rechnung getragen wie dem Interesse einer breiteren Öffentlichkeit, zu sehen, was im Brenner-Archiv alles zu entdecken wäre:

Dies verrät u. a. die Serie „Kulturelles Erbe auf Papier“ in den „Dolomiten“ (2008/09), die inzwischen auch im Internet zugänglich ist:

<http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/publikationen/>

Die FLD Brenner-Archiv informiert über sämtliche Publikationen, auch über die Kooperationen mit Forschungsschwerpunkten und -plattformen der Universität Innsbruck sowie über die Vortrags- und Gutachtertätigkeit aller Institutsmitglieder: <http://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/>

Tagungen des Instituts 2008/09:

1. Franz Tumlner Symposion (Bozen / Laas, 16.-17.10.2008)
2. Symposion: Religiosität, Humanität, Ästhetik (Innsbruck, 9.-10.12.2008)
3. Bonjour Autriche. Französische Kulturpolitik in Westösterreich 1945 - 1955 (Bregenz, Foyer des Kornmarkttheaters, 5.2.2009)
4. Graduiertenkonferenz des Instituts für Germanistik und des Forschungsinstituts Brenner-Archiv (Innsbruck, 30.-31.3.2009)
5. Triumph der Provinz. Geschichte und Geschichten 1809 - 2009 (Innsbruck, 4.-6.11.2009)

Wir danken unseren Kooperationspartnern, dem Kreis Südtiroler Autorinnen & Autoren im Südtiroler Künstlerbund, der Forschungsplattform *Weltordnung – Religion – Gewalt* sowie dem Forschungsschwerpunkt *Politische Kommunikation und die Macht der Kunst* (Universität Innsbruck) und dem Franz-Michael-Felder-Archiv (Bregenz), die diese Tagungen unterstützt bzw. mit uns gemeinsam durchgeführt haben.

Auf einer ganztägigen Institutsversammlung des Brenner-Archivs am 15.9.2009 wurden die Generallinien in den Bereichen Sammlung und Forschung erörtert, gemeinsam diskutiert und festgelegt. Vor allem die in den letzten Jahren neu aufgenommenen Bestände (aber auch einige der älteren Sammlungen) sind nur mehr in interdisziplinär ausgerichteten Forschungsprojekten umfassend zu bearbeiten (Arbeitsfelder: Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft / Germanistik / Italianistik / Editionswissenschaft / Volkskunde / (Kultur-) Geschichte / Philosophie / Kunstgeschichte).

Hier sei noch ein weiteres Wort des Dankes ausgesprochen: Die Archivierungs- und Forschungsarbeiten des Brenner-Archivs wurden im Studienjahr 2008/09 maßgeblich gefördert durch Vizerektor a. D. Dr. Erhard Busek, Pierre und Françoise Stonborough sowie Prof. Dr. Adam und Dr. Sophie Zielinski.

Abschließend eine Vorankündigung in eigener Sache. Am 10. Juni 2010 wird im Museum Ferdinandeum eine Ausstellung eröffnet, die an ein denkwürdiges Ereignis erinnern soll: Im Juni 1910 ist das erste *Brenner*-Heft erschienen.

J.H.

Neuerscheinungen

Niklaus Mazohl: An Izumi. Gedichte aus dem Nachlass. Hg. v. Christine Riccabona. Mit einem Text von Peter Giacomuzzi und mit Bildern von Annemarie Laner. Innsbruck, Bozen, Wien: Skarabaeus 2008 (Brenner-Texte. Hg. v. Erika Wimmer im Auftrag des Forschungsinstituts Brenner-Archiv. Bd. 6). 97 S. ISBN 978-3-7082-3244-7. 16,90

Der Nachlass von Niklaus Mazohl (1924-1995) enthält u. a. die umfangreiche, von der Dichtkunst des alten Japan inspirierte Gedichtsammlung mit dem Titel „An Izumi“. Die Texte dieser Sammlung sind Beispiele einer weitverbreiteten Faszination für Japan, für seine Dichtung und Kultur. Sie sind in freier Anlehnung an die Tankas der japanischen Hofdichterin Izumi Shikibu (ca. 974-1033) entstanden, entwickeln diese weiter und weben ein eigenes Netz von Texten, die dialogisch zueinander in Bezug stehen und die Themen Liebe, Vergänglichkeit, bedrohte Seins- bzw. Zeiterfahrung aufgreifen.

Niklaus Mazohl, Pseudonym des Journalisten Klaus Webhofer, war neben seiner beruflichen Tätigkeit als Redakteur der RAI Schriftsteller und Fotograf. Der gebürtige Meraner, der mit seiner Familie ab den 50er Jahren bis zu seinem Tod 1995 in Bozen lebte, verfasste Bühnenstücke sowie Hör- und Fernsehspiele. Das bekannteste Stück, „Fast ein Hamlet“, wurde 1969 am Theater in der Josefstadt in Wien uraufgeführt. Daneben enthält der Nachlass einen unveröffentlichten Roman mit dem Titel „Herz und Karo“. Die Sammlung „An Izumi“ entstand in den letzten Jahren vor seinem Tod.

Paul Engelmann: Das Wesen der Revolution.

Dazu: Judith Bakacsy, Allan Janik, Ursula A. Schneider: Tradition und Revolution. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2008 (Faksimiles aus dem Brenner-Archiv. Hg. v. Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Nr. 6). 3,00

Stefan Neuhaus u. Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007. 734 S. ISBN 978-3-525-20855-7. 72,90

Blut fließt nur am Cover aus der selbst geritzten Stirn von Rainald Goetz, der 1983 das überwiegend von jungen Frauen betriebene Cutting als Publicitygeste vor den Klagenfurter Kameras inszenierte, was damals noch einen Aufreger wert war. Man kann mit Herzblut schreiben oder sich mit Stirnblut ins mediale Gedächtnis einschreiben – das sind zwei zentrale Pole im weiten Feld des Literaturskandals, zu dem die beiden Innsbrucker Germanisten Stefan Neuhaus und Johann Holzner einen monumentalen Sammelband mit 64 Beiträgen zusammengestellt haben. Der Ziegelcharakter macht das Buch zwar für eine Bettlektüre aus Format- und Gewichtsgründen ungeeignet, aber dafür ist es zweifellos ein fundamentaler Baustein zum Thema.

Evelyne Polt-Heinzl (Literaturhaus Wien)

In Österreich, der Heimat von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard, kennt man sich mit intellektuellen Ruhestörern ganz besonders gut aus. So verwundert es auch nicht, dass zwei Innsbrucker Germanisten zum Thema „Literatur als Skandal“ einen schweren Sammelband vorlegen. Stefan Neuhaus und Johann Holzner haben gleich mehrere Dutzend Kollegen durch die Literaturgeschichte geschickt mit dem Auftrag, alles ans Tageslicht zu befördern, was je das Nervenkostüm der Rezipienten besonders strapazierte. Das Spektrum der Fälle reicht von der „Unsittlichkeit in Gottfrieds von Straßburg Tristan“ in der Wahrnehmung des neunzehnten Jahrhunderts bis zur Verunglimpfungsfehde zwischen Heine und Platen, von Nabokovs „Lolita“ als pädophilem „Nymphchen-Mythos“ bis hin zu Binjamin Wilkomirskis vor einigen Jahren erschienener fingierter Autobiographie über seine angebliche Kindheit im Konzentrationslager.

Roman Luckscheiter (FAZ)

Mit seinen über fünfzig Einzelaufsätzen präsentiert das Handbuch so nicht weniger als eine Mentalitätsgeschichte öffentlicher Wallungen.

Vom durch die Germanistik des 19. Jahrhunderts als unsittlich beleumundeten „Tristan“ [...] bis hin zu den ganz unterschiedlich gelagerten Debatten um Martin Walser, Peter Handke und Günter Grass in diesen Jahren wird von Fall zu Fall nachgestellt, wie die Gesellschaft ihre eigenen Wertmaßstäbe anhand der Erregung durch Skandale neu justierte – oder wenigstens hätte neu justieren können.

Florian Kessler (Süddeutsche Zeitung)

Karin Dalla Torre, Johann Holzner, Paul Renner, Anton Unterkircher u. Silvano Zucal (Hg.): Carl Dallago. Der große Unwissende. Innsbruck: Studien Verlag 2007. 383 S. ISBN .978-3-7065-1962-5. 38,90

Der Philosoph und Schriftsteller Carl Dallago (1869–1949) war ein Einzelgänger; er kämpfte nicht nur gegen die Philister und gegen alle Institutionen, die aus seiner Perspektive die Natur ruinierten, er fand auch am Dekadenzbewusstsein seiner Zeit keinen Gefallen, und dem Fortschrittsglauben der Moderne stand er ebenfalls mehr als skeptisch gegenüber. Als erster Weggefährte Ludwig von Fickers, als wichtigster Beiträger der Zeitschrift *Der Brenner* in dessen Anfangsphase, als Autor höchst merkwürdiger philosophischer und kulturkritischer Arbeiten, als überzeugter Pazifist und Gegner des Faschismus, des falschen Spiels von Staat und Kirche, wie er es nannte, blieb Dallago doch die meiste Zeit allein, in seinem Verständnis: ausgesetzt. Ein Rebell, in einem sozialmoralischen Milieu, in dem Rebellion noch keineswegs als geradezu konstitutives Element des kulturellen Systems gesehen worden ist. Die Beiträge dieses Sammelbandes unterziehen das Werk und die Bedeutung Dallagos einer interdisziplinären Betrachtung aus den Blickwinkeln der Philosophie, der Literaturwissenschaft, der Geschichte, der Kunstgeschichte und der Theologie. Dabei wird einerseits das politische Engagement des Autors, andererseits auch seine Position im literarischen Leben der Zeit umfassend

dargestellt und gewürdigt. Über Dallagos Rolle in der Zeitschrift *Der Brenner* und über die Strahlkraft seiner Essays gehen die Meinungen nach wie vor ziemlich auseinander.

Ferdinand Ebner: Tagebuch 1916. Fragment aus dem Jahre 1916. Hg. v. Markus Flatscher u. Richard Hörmann (Ferdinand Ebner: Gesammelte Werke. Hg. v. Johann Holzner u. Heinrich Schmidinger). Wien, Berlin: LIT 2007. 410 S. ISBN 978-3-7000-0737-1. 34,90

Ein Selbstporträt von Christine Busta.

Dazu: Annette Steinsiek: Unterwegs zu neueren Bildern von Christine Busta. Innsbruck: Forschungsinstitut Brenner-Archiv 2007 (Faksimiles aus dem Brenner-Archiv. Hg. v. Ursula A. Schneider u. Annette Steinsiek. Nr. 5). 3,00

Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt/Basel: Stroemfeld, Roter Stern.

Band 1 Dichtungen und journalistische Texte 1906 bis Frühjahr 1912. 2007. 646 S.

ISBN 978-3-87877-511-9. 148,-, Subskription 128,-.

Band II: Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913. 1995. 520 S.

ISBN 3-87877-513-X. 74,-, Subskription 64,-.

Band III: Dichtungen Sommer 1913 bis Herbst 1913. 1998. 476 S.

ISBN 3-87877-515-6. 74,-, Subskription 64,-.

Band IV.1 und IV.2: Dichtungen Winter 1913/1914 bis Herbst 1914. 2000. 365 u. 382 S.

ISBN 3-87877-517-2. Pro Band 74,-, Subskription 64,-.

Supplementbände im Schuber: Gedichte; Sebastian im Traum. Reprint. 1995. 65 u. 88 S.

ISBN 3-87877-555-5. 49,-.

Mit Band 1 liegen nun die Text-Bände der Innsbrucker Trakl-Ausgabe geschlossen vor (es folgen noch der Briefwechsel- und der Dokumente-Band). Die Ausgabe setzt sich zum Ziel, die Texte Trakls als Prozess zu verstehen und sie in ihrer Variation wieder lesbar zu machen. Ihr editorisches Konzept sieht vor, der Arbeitsweise Trakls Rechnung zu tragen und dem Benutzer den Zugang zu Trakls Lyrik zu erleichtern. Die (chronologisch angeordneten) Texte werden in ihren verschiedenen, als prinzipiell gleichwertig geltenden Stufen geschlossen, mit allen Änderungen dargestellt – und nicht getrennt in einem Lesetext- und einem Apparatband; der Entstehungsprozess der Texte kann anhand von Faksimiles der Handschriften bzw. den diplomatischen Umschriften nachvollzogen werden. In den Einzelstellen-Erläuterungen werden vor allem Zitate berücksichtigt: anhand des Motiv- und Lexikreservoirs (besonders Rimbaud und Hölderlin), aus dem sich Trakl offenbar bedient hat, kann der Benutzer dessen Arbeit an der Aneignung literarischer Vorlagen verfolgen. Vor jeder Gruppe der (nach Jahreszeiten gegliederten) Dichtungen Trakls führt eine auf den neuesten Stand gebrachte Lebenschronik wichtige Ereignisse in Trakls Leben vor Augen.

Grete Gulbransson: Tagebücher. Hg. u. komm. v. Ulrike Maria Lang.
Bd. 5: Meine Heimat Einsamkeit – Vorarlberger Tagebuch. 1928-1934. Frankfurt/Basel:
Stroemfeld, Roter Stern 2006. 279 S. ISBN 3-87877-694-2. 68,-, Subskription 58,-.

Im fünften (und letzten) Band der Tagebücher Grete Gulbranssons öffnet sich aus der Perspektive der Tagebuchschreiberin und Zeitzeugin ein dichtes und farbenreiches kulturelles Panorama Vorarlbergs in den Jahren von 1928 bis 1934. Zugleich geben diese Aufzeichnungen Einblick in die wichtigsten Ereignisse der letzten Lebensjahre Gulbranssons. Auch diese Tagebücher bieten wieder reichhaltiges Anschauungsmaterial, das es Lesern und Leserinnen ermöglicht, sich mit den unterschiedlichsten Aspekten einer Provinz-Kultur im Vorfeld nahender Aufbrüche und Zusammenbrüche kritisch auseinanderzusetzen.

Johann Holzner und Barbara Hoiß (Hg.): Max Riccabona. Bohemien – Schriftsteller – Zeitzeuge.
Innsbruck, Wien, München, Bozen: StudienVerlag 2006 (Edition Brenner-Forum. Hg. v. Johann
Holzner u. Wolfgang Wiesmüller. Bd. 4). 287 S, farb. Abb. ISBN 978-3-7065-4352-1. 29,90.

Der Vorarlberger Dichter und Collagist Max Riccabona (1915-1997) stammt aus gutbürgerlichem Hause, aber die spät- und spießbürgerliche Welt ist nicht seine Welt. Er setzt dagegen auf die Verschmelzung von Kunst und Leben, den zentralen Topos der klassischen Avantgarden. Nachhaltig prägen ihn Begegnungen mit James Joyce, Joseph Roth und Ezra Pound. Riccabona studiert, besucht die Konsularakademie, wird zur Wehrmacht eingezogen, schließlich verhaftet und ins Salzburger Polizeigefängnis eingeliefert. In dieser Zeit beginnt er zu schreiben. Von 1942 bis 1945 ist er im KZ Dachau interniert, wo er an Flecktyphus erkrankt; von den Folgen sollte er sich nie mehr ganz erholen. Er muss nach dem Tod seines Vaters schließlich den Zivilberuf als Rechtsanwalt aufgeben. Abermals aus der Gesellschaft ausgeschlossen, widmet er sich mehr und mehr seiner künstlerischen Tätigkeit – einem Gesamtkunstwerk: er zerlegt die Materialien, auf die er stößt, und stellt sie neu zusammen, er konstruiert Faltdollagen, er widmet sich dem Übersetzen, dem Verfassen von Gedichten und Essays. Sein Hauptwerk, *Die Tragikomödie des Dr. von Halbgreyffer*, lässt sich ebenso wenig fassen oder einordnen wie Riccabona selbst. In seiner engeren Umgebung wird er denn auch höchst selten nur verstanden, aber Autoren wie Ernst Jandl und Wolfgang Bauer oder Gert Jonke setzen sich für ihn ein.

Die Autoren und Autorinnen dieses Bandes nähern sich dem Außenseiter, KZ-Häftling, Juristen, Künstler, Lyriker, Übersetzer, dem Zeitgenossen Riccabona auf verschiedenen Wegen. Die wissenschaftlichen Aufsätze werden ergänzt durch Erinnerungen an Riccabona, Nachlasslisten und Collagen; letztere, alte Arbeiten Riccabonas, werden konfrontiert mit neuen Arbeiten von Herta Müller (die 2009 den Literaturnobelpreis erhalten hat).