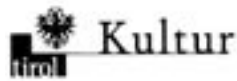
Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 20 / 2001

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



ISSN 1027-5649

Eigentümer und Verleger: Brenner-Forum und Forschungsinstitut Brenner-Archiv

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. 0512/507-4501)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
http://brenner-archiv.uibk.ac.at/

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37

Herausgeber: Johann Holzner und Eberhard Sauermann
Redaktion: Sabine Hofer Brigo
Layout und Design: Christoph Wild

Inhalt

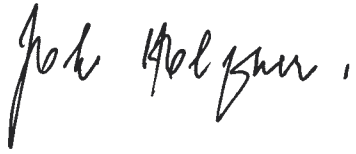
Editorial

Diese *Mitteilungen*, liebe Leserin, lieber Leser, erscheinen mit einiger Verspätung, wie schon die letzte Nummer, die noch Walter Methlagl und Ursula A. Schneider herausgegeben haben. Beide haben nämlich, nach langer und erfolgreicher Herausgebertätigkeit, in einer Vorstandssitzung des Brenner-Forums im Herbst 2001 diese, nur diese Arbeit abgegeben und den neuen Institutsvorstand des Forschungsinstituts Brenner-Archiv gebeten, auch diese und nicht nur diese Arbeit zu übernehmen. – Eberhard Sauermann, der schon für den Inhalt der allerersten *Mitteilungen* verantwortlich gewesen ist, hat sich schließlich glücklicherweise im Frühjahr 2002 bereit erklärt, wieder als Mitherausgeber dieser jetzt ins zwanzigste Jahr gekommenen Zeitschrift mitzuwirken.

Die Nr. 20 eröffnet Oskar Pastior; seine Rede, die er im Rahmen der 25. Innsbrucker Wochenendgespräche am 24.5.2002 auf der Weiherburg vorgetragen hat, in einer Festveranstaltung für Frau Prof. Gertrud Spat, die ein volles Jahrzehnt lang die im Jahr 1977 von Ingeborg Teuffenbach gegründeten Wochenendgespräche vorbereitet und geleitet hat, diese Rede verdient über den Anlass, über den Tag, über das Jahr hinaus ein aufmerksames Publikum. Reden, Aufsätze, Rezensionen: die vertrauten Rubriken finden Sie weiterhin in unseren *Mitteilungen*. Dieses Mal auch einige Essays zum Thema Hörspiel, die zuerst in einer Reihe von Veranstaltungen des Literaturhauses zur Diskussion gestanden sind, und ein Dossier. Das Dossier Josef Leitgeb erinnert an den vor 50 Jahren, am 9.4.1952 verstorbenen Autor der Chronik *Das unversehrte Jahr*, dessen Nachlass nun vollständig in unserem Archiv liegt und auszugsweise im Rahmen einer neuen Werk-Ausgabe im Tyrolia-Verlag erscheint.

Wenn man Glück hat und in Rom den richtigen Autobus erwischt, gelangt man über die SS 4 in anderthalb Stunden nach Rieti; dort sind noch die hier abgedruckten Gedichte von Christoph Wilhelm Aigner geschrieben, recht eigentlich komponiert worden. Unter der Rubrik „Texte“ finden Sie weiters Gedichte von Sabine Gruber, neue Gedichte der (hoffentlich nur vorerst) letzten Stadtschreiberin von Innsbruck, und schließlich eine neue Erzählung von Martin Pichler, dessen erster Roman, *Lunaspina*, zu Recht von allen Seiten mit Lobeshymnen überschüttet worden ist.

Zu danken haben die Herausgeber allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern dieser Nummer, namentlich Petra Nachbaur, Ilse Somavilla, Anton Unterkircher und Verena Zankl, die Lektoratsarbeiten übernommen haben, und im besonderen Sabine Hofer Brigo; in ihren Händen liegt die Redaktion.



gedichte schreiben heute
von oskar pastior

gedichte schreiben heute. erstaunlich was sie da tun diese gedichte. aber einleuchtend. wie sie da an ihrem und an einem heute schreiben, gegenwärtig etwas wie gegenwart komponieren, sie zusammenschreiben, nicht nur aus h-e-u-t-e, aber streng genommen auch, diese schreibenden wie lesenden gedichte.

– denn wie läsen wir sonst heute wenn das nicht schon mitgeschrieben worden wäre, seinerzeit, von schreibenden gedichten als potentialität des lesens; und natürlich merken sie, verehrte potentielle leser, daß da im grunde schon die ganze zeit von einer art über-ich der gedichte die rede ist, nämlich (und namentlich) der sprache mit all ihren herrlichen unschärfen in formenlehre, syntax, recht- und unrechtschreibung sowie den verlesern versprechern verhörern... die dann im einzelfall z. b. in der vertauschbarkeit von subjekt und objekt selbsttätig poietisch werden können wenn sie felle wie häute schreiben und somit exakter es zeigen, es bedeuten und auch sind, was die naturwissenschaft erst zu entdecken im gange, aber ohne Sprache unfähig zu sagen ist.

„gedichte schreiben heute“ – mit oder ohne fragezeichen –: wann überhaupt ist aber dieses datum-schreiben der gedichte als gebot oder im verdikt an schreibende ergangen? und – hoppla – gleich die wahrheitsfrage: wie könnte, müßte, sollte ein zeitpunkt der entstehung im gedichttext selber, also sprachlich, drinsein können? fälschungssicher? carbontesttauglich? wo ja selbst die autorschaft in sprachsachen immerzu nur auf bereitwilligen annahmen herumsurft. denn sie müssen es mir – poesiefern und poesieabträglich – zunächst einfach glauben. daß mein name dafür bürgen könnte, daß das datum stimmt, wenn ich behaupte „heute ist der 24. mai 2002“.

aber: vorher. aber: nachher. wir kennen die methode, und nicht nur aus der kosmetischen werbung. fragebögen aller art operieren mit stichtagen. staaten und bürokratien machen uns immerfort an biographischen grenzmarken zur geographie für unsere im harmlosesten fall geburt und zugehörigkeit dingfest bis haftbar.

wenn aber heute nicht nur heute funktioniert – sie wissen ja sofort, wovon ich rede! – so wird die frage nach der von allerlei gedichten erschriebenen heutigkeit zu einer weitwinkelinvestitur bis -investition: daß schreiben ja im grunde immer schon ein lesevorgang ist und es beim schreiben um die gegenwärtigkeit des lesers geht (auch im poeten) und um die permanente heutigkeit des lesens und bedeutens in allen diesen texten die so alt und unerfahren buchstäblich wie jeder einzelne von uns sind.

für die kleine chemieprüfung des bakkalaureates in hermannstadt im jahre 1952 hatte ich mir eine mnemotechnische eselsbrücke von potentieller welthaltigkeit ausgetüftelt, eingeschränkt bloß von dem raster (und natürlich auch gerastert von der einschränkung) des memorierbar sich einzuprägenden periodischen systems der mendelejewschen elemente – und lautete, ich kann sie immer noch auswendig, dann so:

beli boku
stisa flune
namagalsi phoschwehklar
kakazkati-wackermann: feconi?
cucygalgen! assel! brotcryp!

– die Welt mit fauna und flora und mitsamt der ganzen historiogeographie in 5 zeilen. oder nicht? denn wenn in dieser reihenfolge, mit und anhand von berillium, lithium, bor, kupfer, stickstoff, sauerstoff, fluor, neon, natrium usw. das postulierte system sich zumindest ahnbar memorieren ließ (alles in allem jedes in jedem), so wäre mit hilfe (wie zum bestand) der weltlyrik als eselsbrücke deren sinnkonstitution so einfach. über diese brücke, sage ich ja noch heute, wandelten eppich und ehrenpreis genauso wie prießnitz, artmann, whitman, eich und bach, litanei wie litaipe, translatorisch, u- und isotopisch, ein- und gertrudsteinig, ätherisch, biogenetisch – wir befinden uns nach wie vor im populärwissenschaftlichen zeitalter. oder nicht? augen mit dem geburtsblick zwischen den ohren hören den skandal des anfangs, indem sie ihn herstellen, haargenau jetzt.

und wie bitte sähe es aus, das heute schreibend lesende, das heute lesend schreibende gedicht? keine vorschrift, denn es entsteht. keine nachsicht, denn das unding passiert undefiniert.

sprechen wir einfach von dem gedicht als einem guten text, einem guten stück eigenwilligkeit vor allem – ein gefühl wie eukalyptus! mutwillig anmaßend! bannend und heraufbeschwörend! einatmen – ausatmen, systole und diastole – entwaffnend sei es bitte bis zur entblödung, kurzum politisch erzieherisch; gespreizt, kurzum erotisch; auf einem anderen batt stehend, also zugehörig; unter die haut gehend, also bereits wieder heutig oder dermatologisch entblößt; dabei nichts als ein privatbrief, du weißt schon, also verkrakelt bis dorthinaus; und desgleichen mehr.

guter text hat weniger text als zusammen mit einem guten leser. sein geheimnis. guter text hat es nicht nötig, gut oder text zu sein. seine unnötigkeit. er braucht natürlich andere texte. das ist seine solidarische moral. er verliert auch niemals keine dummen wörter. das ist sein mißverständnis. denn

das gedicht gibt es nicht. es
gibt immer nur dies gedicht das
dich gerade liest. aber weil
du in diesem gedicht siehe oben
sagen kannst das gedicht gibt
es nicht und es gibt immer nur
dies gedicht das dich gerade
liest kann auch das gedicht das
du nicht liest dich lesen und
es dies gedicht hier nur immer
nicht geben. beide du und du

lesen das und dies. duze beide
denn sie lesen dich auch wenn
es dich nicht nur hier gibt

(Das Hören des Genitivs, München/Wien: Hanser 1997)

ach ja, es gibt ja eine erdenkliche menge spielregeln und syntaxen: nicht nur die nationalsprachlichen denkbauweisen, die mir eine rolle zuweisen und in denen ich mitspiele, sondern zum beispiel auch die partitur dieses stehens hier vor ihnen, ohne sie auf irgendwelche spielregeln einschwören zu wollen; dann die ganze grammatik im geröll der biographie; die der zeitläufe und geographischen auffächerung; die grammatik der gehabten lektüren und aller nicht zur hand gehabter lektüren: der geschriebenen dinge und, schon anders, der publizierten: die sitten, stundenpläne und gepflogenheiten im umgang mit katzen kolibris kollegen collagen; der tägliche metabolismus; und wer weiß wie viele andere verhaltensmuster, alphabete und grammatiken noch:

kaldaunen kalmücken orion kalauern
gemeinsamkeiten die sich zeigen in
kollekten kollegen portagen & ibris

kahle zweige sängerinnen kalte hunde
oder karyatiden im gewissen hirnsinn
kaldaunen kalauern kalmücken orion

also auch talmud & talglichtanstalt
zu wandern im bündel & hudel dahin
kollekten kolibris kollegen portagen

lektionen sogenannter kolbenkoller
im untersteuert ungeheuern flugbenzin –
mücken daunen lauern auerochskalifen

melancholiebeswaben – alle akkoladen
mit pfirsich im gefolge bis nach wien
kolibris portagen kollegen kollekten

desgl. bonsai der aparte apache cui
ha bonoretoure troubadoure brütend
kalorien daunen mücken kwerke alles
aus cola portagen mar ossa & lumbus

(Villanella & Pantum, München/Wien: Hanser 2000)

– und was dann über nacht an einer solchen syntax comembraner villanellenrelativität wie dieser sich plötzlich alles ändern könnte, fragezeichen.

über nacht; aber in welchem maßstab wäre dann unter „heute“ im „über nacht“ zu denken? um welche geschichte der poesie könnte es gehen, wenn wir nach einem „ob überhaupt“ fragen, also ziemlich weit von außen nach dem „leben“ oder „lesen“ im weltall – genauer gesagt, ob nicht vielleicht schon lebenkönnen, egal wie das verliefe, eine gewaltige poetische leistung sei; mit anderen worten: ob man staunen darf, wenn eine struktur sich wahrnimmt, indem sie sich lesend hervorbringt, also irgendwie selber bewußtsein erlangt, text wird;

> : ob demnach das organische Leben, welches Sinn produziert, bloß deshalb, weil es Sinn produziert, besser ist als das Nicht-Leben, das keinen Sinn produziert;
>
> : ob es vernünftig ist, daß das Sinn produzierende Leben (also ein Text, der sich lesend schreibt) sich im Resultat des Vorgangs schön findet;
>
> : ob es gut ist, daß der Text (das Leben) es vernünftig findet, daß er etwas schön finden kann;
>
> : ob eine Struktur, die sich als unvorhersehbar erkennt (wie jede gute Poesie), sich überhaupt fragen darf, wohin sie nächstens führt, beziehungsweise ob sie gut und schön und sinnvoll ist, wenn sie sich eine Zweckgerichtetheit (Finalität, Teleologie) anmaßt, einräumt, an den Hut steckt, in der sie selber sich bereits zum Überlebtsein innerhalb einer von ihr gedachten Evolution degradiert;
>
> : ob die Fähigkeit des Lebens (des Textes), solche Fragen zu stellen, die es nicht beantworten kann (hoffentlich), eine Frage seiner eigenen Grammatik und Spielregeln an deren Berechtigung – oder an deren Effektivität? – ist;
>
> : ob Entscheidungsfragen (also solche, die mit Ja oder mit Nein beantwortet werden müssen) überhaupt sinnvoll oder schön oder gut sein können – wenn doch nur die echten Fragen imstande sind, offen zu bleiben – wofür? für wen?
>
> (Das Hören des Genitivs, München/Wien: Hanser 1997)

– und auch nach welcher stallgeruch-grammatik? wenn beide, poesie wie geschichte, sich folgendermaßen beschrieben vorfinden, ich zitiere:

> Geschichte geschieht; Geschichtsschreibung wird gemacht; Poesie geschieht und wird gemacht. Wohin führen knappe Sätze? Sind langsame Sätze ein Schutz vor Vergangenheit? Oder vor Zukunft. Indem ich inadäquat spreche, hoffe ich, mich adäquat zu verhalten: es sind Warnbilder und Beschwörungsformeln. Mein Lebenslauf ist insoweit Geschichte, als ich anteilig existiere – gegen diesen Automatismus bin ich, zusammen mit jedem einzelnen, in der Minderheit. Indem ich schreibe, begebe ich mich aber ganz allein in die Mehrheit. Nun ist dort, wo Geschichte passiert, in den Fakten, eine zunehmende Sprache im Gang; kein Dementi schafft Nachrichten aus der Welt; nachträglich erweist sich ihr Zweck. Die Zeit, die ich brauche, um „ich" zu sagen, ist dieselbe, in der sich rundherum Wirkung in Ursache verkehrt; auch Historiographen sind Menschen; auch Poesie ist Nachricht. Ja, in Wörtern, scheint es, bin ich anders aufgehoben als in der Geschichte; ob besser, das ist die Frage. Es komme ständig darauf an, auf eine exemplarische Weise kein bissel exemplarisch zu sein – denn vor den Folgen des Geredes von Spänen, die im Namen der Geschichte zu fallen hätten, graust es mich. Es graust mich vor dem, was die Grund-und-Zweck-Logik meiner eigenen Wörter, und sei sie noch so reizend historisch gestört, anzurichten imstande ist. Indem ich gegen den Automatismus der Angst vor dem Automatismus anschreibe, spiele ich öffentlich mit der Geschichte des Automatismus. Mein Interesse, „ich" zu sagen, scheint generell zu sein; daraus errechne ich die Chance, etwas anzurichten. Was Poesie ist, weiß ich nicht. Unter der Voraussetzung, das Maß nicht mehr zu kennen, messe ich Sätzen eine Bedeutung zu, die mich vielleicht enthält. Dann gibt es Sprünge. Und dann gibt es keine Sprünge mehr. Poesie im Nachhinein verkommt zu Geschichte.
>
> (Ingwer & Jedoch, Göttingen: Herodot 1985)

im skandalon des anfangs, freilich, vermutet dieser satz, kann sie, die poesie, ja noch unverfälscht auf dem potentiellen weißen blatt gefehlt haben und doch vorhanden gewesen sein. und so einem gleichzeitig sehr hohen und sehr einfachen anspruch genügt haben können – erkenntnis, plötzliche, zu sein und zu bedeuten; bevor dann alles abglitt in die abstraktion unseligster verallgemeinerung. vielleicht spielt sich ja alles in einer kuh ab, sagt gellu naum.

simple erkenntnis wäre demnach bereits ein poetischer akt? weil es keine blöde erkenntnis geben kann? stimmt das?

ja, im skandal des anfangs stimmt es, sage ich im elan.

weil logik, dieses nachgeordnete design, nie im leben poesie ist, fürchte ich im elan.

wie suspekt mir alle ismen sind. wie ich jetzt sogar den satz „gedichte schreiben heute“ plötzlich – stichwort elfter neunter auf die frage reduziert sehe: wie vermeide ich es bitte in irgendeiner weise fundamentalistisch zu reden, zu denken, zu fühlen, zu schreiben, also auch zu sein und zu wirken (denn von dem breitgefächerten konnex reden-denken-fühlen-schreiben-sein-und-wirken kann ich nicht absehn, nein!)?

beziehungsweise: wie schuldhaft ist die sprache, sind die sprachen, an und für sich, als system? adam, der alte stalin, scheint mir in so vielen sprechweisen und medialen gattungen, rhetoriken und disziplinen – und lyrik hat mit allem zu tun – nach wie vor virulent zu sein: nicht erst seit platon ist eine fanatisierung der sprache und grammatik in sprache und grammatik angelegt. das böse existiert, seit man es substantivisch denken kann. oder?

relativ einfach wäre ja, die LTI auch heute im deutschen sprachgebrauch zu depistieren. groteske situation: um bei jungen menschen ein organ zum aufspüren von resten der lingua tertii imperii zu aktivieren (mein gott, wieder so ein wort), damit die erinnerung und das was uns alten noch in den knochen steckt wie ein menetekel wachgehalten werden kann, muß ich die LTI doch irgendwie auch evozieren, chemisch ausfällen, in der poetischen retorte, wo sie

„doch rasch flockt“

latex oder fugen-kompost der gum-
miartig aus dem löffel schwitzt

der zu löffeln sich andient und
steht schon im berge zu taufrüh

einem haut- und weichensystem
da noch im gegenzug selbiges ist

eingeselcht vor interdependenz
– und sagen „hörnung“ dazu wo’s

eher „organ-mus“ wär oder „mel-
tau-photon“ – gequetscht zum

tango mit „alpha“ und „beta“
einem zur verfügung steigenden

neu wie hoch – stimmt es sei und
heiße deutsch „quirl-aus-dem-balg“

der zu beweisendes schlingt in
klumpen aus „reiß-fuß-spreiz“

über nominalen darren „etruskisch
labbermahl“ das nie hören will

doch rasch flockt – kautschukartig
ist eben ein „kleister aus patex“

(Das Hören des Genitivs, München/Wien: Hanser 1997)

beim denken um drei ecken (die der nicht-binäre hut gottseidank hat) ist eben ein „kleister aus pattex“ auch ein zünglein von diesem „meister aus deutschland“ an dem wir alle irgendwie kleben.

paul celans „todesfuge“ wurde in der rumänischen Übersetzung zum „tangoul mortii“.

nur daß ja auch in anderen sprachen dieser adam riese alias adam stalin, der alte verallgemeinerer oder sachzwangstratege, spanhobler, rundumbezwecker und -rechtfertiger, wie eh und je am werk ist.

bis in die syntax und grammatik hinein müßten gedichte doch helfen können, normatives denken aufzuweichen... bis in die moleküle hinein müßten sie es wagen, selbst gegen vermeintlich populäre gebote der verständlichkeit, ihren text so irreduktibel zu spinnen – oder zu spannen – daß niemand ihn auf präsumptive „kernaussagen“ hin eindampfen oder verkürzt zitieren könnte (ungekürzt verschwiegen werden kann er eh immer). ein so schlaues und doch nicht besserwisserisches gedicht läse sich dann sozusagen holographisch: im kleinsten splitter immer schon das ganze – unverkürzt, unverfälscht.

welche Sprache – außer vielleicht einer ad hoc entstehenden paradiessprache – könnte das leisten? zu starr, zu plump, zu mechanistisch, fürchte ich, ist syntax & grammatik, auch die deutsche, höchstens noch bis einschließlich newtons physikalisches Konzept konzipiert.

vielleicht bräuchten wir ja wirklich neue transitiv-intransitive modalverb-ermöglichungen, die spielend besser wären als jede dialektische notgeburt; oder dann ganz neue fälle der deklination – fälle nur für den fuchs, fälle nur für die traube, fälle für die melancholische taube wie für die fingerhutförmige melancholie, für den helikopter usw.; oder präpositionen, die gleichzeitig versuchsanordnungen (spielregel & spielgeld in einem) wären; die ganze melodienskala der noch ungesungenen relationale...

oder einfach eine kleine kunstmaschine erfinden, die das dennoch alles leistet.

wie der troubadour arnaut daniel um 1200, als er die wiederholungsformel der sestine analog zu der entstehung komplexer gedanken beim denken im kopf in laute setzte (immer 6-1, 5-2, 4-3), weil er imstande war den stoßseufzer, das wunschgebet von georg christoph lichtenberg vorauszuhören „wie heute“ – nämlich „daß es eine sprache geben mögte“, so lichtenberg, „worin man eine falschheit gar nicht sagen könnte, oder wenigstens jeder Schnitzer gegen die wahrheit auch ein

grammatikalischer wäre“ – herrliches, schwindelerregendes, nicht auszudenkendes desiderat! daß es sogar dem terroristen die sprache, die er gar nicht hat, verschlagen könnte, oder müßte, ach, sollte der lichtenberggedanke ihn je treffen.

nun ja, ich weiß, im antitotalitären konsens treffen sich elegien und oden mit sonetten, palindromen, anagrammen, gehn läppische vokalisen einher mit hochgestochenen sestinen – es wuseln pantum, villanella, buchstabengewichtetheit und andere oulipotische transformationsverfahren herum in diesem grundkonsens; von dem gar nicht geredet werden müßte, weil eiferer eh nicht dazugehören, eh draußen sind und aus gedichten sich nichts machen; während wir schon wieder mancherorts des türmens mit dem elfenbein geziehen werden können, obgleich wir bloß verzweifelt komisch dabei sind, den spielraum und die hexenprobe zwischen determiniert und indeterminiert, möglich und notwendig auszuloten – irgendwie ständig mit dem ungesättigten procedere im kopf, ein sensorium fürs relationale zu entwickeln, sozusagen jenes skalpell aus dem beweglichen stoff, der so künstlich ist, daß es, das skalpell, selber zum denkkörper wird, in das es schneidet. textgenese als vivisektion. poesie als sachbuch. die erkenntnis als fabrication. scharf unscharf (unschärfe-relationiert) findet umbedingung statt.

und selbst die hoffnung, von der ich lebe, daß nämlich gute poetische texte der naturwissenschaftlichen erkenntnis eh immer eine nasenlänge voraus sind (oh ja!) ist wahrscheinlich nur ein buckel irgendwo in einem fraktal.

denn selbst das risiko, naturwissenschaftliche und poetische erkenntnis nicht mehr auseinanderhalten zu können, scheint nicht mehr so sicher, wie es droht und blüht in übergangsmomenten diebischer emotion, wenn der kleine drall aus der perfekten symmetrie heraus sich als appendix entpuppt:

selbst die spontangenese eines blinddarms am leib der falsifikation im zuge allgemeinen ideologieabbaus mit hilfe ungeahnter katachresen im auseinanderdriften ebensolcher chancen zur hinterfragung des einwegs sprachentropischer entkrausung angesichts des grotesken protokollcharakters jeder theorie ist oder hat zur folge, bei uns zumindest, die satzaussage.

was tun gedichte? gedichte schreiben heute. anders gelesen, bitte, wäre es ein aufruf (man möge heute doch gedichte schreiben) – der satz läßt sich verwandeln. der satz verwandelt mich.

o. k. die grammatik.

es gibt sie nämlich wirklich nur nämlich. außerhalb des textes, der mich herstellt, rasselt sie durch alle maschen.

erst die grammatik, die durch alle maschen rasselt, sieht ein paar maschen vorbeisausen, die es so nicht gibt. man müßte sie erfinden.

rühmen – das ist’s : rilke.
das unterschiedene ist gut : hölderlin.

WAS ABER IST DIE ÜBERSETZBARKEIT? SIE IST EINLEUCHTEND. Sie ist so einleuchtend, daß der Fuhrmann sie dem jüngsten Sohn abnimmt und ohne Schwierigkeit durchs zwanzigste Jahrhundert

vehikuliert. Sie ist ein Hoffnungsschimmer, den Worte an sich haben, die Politik machen, indem sie ihr heimleuchten. Der Kürbis wird von innen erhellt, eine Fuhre Illumination. Wir erweisen Denkanstößen die Reverenz, indem wir sie anstößig übersetzen.

(Höricht, Lichtenberg: Ramm 1975)

traun

ein wunderbares nachwort hat
der sinn ergeben –
schimmer: da hat die umkehrkraft
ein kleiner satz gemacht
da geht er hin – ein faum
klinamen ist tertiäre mir
da wie der schallin farkt
„het saumlep farenheit“
ihm ungleich: danke –
schönes wort

(Das Hören des Genitivs, München/Wien: Hanser 1997)

Dankrede
Anläßlich der Verleihung des Tiroler Landespreises für Literatur am 22.10.2001
von Walter Methlagl (Innsbruck)

Ich danke allen jenen guten Geistern, die mich für diesen Preis vorgeschlagen, und allen jenen, die diese Feier ausgerichtet haben. Ich danke Ihnen, sehr geehrter Herr Landesrat Platter, für diese feierliche Übergabe, und ich bitte Sie, diesen Dank an den Herrn Landeshauptmann, an die Landesregierung und an die Mitglieder des Tiroler Landtags weiterzugeben. Dir, Felix Mitterer, danke ich dafür, daß durch Deine Worte unsere „Freundschaft-im-Wort" wieder einmal ans Tageslicht getreten ist, und den Musikern für ihre Darbietung mit Instrumenten, die dem Atem des Menschen am nächsten sind. Dies und das „Saitenspiel" ist mir das Liebste. Insbesondere danke ich Dir, lieber Hofrat Dr. Christoph Mader, der Du in dieser und in anderen Sachen zwischen dem Brenner-Archiv und dem Land Tirol in guten und in schlechten Zeiten die wichtigste Brücke gebildet hast und weiterhin bildest.

Es erfüllt mich mit Freude, daß Sie alle, meine Damen und Herren, heute in so großer Zahl erschienen sind. Stellvertretend für sie alle darf ich Frau Ulla Wiesmann-Ficker begrüßen, die Tochter Ludwig von Fickers, dem Archiv und mir in den vergangen Jahrzehnten eine fürsorgliche Begleiterin. Ihr zunächst erwähne ich meine Frau, Inger, und unsere drei Kinder, für die oft genug kulturelles und wissenschaftliches Arbeiten an der physischen und mentalen Absenz des Gatten und Vaters zu erkennen war. Ein protestantisches Pfarrhaus hat in Skandinavien immer etwas von einem Kulturzentrum an sich. Daß meine Frau aus einem solchen gekommen ist, bedeutete für mich dauerhaft Verständnis auch noch in der Kritik, notwendige Unterstützung also.

Ich denke hier und heute an meine Eltern. Biographisches möchte ich Ihnen ersparen. Aber die Kriegs- und Nachkriegsjahre muß ich erwähnen. Nach sechsjähriger Abwesenheit kehrte mein Vater erst 1948 aus der russischen Gefangenschaft zurück. Alexander Solschenizyns Buch *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch* hat er später als ein Stück seiner Autobiographie angesehen. Damals haben sich meine Eltern ganz besonders bewährt. Zwar gab es von dieser Zeit her für meinen Bruder und für mich ein Leben lang etwas aufzuarbeiten. Aber mit der Rückkehr des Vaters hat auch etwas grundsätzlich neu begonnen, über das ich heute öfter als noch vor zehn Jahren nachdenke: Freiheit, Selbständigkeit war etwas, das genützt und ausgebaut werden mußte. Das war, neben religiösen Motiven, wohl der wichtigste Impuls, der von den Eltern vermittelt wurde. Die Begegnung mit Ludwig von Ficker, die Prof. Hans Windischer herbeigeführt hat, und die Aufnahme in diese Familie hat derartige, damals noch ungeregelte Strebungen in eine, wie sich heute zeigt, zukunftsweisende Straße gelenkt. Das war ein großes Glück.

Das Brenner-Archiv hat Prof. Eugen Thurnher gemeinsam mit Ministerialrat Hans Brunmayr am Institut für Germanistik der Universität installiert. Ich bekomme heute diesen Preis. Der Aufbau und Betrieb des Archivs war aber ein Werk vieler

Menschen, die sich diesem Vorhaben zur Verfügung stellten. Es ist für mich ein Grund zu dauernder Erkenntlichkeit, daß man seitens der Universität bei wechselnden Rektoren, Dekanen und Gremien meinen Mitarbeitern und mir Spielraum zu dessen Entfaltung gegeben hat – und gibt. Einige Namen dürfen heute nicht ungenannt bleiben, und mein Problem ist nur, daß ich viele Namen nicht nennen kann: Ignaz Zangerle, meinen brüderlichen Freund Wilfried Kirschl, Othmar Costa, der, soviel ich weiß, maßgeblich hinter dem steht, was hier und jetzt geschieht, Ernst Eigentler, Notburga Wolf, Paul Flora, Max Weiler, Wolfgang Pfaundler, Frohwalt Lechleitner, Hertha Firnberg, Herbert Paulhart, Gebhard Hellwagner, Johann Popelak, Walter Rosenberger. Dann alle, die je an dieser Einrichtung mit enormem Einsatz an Energie und Risiko tätig waren und heute sind, alle, die vertrauensvoll wertvolle Manuskript- und Bücherbestände diesem Archiv übergeben haben; viele Verleger (Wolfgang Schaffler, Michael Forcher); alle Kolleginnen und Kollegen am Institut für Germanistik; viele auswärtige Partner, dichtende, malende, forschende, lehrende – und natürlich – eigens hier hervorgehoben: Fritz Prior und Fritz Astl. Prior hat in einer entscheidenden Situation mit Frau Ministerin Hertha Firnberg verhandelt und die Erhebung des Brenner-Archivs zum selbständigen Forschungsinstitut durchgesetzt; ohne Astl, so kann ich wohl sagen, gäbe es nicht den 10. Stock der Josef-Hirn-Straße 5 in Josef Lackners Gestaltung, gäbe es kein Literaturhaus am Inn. Damit ist längst noch nicht alles über die Verdienste dieser beiden Landespolitiker gesagt. Ihnen und allen Verstorbenen widme ich ein herzliches Memento, den Lebenden gilt meine tiefe Dankbarkeit.

Zum Abschluß eine ganz kurze Besinnung:

Vor ein paar Jahren hat Markus Vallazza eine Radierung nach einem Foto angefertigt, das Georg Trakl im Profil zeigt. Dabei hat er vor allem dem Auge eine Lebendigkeit und einen Glanz verliehen, den die Fotografie in dieser Art nicht vermittelt, jenen fremden, etwas metallischen, förmlich insektenhaften Glanz, den auch Zeitgenossen erwähnen, wenn sie vom Blick dieses Dichters sprechen. Das Foto entstand im Mai 1914 hier in Innsbruck, in jenen Wochen, als Trakl von zuvor nicht gekannten seelischen Erschütterungen heimgesucht wurde: „Es ist ein so namenloses Unglück, wenn einem die Welt entzweibricht“, schrieb er damals an Ludwig von Ficker. Damit, so glaube ich, artikulierte er nicht nur seine persönliche triste Befindlichkeit, sondern auch den überpersönlich relevanten Umstand, daß Schmerz, äußerstes Leid den Menschen sprachlos macht und seine Welt-Wahrnehmung zersplittert.

> For sorrow’s eye, glazed with blinding tears,
> Divides one thing entire to many objects.

So heißt es in Shakespares Drama *Richard II.*.

> Des Schmerzes Aug’, im Tränenschleier glänzend,
> Es teilt ein ganzes Ding in viele Stücke.

Dieselbe Erfahrung, die auf andere Art auch im Ersten Korintherbrief angesprochen ist, hat Josef Leitgeb, der mit der „Trakl-Welt“ ebenso vertraut war wie mit Goethes Farbenlehre, als Prinzip einer ästhetischen Weltwahrnehmung formuliert:

> Das reine Licht, es bricht sich in der Träne
> der Sterblichen, in Tod und Liebesnot,
> es wird zu Himmelsblau und Feuersrot,
> und keiner als der Mensch weiß um das Schöne.

Was wir „Kreativität“ nennen, das ist eine ständige Suche nach Mitteln und eine ständige Erweiterung von Mitteln, um Unsagbares wenn nicht sagbar, so doch kenntlich zu machen und damit Fragmente einer in Stücke gehenden, „entzweibrechenden“, unter dem Diktat von Bevormundung und Gewalt in ihrer Konsistenz permanent gefährdeten Welt zu immer neuen immer komplexeren, immer integrierteren Einheiten zusammenzuführen. Ohne aber – was in unseren Tagen leider wieder für akzeptabel gehalten wird – verfrühte Einheiten, schreckliche Vereinfachungen zu suggerieren. Der Blick der Schwermut, dieses Zweimal-Hinschauen, durch welches das scheinbar Selbstverständliche auf einmal nicht mehr selbstverständlich, sondern höchst fragwürdig, zuweilen unheimlich erscheint, zeitigt die erforderliche Präzision, damit die oft entsetzliche Widersprüchlichkeit eines Zeitalters in neu zu schaffenden Gebilden ein glaubwürdiges Unterkommen findet und zukünftige Versöhnungen ins Blickfeld rücken können.

Hier könnte ich aus der in Tirol entstandenen und entstehenden Dichtung viele Beispiele nennen: die dunkle Resonanz in der sonst so feingliedrig zusammengesetzten Lyrik Walter Schlorhaufers; das Hinauslaufen einer humoristischen und ironischen Gestik in den getragenen Gestus eines letzten Ernstes, das uns Otto Grünmandl zum Abschied förmlich demonstriert hat; die scheinbar vordergründige Realistik der Stücke Felix Mitterers, die nur notdürftig eine oft bis ins Dämonisch-Archetypische reichende Dunkelheit überdeckt, bis diese dann katastrophal ausbricht; im letzten Roman von Alois Hotschnig, *Ludwigs Zimmer*, ist die Art, wie sich die gesehene Welt unter einem zerteilenden Blick in ihre Bestandteile auflöst, minutiös vorgeführt.

Je mehr sich der Horizont des Weltgeschehens verdüstert, desto dringender steigt der Bedarf nach möglichst präziser, alles Gegensätzliche artikulierender Form. Diese findet sich in der religiösen Überlieferung, in künstlerischen Gebilden und auch in dem, was die Geisteswissenschaften beharrlich erarbeiten. Alle drei können nicht durch industrielle Produktion, Finanzkonzentrationen, wirtschaftliche Maßnahmen und mediale Verbreitungsstrategien – so unvermeidbar dies alles in unserer globalisierten Gesellschaft wohl ist – verdrängt oder gar ersetzt werden. Sie dürfen nicht zu Pflichtübungen oder Renommierstücken einer Erfolgsgeneration verkommen. Geistgelenktes Handeln muß in seinem Kern autonom bleiben, so in der Wissenschaft, so in den Künsten. Zu Innovationen in Kunst und Forschung bedarf es des freien Spiels. Das freie Spiel fördert Unterscheidungen zutage, welche sonst nie zustande kämen, es sorgt für kritische Durchlichtung des

gemeinschaftlichen Handelns in einer Gesellschaft und für die Aufrechterhaltung einer historischen Dimension im Bewußtsein von deren Angehörigen, welche heute ja sichtlich im Schwinden begriffen ist. Dieses Spiel schafft einen Filter beim Zusammenprall intransingenter ideologischer und religiöser Auffassungen und ermöglicht letztlich erst ein effizientes Handeln in der Gesellschaft, das zugleich auch verantwortungsvoll ist. – Wenn immer wieder begabte Menschen, namentlich junge, sich zu geistiger Arbeit ins Ungewisse aufmachen und dabei oft jenseits genormter Karriere-Fahrpläne schwere Erschütterungen erfahren, dann sollte man nicht wegschauen und diese Nonkonformisten schon gar nicht ausscheiden. Man darf an ihrem Tun das Moment einer Berufung nicht übersehen. Gerade von dieser irritierten Seite kommen oft die kostbarsten Vorschläge – sozusagen Modelle – zur Besserung unserer vielfach heillos verfahrenen Situation.

Was ich hier kurz erläutert habe, gehört wesentlich zur Botschaft, die vom „Brenner“ ausgegangen ist. In aller mitmenschlich ernst gemeinten künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit liegt eine „Heilbringerfunktion“. Diesen Ausdruck hat Ludwig von Ficker in einschlägigem Zusammenhang öfter verwendet. Georg Trakl sprach von einer „unvollkommenen Sühne“.

Theodor Fontanes „Stine“: ein Werk des poetischen Realismus?

von Ulrike Lang (Innsbruck)

„Die Sonne war im Niedergehen, und er entsann sich jenes Tages, als er, von Stines Fenster aus, dasselbe Sonnenuntergangsbild vor Augen gehabt hatte ... ‚Wie damals‘, sprach er vor sich hin. Und er sah in die röter werdende Glut, bis endlich der Ball gesunken und volle Dämmerung um ihn her war.“ {15/305}[1]

Schon bei einer ersten Lektüre hat sich gezeigt, daß *Stine* – wenn auch in der Sekundärliteratur als „blassere Schwestererzählung“ zu *Irrungen, Wirrungen*[2] bezeichnet (Georg Lukács) – ein höchst komplexer, artifiziell gestalteter Text ist[3] und in Hinblick auf meine Fragestellung reichhaltigen Stoff für weiterführende Überlegungen bietet.

So schien mir eine genauere Untersuchung angebracht, die ich primär nach dem Verfahren literaturwissenschaftlicher Textanalyse[4] durchführte, wobei ich mich teilweise auch an strukturalistisch ausgerichteten literaturwissenschaftlichen Modellen[5] orientierte, insbesondere an dem von Stierle weiterentwickelten Modell des narrativen Textes und seiner Ebenen der „Geschichte“ und des „Textes der Geschichte“.[6]

In erster Linie konzentrierte ich mich auf folgende drei Aspekte des Textes:

1. Die Ebene der handelnden Figuren und ihrer Umgebung als Teil der „Geschichte“ oder „Fabel“.
2. Die Ebene des Erzählers („Text der Geschichte: Discours I“).
3. Die semantische Ebene, unter besonderer Berücksichtigung der Leitmotive und Symbole („Text der Geschichte: Discours II“).[7]

Da im Rahmen dieser Abhandlung ein selektives Vorgehen notwendig ist, müssen manche Aspekte unberücksichtigt bleiben (s. z. B. Anm. 38). Ich hoffe jedoch, zeigen zu können, daß die hier genannten Untersuchungskriterien trotz dieser Einschränkung zu einem angemessenen Ergebnis führen.

Zeitgeschichtliche und biographische Anmerkungen

Theodor Fontane – nach dem Urteil Heinrich Manns ein „wahrer Romancier“ und „zu seinen Tagen der einzige seines Ranges“[8] – gehört auch heute noch zu jenen Autoren, die trotz des zeitlichen Abstandes wenig an Aktualität eingebüßt haben. Man trifft in seinen Romanen nicht nur auf virtuose Erzählkunst, sondern wird auch mit jenen „ethisch und lebenspraktisch“ belangvollen Themen konfrontiert, die sich „zwischen Lebenslüge und Integrität, Anpassung und Widerstand, [...] Oberflächlichkeit und menschlicher Reife“[9] bewegen und somit moralische und soziale Verhaltensmuster beschreiben, die auch in unseren Tagen für das Funktionieren bzw. Nichtfunktionieren einer Gesellschaft von Belang sind.

Theodor Fontane wurde 1819 in Neuruppin (Preußen) geboren. In seinen jungen Jahren verfaßte der Dichter – neben Tagebüchern und autobiographischen Briefen – Lyrik, Zeitungskritiken zu Kunst und Literatur und Kriegsberichte. Seinen „überzeitlichen Ruhm“ als Autor begründete jedoch Fontanes Alterswerk: – jene „Gesellschaftsromane“ aus dem damaligen Berliner Milieu, in denen der Dichter die Unnatürlichkeit und Herzlosigkeit der geltenden moralischen Konventionen „mit nur jeder wünschenswerter Schärfe“ entlarvt.[10] Dabei gelingt es ihm, das „Alltägliche zum Substantiellen“ zu erheben und das „typisch Zeithafte“ mit dem „einmalig Individuellen“ kunstvoll zu verflechten.[11]

Als Autor des „poetischen Realismus“ (als solcher wird er in der gängigen Literaturgeschichtsschreibung bezeichnet) lebte und wirkte Fontane in einer Zeit, in der einschneidende Änderungen auch der ökonomischen Literaturverhältnisse und der Lesegewohnheiten erfolgten (ein im Vergleich zu früher viel größeres und weiter gestreutes Bildungsangebot erhöhte merklich das Lesebedürfnis der Bevölkerung, so daß u. a. unzählige Leihbibliotheken entstanden).[12] Stärker als je zuvor war die Literatur an einen Öffentlichkeitsmarkt gekoppelt[13] und somit den damals herrschenden Marktzwängen unterworfen. Davon war auch Fontanes Schaffen betroffen, der sich entschlossen hatte, seinen bürgerlichen Beruf als Apotheker aufzugeben und den eigenen Lebensunterhalt als freier Schriftsteller zu bestreiten – ein Wagnis, das damals nur wenige auf sich nahmen (s. dazu Fontanes 1891 anonym publizierten Aufsatz über *Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller*, in dem er auf deren äußerst „miserable“ Lebensumstände eingeht).[14]

Zum poetologischen Selbstverständnis Fontanes

In Fontanes poetologischen Reflexionen heißt es u. a., daß die Aufgabe des modernen Romans darin bestehe, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der „ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens sei, das wir führen.“

Als „oberstes Ziel des modernen Erzählens“ erachtet er „die Objektivität der Darstellung“, welche sich im Stil realisiere. Je mehr „Objektivität ein Werk enthalte“ bzw. je mehr nur „der Gegenstand selbst spreche“, „um so stilvoller sei es“. Dementsprechend sollten „die Gestalten und Vorgänge eines Buches so unter die Gestalten und Vorgänge unseres faktischen Lebens eingereiht werden, daß wir in der Erinnerung nicht mehr unterscheiden könnten, ob es gelesene Menschen und Begebenheiten waren“ oder nicht. – Dies dürfe sich aber keineswegs, so Fontane, auf das „nackte Wiedergeben des alltäglichen Lebens beschränken“, am wenigsten auf „sein Elend und seine Schattenseiten“ – wie dies im Naturalismus geschehe. Vielmehr solle die Wirklichkeit durch Verklärung so verwandelt werden, daß die „Trostlosigkeit der Realität im poetischen Entwurf überwunden werde“, die „Dichtkunst aber stets als ein eigenständiges Medium erkennbar bleibe.[15]

Fontane legt hier – anhand verschiedener Rezensionen und Abhandlungen – seine Auffassung von „poetischem Realismus“ dar. Diese Begriffsbestimmung ist im engsten Kontext der damaligen kulturellen und historischen Situation zu sehen. In diesem Zusammenhang sei auch auf Wolfgang Preisendanz’ Position verwiesen,

der im (Poetischen) Realismus kein absolutes überzeitliches Stilprinzip sieht, sondern einen Periodenbegriff, der auf das im 19. Jahrhundert dominierende System dichterischer Normen und Konventionen bezogen ist und für den die „unablässige" Auseinandersetzung mit dem problematischen Satz, daß die Dichtung Nachahmung der Wirklichkeit sei, grundlegende Bedeutung habe.[16] Fritz Martini erkennt in der Dichtung dieser Jahrzehnte das Bestreben, eine Vermittlungsform zwischen der Aufnahme von objektiver, sinnlich realer Wirklichkeit und dem Ausdruck einer inneren Welt zu finden.[17]

Entstehungsgeschichte

In einem Brief an Gustav Karpeles vom 30.7.1881 erwähnt Fontane erstmals *Stine*, ein Projekt, an dem er trotz des relativ geringen Umfangs (ca. 116 Seiten) lange Zeit (i. e. fast 10 Jahre) und mit größeren Unterbrechungen gearbeitet hatte: Parallel zu *Stine* war auch der ungleich bekanntere Roman *Irrungen, Wirrungen* entstanden, den er schon im Juli 1885 fertigstellte.[18] Mit *Irrungen, Wirrungen*, das in der angesehenen *Vossischen Zeitung* erschien, hatte Fontane einen Skandal ausgelöst: Die nicht-standesgemäße Liebesgeschichte zwischen der Plätterin Lene und dem adligen Botho von Rienäcker hatte das Sittlichkeitsempfinden des Adels und des Großbürgertums erheblich verletzt. So mußte sich der Autor (ebenso der Chefredakteur der *Vossischen Zeitung*) mit der vorwurfsvollen Frage auseinandersetzen, wann denn diese „grässliche Hurengeschichte" endlich aufhöre.[19] Damit war klar, daß *Stine* – vom Autor selbst als „das richtige Pendant" zu *Irrungen, Wirrungen* bezeichnet[20] – nicht nur von der *Vossischen*, sondern auch von zahlreichen anderen Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen abgelehnt wurde. In dieser für Fontane wenig erfreulichen Lage schritt Fritz Mauthner ein und entschied sich für einen Abdruck in seiner Zeitschrift *Deutschland*, wo *Stine* zwischen dem 25. Januar und dem 15. März 1890 in Folgen erschien.[21]

Was den Inhalt der Geschichte betrifft, so ist *Stine* – im Vergleich zu *Irrungen, Wirrungen* – viel auswegloser gestaltetet: Fontane radikalisiert hier u. a. das Thema der Mesalliance.[22] Der Roman, der deutlich von der Atmosphäre und dem Dialekt des zeitgenössischen Berlin geprägt ist, gibt die Geschichte der Liebe zwischen einem Adligen, dem kranken Grafen Waldemar, und einer Angehörigen des vierten Standes, der Näherin Stine Rehbein, in sechzehn – meist szenisch, in Gesprächen aufgebauten – Kapiteln wieder. Im Gegensatz zum resignativen Ausklang von *Irrungen, Wirrungen* endet *Stine* tragisch: der Graf begeht Selbstmord, die Titelfigur trägt (wenn auch nur angedeutet) eine tödliche Krankheit davon.

Textanalyse

Die Ebene der Figuren und ihrer Umgebung bzw. ihrer Orte[23]

Wie in anderen Werken hat Fontane auch in *Stine* „Neues" (i. e. das Klein-Bürgertum, den Vierten Stand, die aufstrebende Sozialdemokratie) Altem (i. e. die veraltete und vom Untergang bedrohte Ordnung des Adels) gegenübergestellt. Dabei spielt er das Thema dieser Dichotomie in vielfältigen Details durch und bindet es

in ein Geflecht ein, das Figuren zwischen Norm und Abweichung, Schema und Variation moduliert.[24] Daraus ergeben sich die im Text häufig zu beobachtenden, antithetischen Strukturen, die – um nur einige Beispiele zu nennen – durch die Gegenüberstellung von lebensstarken – lebensschwachen Charakteren, eine sehr kontrastreiche Figurenbeschreibung, durch häufigen Gebrauch von Ironie etc. zustande kommen. Treffend scheint mir hierzu Wolfgang Preisendanz' Beobachtung zu sein, der zufolge „der Anspruch, realistisch zu schreiben, jeweils aus dem Willen einer Berichtigung komme und u. a. immer auf eine Gegenposition [...] bezogen sei [...]."[25]

Eine Analyse des Textes macht deutlich, daß die in *Stine* vorkommende Figurenkonstellation von Polaritäten bestimmt ist, so z. B. von der „dualen" Gegenüberstellung lebensstarker und lebensschwacher Personen, wie sie zum einen durch das Paar Graf von Haldern (Pauline Pittelkows Liebhaber) – Pauline Pittelkow (Stines Schwester), zum anderen durch Stine Rehbein – Waldemar von Haldern (Stines Liebeswerber) gegeben ist.[26]

An dieser Stelle sei auf einen Brief Fontanes an Paul Schlenther vom 13.6.1888 hingewiesen, in dem es heißt, daß er, Fontane, Graf von Haldern und die Witwe Pittelkow, die im Grunde als „Nebenfiguren" konzipiert waren, als die „eigentlichen Hauptpersonen" seiner Erzählung und die „besten Figuren seiner Gesamtproduktion" betrachtet. Hier ließe sich übrigens auch jenes Stilprinzip ableiten, das, wie wir schon gehört haben, Figuren von Norm und Abweichung, Schema und Variation moduliert: denn nicht die Protagonisten stehen im Zentrum, sondern die Nebenpersonen, die damit aber zu Hauptdarstellern gemacht werden![27]

Konzentrieren wir uns daher zunächst auf eine dieser „uneigentlichen" Hauptpersonen, den „lebensstarken" Grafen von Haldern, der als Liebhaber Pauline Pittelkows agiert: Schon zu Beginn der Erzählung tritt er als resoluter und von seinem Tun überzeugter Mann in Erscheinung, fällt durch seinen „ungewöhnlichen Bestimmtheiston" auf {4/249} oder aber durch Verhaltensweisen, die (trotz seines Mottos „Noblesse oblige") nahe an der Grenze zur Respektlosigkeit liegen – als Beispiel möge gelten, wie er sich nicht davor scheut, Gegenstände, die er in einer fremden Wohnung unpassend findet, kurzerhand aus dem Weg zu schaffen[28] – so geschehen während einer auf seine Initiative in Pauline Pittelkows Wohnung zustandegekommenen Soiree, wo er durch den Geruch von Feuerlilien „heftig inkommodiert" wurde, sie daraufhin „ohne weiteres" aus dem Bukett nahm und mit der Bemerkung

> Ein mir unerträglicher Geruch; halb Kirchhof, halb Pfarrgarten. Und von beiden halt ich nicht viel

zum Fenster hinauswarf. {4/249}

Augenscheinlich handelt es sich hier um einen sehr selbstgefälligen Charakter, der viele jener Eigenschaften fokussiert, die ich-betonte, lebensstarke Naturen auszeichnen.

Dadurch verkörpert er die konträre Position, den Gegensatz zu seinem Neffen Waldemar, der zur Gruppe der labilen, lebensschwachen Figuren gehört (Stine – Waldemar). Die ihm anhaftende Lebensschwäche findet Ausdruck in einer ganzen Reihe von Andeutungen, wie z. B., daß „das Kranksein eigentlich von Jugend auf sein Lebensberuf war“ {8/263}, er „hilfebedürftig“ {8/263}, zaghaft und unsicher sei (ein seiner Natur entsprechendes Abwarten und Hinausschieben; vgl. {12/283}) und nicht mehr an sich selber glaube {vgl. 15/305}. So flieht Waldemar vor dem Leben und setzt ihm, in letzter Konsequenz, selbst ein Ende. Damit steht er nicht nur in einem existentiellen Gegensatz zu seinem herrschaftlichen, starken Onkel (Graf von Haldern), sondern weist auch Züge des Krankhaften, Dekadenten auf {vgl. 9/270f; 13/294f.; 13/296; 14/297}, wodurch er in manchem an Figuren Schnitzlers erinnert.[29] Wie wir noch sehen werden, finden solche Äußerungen ihre künstlerische Entsprechung in leitmotivischen Wiederholungen und Symbolen, insbesondere im Motiv des Sonnenuntergangs {15/305 ff} – alles Merkmale, die an die Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende erinnern und als „Signaturen der Moderne“ gesehen werden können.[30]

In einem noch markanteren Gegensatz zu Waldemar steht die zweite „uneigentliche“ Hauptfigur, Pauline Pittelkow: mehr noch als der alte Graf von Haldern verkörpert sie das „lebensphilosophische Extrem“ einer Person, die im Leben nahezu allem standhält.[31] Mit gutem Verstand und großem Gerechtigkeitsgefühl (so Stine {8/264}) beurteilt die Witwe Pittelkow Menschen und Situationen und weiß, daß derjenige, der sich in den Rauch hängt, auch schwarz wird {vgl. 8/264}.

Im Unterschied zu ihrer Schwester (Stine) besitzt sie ein instinktives Gespür für das, was im Leben eines Menschen zerstörerisch wirken kann. Aus diesem inneren Impuls heraus warnt sie z. B. Stine eindringlichst vor einer Liaison mit dem jungen Grafen.

Genau dieser Realitätssinn und diese Entschlossenheit sind Pauline Pittelkows Stärke und die Quelle ihrer Vitalität. Durch ihren Pragmatismus – und ihre wirklichkeitsnahe Haltung – wird sie zum Dreh- und Angelpunkt des Romans.[32]

Die vierte und letzte Figur dieser Gegensatzpaare, Stine, verkörpert wie Waldemar eine „angekränkelte“ Natur {2/240}. Von schwächlichem Körperbau, einem „bleichen Treibhauspflänzchen“ ähnlich, ist sie im Unterschied zu ihrer stattlichen, südlich-feurigen Schwester {2/240} „immer ängstlich“ und „schwächer, als man sein sollte“ {10/272; 14/302} und tritt dadurch in dezidiertem Kontrast zu Pauline Pittelkow hervor.[33] Stine bekundet in ihrem Tun nicht nur Willensschwäche, sondern auch geringen Lebenswillen, insbesondere nach Waldemars Tod {6/311 f.}. Fontane selbst beschreibt sie als Person ohne Selbstvertrauen, wenig resolut und „in Waldemars angekränkelte Sentimentalwelt hineingezogen“ (Brief an Paul Schlenther, 13.6.1888).[34]

Zart und keusch entbehrt sie jeder Form von sinnlich-erotischer Ausstrahlung[35] und zeigt in ihrer Passivität und Lebensferne Züge des Morbid-Dekadenten, was sie ganz in die Nähe Waldemars rückt, zu ihrer Schwester Pauline jedoch diametral entgegengesetzt wirken läßt.

Wir sehen also, daß Fontane mit dieser Personenkonstellation nicht nur zwei „lebensstarke“ und zwei „lebensschwache“ Figuren kunstvoll gegenübergestellt hat, sondern auch innerhalb dieser Paarstruktur differenzierte bzw. unterschiedlich gewichtete: So wird Stine von Waldemar an Lebensschwäche übertroffen, während der alte Graf lebensphilosophisch im Schatten Pauline Pittelkows steht.[36]

In beiden Fällen zeigt sich, daß Personen aus dem „Volk“ den Vertretern des Adelsstandes überlegen sind; formale Entsprechung findet dies in dem subtil konstruierten, antithetischen Beziehungsgefüge, dessen beide äußersten Pole Pittelkow und Waldemar bilden. Daß durch diese – auf der Ebene der Figuren – deutlich erkennbar gewordenen Polarisierungen,[37] aber auch durch die Realitätsnähe der Witwe Pittelkow und des alten Grafen von Haldern wesentliche Forderungen des Poetischen Realismus erfüllt sind, wurde bereits erwähnt. Gleichzeitig gilt es festzustellen, daß auch Elemente des Dekadenten – ersichtlich an der Gestaltung Waldemars und Stines – als Stilmittel dieser Erzählung Verwendung finden.[38]

Bevor ich auf die zweite wesentliche Textebene – die des Erzählers bzw. des Erzählermediums – eingehe, möchte ich einen weiteren, für das Programm des Poetischen Realismus grundlegenden Aspekt vorwegnehmen, der sich hier nicht nur auf isolierte oder einzelne Phänomene bezieht, sondern den gesamten Text betrifft: das stilistische Bestreben, Authentizität zu erzielen.[39]

Wie gerade dargelegt wurde, geschieht dies z. B. auf der Ebene der Figuren (durch eine realistische Figurengestaltung) oder – was gleich anschließend zu sehen ist – auch durch eine detailgetreue Schilderung des Lebensumfelds der Personen:

So wird die Topographie des Romans der realen Welt entnommen, die Straße, wo die beiden Protagonistinnen wohnen, ist präzise lokalisiert (Invalidenstraße 98e in der Oranienburger Vorstadt) {1/235},[40] die Einrichtungsgegenstände in der Wohnung Paulines sind genauestens geschildert und lassen somit Rückschlüsse auf Eigenschaften der Personen zu (z. B die bei Pauline Pittelkow herrschende penible Ordnung {4/246}). Implizite Informationen gibt zudem ein weiteres Requisit dieser realistischen Staffage,[41] und zwar der in Kapitel 2 erwähnte, außen an Stines Fenster angebrachte Dreh- und Straßenspiegel, durch den Stine, aber auch ihre Gäste, die Außenwelt beobachten können und der Pauline Pittelkow zu der Bemerkung veranlaßt, daß sie, wenn sie „in den Spiegel kucke“, denke, daß es „doch woll anders als so mit bloßen Augen [sei].“ Denn sie glaube, daß der Spiegel verkleinere und dies sei „fast ebensogut wie verhübschen“ {2/240}.

Hier haben wir es nicht nur mit der präzisen Beschreibung eines zum äußeren Wohnbereich gehörenden Gegenstandes zu tun, sondern auch mit eindeutigen Analogien zwischen dem „Wirklichkeitszugang“ und einem wesentlichen Anliegen des Autors: nämlich dem hier textualisierten „Verkleinern“ und „Verhübschen“, welches – so Daffa – Fontanes Programm der Verklärung (s. w. o.) in umgangssprachlicher Form benenne und eine literarische Verfahrensweise darstelle, in der der Autor die „poetische Aufgabe schlechthin“ sehe – freilich nicht im Sinne eines unredlichen Vergoldens oder Verschleierns, sondern einer Schreibweise, die die Dichtung als „wahrhaft erzählte, im Erzählen geborgene Wirklichkeit zur Sprache kommen läßt.“[42]

Die Ebene des Erzählers/Erzählermediums

Um dem oben dargelegten Anspruch gerecht zu werden, setzt Fontane nicht nur die bisher genannten Stilmittel ein (präzise Detailschilderung der Lebenswelt der Figuren, realistische Personencharakterisierung, kontrastive Figurenkonstellation), sondern er bedient sich auch intensiv diverser Erzählerfunktionen. Im Text ist dies hauptsächlich an der gegenseitigen Durchdringung von Erzähler- und Figurenperspektive sowie an der spezifischen Funktion der Figurenrede zu beobachten, worauf ich gleich anschließend eingehe;[43] den Hintergrund dazu bildet die Polarität auktoriales – personales Erzählverhalten.

So läßt sich in *Stine* zwar kein individueller, als Figur eindeutig faßbarer Erzähler nachweisen[44], dennoch sind Merkmale des auktorialen Erzählens vorhanden – dazu gehören unter anderem das olympische Wissen bezüglich der Figuren in Gegenwart und Vergangenheit oder aber die Kenntnis ihrer Intentionen, Gedanken und Gefühle.

Trotz dieser auktorialen Attribute ist eine eindeutige Zuordnung zum auktorialen oder personalen Medium nicht möglich, da die Grenzen meist ineinander fließen. Allerdings dominiert eindeutig die Tendenz zur Rücknahme der auktorialen Erzählperspektive zugunsten der Figurenperspektive.[45] Dabei kommt der Sprache der Beteiligten größte Bedeutung zu, die, so der Autor, nach dem Vorbild realer Menschen und ihrer „wirklichen" Redeweise gestaltet werden sollte. Es überrascht daher nicht, daß sich viele Agierende in *Stine* stark dialektal gefärbt ausdrücken:[46]

So z. B. Pauline Pittelkow, das Ehepaar Polzin, Stines Vermieter, die Schauspielerin und Freundin Paulines, Wanda Grützmacher, Olga, Paulines ältere Tochter, also all jene Personen, die dem bürgerlichen Lager oder dem Vierten Stand angehören. Der somit erzeugte Effekt der Authentizität wird nochmals potenziert durch die Darstellung der Figuren in ihrer unmittelbaren Gegenwärtigkeit, speziell dort, wo der Erzähler zugunsten einer rein szenischen Handlungsform fast völlig zurücktritt:

> [...] – d a s verdarb ihr die Stimmung, und so sagte sie [Pauline], während sie sich verfärbte: „Na, Graf, bloß nich so, bloß nich übermütig. [...] Un so vor alle! Was sollen denn der junge Herr Graf davon denken?" „Immer das Beste!" „Na, das Jute wäre mir lieber. [...]." {4/ 252}

Diese starke Präsenz der Figuren und ihrer Rede hat allerdings nicht nur die Funktion einer „kunstfertigen Beschneidung der Macht des auktorialen Erzählers"[47] –, sondern sie verleiht der Erzählung auch einen dramatischen Anstrich, weshalb Ereignisse in *Stine* oft in einem Gespräch wiedergegeben oder rückblickend durch Dialoge kommentiert werden[48] (vgl. beispielsweise die ausführlichen Unterredungen zwischen Stine und Waldemar, Pauline Pittelkow und Stine, Graf von Haldern und Waldemar usw.).

Nicht selten verwendet Fontane außer diesem gestalterischen Prinzip des Hervortretenlassens der Figuren in ihrer unmittelbaren szenischen Präsenz eine weitere, erzählstrategisch äußerst effektive Form zur „Beschneidung der Erzählerautorität“, so z. B. dort, wo das Erzählermedium gleichzeitig auktoriales Erzählerwissen und verschiedene Figurenperspektiven verwendet.[49] An die von Pauline Pittelkow in direkter Figurenrede ausgesprochene Vermutung

> „Paß mal auf, die kommt wieder mit's schwarze Samtkleid und 'ne Rose vorn. Ich muß immer lachen“ {4/247}

schließt der Erzähler unmittelbar die Bestätigung an:

> Und wirklich, Wanda kam in schwarzem Samt. {4/247}

Indem der Erzähler hier auf Sachverhalte der in der Figurenrede dargestellten Perspektive reagiert, evoziert er eine Quasi-Gleichrangigkeit beider Standpunkte und relativiert somit seine (Erzähler)autorität – was im Endeffekt den authentischen Charakter des Textes erhöht.

Häufig ist jedoch nicht nur ein Wechsel zwischen auktorialer und Figurenperspektive auszumachen, sondern eine eindeutige Dominanz der letzteren, wie folgendes Gespräch zwischen Stine und Pauline zeigt:

> [...] Stine fuhr fort: „Ja Pauline, der beste Mensch, ohne Falsch und ohne Hochmut, aber auch ohne Glück. Wenn er mir so gegenübersitzt, ist es mir oft, als ob wir die Rollen vertauscht hätten, und als ob ich eine Prinzessin wär und könnt ihn glücklich machen.“ {10/ 272}

Dazu Pauline:

> „Glaub es“, sagte die Pittelkow. „Glaub es alles. Aber [...] Sieh, Kind, es sind mir so viele Mannsleute zu Gesichte gekommen, und wenn ich welche sehe, na, so kenn ich sie gleich durch un durch un [...] weiß gleich, was los is. Un mit dem jungen Grafen is nich viel los. Er is man schwächlich un die Schwächlichen [...] richten mehr Schaden an als die Dollen.“{10/ 273}

Hier entsteht die erzählerische Wirklichkeit ganz aus der Figurensubjektivität heraus. Auf diese Weise kommt es nicht nur zu einer starken Brechung der erzählten Welt, sondern es werden auch Einblicke in die seelische Befindlichkeit der Figuren gewährt, die sich gerade durch Gespräche oft selbst entlarven,[50] ohne daß der Erzähler kommentierend eingreift – wie im folgenden Dialog, wo Waldemar, sich an Stine wendend, bekennt:

> „Ich bin krank und ohne Sinn für das, was die Glücklichen und Gesunden ihre Zerstreuung nennen. [...] Alles falsch und eingebildet und töricht dazu! Weil ich mich selber hilfebedürftig fühle, war ich wohl des Glaubens, Sie müßten auch hilfebedürftig sein.“ {8/263}

Diese Form der Psychologisierung, einer Art des In-die-Seele-Einblick-Nehmen-Lassens, ist nicht nur typisch für die Fontanesche Figurenkonzeption, sondern läßt – ähnlich der Atmosphäre, die durch den kränkelnden, todesseligen Waldemar oder durch die zarte, feinnervige Stine evoziert wird – wiederum eine unbestreitbare Nähe zur Literatur des Fin de Siècle erkennen.

Gleichwohl hat sich gezeigt, daß Fontane nicht nur eine größtmögliche Annäherung an die tatsächlich gesprochene Sprache intendiert und diese höchst artifiziell als Mittel seines Poetischen Realismus einsetzt,[51] sondern auch, daß er die Personen durch die starke Betonung der Figurenperspektive entscheidend aufwertet, ihnen eine vom Erzähler quasi unabhängige Selbständigkeit verleiht und sie als unverzichtbare Gewährsleute der Darstellung benutzt.[52] Parallel dazu läßt er den Erzähler immer wieder zurücktreten und die Figuren selbst zu Wort kommen. Dies deckt sich mit Fontanes Forderung, den „Gegenstand möglichst selbst reden zu lassen“ – denn: „wo der Erzähler fehlt, steht auch die Glaubwürdigkeit nicht zur Frage.“[53]

Die semantische Ebene. Leitmotive und Symbole

Ich möchte nun noch – wenn auch nur kurz – auf die dritte der weiter oben genannten Textebenen eingehen, und zwar auf die semantische, wobei den darin vorkommenden Leitmotiven und Symbolen das Hauptaugenmerk gilt.[54]

So wird in unserem Text die Liebesgeschichte zwischen dem kränkelnden Grafen Waldemar und der Näherin Stine leitmotivisch vom Bild der untergehenden Sonne begleitet,[55] was als implizite Vorwegnahme des tragischen Beziehungsendes verstanden werden kann. Dabei ist zu beobachten, daß sich die Sonne mit jedem Treffen der beiden progressiv weitersenkt, bis sie schließlich ganz hinter dem Horizont verschwindet, und nur noch

> ein letztes verblassendes Abendrot zwischen dem Gezweige der Parkbäume schimmerte. {vgl. 8/267}

Das Motiv des Sonnenuntergangs – das sich bei Waldemars Selbstmord in ähnlicher Form wiederholt (hier sei auf das Anfangszitat hingewiesen {15/305 ff}) ist aber nicht nur als metaphorische Antizipation des unheilvollen Schicksals der beiden Liebenden oder als Detail einer realistisch gemeinten Wirklichkeitsschilderung zu verstehen, sondern auch als klares Indiz für Waldemars Lebensschwäche.[56] Es dient zur Akzentuierung der Eigenschaften Waldemars als eines sensiblen, kränklichen

Menschen ohne viel Licht, d. h. ohne Energie, der der Atmosphäre des Dekadenten und Pathologischen zugeordnet werden kann und so der Erzählung jenen morbiden Beigeschmack verleiht, der für das Fin de Siècle so bezeichnend ist.

Leitmotive stellen generell ein wichtiges Stilmittel der Erzählkunst Fontanes dar, da sie durch ihre tektonisch-verknüpfende Wirkung wesentlich dazu beitragen, den Text zu einem „Netz beziehungsreicher Sinndimensionen zu verweben."[57] Im Fall von *Stine* fungieren sie nicht nur als „stilistische Elemente einer realistisch gemeinten Wirklichkeitsschilderung," sondern sie dienen auch wesentlich zur Akzentuierung einer morbid-dekadenten Untergangsstimmung. In diesem Kontext sei auch auf Dietmar Goltschniggs Feststellung hingewiesen, der zufolge in Fontanes letztem Roman, dem 8 Jahre später als *Stine* erschienenen *Stechlin* (1898), einiges auf die „Romankunst der Moderne", namentlich jene Thomas Manns, vorausweise, so z. B. die skeptische Sprachkritik, die „Verflüchtigung des Stofflichen", die „Causerie" und die artistische Leitmotivtechnik.[58]

Eine gleichermaßen wichtige Funktion nehmen die zahlreich verwendeten Symbole ein.[59] Dazu gehört die symbolische Untermauerung der lebensschwachen Disposition Stines und der lebensstarken ihrer Schwester Pauline durch das Bild zweier Teppiche, des unverwüstlichen „Polzinschen" für Pauline und des delikaten, wenig strapazierfähigen „Smyrnaer" für Stine.[60] {2/238} Nebenbei bemerkt wurde der Teppich zur Jahrhundertwende als „Symbol" bzw. als „Strukturmodell" der Lebenseinheit aufgefaßt.[61]

Wie schon angedeutet, findet die Lebensschwäche von Waldemar unter anderem in zahlreichen Symbolen ihren Ausdruck: So tauchen in seiner unmittelbaren Umgebung

> „einige tote Äste [...]", „Halb abgestorben und immer noch grün" auf {15/304},

oder aber er erkennt in den von ihm unbewußt auf Sand gezeichneten Halbkreisen ein

> „Unwillkürliches Symbol" seiner Tage, „Halbkreise", die „kein Abschluß, keine Rundung, kein Vollbringen" ... haben, die nur „Halb, halb ..." sind und bei denen „das Halbe freilich seinen Abschluß" habe, aber „die rechte Rundung" nicht herauskomme, selbst dann, wenn er „einen Querstrich" ziehen würde. {vgl. 15/305}

Zweifellos steht hier der Halbkreis als Symbol für ein unfertiges, verpfuschtes Leben.

Anhand der in diesem Kapitel diskutierten Zitate dürfte klar geworden sein, daß die im Text verwendeten Symbole zum einen in hohem Maße Verweischarakter besitzen – neben den hier genannten Beispielen sei auch an die schon erwähnte

„Spiegelszene“ erinnert –, zum andern zur Charakterisierung, zur Illustration und zur „realistischen Staffage“ dienen, was besonders in der realistischen Erzähltradition, so Peter Wessels, beobachtet werden kann.[62]

Schlußbetrachtung

An dieser Stelle möchte ich meine Ausführungen abschließen. Wenn wir die wichtigsten Überlegungen noch einmal Revue passieren lassen, so hat die Analyse gezeigt, daß in *Stine* wesentliche Anforderungen des Poetischen Realismus erfüllt sind – dies durchaus in Einklang mit Fontanes poetologischem Selbstverständnis:

So konnte ein für den gesamten Text geltendes Bestreben nach Authentizität festgestellt werden, was sich u. a.

1. auf der Figuren- bzw. Handlungsebene durch
   - eine realistische Darstellungsweise
   - die Dichotomie lebensschwache – lebensstarke Charaktere bei eindeutiger Dominanz der letzteren und schließlich durch
   - den begrenzten, episodischen Charakter der Handlung zeigt (s. z. B. die in nur drei Kapiteln abgehandelte Liebesgeschichte);
2. auf der Erzählerebene durch
   - eine „systematische Auflösung der auktorialen Einheit“ (Zurücktreten des Erzählers; Darstellung der Figuren in unmittelbarer szenischer Präsenz; Dominanz des Gesprächs/der Dialoge; Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenperspektive);

und schließlich

3. auf der semantischen Ebene durch
   - Leitmotiv- und Symboltechnik, womit eine Intensivierung der realistischen Wirkung des Geschilderten intendiert wird.

Parallel dazu lassen sich aber auch klar und deutlich Elemente erkennen, die als Signaturen der Moderne bezeichnet werden können: so u. a.

- Züge des Dekadenten, Feinnervigen, Kränkelnden bei Waldemar;
- Morbidität und lebensverneinende Haltung bei Stine;
- Psychologisierung der Figuren, d. h. Introspektion und Selbstreflexion bei den Akteuren;
- artistische Leitmotivtechnik; Symbolik des Absterbenden, Halben (Halbkreis), des Untergangs.

Alles in allem kann gesagt werden, daß die Elemente, die *Stine* als Text des „Poetischen Realismus“ ausweisen, zwar überwiegen, daß jedoch diese Klassifizierung keineswegs ohne Einschränkungen erfolgen kann, da auch sehr signifikante Merkmale der Fin de Siècle-Literatur vorhanden sind.

Vor dem Hintergrund dieser Feststellung ist *Stine* ein Werk, das unverkennbar an der Schwelle zur Moderne steht.[63] An dieser Stelle möchte ich mich Peter Demetz anschließen, der „weder an eine ungeschichtliche Norm“ glaubt, zu welcher „jede Literatur hinstrebt und von welcher sie abzuweichen vermag, noch an die Fruchtbarkeit einer literaturhistorischen Analyse, die den abstrakten, aber ordnenden

Begriff nur deshalb voreilig opfert, weil sie ihn im relativen Einzelnen (im einzelnen Buch also) nicht kristallin, nicht rein, nicht fugenlos genug, verkörpert sieht.“ ‚Realismus‘, als Periodenbegriff, ist „kein metaphysisches Zauberwort“, sondern eine „nützliche Arbeitshypothese, welche von der fortschreitenden Arbeit im Feld der Erfahrung [...] korrigiert wird“.[64]

In diesem Sinne möchte ich meine Analyse – und die daraus abgeleiteten Schlußfolgerungen – auch verstanden wissen.

Anmerkungen

1 Die im fortlaufenden Text in {geschwungenen Klammern} stehenden Angaben beziehen sich auf a) Kapitelnummern und b) Seitenzahlen in: Theodor Fontane: Stine, in: T. F.: Sämtliche Werke. Band III, hg. von Edgar Gross. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959, S. 235–313.

2 Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen, in: T. F.: Sämtliche Werke. Band III, hg. von Edgar Gross. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1959, S. 93–232.

3 Vgl. u. a. Thomas Grimann: Text und Prätext. Intertextuelle Bezüge in „Theodor Fontanes Stine“. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

4 Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 8. Aufl. 1993; Jürgen H. Petersen: Kategorien des Erzählens. Zur systematischen Deskription epischer Texte, in: Poetica 9 (1977), S. 167–195 et al.

5 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972; Roland Barthes: Einführung in die strukturale Analyse von Erzähltexten, in: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 102–116 et al.

6 Vgl. Karlheinz Stierle: Die Struktur narrativer Texte, in: Funkkolleg Literatur. Studienbegleitbrief 4. Weinheim/Basel 1976, S. 11–35; ders.: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, in: K. St.: Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975; ders.: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte Unverhofftes Wiedersehen, abgedruckt in: Funk-Kolleg Literatur 1, hg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Frankfurt a. M. 1977.

7 Vgl. Stierle (Anm. 6).

8 Agni Daffa: Frauenbilder in den Romanen Stine und Mathilde Möhring. Untersuchungen zu Fontane. Frankfurt a. M./Bern et al.: Peter Lang 1998 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 19), S. 47.

9 Norbert Mecklenburg: Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 16.

10 Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 48.

11 Vgl. Fritz Martini: Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848–1898. Stuttgart: Metzler 1974, S. 744.

12 Vgl. u. a.: Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 891), S. 13.

13 Rudolf Helmstetter: Stine, in: Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus. München: Wilhelm Fink Verlag 1997, S. 270f.

14 Theodor Fontane: Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller, in: T. F. Sämtliche Werke. Literarische Essays und Studien. Erster Teil. Band XXI/1, hg. von Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1963, S. 491–495.

[15] Vgl. dazu Theodor Fontane: Unsere Lyrische und Epische Poesie seit 1848, in: T. F.: Sämtliche Werke (Anm. 14), S. 7–33 sowie T. F.: Gustav Freytag: Die Ahnen. Rezension in: Vossische Zeitung vom 21. Februar 1875, Sonntags-Beilage, in: ebd., S. 231–248 sowie T. F.: Otto Brahm, Gottfried Keller, in: ebd., S. 262–271.

[16] Wolfgang Preisendanz: Wege des Realismus. Zur Poetik und Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink Verlag 1977, S. 74.

[17] Vgl. Fritz Martini: Die Erzählmethoden des deutschen Realismus, in: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen, hg. von Klaus-Detlef Müller. Königstein/Ts: Athenäum 1981, S. 57–73, S. 59.

[18] Jörg Thunecke: Lebensphilosophische Anklänge in Fontanes Stine, in: Formen realistischer Erzählkunst. Festschrift for Charlotte Jolles. In Honour of her 70th Birthday, Teilband 2, edited by Jörg Thunecke. Nottingham: Sherwood Press Agencies 1979, S. 505–525, hier S. 507f.

[19] Vgl. Peter Wessels: Schein und Anstand. Zu Fontanes Roman Stine, in: Formen realistischer Erzählkunst (Anm. 18), S. 501.

[20] Vgl. Helmstetter (Anm. 13), S. 151.

[21] Thunecke (Anm. 18), S. 519, Hinweis 59; vgl. auch Wessels (Anm.19), S. 502.

[22] Vgl. u. a. Helmstetter (Anm. 13), S. 151 sowie Carin Liesenhoff: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. Eine literatursoziologische Studie. Bonn: Bouvier 1976 (Abhandlungen zu Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 228), S. 92f.

[23] Vgl. Stierle (Anm. 6).

[24] Vgl. Helmstetter (Anm. 13), S. 159.

[25] Vgl. Preisendanz (Anm. 16), S. 75.

[26] Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 512.

[27] Vgl. Fontanes Briefe in 2 Bänden. 2. Band, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1980 (Bibliothek Deutscher Klassiker), S. 195–197.

[28] Vgl. u. a. Thunecke (Anm. 18), S. 514 sowie Daffa (Anm. 8), S. 133ff.

[29] Vgl. Michael Scheffel: Der Weg ins Freie – Figuren der Moderne bei Theodor Fontane und Arthur Schnitzler, in: Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Band III, hg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 253–265, hier S. 259f.

[30] Vgl. Hugo Aust: Theodor Fontane. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag 2. Aufl. 1998, S. 170 sowie Wolfdietrich Rasch: Fin de Siècle als Ende und Neubeginn, in: Roger Bauer et al.: Fin de Siècle – Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M.: Klostermann 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 35), S. 33–49, hier S. 34.

[31] Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 515.

[32] Ebda.

[33] Daffa (Anm. 8), S. 54; vgl. auch Wessels (Anm. 19), S. 490 sowie Aust (Anm. 30), S. 19.

[34] Vgl. Fontanes Briefe in 2 Bänden. 2. Band (Anm. 27), S. 195–197 sowie Thunecke (Anm. 18), S. 513.

[35] Daffa (Anm. 8) S. 54.

[36] Vgl. Thunecke (Anm.18), S. 515.

[37] Vgl. Preisendanz (Anm. 16), S. 73f.

[38] Ergänzend sei angemerkt, daß der sozialgeschichtliche Aspekt in *Stine* bzw. bei Fontane einer eigenen Abhandlung bedürfte; da er im Rahmen meiner Fragestellung jedoch zu spezifisch wäre, wird er von mir nicht weiter berücksichtigt.

[39] Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 129.

[40] Vgl. Aust (Anm. 30), S. 122 sowie Daffa (Anm. 8), S. 159.

[41] Vgl. Richard Brinkmann: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane, in: Formen realistischer Erzählkunst (Anm.18), S. 362.

[42] Vgl. u. a. Daffa (Anm. 8), S. 160f, sowie Preisendanz (Anm. 16), S. 82.

[43] Vgl. Daffa (Anm. 8).

[44] Vgl. dazu Fontane (Anm. 15), sowie Michael Neumann: Eine Frage des Stils. Keller-Fontane-Thomas Mann, in: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hg. von Eckhard Heftrich et al. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1998 (Thomas-Mann-Studien 18), S. 149–167, hier S. 161.

[45] Daffa (Anm. 8), S. 113.

[46] Vgl. dazu Neumann (Anm. 44), S. 150 u. 159; Daffa (Anm. 8), S. 50, 122 sowie die sehr ausführliche Untersuchung von Mecklenburg (Anm. 9).

[47] Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 121.

[48] Vgl. dazu Ronald Schweizer: Thomas Mann und Theodor Fontane. Eine vergleichende Untersuchung zu Stil und Geist ihrer Werke. Phil. Diss. Zürich: Juris Druck + Verlag 1971, S. 46, 57, 63, 96–98.

[49] Vgl. u. a. Daffa (Anm. 8), S. 119.

[50] Vgl. Schweizer (Anm. 48), S. 96–98.

[51] Vgl. Daffa (Anm. 8), S. 122.

[52] Vgl. ebda., S. 131ff.

[53] Vgl. ebda., S. 129.

[54] Vgl. u. a. Peter Pütz: „Der Geist der Erzählung. Zur Poetik Fontanes und Thomas Manns“, in: Theodor Fontane und Thomas Mann (Anm. 44), S. 99–111, hier S. 99, 105, 108.

[55] Liesenhoff (Anm. 22), S. 92f.

[56] Vgl. Thunecke (Anm.18), S. 523 sowie Liesenhoff (Anm. 22), S. 96.

[57] Pütz (Anm. 54), S. 104.

[58] Vgl. Dietmar Goltschnigg: Vorindustrieller Realismus und Literatur der Gründerzeit, in: Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II/1 1848–1918, hg. von Victor Žmegac. Königstein/Ts: Athenäum 1980, S. 1–108, hier S. 108 sowie Thunecke (Anm. 18), S. 522.

[59] Vgl. Thunecke (Anm. 18), S. 522ff sowie Brinkmann (Anm. 41), S. 361.

[60] Thunecke (Anm. 18), S. 514 sowie Daffa (Anm. 8), S. 164.

[61] Vgl. Stefan George: Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel, in: Blätter für die Kunst (1899).

[62] Wessels (Anm. 19), S. 492.

[63] Vgl. dazu auch Ortrud Gutjahr: Kultur der Ungleichzeitigkeit. Theodor Fontanes Berlin-Romane im Kontext der literarischen Moderne, in: Theodor Fontane am Ende des Jahrhunderts. Band III, hg. von Hanna Delf von Wolzogen in Zusammenarbeit mit Helmuth Nürnberger. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 171–188, hier S.183.

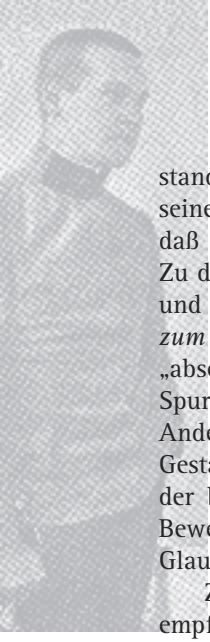
[64] Vgl. Peter Demetz: Zur Definition des Realismus, in: Bürgerlicher Realismus. Grundlagen und Interpretationen, hg. von Klaus-Detlef Müller. Königstein/Ts: Athenäum 1981, S. 27.

Das „Brenner-Jahrbuch 1915“ und seine Rezeption
Trakl-Verehrung oder Kriegsgegnerschaft?
von Eberhard Sauermann (Innsbruck)

Im Sommer 1914 herrschte in Österreich-Ungarn Kriegsbegeisterung vor. Auch Ludwig v. Ficker war anfangs dem Krieg gegenüber positiv eingestellt, wie aus einem Brief an Ludwig Wittgenstein hervorgeht: nachdem er ihn zu seinem „*herrlichen* Entschluß“, freiwillig in den Krieg zu ziehen, beglückwünscht hat, beklagt er sich darüber, „beiseite stehen zu müssen in einer Zeit, die über alles, was uns zutiefst berührt, entscheidet“, und weist darauf hin, er habe sich gleich am ersten Tag gestellt, obwohl er nicht gedient habe, sei aber zurückgestellt worden, was für ihn eine schwer zu ertragende Zurücksetzung sei.[1] Bevor Ficker zum 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiment nach Brixen einrückte (am 15. Februar 1915), stellte er noch den 5. Jahrgang des *Brenner* als *Brenner-Jahrbuch 1915* fertig; dessen Drucklegung besorgte er während seiner Ausbildung in Innsbruck, kurz bevor er nach Beneschau in Böhmen überstellt wurde (am 27. Juni 1915).

Es enthält von Trakl (abgesehen von einem Photo in Uniform) einen – von Ficker rückblickend als „Abschiedsbesinnung“ bezeichneten[2] – Aphorismus (*Gefühl...*), *Die letzten Gedichte* (*Die Schwermut*, *Die Heimkehr*, *Klage* I, *Nachtergebung*, *Im Osten*, *Klage* II, *Grodek*) und das Prosagedicht *Offenbarung und Untergang*, von Rilke *Verse* (*So angestrengt wider die starke Nacht...*), von Kierkegaard die Rede *Vom Tode* in der Übertragung Theodor Haeckers, von Carl Dallago den Versuch einer Wiedergabe von Laotses *Taoteking* unter dem Titel *Der Anschluß an das Gesetz oder Der große Anschluß* und von Haecker den Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes*. Während ursprünglich *Offenbarung und Untergang* und *Vom Tode* nicht geplant waren, hatte Ficker noch eine Würdigung Trakls und einen Essay Dallagos (*Der Christ Kierkegaards*) vorgesehen.[3] Das erstere, laut einer Notiz Fickers vom Dezember 1914[4] eine „Erinnerung an Georg Trakl“ aus seiner eigenen Feder (wahrscheinlich sein Bericht von seinem Besuch in Krakau und von Trakls Ende), unterließ er wohl aus dem Grund, um nach dem Krieg etwas Umfassenderes über Trakl herauszubringen,[5] das zweitere aus dem Grund, weil er Haeckers Kierkegaard-Übersetzung dem Kierkegaard-Essay Dallagos vorzog und eine Veröffentlichung beider Beiträge den von ihm mit 200 Seiten festgelegten Umfang gesprengt hätte.[6]

Wichtig wäre, Fickers Intention mit dem *Brenner-Jahrbuch 1915* zu kennen. Doch gibt es dazu kaum Äußerungen von Ficker selbst. Im Dezember 1914 betont er Haecker gegenüber, er wolle „die Wahl und die Zusammenstellung der Beiträge im Hinblick auf eine möglichst konzentrierte und einheitliche Gesamtwirkung der Darbietungen vornehmen“, und versichert ihm, an der Veröffentlichung der (ihm angekündigten) Fragmente aus seinem Tagebuch sei ihm schon deshalb viel gelegen, weil sie vermutlich in einer Weise auf die Zeitereignisse Bezug nähmen, „die dem Brenner neben der Fackel ein erhebliches, wenn nicht das einzige Verdienst sichert, dem Massenansturm fragwürdiger Begeisterungen geistig



standgehalten zu haben".[7] Im Februar 1915 erklärt er ihm, die Veröffentlichung seiner „Glossen zur Kriegserhebung der führenden Geister" liege ihm so am Herzen, daß er für das rechtzeitige Erscheinen des *Jahrbuchs* allen Eifer aufbieten wolle.[8] Zu dieser Zeit nennt er auch die definitiv ins Auge gefaßten Beiträge, den Umfang und den voraussichtlichen Erscheinungstermin des *Jahrbuchs*.[9] In seinem *Vorwort zum Wiederbeginn* im ersten *Brenner*-Heft nach dem Krieg schreibt Ficker, als ein „abschließendes Dokument" der Entwicklung des *Brenner*, „das kaum mehr eine Spur des Beiläufigen aufwies", habe das *Brenner-Jahrbuch 1915* zugleich „die volle Andeutung seiner künftigen (der einzig möglichen, somit notwendigen) inneren Gestalt" enthalten; nicht von ungefähr sei es erfüllt gewesen „vom Widerschein der beiden großen Geistesrichtungen", die „die Schicksalspole unserer geistigen Bewegung werden konnten", nämlich der Weisheit Laotses und der Denk- und Glaubensinbrunst Kierkegaards.[10]

Zweifellos hat Ficker Ende 1914 die Kriegsliteratur als marktschreierisch empfunden und zutiefst abgelehnt. Das ergibt sich schon aus seiner Antwort auf die Bitte Karl Emerich Hirts, ihm für einen Soldaten-Abend (eine dem 1. Tiroler Kaiserjäger-Regiment gewidmete Festveranstaltung anläßlich des 66jährigen Regierungsjubiläums Kaiser Franz Josephs) die „Kriegs-Gedichte" des heimgegangenen Dichters Trakl zu leihen:[11] er bezweifle, daß man Trakls Gedichte einer Versammlung bieten könne, „deren Begeisterungsbedürfnis für Krieg und Poesie beim Vortrag Trakl'scher Dichtungen gewiß nicht auf seine Rechnung kommt"; ein Gedicht wie *Grodek* könnte allenfalls am Grab des Dichters gesprochen werden oder bei einer Gedächtnisfeier im Kreis der wenigen, die wüßten, welch bedeutender Geist mit ihm ins Ewige dahingegangen sei, aber nie vor einem Auditorium, das möglicherweise kurz vorher einem Bruder Willram zugejubelt habe:

> Im übrigen bin ich unbefangen genug um einzusehen, wie recht und billig – besonders freilich billig – es ist, daß in dieser schweren Zeit, die Dichtern das Leben kostet, die flinken und allzeit hochgemuten Dichterlinge, die für Gott, Kaiser und Vaterland in jedem Augenblick bereit sind, ihren Pegasus frisch von der Krippe – d. h. von der Zeitungslektüre – weg mit Hei und Ho ins Schlachtgetümmel zu führen, vor allen anderen auf ihre Ruhmesrechnung kommen.[12]

Nach Methlagl habe Ficker seine Intention mit dem *Brenner-Jahrbuch 1915* nachträglich als „Ausdruck der Verstummtheit" bestimmt, mit den Worten Methlagls als Signal dafür, „daß alles darin Verlautbarte eine Art gerade noch möglicher Letztäußerung sei, zu der konstitutiv das Nicht-Geäußerte, Nicht-Äußerbare gehörte".[13] Doch stellt sich die Frage, ob Ficker diese Absicht mit der Verstummtheit überhaupt oder zumindest auch auf das *Jahrbuch* bezogen hat. Denn im betreffenden Brief an Haecker vom April 1919 schreibt Ficker davon, daß die Zeit erst kommen werde, in der der *Brenner* seine „eigentlichste Mission" erfüllen könne, daß alles Bisherige nur Vorspiel gewesen und die unfreiwillige Pause während des Kriegs ihm

„zum Heile“ ausgeschlagen sei; mit dem neuen *Brenner* schwebe ihm vor, innerhalb der „lärmenden Umgebung“ der Nachkriegspublizistik, die sich in verschiedenen Zeitschriften „so revolutionär, so weltbrüderlich und weltpriesterlich“ austobe, „den Ausdruck der Verstummtheit so mächtig zu vertiefen, bis es dieser schwätzenden Welt endlich den Athem verschlägt“.[14]

Methlagl ist jedenfalls der Auffassung, der Standpunkt des *Brenner* zum Krieg kennzeichne die Rede, die aus der Aufhebung der von Kierkegaard geforderten „Disjunktion zwischen Schweigen und Reden“ erfolgt sei, „als geschwätzige Phrase, als eine Umsetzung des Wortes, zu dem Schweigen wesentlich gehört, in ein verzerrtes Bildornament und die Tat, die dieser Rede folgt, als Untat“; die ‚andere Seite‘ des Krieges, soweit er im *Jahrbuch* dargestellt sei, sei „im Schweigen vergegenwärtigt“.[15] Dabei beruft er sich unter anderem auf einen Brief Rilkes, der Ficker in bezug auf seinen versprochenen Beitrag zum *Brenner-Jahrbuch 1915* schreibt, er warte ab, ob ein Gedicht entstehe, „sei es auch nicht mehr, als das Geräusch, mit dem ein Stück Schweigens abbröckelt von der großen Masse Stummseins in mir: denn wie ich den Inhalt des Brenner-Heftes, den Sie mir, dem Namen nach, vorstellen, betrachte, vermute ich, daß ein solcher Beitrag Ihnen willkommener und dem Zusammenhang durchaus angepaßter wäre“.[16] Doch hat ihm Rilke letztlich kein Stück von seinem Stummsein geschickt: im nächsten Brief schreibt er Ficker, es sei nun doch nichts Neues geworden, er schicke ihm Verse, die er in seinem Taschenbuch vorgefunden habe.[17] (Laut einem Brief Rilkes an Sidonie Nádherný v. Borutin waren sie mehr als zwei Jahre alt.)[18] Überdies stellt sich die Frage, aus welchen Äußerungen in dem angesprochenen Brief Rilke auf Fickers Intention geschlossen hat, nennt Ficker doch darin nur die Titel der Beiträge sowie Umfang und Erscheinungstermin des *Jahrbuchs*.[19]

Außerdem zieht Methlagl Rilkes Bekenntnis Helene v. Nostitz gegenüber heran, an seinem (in Abschrift beigelegten) Gedicht im *Jahrbuch* erkenne sie, „wie verstummt ich bin, ich hatte nichts anderes zu vergeben“.[20] Doch scheint mir das ein Eingeständnis von Schreibhemmungen zu sein, was nicht mit einem ‚beredten Schweigen‘ zum Krieg gleichzusetzen ist, wie es etwa Kraus festgehalten hat: „Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!“[21] So schreibt Rilke an Sidonie Nádherný, er „warte den Krieg ab in dieser Erstarrtheit“[22] – noch 1919 bekennt er Ficker gegenüber, er könne ihm keinen Beitrag für den neuen *Brenner* versprechen, weil er „die eindringliche Erstarrung der Kriegsjahre“ in sich noch nicht überwunden habe[23] –, und erklärt er Helene v. Nostitz, das Verstörende sei nicht die Tatsache dieses Krieges, „sondern daß er in einer vergeschäfteten, einer nichts als menschlichen Welt ausgenutzt und ausgebeutet wird, daß der Gott, wenn schon einer ihn hereingeschleudert hat, ihn nicht zurücknehmen kann, weil die Menschen habgierig, mit allem Gewicht ihres schweren Gewissens daran hängen“.[24]

Allerdings könnte man einwerfen, daß Rilke mit der Wahl seiner Verse für das *Jahrbuch* nicht in den Chor der Kriegslyriker eingestimmt hat. Im Gegensatz zu seinem Beitrag zum *Kriegsalmanach 1915* des Insel-Verlags, den im August 1914

entstandenen *Fünf Gesängen*, in denen der Krieg als elementare Macht gefeiert wird, die die Menschen der Gleichgültigkeit entreißt und den einzelnen aus seiner Vereinsamung erlöst, und in denen ein „Heldengebirg“ und die „herrlich gefühlte Gefahr“ beschworen, die anderen Völker als „blind“ hingestellt und die Mütter aufgerufen werden, das Glück zu empfinden, daß sie Gebende seien, und die Söhne hinauszusegnen.[25] Doch hatte Rilke seine Haltung schon bald revidiert: als ihn sein früherer Verleger Axel Juncker um ein Gedicht für seine Anthologie *Neue Kriegslieder* bat, antwortete er ihm, daß Kriegslieder bei ihm keine zu holen und die Gesänge im Insel-*Almanach* nicht als „Kriegs-Lieder“ zu betrachten seien und er sie auch nicht an anderer Stelle wiederverwendet wissen möchte.[26]

Für Methlagl ist das *Brenner-Jahrbuch 1915* ein „unvergleichliches Antikriegs-Dokument“. Zwar komme darin eine „dezidierte Antikriegs-Polemik“ nicht vor und sei „der Krieg als politisches und militärisches Geschehen“ ein „fast nur am Rande angesprochenes Thema“, aber umso mehr habe der Krieg „das Entstehen des Jahrbuchs motiviert und sein Erscheinungsbild geprägt“, und umso intensiver sei der *Brenner* dem nachgegangen, „was man als die ‚geistigen‘ Ursachen und Symptome des Krieges zu erkennen glaubte“. Dafür seien ihm zwei Parameter zur Verfügung gestanden: Zum einen habe man im Krieg vor allem die „sprachliche Symptomatik“ gesehen, indem man „in der Nachfolge von Kraus die durch den Kriegsausbruch freigewordene Phraseologie als ein Medium durchschaute, in und an welchem sich die Feindbild-Hysterie stets aufs neue entzündete“, und indem man sich der Überzeugung hingab, „daß diese Phraseologie sich durch die Massenmedien längst schon derart etabliert hatte, daß sie [...] zu einer elementaren *Ursache* und permanent fortwirkenden Disposition für alle mit dem Krieg verbundenen Gewalthandlungen geworden war“. Der zweite Parameter sei durch Kierkegaards „dialektische Analyse der bürgerlichen Existenz- und Verhaltensformen“ gegeben gewesen, die das Publikum und die Presse als Phänome der „Abstraktion“ und als Instrumente einer die Entscheidungsfähigkeit des „Einzelnen“ niederhaltenden „Nivellierung“ kennzeichne.[27]

Die meisten Beiträge des *Brenner-Jahrbuchs 1915* nehmen nicht direkt auf den Krieg Bezug. Eine Anspielung darauf findet sich in Dallagos Beitrag, der einen Großteil des *Jahrbuchs* einnimmt: Dallago erklärt, auch das Zeitgeschehen habe ihm geholfen, seine eigene Übertragung von Laotses *Taoteking* zu schmieden. Der erste Satz im 72. Spruch in den Übersetzungen Franz Hartmanns, Alexander Ulars und Richard Wilhelms sei ihm unpassend erschienen. Kraus habe in der *Fackel* gezeigt, „wie die Presse Wiens (und die Presse als solche ist im Großen und Ganzen heute wohl überall von der gleichen Gemeinheit) anläßlich des Todes einer alten Frau förmlich wetteiferte, vom Tode in einer Weise zu reden, als wäre er nicht mehr ernst zu nehmen“. Nach Kriegsausbruch habe er selbst Klarheit gewonnen und diese Stelle wie folgt übersetzt: „Wenn die Leute den Tod nicht mehr ernst nehmen, so zeigt ihnen das Leben seinen furchtbaren Ernst“. Er glaube, daß er mit dieser Fassung, die ihm „heute nach mehr als zweieinhalb tausend Jahren das aktuelle Leben eintrug, die Größe und Unvergänglichkeit des Taoteking eher bezeuge als verletze“ (S. 81f.).

In Trakls Gedicht *Im Osten* – noch vor seiner Abreise an die Front entstanden – verkörpern wilde Wölfe, die in die Stadt eingebrochen sind, die Bedrohung der Zivilisation, da ist von erschrockenen Frauen, sterbenden Soldaten und den Seufzern der Erschlagenen die Rede (S. 12f.), in *Grodek* – am 27. Oktober 1914 in der Psychiatrischen Abteilung des Garnisonsspitals in Krakau geschrieben – von tödlichen Waffen, sterbenden Kriegern, blutenden Häuptern und einem zürnenden Gott, und die Hoffnungslosigkeit zeigt sich im zentralen Bild „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung" sowie im Ausblick auf die „ungebornen Enkel" am Schluß (S. 14), die nicht nur auf die Generation hinweisen, der durch den Tod der „sterbenden Krieger" die Existenzmöglichkeit genommen ist, sondern darüber hinaus auf die Menschheit, die keine Zukunftsaussichten hat.

Bei Haeckers Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes* handelt es sich – wie es heißt – um Auszüge aus einem demnächst erscheinenden Buch des Münchner Philosophen. Er wollte es ursprünglich gleich nach Beendigung des Kriegs veröffentlichen, doch konnte es erst 1922 im Brenner-Verlag erscheinen, mit einer erweiterten Fassung des *Brenner*-Beitrags.[28] Ob diese Erweiterung die Eingriffe der Zensur wieder rückgängig macht – der Schluß und einige Stellen im letzten Abschnitt sind offenbar der Zensur zum Opfer gefallen[29] –, kann bei der rudimentären Überlieferung des Werks nicht geklärt werden. Übrigens konnte auch Haecker dem Krieg etwas abgewinnen, wie einem Brief an Ficker zu entnehmen ist: „Ich habe manchmal den Wunsch, auch draußen an der Front zu stehen, weil ich glaube, daß das Leben dort doch würdiger und erträglicher ist, als hier wo das Geschwätz nur noch ekelhafter geworden ist, als im Frieden."[30]

Haeckers Beitrag ist eine Abrechnung mit Publizisten wie dem Herausgeber der *Neuen Rundschau* und den Feuilletonisten des *Berliner Tageblatts*, vor allem was ihre Äußerungen zum Krieg betrifft. Seine Attacken ahmen die Satire Kraus' nach, wo dieser sich polemisch an Themen orientiert. Die Frage ist, ob Haecker auch dessen Sprachkritik geteilt hat. Denn für Kraus setzen sich die Medien und ihre Sprache an die Stelle der Realität und der ihr korrespondierenden Vorstellung.[31] Mit dem Ersten Weltkrieg beginnt für ihn die totale Herrschaft von Gewalt und Phrase, da Krieg als Nebeneinander von Totschlag (als der Intention von Gewalt) und automatisiertem Gerede (als der Intention von Phrase) erscheint.[32] In der *Fackel* und besonders in der Tragödie *Die letzten Tage der Menschheit* thematisiert er den Verlust der Fähigkeit zur Wirklichkeitswahrnehmung („Phantasie") durch die Phrasen der Presse („Vorstellungsersatz"), die zur Dummheit, zum Egoismus und zu den Vorurteilen der Menschen beigetragen haben, den eigentlichen Ursachen der Katastrophe.[33]

Nach Haecker ist die geistige Verfassung jener Publizisten eine, „in der man schwätzt und schwätzt und schwätzt und niemals denkt"; die „Gewalt der Phrase" habe sich über alle andere Gewalt gesetzt (S. 131f.). All jene, die ihre Kriegsbegeisterung durch Zitate Fichtes beglaubigen möchten, hätten nicht einmal soviel Seh- und Denkkraft, um des radikalsten Unterschieds zwischen 1813 (Völkerschlacht bei Leipzig im

Rahmen der Befreiungskriege gegen Napoleon) und 1914 bewußt zu werden: „daß dieser Krieg nicht aus Not und Armut, sondern aus Luxus und Reichtum, nicht aus der Knechtschaft, sondern aus der Herrschaft heraus entstand“ (S. 135). Er frage sich, ob nicht die Angst am drückendsten sei, daß sogar der Tod, „nachdem er einmal durchs Mauthnermaul hindurchgegangen und von Ganghofer, Lissauer und allerlei anderen Krampflyrikern und Trotteln besungen war“, zur Phrase geworden sei (S. 136). Sollte dieser Krieg den Zweck haben, den Menschen wieder zu sich selbst zu verhelfen und zum Grauen vor dem Ungeist, so habe er ihn gewiß bei denen verfehlt, die zu Hause blieben und schrieben – denn alles „geistige Unwesen“ sei prompt zur Stelle gewesen (S. 142).

In seine Kritik schließt Haecker auch die Presse im ‚feindlichen Ausland‘ ein: „Hüben und drüben durfte die Presse ungehindert die Lügen der Hysterie verbreiten, aber auch die der gesunden Gemeinheit. Sie predigte einen sinnlosen, blinden, in keiner Anschauung begründeten Haß.“ (S. 160) Er bezieht sich dabei auch auf die Hauptstadt des verbündeten Österreich, und zwar mit besonderer Schärfe:

> Und wenn es faktisch nicht wahr ist, so ist es doch ewig wahr, daß Herr Jakob Dalkes [Emile Jaques-Dalcroze] aus Wien stammt, weil nämlich Wien jene Stadt ist, die dazu ausersehen ward, daß in ihr alles Unwesen des Geistes – auch Herr Blei muß aus Wien stammen – musizierendes Fleisch und literarisches Blut werde und uns heimsuche. (S. 172)

Zum Schluß berichtet Haecker über einen mit Erlaubnis des k. k. Kriegsministeriums gedrehten Kinofilm, der die letzten Minuten eines Spions vor der Urteilsvollstreckung darstellte:

> Als sie aber nur noch wenige Schritte vom Galgen entfernt waren, da gebot ihnen der Kinooperateur Halt. Und sie hielten. Und der Spion, der in der nächsten Minute die weite Erde nicht mehr sehen sollte, mußte sich vor den Apparat eines Photographen stellen. Und er sah in den Apparat – er sah in den Saal auf alle die Menschen und auch auf mich, und zuweilen im Traum noch sehe ich seinen Blick. [...] Was aber und wie viel muß einem Kinopublikum geboten werden, damit es den Atem anhält und starr wird vor Entsetzen. Aber es wird geboten. (S. 187)

Hält man sich Fickers Charakterisierung des *Brenner-Jahrbuchs 1915* vom Herbst 1919, die es im wesentlichen auf einen Widerschein der Weisheit Laotses und der Denk- und Glaubensinbrunst Kierkegaards reduziert, vor Augen, wird die Entwicklung deutlich, die der *Brenner*-Herausgeber seit dem und durch den Ersten Weltkrieg vollzogen hat: scheinbar vergessen ist seine Erwartung vom Herbst 1914, Haeckers Beitrag nähme in einer Weise auf die Zeitereignisse Bezug, die dem *Brenner* ähnlich wie der *Fackel* das Verdienst sichere, der fragwürdigen Begeisterung geistig

standgehalten zu haben; vergessen ist sein nach der Lektüre von Haeckers Polemik gefaßter Entschluß, gerade ihretwegen für eine möglichst rasche Veröffentlichung des *Jahrbuchs* zu sorgen. Es ist aber genau der an namentlich genannte Publizisten, Schriftsteller und Philosophen Deutschlands sowie an den Papst gerichtete Vorwurf Haeckers, sie hätten sich durch Äußerungen und die dahinterstehende Geisteshaltung an diesem Krieg mitschuldig gemacht, es ist Haeckers dezidiert kriegsgegnerische Aussage, dieser Krieg sei aus Reichtum und Herrschaft heraus entstanden, was die Deutung des *Brenner-Jahrbuchs 1915* als Ausdruck der Verstummtheit und die Auffassung, die ‚andere Seite' des Kriegs sei in seinem Schweigen vergegenwärtigt, in Frage stellt. Ein Antikriegs-Dokument ist das *Jahrbuch* aus heutiger Sicht – abgesehen von Trakls *Grodek* – nur wegen Haeckers Essay.

Die Rezeption

des *Brenner-Jahrbuchs 1915* interessiert hier in zweierlei Hinsicht: Wie wurde Trakls Spätwerk, nach Ficker das „Vermächtnis seiner letzten Visionen",[34] aufgenommen? Und wie wurden die direkten Bezüge zum Ersten Weltkrieg oder die Anspielungen zum Zeitgeschehen wahrgenommen und kommentiert? Was die Rezeption innerhalb Tirols betrifft, so gilt es zuerst festzustellen, wie die Rezeption der Zeitschrift in den Jahren vor Kriegsbeginn erfolgt ist. Der *Brenner* wurde seit seinem Erscheinen im Jahre 1910 von der Tiroler Presse weitgehend ignoriert. Abgesehen von den wenigen Anzeigen neuerschienener *Brenner*-Hefte und den Ankündigungen der literarischen Abende des *Brenner*, die allesamt von Ficker stammen oder durch ihn veranlaßt wurden, und abgesehen von solchen Besprechungen der vom *Brenner* veranstalteten Abende, die nur auf den Vortragenden eingehen (Däubler, Kraus, Michel, Trakl), handelt es sich – gemessen an dem anderen Publikationen oder literarischen Veranstaltungen gewidmeten Raum – nur um vereinzelte, meist kurze Besprechungen von *Brenner*-Heften, Werken von *Brenner*-Mitarbeitern oder literarischen Abenden des *Brenner* sowie um Parodien auf die Lyrik Trakls und einen Nachruf auf Trakl.[35]

Ficker mußte, nach der Aufnahme des *Brenner-Jahrbuchs 1915* befragt, nüchtern feststellen, daß in Innsbrucker Blättern ganze zwei Besprechungen vorlägen. (Gleichzeitig betonte er jedoch, daß die Nachfrage nach dem *Jahrbuch* „verhältnismäßig recht befriedigend" sei.)[36] Die erste Besprechung stammt von Josef Anton Steurer und ist im konservativ-klerikalen *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* vom 20.7.1915 (Mittag-Ausgabe) erschienen. Der *Brenner* sei die „einzige schöngeistige Zeitschrift Tirols", eine „esoterische Halbmonatschrift", die nie Zugeständnisse an das Publikum gemacht, sondern sich nur an ihre „Gemeinde" gewandt habe. Das *Brenner-Jahrbuch 1915* stelle die Bestrebungen dieser Zeitschriften-Gründung dar, „dem Ringen von Wertmenschen, soferne dasselbe über das persönlich Erlebte hinausreicht, Ausdruck zu verleihen und so ein Mittel zur Aussprache einer werdenden Kultur zu sein".

Das Jahrbuch wird jedoch zugleich zum Denkbuch, indem es nach der Wiedergabe eines eigenartig ergreifenden Gedankens und der Geburts- und Sterbedaten das Bild des Dichter *Georg Trakl* bringt, des Dämmermenschen und Symbolikers, dessen Kennenlernen wie das Miterleben einer Fiebernacht war oder von Traum und weltfremder Umnachtung, und dessen Todesort („Garnisonsspital Nr. 15 in Krakau") so ganz begreiflich klingt. Auch „Die letzten Gedichte" und eine Schöpfung „Offenbarung und Untergang" enthält wie ein Testament das Buch. Die Gedichte sind vielleicht noch bemerkenswerter als frühere, weil sie die Einwirkung des Krieges auf eine so eigenartige Erscheinung zeigen und so ganz anders geartet sind, als was sonst ausnahmslos aus diesem Bluten wie Pilze nach dem Regen aufschießt. Ein Weiteres über Trakls Dichtungen zu sagen, sei erlassen. Er war zu weich für diese harte Erde und darum hat ihn die Größe dieser über die Welt gekommenen Unmenschlichkeit erstickt. Im blauen Schatten guter Bäume und auf silbernem Moos wird er nun wohl besser sein Traumleben weiterleben können. Nur das eine sei noch hier erwähnt, daß man Trakl unrecht tat, wenn viele alles von ihm als schwankende Brücke über den wirklichen Sinn verwarfen. Wo Reim und Versmaß ihm einen begrenzten Weg wiesen und streng genug waren, hat er den Freunden seiner Kunst Kabinettstücke von Situationsskizzen geschenkt, die in Naturempfinden, Stimmung und Wiedergabe unvergeßlich sind. So folge hier die Beschreibung eines Abends:

„Es dämmert. Zum Brunnen geh'n die alten Frau'n.
Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.
Aus einem Laden rinnt ein Duft von Brot
Und Sonnenblumen sinken übern Zaun."

Oder eine Wolkenskizze:

„Aus Wolken tauchen schimmernde Alleen,
Erfüllt von schönen Wagen, kühnen Reitern;
Dann sieht man auch ein Schiff auf Klippen scheitern
Und manchmal rosenfarbene Moscheen."

Sein Schaffen überhaupt aber wird als seltene Ausnahmserscheinung im österreichischen Literaturleben zu beachten bleiben und – vielleicht – einmal den Schlüssel finden lassen zu dem, was heute nur wenigen als berauschende Zukunftmusik verständlich ist. Dann würde man aber auch der Zeitschrift gedenken, die in guter Witterung schon so früh und so trotzig ihr Sprachrohr fernen Zeiten geliehen hat.

Kierkegaards Rede *Vom Tode* in der Übertragung Haeckers verdiene Interesse und Dank, da sie in diesen Tagen, wo „der Tod uns wieder zum Schatten von uns selbst wird“, manches Starke und Schöne zu sagen habe. Nach *Versen* des „impertinentesten Impressionisten“ Rilke folge der *Versuch einer Übertragung des Taoteking* Laotses durch Dallago, die für Interessenten chinesischer Weisheit und Freunde reinen Menschentums Anziehungskraft haben werde. Die Auszüge aus Haeckers *Der Krieg und die Geister* (!) seien „eine Kritik am Verhalten vieler ‚Geister‘ im Kriege“ und geißelten „in gewiß oft berechtigter Strenge Vorkommen- und Verkommenheiten von Menschen“ aus der „hohen Warte des Daseins“, weshalb sie „als kulturelle Arbeit“ gelten könnten, aber der Verfasser verwende auch unberechtigte Ausdrücke und bemerke nicht, daß bei ihm selbst, der den gebrandmarkten Literaten vorwerfe, ihr Haß sei eine *abstrakte* Lesefrucht der *Fackel*, Haß und Stil und ganze Sätze eine *praktische* Lesefrucht aus dieser Zeitschrift seien, und daß er nur das, was „ein lodernder Kämpfer“ seit 15 Jahren bewundernswerterweise gegen die Wiener Presse vorbringe, auf das *Berliner Tageblatt*, das *Forum* und die *Neue deutsche Rundschau* (!) „billig zurechtgeschnitten“ habe.

Die zweite der Tiroler Besprechungen stammt von einem Unbekannten mit der Signierung „–s.“ und ist in den deutschnational-freisinnigen *Innsbrucker Nachrichten* vom 7.8.1915 (Mittag-Ausgabe) erschienen. Ein „von hoher Warte aus gezogener Ideenkreis“ habe dem *Brenner* von jeher „eine besondere Bedeutung, ein eigenes Gewicht gegeben“. Dallagos Versuch einer Übertragung von Laotses *Taoteking* scheine trefflich gelungen; die Deutung, die er als Denker den Worten Laotses gebe, sei von ihm als Dichter in würdiger, edler Sprache zum Ausdruck gebracht und zwinge jeden nachdenklichen Leser in ihren Bann. Der so unverdient spät auch bei uns gewürdigte Dichterphilosoph Kierkegaard verlange von seinen Lesern „aufmerksamste, unbedingte Hingabe, die freilich dann auch reichen inneren Gewinn bringt“. In seiner Rede *Vom Tode* in der Übertragung Haeckers gehe der Philosoph „tiefinnere, vorher selten oder nie begangene Gedankenwege“, wer ihm zu folgen vermöge, werde „um manche ernste Erkenntnis reicher“ werden. Haeckers polemischer Aufsatz *Der Krieg und die Führer des Geistes* trete oft „mit beißendem Spott gegen die, der großen Zeit unwürdige, bestimmte Sonderinteressen verfolgende, eigennützige und unehrliche Stellung“ auf, „welche gewisse Kreise der Großstadtpresse und Großstadtliteraten (Berlin) dem Weltkriege und seinen Begleiterscheinungen gegenüber“ einnähmen. Freunde der Lyrik würden die *Verse* Rilkes mit Genuß lesen.

> Tiefsten Eindruck aber hinterlassen „*Die letzten Gedichte*“ und das visionäre Prosagedicht „*Offenbarung und Untergang*“ von Georg *Trakl*, der im Alter von 27 Jahren im Herbste vorigen Jahres gestorben ist. Die Lyrik Trakls hat sich in ihrer Sprache und Form wie in ihren Gedanken von jeher abseits des Gewohnten und Alltäglichen bewegt, ein flüchtiger Genießer mochte sie bisweilen als dunkel und absonderlich empfinden und mißverstehen – doch was immer die

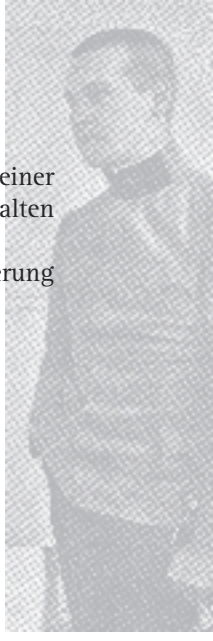
> Schuld daran gewesen sein mag: in diesen letzten schwermütigen Gedichten Trakls fallen alle hemmenden Bedenken, zerreißt jeder Schleier, der das wahre Antlitz dieser echten Dichterseele bislang noch verdüstert haben mag, und Georg Trakl steht vor uns in ergreifender Größe, würdig der hohen Verehrung, die das *Brenner-Jahrbuch* dem Andenken des Dichters durch Beigabe eines Bildnisses noch besonders zollt.

Außerdem konnten fünf weitere Besprechungen eruiert werden. Eine umfangreiche stammt von Hans Limbach und ist in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 20.8.1915 (Zweites Mittagsblatt) erschienen, und zwar auf der ersten Seite. Eingangs weist Limbach auf Trakls Tod hin, in dessen Zeichen diese Publikation stehe:

> [...] sein Bildnis, seine nachgelassenen Gedichte werden uns als letztes Vermächtnis dargeboten, vor allem aber der ergreifende Spruch, den der Herausgeber, in tiefer Erkenntnis von Trakls Wesen, aus seinen letzten Worten als Motto neben sein Bildnis gesetzt hat: „Gefühl in Augenblicken totenähnlichen Seins: Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt. Dies ist deine ungelöste Schuld, dein Gedicht eine unvollkommene Sühne.“[37]

Darin schließe sich würdig Kierkegaards Rede *Vom Tode* in der Übertragung Haeckers, die er „Über das Wesen des Ernstes“ nennen möchte. Bedeutsam sei auch Dallagos *Versuch einer Wiedergabe des Taoteking*; Dallagos Wesen könne man als „Größe der Einfalt“ charakterisieren, er sei in gewissem Sinn ein Heiliger. Dann zitiert Limbach ein paar Verse aus Dallagos *Epistel an mich selbst*, weist kurz auf die *Verse* Rilkes hin – dem es erfreulicherweise an einigen Stellen gelinge, sich beinahe natürlich auszudrücken – und geht auf Haeckers Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes* ein. Der sei eine Enttäuschung. Die Hoffnungen, die Haecker in manchen geweckt habe, hätten sich nicht erfüllt. Der ganze Aufsatz sei „nichts als ein Gepolter über den um die Kriegsereignisse herum schmarotzenden Journalistenschwarm“. Er frage sich, ob das nicht schon Kraus – der aus dem Abschaum der Menschheit auf diese selbst schließe – kräftig genug besorge und vor allem mit Grazie und überlegener Leichtigkeit. Ein ehrlicher Schwabe wie Haecker sollte nicht vergessen, daß sein Suppenlöffel nicht zum Schaumschlagen geschaffen sei und daß man sich auch nicht durch Beifall ermuntern sollte, sich zum Faustschläger zu kultivieren oder gar ein Kraus-Epigone zu werden. Denn Kraus habe, als schöpferischer Mensch, alle direkt oder indirekt beeinflußt, aber seine Irrtümer seien durch seine Persönlichkeit gedeckt.

Abschließend würdigt Limbach Ficker. Er gehöre zu den seltenen Redakteuren, die sich nicht als Herren der Kunst aufspielten, sondern wüßten, daß sie deren Diener seien. Eine solche Persönlichkeit sei wertvoller als hundert der „mittelmäßigen Produktionisten“, von deren Ruhm die Mitwelt widerhalle. Vor allem solle ihm nicht



vergessen werden, was er an dem zusammenbrechenden Trakl getan habe: „Seiner Fürsorge verdanken wir es, daß dieser große Dichter uns wenigstens solange erhalten blieb, und wir sein Werk und Vermächtnis, ‚Sebastian im Traum', besitzen."

Eine kurze Besprechung stammt von einem Unbekannten mit der Signierung „Rz." und ist im Berner *Bund* vom 24.8.1915 erschienen:

> [...] dieses Jahrbuch trägt den Stempel einer milden Wehmut, sind darin doch die letzten Gedichte des unter den jungen deutschen Dichtern mit besonderer Hoffnung genannten Dichters *Georg Trakl* enthalten. Geboren am 3. Februar des Jahres 1887 zu Salzburg, ist er am 3. November des letzten Jahres im Garnisonsspital zu Krakau als junger österreichischer Offizier gestorben. Sein Bild schmückt das Jahrbuch. Die hier wiedergegebenen letzten Gedichte stammen aus den Monaten Juni bis September 1914. Eine kurze, höchst eigenartige und seltsam eindrucksvolle Skizze aus dem Nachlaß Trakls, Mai 1914: „Offenbarung und Untergang", fügt dem Bilde des so früh vollendeten, hochbegabten Dichters eine neue Farbe bei.

Das *Jahrbuch* enthalte auch sonst noch fesselnde Beiträge, Kierkegaards Rede *Vom Tode*, Verse von Rilke, die jedoch ein vollkommen dunkles Rätsel blieben, und einen längeren Aufsatz von Haecker mit dem Titel *Der Krieg und die Führer des Geistes*.

Eine umfangreiche Besprechung stammt von Felix Stössinger und ist in der *Frankfurter Zeitung* vom 12.1.1916 erschienen. Auch der *Brenner* habe bisher versucht, „Opposition zu spielen und im Widerspruch zur Welt die Welt zu fördern"; das, wodurch er sich als „wertvolles Geschöpf der Gegenwart" erweise, mache dagegen seinen wahren Wert aus, und deswegen verdiene das *Jahrbuch* die Aufmerksamkeit des literarischen Deutschland. Die Besprechung Stössingers erfolgt unter dem Aspekt eines Ringens „um eine eigene *religiöse Weltanschauung*", im Zentrum stehen Kierkegaards *Vom Tode* und Laotses *Taoteking*. Zum Schluß kommt er auf die beiden „Dichter der Gegenwart", Trakl („ein Opfer dieses Krieges") und Rilke, zu sprechen.

> *Trakl* war eine sehr zart organisierte Natur. Die letzten Gedichte, die das Jahrbuch eröffnen, zeigen ihn in seiner Milde, in seiner regungslosen Traurigkeit. Welchem Künstler sollte er, der zu schwach war, die Hand zu heben, folgen, da er nicht selbst der Künstler war, mit formaler Stärke seine Schwäche wirklich persönlich auszudrücken. Nur *Hölderlin* kommt in Frage, der sein Licht, sein Engel gewesen sein muß. Jeder seiner edel getönten Verse war apokrypher Hölderlin, jedes Bild, das er sah, vom stummen Aufschlag der Lider Hölderlins gestreift. Trakl hüllte sich in seinen Gedichten frierend in eine Wolke und schritt durch schweigende Landschaften, in denen Einzelheiten wie Statuentrümmer umherliegen. Alle Teile der Landschaft, selbst

> Hirten und Tiere, sind edle, prächtig dunkel gefärbte Gegenstände ohne Leidenschaft, nur schweigend, wie das ohnmächtige Leiden selbst. Es sind Gobelins, in Verse aufgelöst, die antikisch klingen, wie eine Strophe von Hölty. Ein schönes Gefühl hatte Trakl für die Schuld des Menschen, daß er nicht alles liebt. Wortlos litt er an diesem zarten Seelenzwist. Er starb im Garnisonspital in Krakau an einer Veronalvergiftung, die ihm eher ziemte als der Schlachtentod.

Rilkes Verse seien unverständlich. Ähnlich wie Rilke spreche Trakl von Gott. „Er ist ihm nicht Gott, sondern ‚der' Gott. Die Vorstellung ist hellenisiert, als schämten sich die Dichter eines unliterarischen Gottgefühls. Aber wie auch die Form ist, im Wesen spricht sich in allen wichtigen Beiträgen des Jahrbuchs das neue Ringen der deutschen Literatur und des deutschen Geistes nach einem *metaphysischen* Verhältnis zu den Dingen aus." Das *Jahrbuch* sei „ein symbolisches Zeichen der Zeit, die nicht mehr der Natur vertraut, sondern den Kräften, die dahinter walten".

In Theodor Taggers Sammelrezension, erschienen in der Berliner Zeitschrift *Marsyas* (Jg. 1, 1917–1919, H. 2 vom September 1917, S. 74–78), wird eingangs das *Brenner-Jahrbuch 1915* an die Spitze der Manifeste der Jugend mit neuen Zukunftsperspektiven gereiht. Von den *Brenner*-Mitarbeitern wird besonders Trakl hervorgehoben, der – von dieser Zeitschrift entdeckt – der Lyrik von heute „das schmerzhafteste und unbedeckteste Gesicht" gegeben habe und dessen Gedichtbände zu den wertvollsten der letzten Jahrzehnte gehörten. Das *Jahrbuch* bringe seine letzten Gedichte. Außerdem enthalte es bisher unveröffentlichte Ausführungen von Kierkegaard in der Übersetzung Haeckers: „Der strenge Christ Kierkegaard leuchtet der ganzen Brennerbewegung voran. Der strenge Geist Haecker, Apostel und Verkündiger, gehört der Zukunft. In diesem Jahrbuch spricht er über ‚die Führer des Geistes' mit Keulenschlägen." Lesenswert sei schließlich Dallagos ungewöhnliche Übertragung des *Tao*.

Eine kurze Besprechung stammt von einem Unbekannten mit der Signierung „f–a." und ist in der *Wage* mit dem Untertitel *Eine Wiener Wochenschrift* (Jg. 19, 1916, Nr. 31–33 vom 12.8., S. 405) erschienen: Das *Brenner-Jahrbuch 1915* sei „der reichste, der wertvollste, der geläutertste" Jahrgang dieser Zeitschrift, in ihm störe „keine Zufälligkeit des jeweiligen Erscheinens" und sei „fast Endgiltiges" erreicht. Von Trakl seien die letzten Gedichte und Prosa aus dem Nachlaß zu lesen, „unsagbarer Schwermut voll, das reine Bild dieses Träumenden, der das Wort ‚Schwester' wie kein anderer sagen konnte, noch einmal, gewissermaßen im Abschiednehmen zeigend";[38] von Rilke Verse, „merkwürdig spröde, denen ein bewußtes Entfliehen dem leichten, süßen Rilkevers" anzumerken sei. Dallago gebe einen interessanten Versuch einer Wiedergabe des *Taoteking*, deren Art für Philologen problematisch und anfechtbar sein möge, für Fühlende jedoch reizvoll sei, „Ausdruck eines Menschen an fremdem Material". Von Haecker stamme die erste Übersetzung von Kierkegaards Rede *Vom*

Tode und der „prachtvolle, blitzdurchzuckte“ Aufsatz *Der Krieg und die Führer des Geistes*, der „als Dokument von dem kläglichen Zusammenbruch unserer geistigen Führer“ bleiben werde.

Abgesehen von diesen Besprechungen des *Brenner-Jahrbuchs 1915* gibt es ein paar publizierte Stellungnahmen zu einzelnen Beiträgen: Franz Blei nimmt in der Berliner Zeitschrift *Die Aktion* (Jg. 5, 1915, Nr. 33/34 vom 21.8., Sp. 427–430) unter dem Titel *Der Krieg und die Führer des Geistes* auf Haeckers Essay Bezug. Eingangs fordert er die von der Presse noch unverdorbenen Menschen auf, „diese außerordentlich wichtigen 50 Seiten in dem Jahrbuch zu lesen und sie dem Nächsten weiter zu geben“. Im weiteren geht es ihm aber nur darum, es als unberechtigt zurückzuweisen, von Haecker zu den schändlichen Literaten gerechnet zu werden.

Der Apotheker Franz Markus kommt in seinem Aufsatz *Dem Andenken Georg Trakls*, erschienen in der Wiener *Pharmazeutischen Post* (Jg. 48, 1915, Nr. 87 vom 30.10., S. 869–872), unter anderem auch auf Trakls Beiträge im *Brenner-Jahrbuch 1915* zu sprechen. In der redaktionellen Vorbemerkung wird darauf aufmerksam gemacht, daß das *Jahrbuch* Trakls letzte Gedichte enthalte; außerdem wird das dort abgebildete Photo von ihm wiedergegeben und sein Aphorismus zitiert. Markus geht am Schluß seines Aufsatzes auf das *Jahrbuch* ein:

> Das soeben zur Ausgabe gelangte „*Brenner Jahrbuch 1915*“, dem auch das Bildnis *Georg Trakl's* entnommen ist, enthält einige unveröffentlichte Gedichte, sowie eine Prosa-Arbeit des Dichters „*Offenbarung und Untergang*“. Die Gedichte stammen zum großen Teile aus einer Zeit, als der Dichter bereits im Felde stand, und sind inhaltlich von den am Kriegsschauplatz empfangenen Eindrücken beeinflußt. Es sind dies die Gedichte „*Im Osten*“ (August 1914), „*Klage*“ und „*Grodek*“ (September 1914).
>
> Es möge hier von diesen letzten Gedichten noch eines folgen [Zitat von *Klage* II].
>
> Aus vielen Dichtungen *Trakls* spricht sein vorzeitiger, unnatürlicher Tod. Um diesen herbeizuführen, wird es wohl kaum der Fehldiagnose eines Arztes bedurft haben. Menschen wie er, die von Natur aus mit einer übergroßen Phantasie ausgestattet waren, bedürfen oft nur geringer Anlässe. Wie erst, wenn sie eine Wirklichkeit erleben müssen, wie es bei *Trakl* der Fall war?

Kraus erwähnt das *Brenner-Jahrbuch 1915* in der *Fackel* der Jahre 1915 und 1916 nicht, obwohl er im Dezember 1915 in der *Fackel* im Zusammenhang mit seiner eigenen Einstellung zum Krieg auch auf Trakls Tod zu sprechen kommt: von seinen Innsbrucker Freunden sei der eine (Ficker) jetzt für den Export ausgezogen und der andere (Trakl) für den Export gestorben.[39] Sogar privat hat Kraus das

Jahrbuch nur peripher zur Kenntnis genommen: An Sidonie Nádherný schreibt er im Zusammenhang mit der bedauernswerten Lage des eingerückten Ficker lapidar, das *Brenner-Jahrbuch* „mit Gedichten von Trakl und Rilke ist jetzt erschienen".[40] Er hatte ja schon zwischen Trakls Tod und dem Krieg keine Verbindung sehen können: „Er ist wohl kein Opfer des Krieges. Es war mir immer unbegreiflich, daß er leben konnte. Sein Irrsinn rang mit göttlichen Dingen".[41] Und bei seiner Lesung in Wien vom 16. Dezember 1914 hatte er die Trakl-Gedichte *An den Knaben Elis*, *In ein altes Stammbuch* und höchstwahrscheinlich auch *Ein Herbstabend* gelesen – also Gedichte ohne einen Bezug zu kriegerischen Handlungen. Außerdem hat sich Kraus – wohl auf Befragen Fickers – zu Haeckers Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes* geäußert: Kraus habe ihm gegenüber gemeint, Haeckers „Kriegs-Aufsatz" hinterlasse nicht ganz den starken Eindruck seiner früheren Arbeiten, Einzelnes sei ausgezeichnet, aber Haecker hätte mehr aufs Ganze gehen sollen.[42] – Hier sei auch eine Mitteilung in einem Brief Haeckers erwähnt, der zufolge Walter Serner – der bei Kriegsbeginn als Pazifist in die Schweiz gegangen war, wo er Zeitschriften wie *Mistral* und *Sirius* mitherausgab – brieflich seinen tiefsten Dank und seine Hochachtung für Haeckers Essay ausgedrückt habe.[43]

Rilke hat privat mehrfach auf das *Brenner-Jahrbuch 1915* Bezug genommen: An Helene v. Nostitz schreibt er, soeben sei das *Brenner-Jahrbuch* mit Trakls letzten Gedichten gekommen, „er ist aufs furchtbarste leidend in Krakau im Garnisons-Spital gestorben, im fremden bösen Unheil mitten drin, und doch vielleicht eingesunken an die Wurzeln seines eigenen Leidens, das noch ein paar Blüten aufbrachte und abwarf".[44] An Sidonie Nádherný schreibt er: erschütternd seien die im Juni 1914 geschriebenen Gedichte Trakls (*Die Schwermut* und *Die Heimkehr*), „die schon des unaufhaltsamen Schicksals so ganz voll sind, als von einem gleichsam schon Ergossenen und Vollzogenen schwer";[45] auch ihm sei das *Jahrbuch* eine Wohltat, „durch Trackl's erschütternde Verse, durch den herrlichen Kierkegaard und Th. Haecker's ausgezeichneten Aufsatz";[46] gestern habe er wieder Kierkegaards Rede im *Jahrbuch* gelesen, sie sei „von so wunderbarem Ausgleich im Innern und dabei ausgezeichnet übertragen" („Wer ist denn Theodor Haecker?").[47]

Offenbar hat auch Stefan Zweig das *Brenner-Jahrbuch 1915* zur Kenntnis genommen, da er Ende August 1915 Hofmannsthal in einem verschollenen Brief vorschlägt, für dessen *Österreichischen Almanach auf das Jahr 1916* Trakls Gedicht *Grodek* auszuwählen. (Der bat ihn dann nicht einmal um Zusendung des *Jahrbuchs*, sondern nur um eine Abschrift des Gedichts;[48] außerdem blieb er bei seiner Entscheidung für Trakls Gedicht *Die Nacht*, das er unter dem Titel *Letztes Gedicht* wiedergibt.)

Das erste Ergebnis dieser Untersuchung lautet: Von den sieben Besprechungen des *Brenner-Jahrbuchs 1915* sind alle von einer Verehrung der Person und des Werks Trakls geprägt und gehen die meisten auf seine darin veröffentlichten letzten Gedichte ein, im allgemeinen sogar intensiver als auf die anderen Beiträge. Keine dieser Besprechungen stammt von jemandem, der früher schon als Trakl-Kenner publizistisch hervorgetreten wäre (allenfalls Steurer[49]). Im Gegensatz dazu wird

– mit Ausnahme des Aufsatzes von Markus, der jedoch als Pharmazeut des Kollegen Trakl gedenkt – in keinem einzigen der 1915/16 in Zeitungen, Zeitschriften oder Almanachen erschienenen Nachrufe auf Trakl oder Würdigungen seiner Dichtkunst auf das *Brenner-Jahrbuch 1915* mit seinen letzten Gedichten Bezug genommen. Und das, obwohl etliche Schriftsteller (auch aus Wien und Deutschland) Ficker um Informationen über Trakls letzte Gedichte oder um Zusendung des *Jahrbuchs* gebeten haben. Nur in Ehrensteins Nekrolog *In memoriam Georg Trakl*, erschienen im Kurt-Wolff-Almanach *Vom jüngsten Tag* (Leipzig 1916, S. 21–25), wird das Gedicht *Grodek* kurz erwähnt.

Das zweite Ergebnis lautet: In den meisten Besprechungen werden die meisten Beiträge nicht mit diesem Krieg oder dem Krieg an sich in einen Zusammenhang gebracht. Eine Ausnahme ist der Artikel Steurers (*Allgemeiner Tiroler Anzeiger*), in dem betont wird, daß Trakls letzte Gedichte „die Einwirkung des Krieges" auf eine eigenartige Weise zeigten und ganz anders geartet seien als die grassierende Kriegslyrik, ferner daß Kierkegaards Rede *Vom Tode* in diesen Tagen, wo der Tod uns zum Schatten von uns selbst werde, manches Starke und Schöne zu sagen habe, und schließlich daß Haeckers Äußerungen „eine Kritik am Verhalten vieler ‚Geister' im Kriege" seien und „Vorkommen- und Verkommenheiten von Menschen" aus der „hohen Warte des Daseins" geißelten. Allerdings hat Steurer keinen einzigen Vers aus Trakls letzten, die Einwirkung des Kriegs offenbarenden Gedichten zitiert, sondern konventionelle „Kabinettstücke von Situationsskizzen" aus den Gedichten *Die Verfluchten* und *Vorstadt im Föhn*. Weitere Ausnahmen sind der Artikel von „–s." (*Innsbrucker Nachrichten*), in dem es heißt, Haecker spotte über die der großen Zeit unwürdige, „eigennützige und unehrliche Stellung", die „gewisse Kreise der Großstadtpresse und Großstadtliteraten" dem Krieg und seinen Begleiterscheinungen gegenüber einnähmen, der Artikel Limbachs (*Neue Zürcher Zeitung*), in dem bedauert wird, daß Haeckers Aufsatz nur „ein Gepolter über den um die Kriegsereignisse herum schmarotzenden Journalistenschwarm" sei, und der Artikel von „f–a." (*Die Wage*), in dem betont wird, Haeckers Aufsatz werde „als Dokument von dem kläglichen Zusammenbruch unserer geistigen Führer" bleiben. Davon abgesehen weist Markus (*Pharmazeutische Post*) darauf hin, daß Trakls Gedichte *Im Osten*, *Klage* II und *Grodek* inhaltlich von seinen am Kriegsschauplatz empfangenen Eindrücken beeinflußt seien. Aber er zitiert nur *Klage* II, das keine offenkundigen Bezüge zum Krieg enthält.

In den Tiroler Zeitungen ist – abgesehen von den eingangs genannten zwei Besprechungen – im Untersuchungszeitraum (von Juli bis September, z. T. bis Dezember 1915) vom *Brenner-Jahrbuch 1915* nicht die Rede, obwohl es etlichen Publizisten und Redaktionen bekannt gewesen sein muß, zumindest durch jene beiden Besprechungen. Manche[50] veröffentlichten überhaupt keine Rezensionen, die anderen[51] präsentierten ‚patriotische' Literatur oder nahmen auf Artikel in anderen Zeitungen bzw. Zeitschriften Bezug, die entweder zur Untermauerung der eigenen Meinung zitiert wurden oder mit denen man sich kritisch oder ironisch auseinandersetzen wollte.

Besprochen wurden vor allem politisch-historische Zeitschriften, viele mit dem Signalwort ‚Krieg' im Titel (*Der große Krieg*, *Der europäische Krieg und der Weltkrieg*, *Illustrierte Geschichte des Weltkrieges 1914/15*, *Illustrierte Kriegs-Chronik*, *Der Völkerkrieg*, *Innsbrucker Kriegsflugblätter*, *Unsere Krieger*, *Österreichs deutsche Jugend*, *Historisch-politische Blätter*, *Alte und Neue Welt*, *Flugschriften für Österreich-Ungarns Erwachen*, *Aus großer Zeit*, *Stimmen der Zeit*, *Über Land und Meer*, *Die Bergstadt*) oder religiöse (*Zeitschrift für katholische Theologie*, *Die katholische Welt*, *Die Christliche Frau*, *Katholische Missions-Propaganda*, *Die Stimme der Heimat*, *Heiliges Feuer*); manchmal solche, die Bereiche wie Mode, Kochkunst und Gesetze betrafen, fast nie renommierte Kulturzeitschriften wie *Hochland*, *Schaubühne*, *Merker*, *Süddeutsche Monatshefte*, *Bühne und Welt* oder *Österreichs Illustrierte Zeitung*. Mit ganz wenigen Ausnahmen erfolgten die Besprechungen anonym, d. h. stammten von den Redaktionen selbst oder waren ‚Waschzettel' von Verlagen, meist sind sie sehr kurz und beschränken sich auf die Nennung einiger Beiträge. Wenn eine Wertung erfolgt, so handelt es sich um affirmativ-positive Bemerkungen, deren gemeinsamen Hintergrund Kriegsbegeisterung, Deutschnationalismus und Schmähung der Feinde darstellen.

Derselbe Befund ergibt sich bei einem Blick auf Rezensionen von Büchern, sei es von Gedichtbänden unbekannter, angeblich als einfache Soldaten im Feld stehender Gelegenheitsschriftsteller (wie Otto Pechanda), von Sammlungen von ‚Kulturgut' (wie *Kriegslieder und Heldengedichte*), von ‚wissenschaftlichen' Abhandlungen (wie *Die Überlegenheit der germanischen Rasse*) oder von Militaria (*Vom Kriegsleben*, *Das U-Boot im Kampfe*), sei es von heimischen Erfolgsbüchern (wie Bruder Willrams *Blutiges Jahr!*, Hirts *Heereszug Gottes* oder Ottokar Kernstocks *Schwertlilien aus dem Zwingergärtlein*) oder von Werken international renommierter Schriftsteller (wie Sven Hedins *Volk in Waffen*). Greifen wir ein paar heraus, zuerst solche, die für die Tiroler Kriegspublizistik gänzlich unrepräsentativ sind: Steurer, der bereits den 2., 3. und 4. literarischen Abend des *Brenner* im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* besprochen hatte,[52] preist in seiner zusammen mit der Besprechung des *Brenner-Jahrbuchs 1915* abgedruckten Rezension der erweiterten Auflage von Hirts Gedichtsammlung *Der Heereszug Gottes* die wundervollen Bilder dieses Werks, seine hohe Seele, das reine Pathos und den Zukunftsglauben; er betont, in dieser bislang eigenartigsten Publikation im Krieg habe ein Einzelner wieder „einen Prometheusfunken aus dem ewigen Lichte geholt: alle hoffensstarken, alle guten Menschen sollen sich um dieses Feuer scharen".[53] Wenig später preist er in derselben Zeitung die im Kurt-Wolff-Verlag erschienene Gedichtsammlung *Der zunehmende Mond* von Rabindranath Tagore, die ein neues Hoheslied auf das ewige Menschheitsthema ‚Mutter und Kind' darstelle und bezaubernde lyrische Bilder enthalte.[54]

Ein unbekannter Verfasser mit der Signierung „–r" behauptet, man habe der Redaktion des *Allgemeinen Tiroler Anzeigers* von der Südfront geschrieben, Bruder Willrams Gedichtsammlung *Das blutige Jahr!* biete, beim „Dröhnen des Kanonenchores" gelesen, einen Hochgenuß. Das Urteil, dieses Buch sei eine „prächtige Liebesgabe an die Front und ein höchst zeitgemäßes Liederbuch fürs

Hinterland, das seelisch mit den Kämpfern an der Front mitzuschwingen“ wünsche,[55] ist zwar formal mit jener angeblichen Leserzuschrift identisch, gibt aber offenbar die Meinung der Redaktion wieder, die zum Tyrolia-Verlag gehörte, in dem auch dieses Buch erschienen ist. Überdies hat dieser Verlag in seiner Zeitung im Sommer 1915 in mehreren Inseraten Bruder Willrams *Blutiges Jahr!* als „Feldpostsendung zum Geschenk für die Soldaten“ empfohlen.

Um zu differenzierten Ergebnissen zu gelangen, bedürfte es freilich einer Rezeptionsgeschichte der Kriegsliteratur in Tirol, doch gibt es bislang nicht einmal eine umfassende Darstellung der Strömungen und Entwicklungen der Tiroler Kriegsdichtung, sondern nur Vorarbeiten dazu.[56] Die Tiroler Schriftsteller sind durch *Grodek* (aber auch durch andere Beiträge des *Brenner-Jahrbuchs 1915*) im eigenen Land mit einer Literatur konfrontiert worden, die sie nach Meinung Holzners zum Nachdenken über die eigenen Schreibweisen und Stellungnahmen zum Krieg hätte anregen können; doch sei ein solches Nachdenken unterblieben.[57] Was das hiesige Ignorieren des *Brenner* betrifft, soll hier auf eine weitere Auffassung Holzners verwiesen werden: Fickers Schweigen im ersten Nachkriegs-*Brenner* zur politischen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung Tirols, der Auflösung Tirols als Kronland der Habsburgermonarchie und der Abtretung Südtirols an Italien, sei als Verweigerung einer Bündnispartnerschaft mit der Journalistik und einer pressehörigen Literatur ein Signal gewesen, das freilich damals ungehört verhallt sei.[58]

Holzner verweist dabei auf Fickers Ablehnung der Einladung zur Mitarbeit an der Tirol-Nummer der Berliner Zeitschrift *Die Woche*, die „den Sinn und die Hilfslust für die Brüder in Südtirol“ mehren sollte:[59] er fühle die Not des Vaterlands und der engeren Heimat zu tief, um nicht geistig von ihr in einer Weise ergriffen zu sein, die ihm „jede Beteiligung an einer propagandistischen Mache verbietet“, und sei so sehr davon überzeugt, „daß das Verhängnis, das über Europa hereingebrochen ist, die reife Frucht jenes radikalsten Abfalls vom Geiste ist, der in dem fluchwürdigen Wirken der Presse und in der Verjournalisierung des geistigen Lebens seinen sichtbarsten Ausdruck findet“, daß er es sich nie verzeihen könnte, dem geistigen Ansehen seiner Heimat „anders als auf eine geistige Art dienen zu wollen“; dazu stehe er, selbst wenn die geistige Bewegung des *Brenner*-Kreises im eigenen Land auch weiterhin im Dunkeln bliebe.[60] Schon im April/Mai 1919 hatte Ficker Haecker angekündigt, daß die Zeit, in der der *Brenner* seine „eigentlichste Mission“ erfüllen könne, erst kommen werde, und daß er mit dem neuen *Brenner* nichts anderes im Auge habe „als den Weg zu bereiten für die geistige Empfängnis jener Wenigen, jener Zukünftigen, die nach Ihrem Wort das Reich Gottes wieder an sich reißen werden“.[61] Dementsprechend kündigt er im ersten *Brenner*-Heft nach dem Krieg an, ab nun das Christentum in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken, und zwar mit einem „letzten Ernst zur Verantwortung vor einem höchsten Richter“.[62]

Man kann im Verhalten des *Brenner* bzw. seines Herausgebers freilich auch eine Flucht vor der Aktualität, dem „zeitlich Bedingten“[63] sehen. Hatte doch der *Brenner* schon vor dem Krieg die Kulturkrise nicht wie andere Zeitschriften (*Ruf*, *Sturm*, *Aktion* u. a.) durch eine besondere Akzentuierung bzw. Politisierung des Ästhetischen

zu überwinden versucht, sondern im wesentlichen durch naturmystisches Denken oder christlichen Glauben, und lag doch seinem Kulturpessimismus die Forderung zugrunde, zum hektischen literarischen Zeitgeschehen in den Großstädten und zu aktuellen tagespolitischen Fragen Distanz zu halten.[64] Im *Brenner-Jahrbuch 1915* standen zwei weltanschauliche Positionen nebeneinander: die Losung, die die gegenwärtige Kulturkrise überwinden helfen sollte, hieß nun sowohl zurück zur Natur und zum Ursprung im Sinne Dallagos als auch zurück zu einem Dasein vor Gott im Sinne Haeckers und Kierkegaards.[65] Aber zusätzlich wollte Ficker damals den Zeitgeist, die Zeit treffen, indem er Haeckers Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes* veröffentlichte, von dem er sich eine unmittelbare Wirkung ähnlich der *Fackel* erhoffte – in der ja ebenfalls der Krieg vor allem als sprachlich-geistiges Phänomen dargestellt wird.

Wieso hat Ficker die beiden Besprechungen des *Brenner-Jahrbuchs 1915* in Innsbrucker Zeitungen als „unbeträchtlich" bezeichnet?[66] Daß sie es von ihrer Aufmachung her nicht waren, muß ihm bekannt gewesen sein: die von Steurer ist die einzige graphisch hervorgehobene Rezension eines Buchs bzw. einer Zeitschrift im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* vom Sommer 1915, mit fettem Übertitel und außerhalb der vorgesehenen Rubrik plaziert; die von „–s." steht zwar in der vorgesehenen Rubrik, nimmt aber mehr Platz ein als die anderen Besprechungen in den *Innsbrucker Nachrichten* vom Sommer 1915. Also muß etwas anderes seine Erwartung enttäuscht haben. Dabei dürfte es sich um die Äußerungen der beiden Rezensenten zu Haeckers Polemik gehandelt haben: Steurer wirft Haecker ja vor, in seiner haßerfüllten Einstellung, in Stil und Formulierungen seines Essays ein Epigone Kraus' zu sein; der andere Rezensent reduziert den Essay auf einen Spott über gewisse Kreise der Berliner Publizistik in dieser „großen Zeit".

Dafür spricht auch, daß Ficker Haecker gegenüber die Kritik Limbachs verurteilt: Limbach, der „mitunter kurzsichtig im Urteil und schwankend" sei, habe in seiner Besprechung Haeckers Essay mit einer „dürftigen Entschiedenheit" abfällig beurteilt, „die er sich gewiß mühsamer abgerungen hat, als sie zu Papier gebracht erscheint"; er halte ihn nicht für so leichtfertig, „als er hier scheinen könnte".[67] Schließlich spricht auch dafür, daß er im ersten Heft des Nachkriegs-*Brenner* als Werbung für das *Brenner-Jahrbuch 1915* nur aus den Besprechungen im *Marsyas* und in der *Wage* zitiert, in denen Haeckers Essay positiv beurteilt wird, und daß er als Werbung für die Zeitschrift *Der Brenner* Abschnitte über die dem „Verlangen nach einer religiösen Macht" dienende Beschäftigung mit Laotse und Kierkegaard aus der Besprechung in der *Frankfurter Zeitung* vom Jänner 1916 zitiert, die er überdies unter die „Urteile aus der Vorkriegszeit" einreiht.[68] Eine Stellungnahme zu den Zeitereignissen in der Nachfolge von Kraus hat Ficker hingegen abgelehnt, wie aus seinen Erläuterungen im *Brenner*-Prospekt vom September 1919 hervorgeht: wer zur Einsicht gelange, daß der einzige Weltkrieg, für den sich zu begeistern dem Geist heute noch geziemen würde, in der *Fackel* geführt worden sei, „der wird nicht erwarten, daß wir dem verstörten Antlitz der Zeit noch mit Glossen und satirischen

Spitzfindigkeiten unter die Augen treten, die auch im besten Fall nur eine leichte Nachgeburt der schweren Wehen und immer eine Nachäffung des beispiellosen Nahkampfs wären, in dem *ein Karl Kraus* sein ganzes Leben eingesetzt hat".[69]

Anmerkungen

1 Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1914–1925. (Bd. 2.) Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher u. a. Innsbruck 1988 (Brenner-Studien 8), 12 (Brief vom 21.8.1914).

2 Der Brenner 18, 1954, 251.

3 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 68 (Brief an Haecker vom 19.12.1914).

4 Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck, Sign. BA 84/7–1.

5 Im Brenner 7, 1922, Bd. 2, 228, gab er an, auf eine „spätere Gelegenheit" zu warten, 1926 veröffentlichte er den Sammelband *Erinnerung an Georg Trakl*, der auch seinen Bericht enthält.

6 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 86 (Brief an Haecker vom 8.2.1915).

7 Ebda., 68 (Brief vom 19.12.1914).

8 Ebda., 85 (Brief vom 8.2.1915).

9 Ebda., 83f. (Brief an Rilke vom 4.2.1915).

10 Der Brenner 6, 1919/20, H. 1, Ende Oktober 1919, 1–4, hier 1f.

11 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 49 (Brief vom 19.11.1914).

12 Ebda., 51 (Brief vom 20.11.1914).

13 Walter Methlagl: *Der Brenner* im Krieg. In: Klaus Amann u. Hubert Lengauer (Hg.): Österreich und der Große Krieg 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte. Wien 1989, 109–113, hier 112.

14 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 167 (Brief vom 11.4.1919).

15 Methlagl (Anm. 13), 112.

16 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 86f. (Brief vom 8.2.1915).

17 Ebda., 90 (Brief vom 15.2.1915).

18 Rainer Maria Rilke: Briefe an Sidonie Nádherný v. Borutin. Hg. v. Bernhard Blume. Frankfurt 1973, 238f. (Brief vom 22.7.1915).

19 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 83f. (Brief an Rilke vom 4.2.1915).

20 Rainer Maria Rilke – Helene v. Nostitz: Briefwechsel. Hg. v. Oswalt v. Nostitz. Frankfurt 1976, 92 (Brief vom 12.7.1915).

21 Karl Kraus: In dieser großen Zeit. In: Die Fackel 404, 5.12.1914, 1–19, hier 2 (urspr. Vorlesung in Wien vom 19.11.1914).

22 Rilke, Briefe an Nádherný (Anm. 18), 244 (Brief vom 17.9.1915).

23 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 200 (Brief vom 12.11.1919).

24 Briefwechsel Rilke – Nostitz (Anm. 20), 91f. (Brief vom 12.7.1915).

25 Kriegsalmanach. Leipzig 1915, 14–19.

26 Rainer Maria Rilke: Briefe an Axel Juncker. Hg. v. Renate Scharffenberg. Frankfurt 1979, 200 (Brief vom 19.10.1914).

27 Methlagl (Anm. 13), 110f.

28 Theodor Haecker: Satire und Polemik 1914–1920. Innsbruck 1922.

29 Brief Ludwig v. Fickers an Theodor Haecker, 25. 7.[recte: 6.] 1915 (Kopie im Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck).

30 Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 20 (Brief vom 29.9.1914).

[31] Helmut Arntzen: War *Die Fackel* eine Zeitschrift? In: Wolfgang Hackl u. Kurt Krolop (Hg.): Wortverbunden – Zeitbedingt. Perspektiven der Zeitschriftenforschung. Innsbruck u. a. 2001, 131–136, hier 133.

[32] Helmut Arntzen: Sprachdenken und Sprachkritik. In: Frank Trommler (Hg.): Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus. Reinbek 1982, 247–259, hier 259.

[33] Sigurd Paul Scheichl: Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996, 224–241, hier 233.

[34] Der Brenner 6, 1919/20, H. 1, Ende Oktober 1919, 1.

[35] Eberhard Sauermann: Zur Rezeption Trakls und des frühen *Brenner* in der zeitgenössischen Tiroler Presse. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 13, 1994, 74–87, hier 74f.

[36] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 104 (Brief an Haecker vom 14.10.1915).

[37] Hier mit allen Druckfehlern zitiert.

[38] Der Satz „der das Wort ‚Schwester' wie kein anderer sagen konnte" ist der einzige aus dieser Besprechung, den Ficker in der Werbung für das *Brenner-Jahrbuch 1915* im ersten Heft des Nachkriegs-*Brenner* (Der Brenner 6, 1919/20, H. 1, Ende Oktober 1919, Anhang) nicht zitiert.

[39] Die Fackel 413–417, 10.12.1915, 24.

[40] Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nádherný v. Borutin 1913–1936. 2 Bände. Hg. v. Heinrich Fischer u. Michael Lazarus. München 1974, Bd. 1, 172 (Brief vom 20.7.1915).

[41] Ebda., 83 (Brief vom 13./14.11.1914).

[42] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 104 (Brief an Haecker vom 14.10.1915).

[43] Ebda., 105 (Brief von Haecker vom 26.10.1915).

[44] Briefwechsel Rilke – Nostitz (Anm. 20), 92 (Brief vom 12.7.1915).

[45] Rilke, Briefe an Nádherný (Anm. 18), 239 (Brief vom 22.7.1915).

[46] Ebda., 241 (Brief vom 2.8.1915).

[47] Ebda., 243 (Brief vom 19.8.1915).

[48] Hugo v. Hofmannsthal – Stefan Zweig: Briefe (1907–1928). Hg. v. Jeffrey B. Berlin u. Hans Ulrich Lindken. In: Hofmannsthal-Blätter 26, Herbst 1982, 86–116, hier 99 (Brief vom 29.8.1915).

[49] Steurers Besprechung des 4. literarischen Abends des *Brenner* (Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 13.12.1913) stellt zugleich die einzige umfassende Beschäftigung mit Trakls Rezitation seiner Gedichte dar. Seine Wertschätzung Trakls bekundete er später in einem längeren Artikel (Die Wochenpost vom 30.10.1954).

[50] *Volks-Zeitung*, *Tiroler Volksbote* (mit einer Ausnahme: am 9.9.1915 werden zwei Hefte *Kriegspredigten* von Weihbischof Waitz vorgestellt), *Bozner Zeitung*, *Bozner Nachrichten* (mit einer Ausnahme: am 15.7.1915 wird auf das als Feldpostausgabe erschienene Sonderheft *Italien* der *Süddeutschen Monatshefte* hingewiesen).

[51] *Allgemeiner Tiroler Anzeiger*, *Innsbrucker Nachrichten*, *Meraner Zeitung*, *Innsbrucker Neueste*, *Neue Tiroler Stimmen*, *Der Tiroler Wastl*.

[52] Nach dem Krieg berichtete er über den antisemitischen Skandal bei der vom *Brenner* veranstalteten Vorlesung von Kraus in Innsbruck (Volkszeitung vom 6.2.1920).

[53] Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 20.7.1915.

[54] Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 19.8.1915.

[55] Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 16.9.1915.

[56] Eberhard Sauermann: „Tiroler Kriegsdichter" oder „Deutscher Heiland"? In: Kraus-Hefte 21, Januar 1982, 6–12; Methlagl (Anm. 13); Johann Holzner: Die Tiroler Literatur und der „Große Krieg". In: Klaus Eisterer u. Rolf Steininger (Hg.): Tirol und der Erste Weltkrieg. Innsbruck 1995 (Innsbrucker Forschungen zur Zeitgeschichte 12), 211–226; Reinhold Webhofer: Patriotische Propaganda in Tirol während des Ersten Weltkrieges 1914–1918. Diss. Innsbruck 1995; Eberhard Sauermann: Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg. Wien u. a.

2000 (Literaturgeschichte in Studien und Quellen 4); David Schnaiter: „Beten für den Krieg“. Bruder Willram und der „Heilige Kampf“ Tirols. Diss. Innsbruck 2002; Eberhard Sauermann: Österreichische Kriegsdichtung im Ersten Weltkrieg. Poetische Mobilmachung in Tirol. In: Emilio Franzina (Hg.): 1915–1918. Una guerra, due trincee. Udine 2002, und in: Brigitte Mazohl-Wallnig (Hg.): 1915–1918. Ein Krieg, zwei Schützengräben. Innsbruck 2002 (im Druck).

[57] Holzner (Anm. 56), 223.

[58] Johann Holzner: Die Auflösung des alten Kronlandes Tirol im Spiegel der Presse: Kommentare zum Ablauf der Ereignisse und Visionen. In: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 77, 1997, 125–130, hier 129.

[59] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 497 (Brief von Alois Brandl vom 11.6.1919).

[60] Ebda., 172f. (Brief an Brandl vom 19.6.1919).

[61] Ebda., 167 u. 171 (Briefe vom 11. 4. 1919 u. vom 20.5.1919).

[62] Der Brenner 6, 1919/20, H. 1, Ende Oktober 1919, 2.

[63] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 171 (Brief an Haecker vom 20.5.1919).

[64] Sieglinde Klettenhammer: „Der Scirocco ist kein Tiroler Kind und was uns im ‚Brenner‘ vorgesetzt, ist alles eher als Tiroler Art“. Die Zeitschrift *Der Brenner* 1910–1915. In: Klaus Amann u. Armin A. Wallas (Hg.): Expressionismus in Österreich. Wien u. a. 1994, 287–308, hier 307.

[65] Sieglinde Klettenhammer u. Erika Wimmer-Webhofer: Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift „Der Brenner“ 1910–1915. Innsbruck 1990, 13.

[66] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 104 (Brief an Haecker vom 14.10.1915).

[67] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 103 (Brief an Haecker vom 14.10.1915).

[68] Der Brenner 6, 1919/20, H. 1, Ende Oktober 1919, Anhang.

[69] Ficker-Briefwechsel (Anm. 1), 502f.; diese Passage hat Ficker in seinem *Vorwort zum Wiederbeginn* nicht verwendet.

Sprachphilosophie im und um den „Brenner“: Ebner – Wittgenstein – Bachtin[1]

von Monika Seekircher (Innsbruck)

Die Sprache ist ein zentrales Thema der Zeitschrift *Der Brenner*, wobei es insbesondere um „die Frage nach dem Wort, das ‚trägt und nicht trügt‘“[2] geht. Ludwig von Ficker, der Herausgeber des *Brenner*, äußert sich zum Programm dieser Zeitschrift folgendermaßen:

> [...] innerhalb dieser lärmenden Umgebung und ihr entgegen gilt es den Ausdruck der Verstummtheit so mächtig zu vertiefen, bis es dieser schwätzenden Welt endlich den Athem verschlägt: Das und nichts anderes schwebt mir mit dem Brenner vor![3]

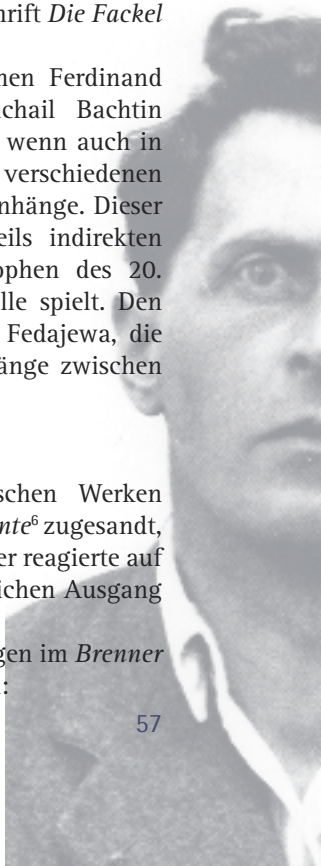
Ficker hat also nicht vor, die Phrase direkt zu bekämpfen, sondern er will der „schwätzenden Welt“ den „Ausdruck der Verstummtheit“ entgegensetzen. Mit der Spannung zwischen Sprechen und Schweigen beschäftigen sich mehrere wichtige Mitarbeiter des *Brenner* bzw. dem *Brenner* nahestehende Personen. Die Auseinandersetzung von Ferdinand Ebner und Ludwig Wittgenstein mit dieser Thematik habe ich bereits herausgearbeitet.[4] Aber auch Carl Dallago, Theodor Haecker und Georg Trakl sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Der Kampf gegen die Phrase wird zudem immer mit Karl Kraus und seiner Zeitschrift *Die Fackel* verbunden, an der sich der *Brenner* längere Zeit orientierte.

Dieser Aufsatz konzentriert sich auf die drei Sprachphilosophen Ferdinand Ebner (1882–1931), Ludwig Wittgenstein (1889–1951) und Michail Bachtin (1895–1975), die alle drei mit dem *Brenner* in Verbindung standen, wenn auch in unterschiedlicher Weise. Es geht hier weniger um die Inhalte der verschiedenen sprachphilosophischen Auffassungen als vielmehr um die Zusammenhänge. Dieser Aufsatz stellt also den Versuch einer Rekonstruktion der großteils indirekten Wechselwirkungen zwischen diesen drei wichtigen Sprachphilosophen des 20. Jahrhunderts dar, wobei der *Brenner* eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Den entscheidenden Anstoß zu diesem Aufsatz erhielt ich von Tatjana Fedajewa, die in ihrem Aufsatz *Wittgenstein und Rußland*[5] erstmals Zusammenhänge zwischen Bachtin und dem Brenner-Kreis aufzeigt.

Ferdinand Ebner und Ludwig Wittgenstein

Ficker war zeitgleich mit zwei wichtigen sprachphilosophischen Werken konfrontiert: Im August 1919 wurden ihm von Haecker Ebners *Fragmente*[6] zugesandt, und im Oktober 1919 sandte ihm Wittgenstein seinen *Tractatus*[7]. Ficker reagierte auf diese beiden Werke unterschiedlich, was auch zu einem unterschiedlichen Ausgang dieser beiden Publikationsversuche führte.

Zunächst zu Ebner: Ebner hatte Haecker über dessen Veröffentlichungen im *Brenner* kennengelernt. Bereits am 20.1.1915 notierte Ebner in sein Tagebuch:

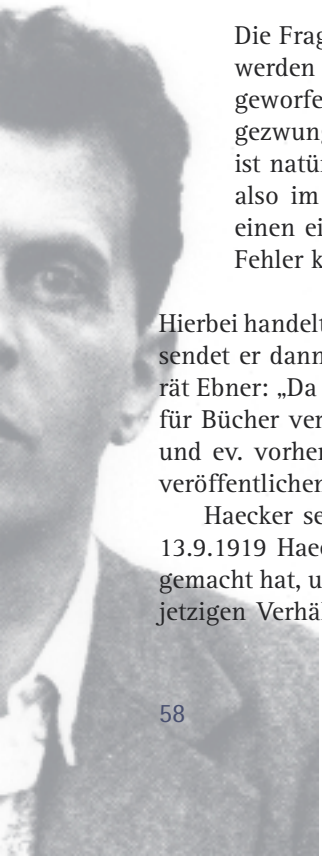


> Heute mit der Post gekommen die zwei Kierkegaard-Schriften aus dem Brenner-Verlag. Die eine, Kritik der Gegenwart, im Kaffeehaus schon zu lesen begonnen. Wer Kierkegaard liest, eindringlich liest, dem kann es nicht erspart bleiben, innerlich etwas mitzumachen - und nicht nur „intellektuell"!! Der Übersetzer Haecker ist mir, dem Nachwort nach wenigstens, sympathisch: aus sehr begreiflichen Gründen.[8]

Geradezu ein Bekenntnis zu Kierkegaard und Haecker stellt folgende Tagebucheintragung vom 14.8.1918 dar:

> Und dann den letzten Teil des Nachwortes von Th. Haecker zu dieser neuen Kierkegaardübersetzung. Endlich, endlich das rechte Wort – das rechte Wort über den Krieg, den Staat, Max Scheler und über den Deutschen von heute. Ich wußte es ja, daß es Theodor Haecker sein werde, der dieses rechte Wort spricht. Ich wußte es, daß dies ein Mensch sein müsse, der von Kierkegaard herkommt.[9]

Kierkegaard wird nicht nur zu einer sehr wichtigen Figur in den *Fragmenten*, sondern zum entscheidenden Maßstab. Ebner sieht durch Kierkegaard einen wesentlichen Mangel der *Fragmente*, den nach Auffassung von Ebner nur Haecker zu erkennen vermag:



> Die Fragmente über das Wort hätten so und nicht anders geschrieben werden sollen: daß in ihnen die Frage des geistigen Lebens aufgeworfen wird ohne jede Antwort; aber so, daß der Leser absolut gezwungen wird, sich selber eine Antwort, die Antwort zu geben. Das ist natürlich ein Gedanke im Sinne Kierkegaards. Die Fragmente sind also im wesentlichen verfehlt. Es gibt gegenwärtig, glaube ich, nur einen einzigen Menschen, der sie verstehen und diesen wesentlichen Fehler kritisieren kann, das ist Theodor Haecker.[10]

Hierbei handelt es sich um Ebners Tagebucheintragung vom 30.3.1919. Am 17.7.1919 sendet er dann seine *Fragmente* an Haecker.[11] Am 6.8.1919 antwortet Haecker und rät Ebner: „Da Herr v. Ficker den Brenner wieder herausgibt und damit einen Verlag für Bücher verbindet, möchte ich Ihnen raten, Ihr Buch dort erscheinen zu lassen und ev. vorher auch im Brenner ein Kapitel davon, etwa das über Weininger, zu veröffentlichen."[12]

Haecker sendet das Manuskript an Ficker, worauf dieser in seinem Brief vom 13.9.1919 Haecker über den „tiefen Eindruck" berichtet, den Ebners Werk auf ihn gemacht hat, und weiter: „Ich finde es so bedeutend, daß ich – trotzdem es unter den jetzigen Verhältnissen ein Wagnis für mich ist – froh wäre, es im Brenner-Verlag

herauszubringen.“[13] Auch in seinem Brief an Ebner vom 17.9.1919 bringt Ficker seine große Bewunderung für Ebners *Fragmente* zum Ausdruck und spricht aber auch das Risiko an, das mit einer Drucklegung verbunden ist:

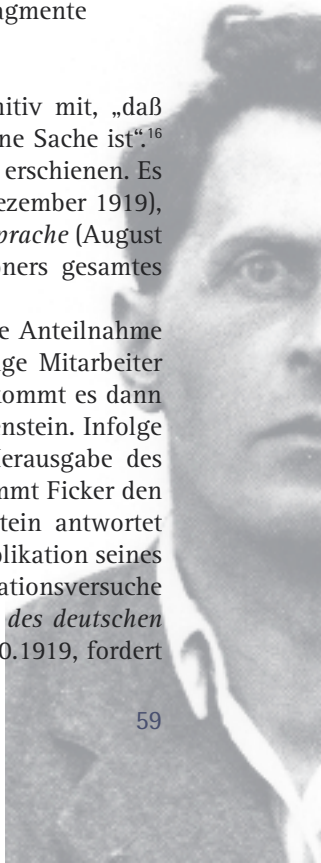
> So wenig ich mich berufen fühlen darf, ein Urteil über Ihr Werk abzugeben, so mögen Sie mir doch gestatten Ihnen zu sagen, daß ich es als eine Ehre empfände, Ihr Buch im Brenner-Verlag herausgeben zu dürfen – so tief bin ich von seiner ungewöhnlichen und dauernden Bedeutung durchdrungen. Allerdings ist das Risiko einer Drucklegung bei den heutigen Verhältnisssen kein geringes [...].[14]

Die finanziellen Schwierigkeiten bezüglich der Drucklegung der *Fragmente* bleiben auch in den folgenden Briefen ein Thema, sodaß Ebner am 26.10.1919 an Ficker schreibt:

> Daß die finanzielle Schwierigkeit des Drucks der Fragmente für Ihren Verlag am Ende unüberwindlich groß sein könnte, dachte ich mir. [...] Jedenfalls werde ich, wenn Ihr Verlag nicht in der Lage sein sollte, das Buch zu drucken, keinen weiteren Versuch zu seiner Veröffentlichung machen. Umso weniger, als ich mir gerade angesichts des eben erschienenen Brennerhefts kaum ein anderes geistiges Milieu als das durch Ihre Zeitschrift gegebene denken könnte, in dem die Fragmente zur Wirkung zu bringen wären.[15]

In seinem Brief vom 7.12.1919 teilt Ficker schließlich Ebner definitiv mit, „daß die Publikation Ihres Buches in unserem Verlage eine festbeschlossene Sache ist“.[16] Bereits im Oktober 1919 ist das *Fragment über Weininger* im *Brenner* erschienen. Es folgen noch weitere einzelne Fragmente, *Kultur und Christentum* (Dezember 1919), *Das Wort und die geistigen Realitäten* (April 1920), *Das Urwort der Sprache* (August 1920), die im voraus im *Brenner* veröffentlicht werden, bevor Ebners gesamtes Hauptwerk 1921 im Brenner-Verlag erscheint.

Anders ergeht es Wittgensteins *Tractatus*: Wittgenstein hat seine Anteilnahme am *Brenner* bereits 1914 durch eine hohe Geldspende für bedürftige Mitarbeiter dieser Zeitschrift zum Ausdruck gebracht.[17] In den Jahren 1914/15 kommt es dann auch zu einem anregenden Briefwechsel zwischen Ficker und Wittgenstein. Infolge der Kriegsereignisse wird dieser Briefwechsel – ebenso wie die Herausgabe des *Brenners* – unterbrochen. Mit dem Wiedererscheinen des *Brenner* nimmt Ficker den Briefwechsel mit Wittgenstein am 4.10.1919 wieder auf. Wittgenstein antwortet postwendend mit der vorsichtigen Anfrage nach einer möglichen Publikation seines *Tractatus* im *Brenner*, nachdem er bereits drei vergebliche Publikationsversuche bei Jahoda & Siegel, Braumüller und den *Beiträgen zur Philosophie des deutschen Idealismus* hinter sich hat. Daraufhin, d. h. in seinem Brief vom 14.10.1919, fordert



ihn Ficker auf, das Manuskript umgehend zu senden. Er weist zwar in diesem Brief auch auf die prekäre finanzielle Situation des Verlags hin, aber zeigt sich dennoch zuversichtlich:

> Das Ergebnis unserer Unterredung ist also, daß ich Sie nun bitte, uns unverzüglich Ihre Arbeit zur Einsicht zu senden. Ist sie so beschaffen, daß sie im Rahmen unserer Bestrebungen Geltung beanspruchen kann (und dies möchte ich nach Ihren Ausführungen nicht von vorneherein bezweifeln, obwohl streng wissenschaftliche Arbeiten nicht eigentlich unser Gebiet sind), so glaube ich Ihnen keine ungünstige Vorhersage geben zu können, es wäre denn, daß die momentan phantastischen Herstellungskosten eine Publikation im *gegenwärtigen* Augenblick unmöglich machen würden und wir zuwarten müßten, bis wieder geregeltere und gesichertere Verhältnisse eintreten. Augenblicklich konnten wir ja die Publikation überhaupt nur in Betracht ziehen, weil sie von verhältnismäßig geringem Umfang ist.[18]

Mit dem darauffolgenden Brief sendet Wittgenstein auch sein Manuskript an Ficker. In diesem Brief gibt Wittgenstein die bekannte, bereits häufig zitierte Erläuterung zu seinem Werk,[19] die eine wichtige Grundlage für die ethische Interpretation des *Tractatus* darstellt. Gerade in dieser Erläuterung, in der Wittgenstein den nicht geschriebenen Teil des *Tractatus* als den eigentlich wichtigen erklärt, wird die Nähe zu Fickers eingangs zitierter Programmansage für den *Brenner*, in der es ihm um den „Ausdruck der Verstummtheit" geht, besonders deutlich, und der *Tractatus* scheint für eine Veröffentlichung im *Brenner* geradezu prädestiniert zu sein. Wittgenstein will diese Nähe Ficker vor Augen führen: „Kurz, ich glaube: Alles das, was viele heute schwefeln, habe ich in meinem Buch festgelegt, indem ich darüber schweige. Und darum wird das Buch, wenn ich mich nicht sehr irre, vieles sagen, was Sie selbst sagen wollen, aber Sie werden vielleicht nicht sehen, daß es darin gesagt ist." Ficker sieht es – wie von Wittgenstein bereits befürchtet – tatsächlich nicht. In seinem Antwortbrief vom 18.11.1919 weist Ficker auf verlagstechnische Probleme hin und weicht einer definitiven Antwort aus, ohne auf den Inhalt des *Tractatus* einzugehen. Er gibt nur eine Stellungnahme seines Mitarbeiters Kurt Lechner wieder:

> Gegenwärtig ist das Manuskript bei meinem Freund und Mitarbeiter, dem – wie Sie wissen – die letzte Entscheidung über Annahme und Ablehnung von Werken für den Buchverlag zusteht. Er hat nur bedauert, daß Ihre Arbeit eben doch eine spezielle Vertrautheit mit einem gewissen wissenschaftlichen Forschungsgebiet voraussetzt, wodurch sie an sich schon, wie er meint, aus dem Rahmen unserer Publikationsabsichten fällt. Dennoch möchte ich annehmen, daß auch von seiner Seite das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.[20]

In seinem Brief vom 22.11.1919 kann Wittgenstein seine Enttäuschung nicht verbergen und bittet Ficker: „Machen Sie's kurz mit mir und schmerzlos. Sagen Sie mir lieber ein rasches Nein als ein gar so langsames; das ist österreichisches Zartgefühl, welches auszuhalten meine Nerven momentan nicht ganz stark genug sind."[21] Daraufhin sendet Ficker Wittgenstein ein Telegramm mit folgendem Inhalt: „sejen sye unbesorgt abhandlung erscheint unter allen umstaenden brief folgt inzwischn herzlychn gruss = ficker"[22]. Im bereits im Telegramm angekündigten Brief erklärt dann Ficker seine plötzliche Zusage:

> Ich sah Ihr Herz von Bitternis erfüllt, die auf mich übergriff, und da ich plötzlich spürte, was auf dem Spiele stand, war mein Entschluß gefaßt: Lieber alles Risiko, das meine äußeren Existenzverhältnisse betrifft, auf mich zu nehmen als das Vertrauen zu enttäuschen, das Sie mir entgegenbrachten.[23]

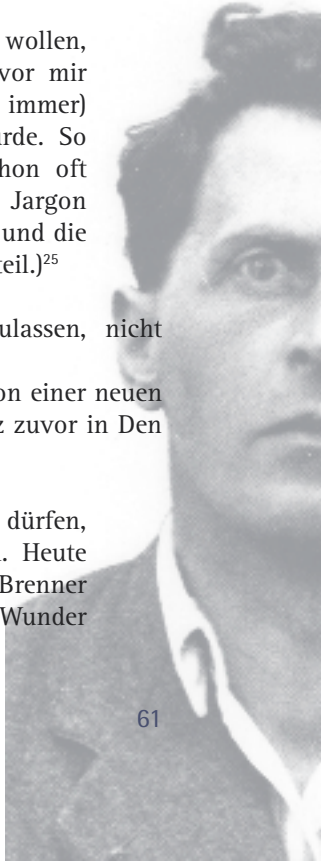
Am 4.12.1919 bedankt sich Wittgenstein für das Telegramm von Ficker, fügt aber hinzu: „Freilich, lieber wäre es mir Sie nähmen mein Buch, weil Sie etwas darauf halten als, um mir einen Gefallen zu tun."[24] Als Wittgenstein dann auch den auf das Telegramm folgenden Brief von Ficker erhält, kann er Fickers Zusage nicht mehr annehmen, wenn er sich auch einen etwas zynischen Unterton nicht verkneifen kann:

> Das Opfer, das Sie mir, wenn alle Stricke reißen, bringen wollen, kann ich natürlich nicht annehmen. Ich könnte es nicht vor mir verantworten, wenn die Existenz eines Menschen (wessen immer) durch die Herausgabe meines Buches in Frage gestellt würde. So ganz verstehe ich es freilich nicht. Denn es haben ja schon oft Menschen Bücher geschrieben, die mit dem allgemeinen Jargon nicht zusammenfielen, und diese Bücher sind verlegt worden und die Verleger sind nicht an ihnen zu Grunde gegangen. (Im Gegenteil.)[25]

Zudem kann er Fickers Vorschlag, die Dezimalnummern wegzulassen, nicht akzeptieren.

In seinem Brief vom 28.12.1919 berichtet Wittgenstein Ficker von einer neuen Publikationsmöglichkeit über Bertrand Russell, mit dem er sich kurz zuvor in Den Haag getroffen hat. Daraufhin schreibt Ficker am 16.1.1920:

> Noch vor etlichen Wochen glaubte ich Ihnen versprechen zu dürfen, Ihre Arbeit werde unter allen Umständen gedruckt werden. Heute kann davon keine Rede mehr sein. Heute liege ich mit dem Brenner selbst schon unter den Rädern und kann mich, wenn kein Wunder geschieht, nicht mehr erheben.[26]



Auf diesen Brief reagiert Wittgenstein am 26.1.1920 folgendermaßen: „Es ist traurig zu hören, daß es Ihnen mit dem Brenner so schlecht geht. Ich bin davon überzeugt, daß es nicht Kleinmut Ihrerseits ist, daß Sie mein Buch nicht nehmen.“[27] Gleichzeitig bittet er um die Rücksendung des Manuskripts, da er es an Reclam in Leipzig senden will, womit er einen weiteren vergeblichen Publikationsversuch einleitet. Mit diesem Brief endet der Briefwechsel zwischen Wittgenstein und Ficker.

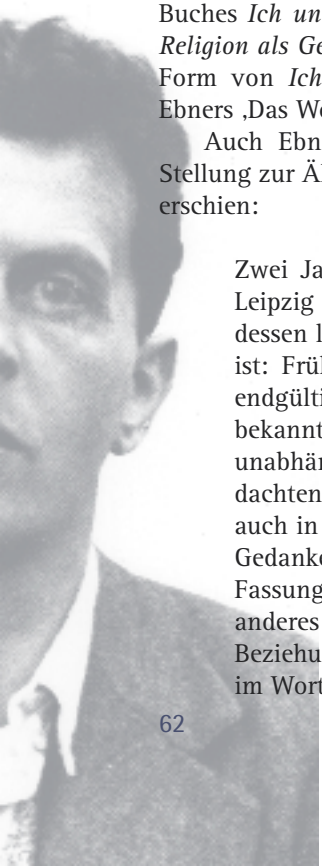
Obwohl Wittgenstein und Ebner sozusagen am Schreibtisch Fickers aufeinandertreffen, haben sie persönlich einander nicht gekannt. Ebner erwähnt jedoch Wittgenstein in seiner Tagebucheintragung vom 18.8.1920. Ficker, bei dem sich Ebner einen Monat lang aufhielt, hat ihm tags zuvor von Wittgenstein erzählt.[28]

Ferdinand Ebner, Martin Buber und Michail Bachtin

Ferdinand Ebner, Martin Buber und Michail Bachtin haben zunächst einmal eines gemeinsam: Sie sind unter die sogenannten Dialogiker einzureihen, d. h. sie vertreten eine dialogische Auffassung von Sprache und sehen den eigentlichen Sinn der Sprache im Wort, das an ein Du gerichtet ist. Zudem waren sie Zeitgenossen, wenn auch von unterschiedlicher Nationalität: Ebner war Österreicher, Buber Deutscher und Bachtin Russe. Eine gegenseitige Einflußnahme wurde zunächst nicht vermutet, was jedoch durch Rivka Horwitz’ Aufsatz *Ferdinand Ebner als Quelle von Martin Bubers „Ich und Du“*[29] in Frage gestellt wurde. Horwitz’ Argumentation basiert zum einen auf Bubers eigener Aussage, daß er Ebners *Fragmente* vor Abschluß seines Buches *Ich und Du* zu lesen begann. Zum zweiten zeigt sie, daß Bubers Vorträge *Religion als Gegenwart*, die er im Jänner und Februar 1922 hielt und die eine frühe Form von *Ich und Du* sind, „sogar philologisch nachweisbare Ähnlichkeit mit Ebners ‚Das Wort und die geistigen Realitäten‘“[30] haben.

Auch Ebner selbst nimmt in seinem *Nachwort zur Mitarbeit am Brenner* Stellung zur Ähnlichkeit zwischen seinem eigenen Werk und dem Bubers, das 1923 erschien:

> Zwei Jahre später übergab Martin Buber durch den Insel-Verlag in Leipzig sein Buch „Ich und Du“ der Öffentlichkeit und vermerkte auf dessen letzter Seite: „Entwurf des Werkes, dessen Anfang dieses Buch ist: Frühling 1916; erste Niederschrift dieses Buches: Herbst 1919; endgültige Fassung Frühling 1922.“ Es ist in der Literaturgeschichte bekanntlich schon einigemal vorgekommen, daß zwei Köpfe, ganz unabhängig von einander und zu derselben Zeit, dieselben Gedanken dachten und festhielten für eine Veröffentlichung. Das hatte sich nun auch in den Fragmenten und dem Buch Bubers zugetragen. Denn der Gedankengang dieses Buches entwickelt – in einer lyrisch-mystischen Fassung, wie sie eben Martin Buber eigentümlich sein mag – nichts anderes als den Grundgedanken der Fragmente: die wesentliche Beziehung des Ichs zum Du und das Verwurzeltsein dieser Beziehung im Wort.[31]



In seinen *Lebenserinnerungen* spricht Ebner die Ähnlichkeit seiner *Fragmente* mit Martin Bubers *Ich und Du* auf etwas skeptischere Weise an:

> Von diesem erschien im Jahre 1923 im Insel-Verlag ein Buch mit dem Titel „Ich und Du". Buber scheint den Brenner gekannt zu haben, jedenfalls hat er, wie ich von Ficker erfuhr, sein Buch dem Carl Dallago zugesandt. Diesem wohl, weil er ihm durch seine Nachbildung des Tao-te-king sympathisch gewesen sein mag. Vielleicht hatte er auch die Fragmente gelesen und ihretwegen eben am Schlusse seines Buches die sonst recht überflüssigen Daten über dessen Entstehung angebracht. Es ist wirklich auffallend und in diesem Falle wunderbar, wie nahe die Gedanken der „Fragmente" mit dem mehr mystisch-lyrisch sich gebenden Buche Bubers sich berühren.[32]

Bubers genaue Daten zur Entstehung seines Buches, die im vorhergehenden Zitat von Ebner wiedergegeben sind, muten wirklich etwas merkwürdig an, vor allem wenn man in Betracht zieht, daß er gemäß seiner eigenen Aussage vor dem Abschluß seines Buches mit der Lektüre der *Fragmente* begann: „Als ich den dritten und letzten Teil schrieb, brach ich die Lese-Askese ab und begann mit Ebners Fragmenten."[33] Aber noch aufschlußreicher im obigen Zitat ist der Hinweis auf Carl Dallago. Dallago und Buber verband tatsächlich eine gemeinsame Neigung zur östlichen Philosophie. Bereits 1911, in seiner kritischen Besprechung von Percival Lowells *Die Seele des fernen Ostens* erwähnt Dallago die *Reden und Gleichnisse des Tschuang-Tse* in der Übertragung von Martin Buber, von der er sich sehr beeindruckt zeigt: „Ich begegne hier freudvoll erregt denselben zweien intimen Gedanken meines Schaffens wie bei Lao-Tse: dem vom Unwert des Intellekts – und dem vom Unwert der Menge."[34] Auch in seinen beiden Aufsätzen *Philister* und *Thron und Altar* erwähnt er dieses Werk in der Übertragung von Buber und zitiert auch einige Passagen daraus.[35] In seinem Aufsatz *Die Menschwerdung des Menschen* verweist er auf Bubers Buch *Der große Maggid und seine Nachfolge*.[36] Dallago setzte sich jedoch nicht nur mit dem Werk Bubers auseinander, sondern sie standen miteinander auch im Briefwechsel, wenn auch die erhaltene Korrespondenz aus einer späteren Zeit, nämlich aus den 30er Jahren stammt.[37] Dallago scheint also eine entscheidende Vermittlerrolle gespielt zu haben, wodurch Horwitz' These noch weiter untermauert wird.

In diesem Zusammenhang ist auch die spannungsgeladene Beziehung zwischen Ebner und Dallago von Interesse. Bereits in einem Brief an Luise Karpischek vom 20.4.1913 äußert sich Ebner negativ über Dallago und erwähnt in diesem Zusammenhang auch den *Brenner*.[38] In seiner Tagebucheintragung vom 24.5.1917 wird Ebners wesentlicher Kritikpunkt an Dallago, nämlich dessen Hang zur östlichen Philosophie deutlich: „Heute morgens wurde ich mit den Essays von Dallago fertig: Christus und Nietzsche – Laotse und Christus – überhaupt der Geist des Fernen Ostens – tiefere Mißverständnisse eines notwendigen Eigenbrötlers??"[39] Hier spielt Ebner auf Dallagos 1914 im Brenner-Verlag erschienene Aufsatzsammlung *Die böse*

Sieben an, die folgende, zuerst im *Brenner* einzeln erschienene Essays enthält: *Der Philister gegen Nietzsche*, *Siderische Geburt*, *Die Seele des fernen Ostens*, *Verfall*, *Laotse und ich*, *Wie wir leben* und *Menschendämmerung*. 1915 erscheint dann Dallagos Übertragung des *Taoteking* im *Brenner-Jahrbuch*, die in diametralen Gegensatz zu Ebners sich entwickelnder Sprachauffassung steht. Während für Ebner die geistige Realität in einer Ich-Du-Beziehung liegt, die durch das Wort begründet wird, ist für Dallago Einsamkeit die Voraussetzung, um zum „großen Einenden" zu gelangen. Im Vorwort zu seiner Übertragung des *Taoteking* begründet er sein Interesse für Laotse mit seiner „Überzeugung von dem Unwert der Menge" und seinem „Glauben an das große Einende im Menschen":

> Denn wie es sicher ist, daß das große Einende sich im Menschen erst ausgraben und Bahn brechen muß, so gewiß ist, daß es durch Rückhalt an der Menge nicht gefördert ist. Das äußere Sichzusammenschließen verhindert das Aufleben dieses Einenden. Höchstes Alleinstehen durch tiefstes Insichgehen bringt es zu größter Entfaltung und Vollendung.[40]

Aber auch wenn Ebner dem schriftlichen Gedankengut Dallagos eindeutig ablehnend gegenübersteht, so kann er diese eindeutige Ablehnung nicht auf die Person Dallagos übertragen, wie dies in einem Brief an Luise Karpischek vom 1.8.1920 zum Ausdruck kommt:

> Was Carl Dallago über Weltbildung und Sündenfall schreibt, mißfällt mir – wie so ziemlich das meiste, was Dallago schreibt. Von diesem Dallago habe ich zwei Ansichten: die eine, die sich mir in seinen Schriften bietet, und die andere, in der mir irgendwie anders seine Persönlichkeit wahrnehmbar wird, so z. B. in seinem Bild, das einen so außerordentlichen Eindruck auf mich gemacht hat.[41]

Zwischen den beiden *Brenner*-Mitarbeitern kam es zu einem tiefen geistigen Konflikt, der über Ficker ausgetragen wurde, ohne daß sich Dallago und Ebner persönlich kannten. Die einzelnen Reibungspunkte waren zeitweise sogar so heftig, daß sie das Fortbestehen der Zeitschrift gefährdeten. Gerade dieses Konfliktpotential dürfte bewirkt haben, daß sich beide sehr intensiv miteinander beschäftigten. Ebner bemerkt in seiner Tagebucheintragung vom 15.2.1923, daß Dallago „vielleicht mein unverständigster, aber zugleich vielleicht eifrigster Leser war"[42]. Selbst als Ebner einmal seine Beziehung zum *Brenner* in Frage stellt, ist ihm seine, wenn auch negative Beziehung zu Dallago durchaus verständlich:

> [...] wie kam ich denn eigentlich in die wohl etwas umgestaltete Welt des Brenner hinein? Wie kam ich zur „Freundschaft" Ludwig Fickers? Die große, aber schon sehr sehr große Antipathie Dallagos

> ist mir eigentlich weitaus verständlicher – verständlich, auch in ihren Mißgriffen, bis zur Selbstverständlichkeit.[43]

Eine grundlegende Kritik an den *Fragmenten* enthält Dallagos Aufsatz *Eine Auseinandersetzung*. Dabei wendet er sich vor allem gegen Ebners Glauben an das Wort und seine negative Einschätzung der Icheinsamkeit. Das existentielle Sein des Menschen kann gemäß Dallago nicht aus der Sprache abgeleitet werden:

> Das Wort als Bestandteil der Sprache ist Ausdrucksmittel, nicht mehr. Der Mensch mag in Wortgebilden wahrnehmen, was er zu sagen hat und wiedergeben will, aber genommen wird es wesentlich nicht aus dem Inventar der Sprache, sondern aus dem ganzen existentiellen Sein der Menschen. [...] das Ich und das Du, hergeleitet und gehalten vom Wort, soweit es Bestandteil der Sprache ist, sind keine geistigen Realitäten.[44]

Hingegen schätzt Dallago die Icheinsamkeit – im Gegensatz zu Ebner – als sehr wertvoll ein und sieht in ihr eine Voraussetzung für ein wahres Gottesverhältnis:

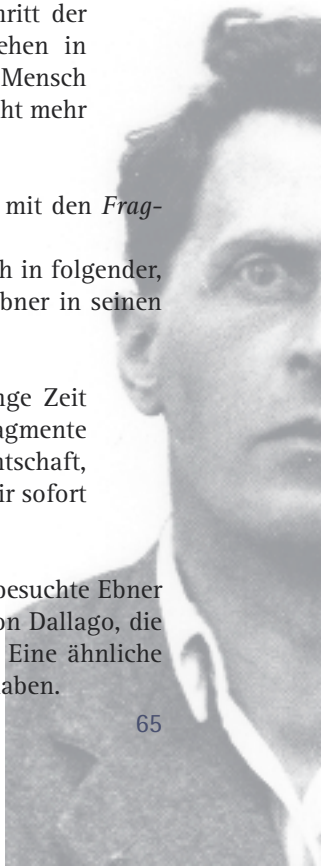
> Nach wie vor der Lesung der Fragmente erscheint mir die Icheinsamkeit als das Förderndste, um im Menschen ein wahres Gottesverhältnis aufkommen zu lassen. Besteht doch gleichsam der erste Schritt der religiösen Bewegung darin, daß der Mensch sein Alleinstehen in dieser Welt gewahr wird, weil in dem Moment, in dem der Mensch sich auf das Geistige und Religiöse besinnt, Sozietät an ihn nicht mehr herankommen kann.[45]

In dieser grundlegenden Kritik wird eine eingehende Beschäftigung mit den *Fragmenten* deutlich.

Dallagos Auseinandersetzung mit den *Fragmenten* zeigt sich auch in folgender, vermutlich über Dallago zustandegekommener Bekanntschaft, die Ebner in seinen *Lebenserinnerungen* erwähnt:

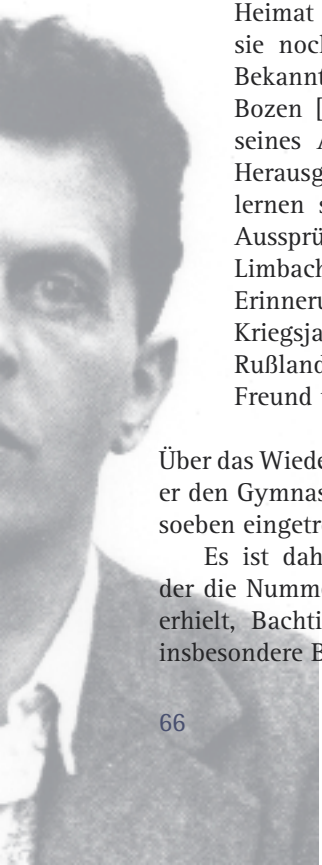
> Ein kaufmännischer Beamter, der, wie sich herausstellte, lange Zeit hindurch mit Dallago Briefe wechselte, suchte, als er die Fragmente gelesen – und natürlich nicht verstanden – hatte, meine Bekanntschaft, und wir trafen uns in einem Kaffeehaus in Wien, wo er sich mir sofort als „Erweckter“ und „Wiedergeborener“ vorstellte.[46]

Dieser Herr, der einer Ebner dubios erscheinenden Sekte angehörte, besuchte Ebner sogar in Gablitz. Bemerkenswert ist die eigenartige Vermittlerrolle von Dallago, die zugleich eine eigenartige Form der Annäherung an Ebner darstellt. Eine ähnliche Rolle dürfte Ebner vermutlich auch bezüglich Buber eingenommen haben.



Aber nicht nur Buber, sondern auch Bachtin scheint seine dialogische Sprachauffassung nicht so unabhängig entwickelt zu haben, wie vielfach angenommen wird. Perlina wies in ihrem Aufsatz *Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination*[47] bereits 1984 auf einen möglichen Einfluß von Buber auf Bachtin hin. Fedajewa sieht in diesem Zusammenhang eine wichtige Vermittlerfigur in Hans Limbach, der – wie aus dem Briefwechsel von Bachtin hervorgeht – Bachtin 1913 in Odessa kennenlernte und ihn mit den Werken von Buber bekannt machte.[48] Der Schweizer Hans Limbach (1887–1924) war 1912–1918 mit Unterbrechungen um Weihnachten 1913 und Ostern 1914 in der südrussischen Steppe, wo er als Hauslehrer bei der Familie Sotschewanoff unterrichtete. Er stand mit Ludwig von Ficker, Georg Trakl und Carl Dallago in Briefkontakt und versuchte vor und nach dem Ersten Weltkrieg wiederholt aber vergeblich Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Brenner* zu werden. Limbach verfaßte mehrere Besprechungen von *Brenner*-Folgen, darunter eine über das *Brenner-Jahrbuch 1915*, und von Veröffentlichungen aus dem Brenner-Verlag.[49] Die große Bedeutung, die der *Brenner* und einige seiner Mitarbeiter für Limbach hatten, geht aus dem Nachruf auf Limbach hervor, den sein Freund und Nachlaßverwalter Ernst Haerle verfaßte:

> In der südrussischen Steppe, wohin er 1912, der heimatlichen Enge überdrüssig, geflohen war, lernte er Dallagos Bücher und den Brenner kennen. Und gleich bei seinem ersten Friedensaufenthalt in der alten Heimat machte er seine Freunde auf die neue Zeitschrift und die für sie noch neuen Namen Trakl und Dallago aufmerksam. Die erste Bekanntschaft mit dem Brenner veranlaßte ihn zu einer Reise nach Bozen [zu Dallago] und Innsbruck, die er als den größten Gewinn seines Aufenthalts im Westen beurteilte, zumal er im Hause des Herausgebers des Brenner den Dichter Georg Trakl persönlich kennen lernen sollte. Die seltsam aufglühenden und in sich versinkenden Aussprüche Trakls, wie die anderen tiefen Eindrücke der Reise hat Limbach später in einem Kapitel seiner unveröffentlichten russischen Erinnerungen schlicht und treu wiedergegeben. Als dann im ersten Kriegsjahr die Nachricht von Trakls Tod auf Umwegen zu ihm nach Rußland gelangt war, da trauerte er tief und lange, wie um einen Freund und Bruder.[50]



Über das Wiedererscheinen des *Brenner* im Oktober 1919 war Limbach so erfreut, daß er den Gymnasiallehrer Haerle „mitten aus der Schulstunde herausrief, um ihm das soeben eingetroffene Heft zu bringen und seine ersten Eindrücke mitzuteilen“[51].

Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß der Brenner-Anhänger Limbach, der die Nummern des *Brenner* während seines Aufenthalts in Rußland regelmäßig erhielt, Bachtin mit dem *Brenner* vertraut machte. Fedajewa zeigt, daß dafür insbesondere Bachtins Interesse für Kierkegaard spricht:

> 1913–1914 studierte M. Bachtin an der Universität zu Odessa. Es ist kaum vorzustellen, daß Limbach die „Brenner“-Hefte seinem Freund nicht gezeigt hätte, waren doch eben zu dieser Zeit die ersten deutschen Übersetzungen von Kierkegaards Werken[52] dort erschienen. Tatsächlich wurde S. Kierkegaard zu einer der bedeutendsten Figuren für M. Bachtin. 1914 publiziert der „Brenner“ Kierkegaards „Kritik der Gegenwart“ in der Übersetzung von Theodor Haecker sowie den Aufsatz von Haecker „S. Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit“. Dallago veröffentlicht 1914 den Essay „Über eine Schrift Sören Kierkegaard und die Philosophie der Innerlichkeit“. Das große Interesse von M. Bachtin den Ideen Kierkegaards gegenüber läßt annehmen, daß Limbach und M. Bachtin diese „Brenner“-Publikationen besprachen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Limbach M. Bachtin auch über andere Schlüsselfiguren des „Brenners“ berichtete.[53]

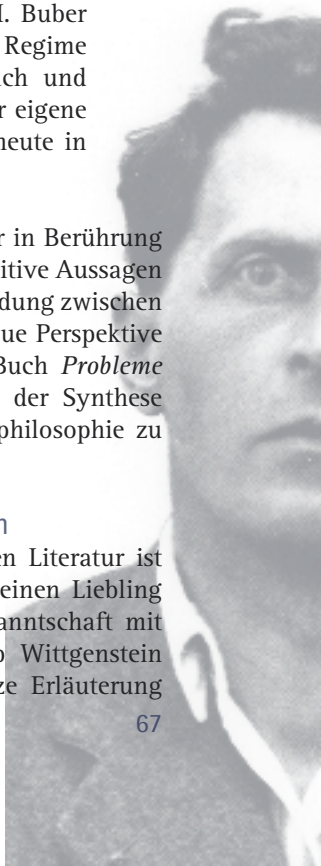
Besonders augenfällig sind natürlich die Parallelen zwischen Michail Bachtin und Ferdinand Ebner. Fedajewa hält es für nicht ausgeschlossen, daß Ebners Buch *Das Wort und die geistigen Realitäten* für Bachtins *Probleme des Schaffens von Dostojewski* von Bedeutung war, auch wenn Bachtin weder Ebner noch Buber darin erwähnt:

> Daß M. Bachtin sich im Buch über Dostojewski nicht auf M. Buber und F. Ebner beruft, besagt nur, daß es unter dem totalitären Regime im atheistischen Sowjetrußland Ende 20-er Jahre unmöglich und lebensgefährlich war, Theologen und ihre Ideen als Quelle für eigene philosophische Lehren zu erwähnen. So bleibt F. Ebner bis heute in Rußland absolut unbekannt.[54]

Ob Bachtin die späteren *Brenner*-Hefte gelesen hat und so mit Ebner in Berührung kam, wird vermutlich ein Rätsel bleiben. Aber auch wenn wenig definitive Aussagen gemacht werden können, hat Fedajewa mit dem Aufzeigen der Verbindung zwischen Michail Bachtin und dem Brenner-Kreis über Hans Limbach eine neue Perspektive in der Dialogphilosophie eröffnet. Gemäß Fedajewa ist Bachtins Buch *Probleme des Schaffens von Dostojewski* „in vielen Hinsichten als Resultat der Synthese der russischen und österreichischen Ideen der Sprach- und Dialogphilosophie zu sehen“.[55]

Ludwig Wittgenstein, Nicholas Bachtin und Michail Bachtin

Wittgensteins Hang zu Rußland und insbesondere zur russischen Literatur ist allgemein bekannt. Immerhin zählen Tolstoi und Dostojewski zu seinen Liebling sschriftstellern. Von besonderer Bedeutung war Wittgensteins Bekanntschaft mit Tolstois Büchlein *Kurze Erläuterung des Evangeliums*. So schrieb Wittgenstein in seinem Brief an Ficker vom 24.7.1915: „Kennen Sie die ‘Kurze Erläuterung



des Evangeliums' von Tolstoi? Dieses Buch hat mich seinerzeit geradezu am Leben erhalten. Würden Sie sich dieses Buch kaufen und es lesen?!"[56] Auch von Dostojewskis *Die Brüder Karamasow* war Wittgenstein sehr beeindruckt, und er empfahl diesen Roman vielen Freunden und Bekannten.

Fedajewa sieht bei Wittgenstein einen „Dialog der russischen und österreichischen philosophischen Ideen", der bereits 1914 seinen Anfang nahm.[57] Dieser Dialog wurde durch Wittgensteins Bekanntschaft mit Nicholas Bachtin intensiviert:

> Zwei hervorragende Vertreter der russischen Kultur – Nikolai Bachtin, mit dem Wittgenstein seit Anfang dreißiger Jahre befreundet war, und sein Bruder, der große russische Sprachdenker und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin, dessen Ideen Wittgenstein in der Darlegung von N. Bachtin kannte, spielten – wie es scheint – eine wesentliche Rolle im weiteren Dialog der russischen und österreichischen philosophischen Ideen, der nie ein Ende im Wittgensteinschen Schaffen nahm.[58]

Fedajewa zeigt auch einige interessante biographische Parallelen zwischen Nicholas Bachtin und Wittgenstein auf, wobei sie insbesondere auf ähnliche Erfahrungen im Krieg hinweist, an dem beide als Freiwillige teilgenommen haben.[59] Darin sieht sie eine Grundlage für ihre Freundschaft.

Wittgensteins Beziehung zu Nicholas Bachtin, über die – wie auch Fedajewa feststellt – in der Literatur über Wittgenstein wenig gesagt wird, bekommt in Wittgensteins Gesamtbriefwechsel etwas mehr Konturen. Immerhin ist uns ein Brief von Nicholas Bachtin an Wittgenstein vom 22.11.1936 bekannt. Aus diesem Brief geht hervor, daß Bachtin Wittgensteins Werk übersetzen wollte und schon ungeduldig auf Texte von Wittgenstein wartete:

> I am very glad you are well and work is going on – and very impatient too, to begin my attemp[t]s at translating it. I know, nothing can be really done until you are back, and we can work at it together, but I think it would be good if I had some of it beforehand to get familiar with the text and send you some samples of translation for correction and advice. So do send something.[60]

Wittgenstein hat daraufhin Bachtin auch schon bald etwas gesendet, denn am 7.2.1937 notiert Wittgenstein in sein Tagebuch: „Es fehlt meinem Schreiben wieder an Frömmigkeit und Ergebenheit. So sorge ich mich darum daß, was ich jetzt hervorbringe Bachtin schlechter erscheinen könnte, als was ich ihm gegeben habe. Wie kann bei solcher Dummheit, Gutes herauskommen."[61] In Bachtins Brief vom 22.11.1936 geht es auch um persönliche Lebensumstände (neue Wohnung, Pläne für Weihnachten). Auch die gemeinsamen Freunde Francis Skinner und George Thomson werden erwähnt. Der Mathematiker Skinner (1912–1941) war zu dieser

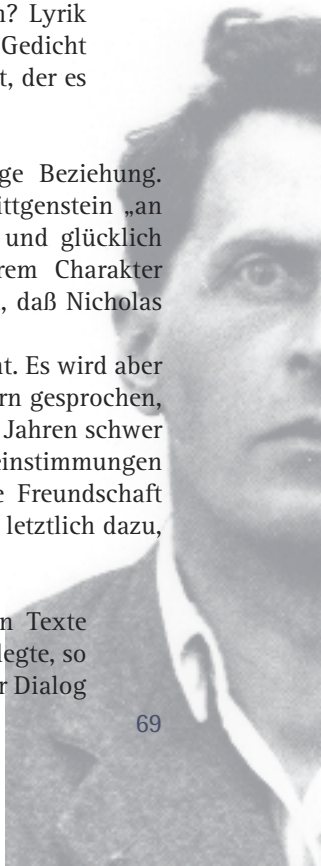
Zeit der Lebensgefährte von Wittgenstein, der den Gedanken an eine akademische Laufbahn aufgegeben hatte, um nach Wittgensteins Vorstellungen ein Handwerk aufzunehmen. Thomson (1903–1987) war Professor für Griechisch an der Universität Birmingham und seit 1935 Mitglied der Kommunistischen Partei Großbritanniens. Er war neben Piero Sraffa, Nicholas Bachtin und Maurice Dobb einer der marxistischen Freunde Wittgensteins. Am Ende des Briefes von Bachtin fügt seine Frau Constance einige Zeilen an Wittgenstein hinzu, in denen sie neben einem kurzen Bericht über ihre Studien die Einladung Wittgensteins, die bereits ihr Mann ausgesprochen hat, wiederholt. Nicholas Bachtin wird aber auch einige Male in Skinners Briefen an Wittgenstein aus den Jahren 1935–1938 erwähnt. Daraus ist ersichtlich, daß Wittgenstein mehrmals Bachtin in Birmingham besuchte und dort jeweils einige Tage verbrachte. Skinner spricht auch einmal Wittgensteins Unterhaltung mit Bachtin in russischer Sprache an. Auch Wittgensteins Russischlehrerin Fania Pascal bemerkte, daß Wittgenstein seine Russischkenntnisse nicht nur ihr zu verdanken hatte. Insbesondere fiel ihr das auf, als sie Wittgensteins russisches Exemplar von Dostojewskis *Schuld und Sühne* mit den von ihm hinzugefügten Akzenten sah:

> Es ist in jedem Fall eine Leistung, den ganzen Roman mit Betonungszeichen zu versehen, und der Schüler ist ohne Hilfe gar nicht dazu imstande – bzw. wenn er dazu imstande wäre, brauchte er die Zeichen nicht. Hatte Wittgenstein einen zweiten Russisch-Lehrer oder las er, was wahrscheinlicher ist, den Roman zusammen mit Bachtin? Lyrik lasen wir nicht, doch einmal zitierte er in meinem Beisein ein Gedicht von Puschkin. Das hatte er ganz bestimmt von Bachtin gelernt, der es liebte, russische Gedichte vorzulesen.[62]

Nicholas Bachtin und Wittgenstein pflegten also eine sehr innige Beziehung. Bachtins Frau Constance bemerkte gegenüber Fania Pascal, daß Wittgenstein „an Bachtin hing". In seiner Gegenwart soll er ungewöhnlich fröhlich und glücklich gewirkt haben, obwohl die beiden in ihrer Einstellung und ihrem Charakter voneinander gänzlich verschieden waren.[63] Es ist daher naheliegend, daß Nicholas Bachtin Wittgenstein auch von seinem Bruder Michail erzählte.

Die Brüder Bachtin lebten zwar den Großteil ihres Lebens getrennt. Es wird aber vielfach von einem „unhörbaren Dialog" zwischen den beiden Brüdern gesprochen, wobei die Wechselbeziehungen zwischen ihnen in den 20er und 30er Jahren schwer zu rekonstruieren sind. Sie zeigen sich jedoch in Themenübereinstimmungen und sogar in terminologischen Ähnlichkeiten ihrer Arbeiten.[64] Die Freundschaft zwischen Wittgenstein und Nicholas Bachtin führte gemäß Fedajewa letztlich dazu, daß die Brüder einen weiteren Dialogpartner erhielten:

> Wenn die Voraussetzung stimmt, daß N. Bachtin die frühen Texte seines Bruders kannte und Wittgenstein seine Sprachideen darlegte, so haben die Brüder noch einen Dialogpartner bekommen und der Dialog



> zwischen ihnen erweiterte sich zu dem Dialog zwischen zwei Kulturen – der russischen und der österreichischen.[65]

Von besonderer Bedeutung ist Michail Bachtins Buch *Probleme des Schaffens von Dostojewski*, das 1929 erschien und das sein Bruder 1930 zufällig in einer Bücherei in Paris entdeckte. Von diesem Fund berichtete er allen seinen Freunden in England. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, daß er auch den Dostojewski-Anhänger Wittgenstein davon in Kenntnis setzte.[66]

> M. Bachtins Buch ist nicht nur als eine der tiefsten Deutungen des Schaffens Dostojewskis von Bedeutung. Viel wichtiger ist, daß M. Bachtin darin seine Ansichten über das dialogische Dasein und die dialogische Natur des Wortes darlegt. Man kann also, meiner Meinung nach, davon ausgehen, daß sich N. Bachtin und Wittgenstein beim Besprechen des Buches mit der Sprachphilosophie von M. Bachtin auseinandersetzen mußten. Dieser Austausch gehörte meines Erachtens zu einer der bedeutendsten Quellen des philosophischen Konzepts von Wittgenstein. Es ist in diesem Zusammenhang als eine interessante Tatsache zu betrachten, daß M. Bachtins Philosophie ihrerseits von der österreichischen Sprach- und Dialogphilosophie stark beeinflußt war.[67]

Fedajewa untersucht Parallelen zwischen Bachtins Dialogphilosophie und Wittgensteins Spätphilosophie, wobei sie zeigt, daß Wittgensteins Sprachspielbegriff auf dem „lebendigen Redewort“ basiert. So kommt Fedajewa zum Schluß: „Wittgenstein hat in seinen ‚Philosophischen Untersuchungen‘ – so wie M. Bachtin und die ‚Brenner‘-Autoren – das dialogische Denken gewissermaßen wiederentdeckt und befördert.“[68] In diesem Zusammenhang ist auch Nyíri zu nennen, der sich mit dem Thema Oralität/Literalität eingehender beschäftigt und in Wittgensteins Gebrauchstheorie der Bedeutung eine Zuwendung zur gesprochenen Sprache sieht: „In developing a use-theory of meaning, Wittgenstein in effect reintroduces into philosophy a feeling for language as oral discourse.“[69] Auch in Wittgensteins Wertschätzung der Alltagssprache ist seine Hinwendung zum gesprochenen Wort, das in einen Dialog eingebunden ist, erkennbar. Alois Pichler vertritt die These, daß Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* als ein polyphones Werk zu lesen sind.[70] Damit wendet er den für Michail Bachtin zentralen Begriff der Polyphonie auf Wittgensteins Schreibstil an.

Fedajewa glaubt, daß Wittgenstein Michail Bachtin nicht nur über dessen Bruder Nicholas nähergekommen ist, sondern ihn persönlich kennenlernte. Mehrmals in seinem Leben erwog Wittgenstein den Gedanken, nach Rußland zu reisen und sich dort niederzulassen. Im September 1935 trat er dann tatsächlich ein Reise nach Rußland an. Allerdings kam er nach diesem Aufenthalt in Rußland davon ab, dorthin zu übersiedeln, so der Eindruck von Fania Pascal: „Ich hatte den Eindruck,

daß er nach seiner Rückkehr beinahe unverzüglich zu der Entscheidung gelangte, sich nicht dort niederzulassen [...].“[71] Fedajewa vermutet nun, daß sich Wittgenstein bei dieser Rußlandreise, über die relativ wenig bekannt ist, mit Michail Bachtin getroffen hat, und weist auf einige Indizien hin, die dafür sprechen. Sie hält sogar eine zweite Rußlandreise Wittgensteins für möglich, die Wittgenstein in einem Brief an Paul Engelmann vom 21.6.1937 – wenn auch als ungewiß – ankündigt.[72] Auffallend ist, daß nach diesem Brief an Engelmann kein Brief von Wittgenstein bzw. an ihn bis August 1937, als Wittgenstein bereits in Norwegen war, erhalten ist. Es finden sich aus dieser Zeit auch keine Aufzeichnungen in seinem philosophischen Nachlaß. Dennoch kann diese Reise, für die nur der Juli 1937 in Frage kommt, nicht stattgefunden haben, da George Edward Moore von mehreren Zusammenkünften mit Wittgenstein im Juli 1937 berichtet.[73] Ein Treffen zwischen Wittgenstein und Michail Bachtin wird daher vermutlich ein Rätsel bleiben:

> Nur Gott weiß, ob sich diese zwei hervorragenden Denker getroffen haben. Vielleicht ist es auch gar nicht so wichtig. Beide haben, um mit M. Bachtins Worten zu reden, „in der großen Zeit“, d. h. im überzeitlichen Ideenraum gelebt. Viel wichtiger als ihre persönlichen Kontakte ist der Umstand, daß ihre auf den ersten Blick so verschiedenen Gedankenwelten die Spuren einer geistigen Nähe tragen.[74]

Auch wenn zu persönlichen Kontakten zwischen Wittgenstein, Bachtin und auch Ebner eigentlich nichts gesagt werden konnte, so konnten hier doch faszinierende Berührungspunkte aufgezeigt werden, wobei der *Brenner* eine wichtige Vermittlerrolle einnimmt.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz erscheint demnächst in italienischer Sprache in der Zeitschrift *Humanitas*, wo durch die Initiative von Prof. Silvano Zucal vom historisch-philologischen Institut der Universität Trient eine eigene Nummer nur dem *Brenner* gewidmet ist. Im Rahmen des Ferdinand-Ebner-Projekts am Brenner-Archiv besteht eine enge Kooperation mit Prof. Zucal und seinen MitarbeiterInnen.

2 Walter Methlagl: Vorwort des Programms zur Veranstaltung „25 Jahre Brenner Archiv“. Innsbruck 1989, S. 1.

3 Brief an Theodor Haecker vom 11.4.1919. In: Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1914–1925. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr u. Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1988 (Brenner-Studien 8), S. 167.

4 Vgl. Monika Seekircher: Ludwig Wittgenstein und Ferdinand Ebner: Die Suche nach dem ‚erlösenden Wort‘. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv Nr.13 (1994), S. 17–47.

5 Tatjana Fedajewa: Wittgenstein und Rußland. In: Grazer Philosophische Studien. Internationale Zeitschrift für Analytische Philosophie 58/59 (2000), S. 365–417.

6 Ferdinand Ebner: Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente. Innsbruck: Brenner-Verlag 1921. Auf dieses Werk wird hier und im folgenden mit *Fragmente* Bezug genommen.

7 Auch wenn dieses Werk den Titel *Tractatus logico-philosophicus* erst in der deutsch-englischen Ausgabe von C. K. Ogden (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO 1922) erhielt, wird es hier und

im folgenden *Tractatus* genannt. Erstveröffentlichung: Ludwig Wittgenstein: Logisch-Philosophische Abhandlung. In: Annalen der Naturphilosophie 14, Heft 3/4 (1921), S. 184–262.

[8] Ferdinand Ebner: Schriften II. Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. München: Kösel 1963, S. 589.

[9] Ebd., S. 822.

[10] Ebd., S. 881.

[11] Vgl. ebd., S. 894.

[12] Ferdinand Ebner: Schriften III. Briefe, München: Kösel 1965, S. 274.

[13] Ficker, Briefwechsel 1914–1925 (Anm. 3), S. 182.

[14] Ebner, Schriften III (Anm. 12), S. 281.

[15] Ebd., S. 288f.

[16] Ebd., S. 293.

[17] Vgl. Brief von Ludwig Wittgenstein vom 14.7.1914. In: Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1909–1914. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr u. Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1986 (Brenner-Studien 6), S. 231f. Der publizierte Briefwechsel von Ludwig von Ficker besteht aus vier Bänden, die den Zeitraum von 1909–1967 umfassen, wobei der Briefwechsel zwischen Ficker und Wittgenstein in den ersten beiden Bänden enthalten ist. Die Briefe von Wittgenstein an Ficker wurden – allerdings ohne Gegenbriefe – bereits 1969 (Salzburg: Otto Müller) von Georg Henrik von Wright unter Mitarbeit von Walter Methlagl publiziert. Eine elektronische Ausgabe des Briefwechsels zwischen Wittgenstein und Ficker erschien bei InteLex (Engführung. Ludwig von Ficker, Ludwig Wittgenstein, Rainer Maria Rilke und Georg Trakl im Briefwechsel. Mit Ludwig von Fickers Essay „Rilke und der unbekannte Freund". Hrsg. v. Anton Unterkircher. InteLex Corporation 2002).

[18] Ficker, Briefwechsel 1914–1925 (Anm. 3), S. 194f.

[19] Ebd., S. 196f.

[20] Ebd., S. 202.

[21] Ebd., S. 204.

[22] Ebd., S. 204.

[23] Ebd., S. 205.

[24] Ebd., S. 207.

[25] Ebd., S. 208.

[26] Ebd., S. 221f.

[27] Ebd., S. 225.

[28] Vgl. Ferdinand Ebner: Mühlauer Tagebuch. 23.7.–28.8.1920. Hrsg. v. Richard Hörmann und Monika Seekircher. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001, S. 44f.

[29] Rivka Horwitz: Ferdinand Ebner als Quelle von Martin Bubers „Ich und Du". In: Untersuchungen zum „Brenner". Hrsg. v. Walter Methlagl, Eberhard Sauermann, Sigurd Paul Scheichl. Salzburg: Otto Müller 1981, S. 283–293.

[30] Ebd., S. 285.

[31] Ebner, Schriften III (Anm. 12), S. 583.

[32] Ebner, Schriften II (Anm. 8), S. 1096f.

[33] Zit. nach Horwitz, Ferdinand Ebner als Quelle von Martin Bubers „Ich und Du" (Anm. 29), S. 284.

[34] Carl Dallago: Die Seele des fernen Ostens. In: Der Brenner 1 (1910/11), H. 22, 15. 4. 1911, S. 632.

[35] Vgl. Carl Dallago: Philister. In: Der Brenner 2 (1911/12), H. 17, 1.2.1912, S. 584f. u. Carl Dallago: Thron und Altar. In: Der Brenner 6, H. 7, November 1920, S. 528.

[36] Vgl. Carl Dallago: Die Menschwerdung des Menschen. In: Der Brenner 8, Herbst 1923, S. 196ff.

[37] Vgl. Peter Stöger: Martin Buber, Carl Dallago und ein Briefwechsel. In: Brücken bauen in einem gemeinsamen Europa. 12. Europäisches Pädagogisches Symposium Oberinntal EPSO '96. Hrsg. v. H. Brenn, K. Mussak, N. Prantner u. A. Rieder. Innsbruck: Verein Kontakte 1996, S. 236–247.

[38] Vgl. Ebner, Schriften III (Anm. 12), S. 24.

[39] Ebner, Schriften II (Anm. 8), S. 706f.

[40] Carl Dallago: Der Anschluß an das Gesetz. (Versuch einer Wiedergabe des Taoteking). In: Brenner-Jahrbuch 1915, S. 62f.

[41] Ebner, Schriften III (Anm. 12), S. 355.

[42] Ebner, Schriften II (Anm. 8), S. 1002.

[43] Ebd., S. 1014.

[44] Carl Dallago: Eine Auseinandersetzung. In: Der Brenner 7, 1. Band, Frühling 1922, S. 192f.

[45] Ebd., S. 200.

[46] Ebner, Schriften II (Anm. 8), S. 1097f.

[47] Nina Perlina: Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination. In: Studies in 20th Century Russian Literature 9 (1984) Nr. 1, S. 13–28.

[48] Vgl. Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 392.

[49] Ficker, Briefwechsel 1909–1914 (Anm. 17), S. 339.

[50] Ernst Haerle: Hans Limbach †. In: Der Brenner 9. Herbst 1925, S. 287.

[51] Ebd., S. 288.

[52] Hier irrt Fedajewa: 1909–1922 erschien im Diederichs Verlag in Jena eine zwölfbändige deutsche Ausgabe der Werke Kierkegaards (übersetzt von H. Gottsched und Chr. Schrempf).

[53] Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 392f.

[54] Ebd., S. 394.

[55] Ebd., S. 397.

[56] Ficker, Briefwechsel 1909–1914 (Anm. 17), S. 99.

[57] Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 366.

[58] Ebd., S. 375.

[59] Vgl. ebd., S. 377f.

[60] Vgl. Ludwig Wittgenstein: Briefwechsel. Innsbrucker elektronische Ausgabe. Hrsg. v. Monika Seekircher, Brian McGuinness u. Anton Unterkircher. In Vorbereitung.

[61] Wittgenstein's Nachlass. The Bergen Electronic Edition. Oxford University Press, University of Bergen, The Wittgenstein Trustees 2000.

[62] Fania Pascal: Meine Erinnerungen an Wittgenstein. In: Ludwig Wittgenstein: Porträts und Gespräche. Hermine Wittgenstein, Fania Pascal, F. R. Leavis, John King, M. O' C. Drury. Hrsg. v. Rush Rhees. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 47.

[63] Ebd., S. 37f.

[64] Vgl. Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 383ff.

[65] Ebd., S. 388.

[66] Vgl. ebd., S. 390f.

[67] Ebd., S. 391.

[68] Ebd., S. 407.

[69] J. C. Nyíri: Wittgenstein and the Problem of Machine Consciousness. In: Grazer Philosophische Studien. Internationale Zeitschrift für Analytische Philosophie 33/34 (1989), S. 380.

[70] Alois Pichler: 5 Thesen zur Entstehung und Eigenart der „Philosophischen Untersuchungen". In: Wittgenstein und die Zukunft der Philosophie. Eine Neubewertung nach 50 Jahren. Beiträge des

24. Internationalen Wittgenstein Symposiums. Kirchberg am Wechsel: Die Österreichische Ludwig Wittgenstein Gesellschaft 2001, S. 71ff.

[71] Pascal, Meine Erinnerungen an Wittgenstein (Anm. 62), S. 59.

[72] Vgl. Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 407–417.

[73] Vgl. George Edward Moore: Extracts from diaries 1929–1939. Unveröffentlichtes Manuskript, Cambridge University Library.

[74] Fedajewa, Wittgenstein und Rußland (Anm. 5), S. 417.

Zwei Argumente Ferdinand Ebners für die Unterscheidung von Personen und Substanzen

von Richard Hörmann (Innsbruck)

In der im Vergleich zu anderen bedeutenden Philosophen spärlichen Sekundärliteratur über Ferdinand Ebner finden sich neben einer ausführlichen Darstellung seines Denkens und der Hervorhebung seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung einige Einwände gegen die in seinem Hauptwerk *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente* in komprimierter Form vorliegenden Gedanken.[1] Diese Einwände bestehen hauptsächlich in folgenden drei Punkten:

1. Ebner verfolgt in seinem Werk einen sogenannten „Akosmismus", indem er nur das Verhältnis zwischen den geistigen Realitäten Ich und Du berücksichtigt, nicht aber das Verhältnis, das der Mensch zur Welt hat und das ihn ebenfalls in seiner Personalität konstituiert.
2. Ebners „Ananthropismus" läßt ihn das Ich-Du-Verhältnis auf das Verhältnis Ich-Gott reduzieren und den anderen Menschen als Du überspringen.
3. Trotz Ebners Auffassung, daß „Ich" und „Du" nur in der ersten und zweiten Person adäquat ausgesprochen werden können, kann Ebner beide Entitäten nur dadurch kennzeichnen, daß er über sie in der dritten Person schreibt.

Diese Einwände, die Ebner zum Teil selbst im Vorwort der *Fragmente* als Hauptmängel seines Werkes erwähnt, sollen in der vorliegenden Arbeit insofern behandelt werden, als sie in zwei Argumenten enthalten sind, mit denen Ebner seinen Grundgedanken rechtfertigt.[2] Es geht dabei weniger darum, Defizite aufzuzeigen, die bisher noch nicht erwähnt wurden, sondern darum, einige der bekannten Schwächen durch eine Analyse der Grundbegriffe von Ebners Denken auf eine neue Weise zu untersuchen.

Ebners Grundgedanke besteht darin, daß der Mensch ein geistiges Wesen ist, insofern er „Ich bin" sagen kann, und in einem Verhältnis zu einem anderen geistigen Wesen steht, das er mit „Du bist" anreden und von dem er als „Du" angesprochen werden kann. Charakteristisch an diesem Verhältnis ist, daß das Vermögen, „Ich bin" zu sagen, davon abhängig ist, zu jemandem „Du bist" sagen zu können. Ein Sich-zu-sich-selbst-Verhalten oder ein Bewußt-Sein, wie Ebner es nennt, setzt voraus, daß es ein anderes Bewußt-Sein gibt, das das „Ich" in der zweiten Person ansprechen kann.

In der Aussprache von „Ich bin" und „Du bist" äußern sich in unmittelbarer Weise die geistigen Realitäten von Ich und Du. Demgegenüber stehen in Sätzen der Form „Er/Sie/Es ist" die Personalpronomina in der dritten Person nicht für ein personales Sein, sondern für ein substantielles Sein:

> Die Seinsaussage in der ersten und zweiten Person ist Beanspruchung und Ansprache eines „subjektiven", das heißt hier „persönlichen",

> die in der dritten Person Beanspruchung und Aussprache eines „objektiven“, „unpersönlichen“, „substantiellen“ Seins.[3]

Alles, über das in der dritten Person gesprochen werden kann, stellt eine andere Realität dar als das, über das in der ersten und zweiten gesprochen werden kann bzw. präziser gesagt, das sich in der ersten und zweiten Person ausspricht. Dadurch grenzt Ebner zwei Bereiche der Wirklichkeit voneinander ab, den Bereich der Personen und den Bereich der Substanzen.[4] Zur Begründung dieser Unterscheidung nennt Ebner im wesentlichen zwei Argumente, an denen auch deutlich wird, daß es sich im Falle von Personen und Substanzen um zwei gegensätzlich bestimmte Entitäten handelt.

Das erste Argument betrifft die Tatsache, daß Sätze der Form „Ich ist“ oder „Du ist“ unsinnig sind und nichts besagen.[5] „Ich bin“ oder „Du bist“ lassen sich also nicht in Aussagen übersetzen, die in der dritten Person formuliert sind. Für Ebner liegt darin nicht nur ein grammatikalischer Unterschied, sondern ein Unterschied im Aufbau der Wirklichkeit. Dadurch, daß sich die beiden Satzklassen nicht aufeinander reduzieren lassen, zeigt sich, daß die Realität, für die die „bin“/„bist“-Sätze stehen, nicht identisch ist mit derjenigen, über die in „ist“-Sätzen Aussagen gemacht werden. Man kann zwar sagen, daß das Ich „ist“, dann bezieht man sich aber auf das Wort „Ich“ und nicht auf das, was mit diesem Wort gemeint ist. Wäre daher der Unterschied nur ein grammatikalischer, dann könnte nicht erklärt werden, warum die beiden Satzklassen nicht aufeinander reduzierbar sind.

Eine Schwierigkeit dieser Argumentation wird dann ersichtlich, wenn man die folgenden Sätze gegenüberstellt: „Ich bin krank“ und „Richard Hörmann ist krank“. Laut Ebner müßte der erste Satz, der in der ersten Person formuliert ist, eine andere Entität meinen als der zweite Satz, der in der dritten Person formuliert ist. Tatsächlich ist es aber anders. Diejenige Entität, die von sich selbst sagt, daß sie krank sei, ist identisch mit derjenigen, von der behauptet wird, daß sie krank sei. Auch wenn man Ebners Auffassung vertritt, daß zwischen „bin/bist“- und „ist“-Sätzen keine Reduktion möglich ist, ist es problematisch, daraus den Schluß auf eine ontologische Differenz zu ziehen.[6]

Bevor das zweite Argument angegeben wird, soll anhand der „bin/bist“-Struktur präzisiert werden, was Ebner unter einer Person versteht. Dies kann wiederum durch die Gegenüberstellung einiger Sätze geschehen. Die Unmöglichkeit, „Ich bin ein Körper“ im Gegensatz zu „Ich habe einen Körper“ zu sagen, scheint zunächst darauf hinzuweisen, daß Ebner einen Geist-Körper-Dualismus im Sinne Descartes vertreten hat. Dies wird aber zweifelhaft, wenn man psychische Phänomene, wie sie etwa im Satz „Ich habe Schmerzen“ ausgedrückt werden, heranzieht. Hier fehlt die „bin“-Struktur, obwohl Schmerzen in Hinsicht auf ihre Erlebnisqualität üblicherweise für etwas gehalten werden, das in den Bereich des Psychischen und nicht des Physischen fällt. Deshalb dürfte es der Auffassung Ebners nicht entsprechen, wenn man in dem Subjekt des Satzes „Ich bin krank“ nur die Person sieht, die den psychischen Aspekt der Krankheit an sich erlebt. Zutreffender ist die Interpretation,

daß mit der „bin/bist“-Struktur eine unmittelbare Beziehung zwischen dem Ich und dem Du auf der einen und dem Objekt des „bin/bist“-Satzes auf der anderen Seite ausgedrückt wird. „Ich bin krank“ meint nicht nur, daß ich Schmerzen habe, daß ich mich schlecht fühle, daß ich Angst habe, sondern auch, daß ich eine Spritze bekomme, daß ich ins Krankenhaus muß, daß ich von Freunden Besuch bekomme und andere objektive Sachverhalte, die mich persönlich betreffen. Durch die „bin/bist“-Struktur werden also alle Erlebnisse, Gegenstände, Ereignisse aus dem Bereich der Wirklichkeit herausgenommen, die zum Ich bzw. zum Du in einem es selbst betreffenden Verhältnis stehen. Oder umgekehrt: Personen im Ebner'schen Sinne sind Ich und Du dann, wenn sie zu den Vorkommnissen in der Welt eine Verbindung in der Art aufbauen, daß diese Vorkommnisse sie selbst betreffen.

Für Ebner ist allerdings die Hinzunahme eines Satzobjektes keine Bedingung, um „bin/bist“-Sätze sinnvoll zu machen. Die Sätze „Ich bin“ und „Du bist“ haben für sich allein schon eine Bedeutung, wie gerade am zweiten Argument Ebners ersichtlich wird. Dabei geht Ebner von der Beobachtung aus, daß der Konjunktiv im Deutschen generell aus dem sein-Stamm gebildet wird und nicht aus dem bin/bist des Indikativs.[7] Einen Satz im Konjunktiv zu formulieren, heißt für Ebner, daß der in dem Satz behauptete Sachverhalt nicht bestehen könnte, daß der Satz selbst verneint werden kann. Die Bildung des Konjunktivs aus einem anderen Stamm weist nun darauf hin, daß dies für die Existentialaussagen in der ersten und zweiten Person nicht möglich ist: „Ich bin nicht“ kann ebensowenig gesagt werden wie im Moment der Aussprache gegenüber einer anderen Person „Du bist nicht“. Demgegenüber können alle Sätze, die in der dritten Person verfaßt sind, falsch sein: „Er/Sie/Es sei“ schließt die Möglichkeit ein, daß das, was sei, tatsächlich nicht ist.

Bei der Prüfung dieses Argumentes ist zunächst auf die Rolle einzugehen, die die Sprachphänomenologie dabei spielt. Es könnte der Eindruck entstehen, als ob Ebner aus der unterschiedlichen Bildung des Konjunktivs auf den unterschiedlichen logischen Status der Existentialaussagen schließt. Aus Ebners Ausführungen geht aber hervor, daß er die logische Struktur der Sprache nicht aus deren grammatikalischen Besonderheit ableitet, sondern diese heranzieht, um auf einen Unterschied in der Logik aufmerksam zu machen. Das Entscheidende an dem zweiten Argument ist daher, daß Sätze in der ersten und zweiten Person nicht bezweifelt werden können, Sätze in der dritten Person jedoch schon.

Warum ist es so, daß Sätze der Form „Ich bin“ und „Du bist“ nicht bezweifelbar sind? In einer Variante des zweiten Arguments formuliert Ebner, daß im Satz „Ich bin“ und „Du bist“ das jeweilige Subjekt nicht vom Prädikat getrennt werden kann, während das in Sätzen der dritten Person möglich ist.[8] Diese Formulierung erinnert an die Unterscheidung Kants zwischen analytischen und synthetischen Urteilen, die darin besteht, daß in analytischen Urteilen das Prädikat im Subjekt enthalten ist, während es das in synthetischen nicht ist. Da analytische Urteile aufgrund dieser Eigenschaft notwendig wahr sind, könnte der Grund, warum die Sätze „Ich bin“ und „Du bist“ nicht verneint werden können, darin liegen, daß sie analytische Urteile sind. Zumindest zwei Einwände sprechen dagegen: erstens sind analytische

Urteile gewöhnlich in der dritten Person abgefaßt bzw. ist anhand der Analytizität von Urteilen nicht jene Unterscheidung zu treffen, die Ebner innerhalb der Sprache macht. Zweitens ist die Wahrheit analytischer Urteile unabhängig davon, wie die Wirklichkeit beschaffen ist. Für „Ich bin“ und „Du bist“ gilt dies nicht: in beiden Sätzen wird eine Realität behauptet, im ersten Fall das Bestehen des Ich, im zweiten das des Du. Bestünde diese Realität nicht, wären die Sätze falsch.

Da der erste Einwand sich auch auf die synthetischen Urteile übertragen läßt, ist es auch nicht möglich, die Existentialbehauptungen in der ersten und zweiten Person als synthetische Urteile a priori im Sinne Kants zu verstehen, obwohl diese die geforderte Bedingung nach notwendiger Wahrheit erfüllen würden.

Eine zweite, naheliegendere philosophiehistorische Parallele ist die zu Descartes' „cogito, ergo sum“. Ebner erwähnt Descartes des öfteren, in den „Fragmenten“ nennt er ihn den „Entdecker des Ich“.[9] In bezug auf das zweite Argument kann die Bedeutung dieser Entdeckung in der Erkenntnis Descartes' gesehen werden, daß die Behauptung der eigenen Existenz eine Behauptung ist, die sich von allen anderen Behauptungen in der Hinsicht fundamental unterscheidet, daß sie nicht widerlegt werden kann. Trotz der in der Literatur – zu Recht – betonten Gegensätze zwischen Ebner und Descartes stimmen beide in dem Punkt überein, daß die Existenz des Ich eine unhintergehbare Größe ist, die sich in dem besonderen logischen Status der Existentialbehauptung in der ersten Person ausdrückt. Aufgrund dieser Gemeinsamkeit kann erwartet werden, daß aus der Interpretation des cartesischen „cogito, ergo sum“ Rückschlüsse für die Beantwortung der Frage gewonnen werden können, warum nach Ebner der Satz „Ich bin“ eine unwiderlegbare Wahrheit darstellt.

Eine Möglichkeit der Interpretation ist, das „cogito, ergo sum“ als logische Beziehung zwischen zwei Aussagen zu deuten. Faßt man das „Ich denke“ als Vordersatz und das „Ich bin“ als Hintersatz einer Subjunktion auf, dann läßt sich der Satz „Ich denke, also bin ich“ so formalisieren:

$$(1)\ Di \Rightarrow (\exists x)\ (x = i).$$

Dx steht für das einstellige Prädikat „x denkt“, i für das Individuum „Ich“, dem das Prädikat Dx zugesprochen wird. Wenn Di wahr ist, dann gibt es ein x, für das gilt, das x mit i identisch ist. Denkt nun i tatsächlich, dann kann mittels modus ponens auf die Existenz von i geschlossen werden.[10]

Eine Schwierigkeit dieser Variante ist, daß der Grund, warum der Satz „Ich denke, also bin ich“ wahr ist, in der logischen Form der Aussage liegt. D. h. aber, daß jedes einstellige Prädikat, dessen Stelle mit dem Individuum i besetzt werden kann, als Vordersatz geeignet ist, also z. B. auch „x geht“. Soll die Wahrheit des Satzes aber von dem „Ich denke“ abhängig sein, dann kann dieser Satz aufgrund der logischen Form der Subjunktion nicht ausgezeichnet werden. Es muß zusätzlich angegeben werden, warum ausschließlich „Ich denke“ als Vordersatz in Frage kommt oder warum alle anderen Sätze wie „Ich gehe“ in „Ich denke“ enthalten sind.

Eine zweite Schwierigkeit ist, daß Individuenkonstanten wie i in der Logik üblicherweise durch die Angabe eines Referenzobjektes definiert werden. Der Ausdruck i bedeutet, daß es ein Individuum gibt, das mit i bezeichnet wird. Die Konsequenz ist, daß der Schluß von „Ich denke“ auf „Ich bin“ zu einer petitio principii wird, da in Di durch die Definition von i bereits festgelegt ist, daß i existiert. Wird hingegen ein System der Logik gewählt, das keine Existenzvoraussetzungen macht, dann kann nicht mehr festgestellt werden, ob der Vordersatz in (1) zutrifft oder nicht. Denn „Ich denke“ ist genau dann wahr, wenn es die Person, die denkt, gibt.[11]

Um diesen Schwierigkeiten aus dem Weg zu gehen, bietet sich die Alternative an, das „cogito“ nicht als Teil einer logischen Beziehung zwischen zwei Aussagen zu verstehen, sondern als Bezeichnung des Aktes, in dem die Existenz des Ich einsichtig wird. Sobald jemand denkt, daß er existiert, wird ihm klar, daß der von ihm gedachte Satz „Ich bin“ wahr ist. Das „cogito“ ist dabei nicht ein weiterer Satz, aus dem ein anderer folgt, sondern gibt die Relation an, in der die betreffende Person zu dem Satz „Ich bin“ steht.[12] Beide Einwände werden dadurch entkräftet: weil das „Ich denke“ jenen Vollzug angibt, der die Erkenntnis der eigenen Existenz vermittelt, ist es nicht mehr möglich, das „x denkt“ mit irgendeinem anderen einstelligen Prädikat auszutauschen. Und weil das „cogito“ nicht mehr Teil der Subjunktion ist, führt die Referenz des „Ich denke“ auf eine existierende Person nicht mehr zu einer petitio principii.

Im Sinne dieser Interpretation ist auch nach Ebner der Satz „Ich bin“ zu verstehen.[13] Das zeigt sich schon daran, daß Ebner diesem Satz keinen weiteren Satz voranstellt, aus dem entnommen werden könnte, daß es sich um ein logisches Verhältnis zwischen zwei Aussagen handelt. Eine Stelle aus dem sogenannten *Mühlauer Tagebuch* weist ebenfalls in diese Richtung:

> Es gibt keine größere „logische Absurdität“ als die Tatsache, daß man ist, deren konkreter Ausdruck der Satz „Ich bin“ ist, insofern er seinen ganzen Sinn umfassend gedacht wird. Was steckt in diesem „Ich bin“: ein im konkreten Existieren (u. nicht bloß im abstrakten Denken) Sichselbstverstehen des Menschen jenseits aller Logizität (das Wort Logizität freilich nicht in jenem tiefen Sinn genommen, den es in dem für alle Erkenntnis des geistigen Seins entscheidend bedeutsamen Umstande hat, daß logos Wort heißt).[14]

Der performative Charakter des „cogito“ entspricht auch dem Grundgedanken Ebners, nach dem die geistige Realität des Ich sich in der Fähigkeit zeigt, den Satz „Ich bin“ gegenüber einem Du zu äußern. Die Aussprache „Ich bin“, die öffentlich verlautbart wird, ist der Akt, der die Rolle des „cogito“ übernimmt. Genauso wie eine Person, sobald sie überlegt, daß sie ist, merkt, daß dieser Gedanke zutrifft, kommt sie im Prozeß der Äußerung des Satzes „Ich bin“ zur Einsicht, daß sie tatsächlich existiert und daß ihre Existenz von niemandem bestritten werden kann.

Der Unterschied zum „cogito“ Descartes’ besteht darin, daß es sich um zwei verschiedene Akte handelt, in denen die Wahrheit des „Ich bin“ offensichtlich wird. Im Falle Descartes’ handelt es sich um den Akt des Denkens, im Falle Ebners um den Akt der Aussprache. Daß Ebner nicht das Denken, sondern die sprachliche Äußerung als Vollzug wählt, ist nicht zufällig, sondern hängt mit seiner dialogischen Auffassung der menschlichen Existenz zusammen. Denn der Grund, warum das Ich in einem Verhältnis zum Du steht, liegt in der persönlichen Aussprache „Ich bin“, die die Bedingung für die Existenz des Ichs ist. Obwohl das Ich nicht mit dem Wort „Ich“ identisch ist, existiert es dann und nur dann, wenn es sich im Satz „Ich bin“ äußert.[15] In der öffentlichen Verlautbarung „Ich bin“ wird die Basis zu einem Gespräch gelegt, in dem sich ein Sprecher an einen Hörer wendet. Dies setzt die Existenz des Hörers voraus, so daß sich die These Ebners, daß ein Ich nicht ohne ein Du existiert, aus der Abhängigkeit der Realität des Ich von seiner Aussprache im „Ich bin“ ergibt.

Damit bestreitet Ebner nicht, daß es ein Denken gibt, in dem eine Person sich etwas überlegt, ohne sich einem anderen gegenüber zu artikulieren. Umgekehrt schließt auch das „cogito“ Descartes’ es nicht aus, daß die eigene Existenz einem anderen mitgeteilt wird. Was Ebner von Descartes trennt, ist das Gewicht, das er dem Akt der Verlautbarung gegenüber dem Akt des Denkens verleiht. Weil die Existenz des Ich an das Gespräch mit einem Du gebunden ist, stellen Überlegungen, die das Ich in der „Einsamkeit“ des eigenen Bewußtseins führt, einen inneren Monolog dar, der den äußeren Dialog voraussetzt.[16]

Dieser Unterschied zwischen Descartes und Ebner führt zu folgender Schwierigkeit: nicht nur für Ebner, sondern auch für Descartes ist die Wahl des Aktes, in dem die eigene Existenz einsichtig wird, nicht zufällig, sondern unausweichlich. Descartes wählt den Denkakt, um die von ihm gestellte Ausgangsfrage nach klarer und deutlicher Erkenntnis zu beantworten. Als Ergebnis seines methodischen Zweifels sind alle Aussagen, die sowohl über die äußeren Dinge als auch über den eigenen Körper gefällt werden, prinzipiell unsicher, da die Entitäten, auf die sie sich beziehen, auch nicht bestehen könnten. Das gilt auch für jene Bewußtseinsakte, die an körperliche Vorgänge gebunden sind: falls diese eingebildet sind, könnten sie ebenfalls Täuschungen sein.[17] Die sprachlichen Verlautbarungen, von denen Ebner ausgeht, gehören zu derartigen Bewußtseinsakten, da es sehr viele körperliche Gegebenheiten gibt, von denen sie abhängig sind. Um sprechen zu können, muß das Sprachzentrum im Gehirn vorhanden und intakt sein, ebenso die spracherzeugenden Organe im engeren Sinn wie Kehlkopf, Stimmbänder und Zunge. Um beurteilen zu können, ob das, was man sagt, auch das ist, was man sagen wollte, ist es erforderlich, das Gesprochene zu hören, was wiederum nur über ein Sinnesorgan und eine Gehirnregion vor sich gehen kann. Alle diese körperlichen Vermittlungseinheiten können aber nach Descartes Fehlerquellen darstellen, die darüber täuschen, ob der gesprochene Satz tatsächlich geäußert wurde. Wenn aber die Äußerung eines Satzes eine Illusion ist, dann kann sie keine verläßliche Auskunft darüber geben, ob das in diesem Satz Behauptete wirklich besteht. Nur wenn der Akt einer ist, der ohne

die Vermittlung einer körperlichen Komponente zustande kommt – und das ist für Descartes im Denken der Fall – läßt sich die Forderung nach einer unwiderlegbaren Aussage erfüllen. Die Schwierigkeit, die daraus für Ebner resultiert, ist, daß er auf der einen Seite ebenso wie Descartes das „Ich bin" für einen Satz hält, der nicht falsch sein kann, auf der anderen Seite aber durch die Wahl der Verlautbarung als den Akt, in dem ersichtlich wird, daß dieser Satz notwendig wahr ist, dem cartesischen Wahrheitskriterium nicht genügen kann.[18]

Ein zweites Problem tritt auf, wenn man auf Ebners Ansicht von der logischen Absurdität des „Ich bin" eingeht, wie sie im letzten Zitat aufscheint[19]. Ist diese Ansicht richtig, dann müßten nach den vorhergehenden Ausführungen zwei Bedingungen erfüllt sein: erstens müßte jeder Versuch einer logischen Rekonstruktion des „Ich bin" scheitern, und zweitens müßte dennoch von diesem Satz behauptet werden können, daß er unwiderlegbar wahr ist.

Wenn ein Sprecher einen Satz äußert, der dadurch falsch wird, daß er von diesem Sprecher geäußert wird, dann kann man diesen Fehler eine existentielle Inkonsistenz nennen. Ein Beispiel einer solchen Inkonsistenz ist die negative Existenzaussage „NN existiert nicht". Diese ist falsch, wenn sie von jemanden getätigt wird, der den Namen NN trägt. Formalisieren läßt sich dies so, daß ein Satz p genau dann existentiell inkonsistent ist, wenn der zusammengesetzte Satz

(2) $p \wedge a$ existiert

widersprüchlich ist, wobei a für jenes Individuum steht, das p äußert. Setzt man in (2) für p den Satz „NN existiert nicht" ein, dann ergibt sich die existentielle Inkonsistenz daraus, daß die Person NN, auf die der Terminus a referiert, behauptet, daß NN nicht existiert.[20]

Die existentielle Inkonsistenz ist für Sätze p definiert, in denen die Existenz des Sprechers verneint wird. Überprüft man nun, ob eine existentielle Inkonsistenz mit den beiden Bedingungen, die Ebner an den Satz „Ich bin" stellt, vereinbar ist, so ist zunächst an die Stelle des Satzes „Ich bin" seine Verneinung „Ich bin nicht" zu setzen.

Da (2) aus zwei Atomaussagen besteht, die durch den logischen Operator UND verknüpft sind, dürfte nach der genannten ersten Bedingung (2) auf „Ich bin nicht" nicht anwendbar sein. Dies scheint eine gewisse Plausibilität zu haben, weil das zu (2) gegebene Beispiel in der dritten Person formuliert ist, während Ebner Sätze in der ersten Person für logisch absurd hält. Anstelle von p kann man in (2) aber auch „Ich bin nicht" setzen:

(3) Ich bin nicht $\wedge$ a ist.

Der erste Teil der Konjunktion ist jetzt in der ersten Person formuliert, der zweite in der dritten. Um Ebners erste Bedingung zu erfüllen, kann seine These herangezogen werden, daß Sätze in der ersten und zweiten Person auf andere Entitäten referieren

wie Sätze in der dritten Person. Da in (3) der Ausdruck „Ich“ nicht für dasselbe wie der Ausdruck „a“ steht, liegt keine existentielle Inkonsistenz vor, und (2) ist keine geeignete Formalisierung des Satzes „Ich bin nicht“.

Dagegen ist der Einwand zu wiederholen, daß aus einem grammatikalischen Unterschied nicht auf eine ontologische Differenz geschlossen werden kann. Auch aus der Perspektive der dritten Person ist es möglich, auf dieselbe Entität zu referieren wie aus der Perspektive der ersten Person.

Eine andere Möglichkeit, Ebners erste Bedingung zu erfüllen, ist, darauf zu verweisen, daß in (3) mit „a ist“ eine Aussage verwendet wird, die im Unterschied zu „Ich bin nicht“ nicht unwiderlegbar wahr ist. Eine Person, die die Zuschreibung „a ist“ macht, kann sich darin irren. Sie kann sich daher auch nicht sicher sein, daß diejenige Person, die „Ich bin nicht“ äußert, mit derjenigen identisch ist, die sie als Person a identifiziert. Weil eine existentielle Inkonsistenz für sie nicht eindeutig feststellbar ist, kann (3) wie im vorhergehenden Fall nicht herangezogen werden, um den Satz „Ich bin nicht“ im Sinne Ebners zu rekonstruieren.

Ersetzt man in (3) den Ausdruck a durch „Ich“ und fügt das entsprechende Verb hinzu, ergibt sich:

(4) Ich bin nicht ∧ Ich bin.

In dieser Fassung scheint sowohl im ersten als auch im zweiten Teil der Konjunktion das Pronomen in der ersten Person auf. Dadurch entfällt die epistemische Unsicherheit, weil die Person, die die Existenz des Sprechers feststellt, mit derjenigen identisch ist, die den Satz „Ich bin nicht“ äußert. Zudem ist die Person, auf die im ersten Teil Bezug genommen wird, im Sinne Ebners dieselbe wie diejenige, auf die im zweiten Teil Bezug genommen wird. (4) widersteht also beiden Versuchen, eine logische Rekonstruktion des Satzes „Ich bin nicht“ zu verhindern.

Ein anderer Einwand gegen (4) könnte lauten, daß es sich bei (4) um eine simple Kontradiktion der Form ¬ a ∧ a handelt, die falsch ist, gleichgültig auf welche Entität der Ausdruck a referiert. (4) ist aber so zu lesen, daß im ersten Teil im Satz „Ich bin nicht“ der Ausdruck „Ich“ noch unbestimmt ist und der Satz daher für sich allein genommen keinen Widerspruch enthält. Erst durch die Hinzunahme des zweiten Teiles wird festgelegt, wofür der Ausdruck „Ich“ steht, woraus der Widerspruch folgt. Da „Ich“ für den Sprecher steht, der die Behauptung „Ich bin nicht“ äußert, hängt die Inkonsistenz von (4) von der Existenz dieses Sprechers ab.[21] Im Gegensatz zu einer normalen Kontradiktion ist – wieder im Sinne Ebners – entscheidend, worauf die Individuenkonstante in (4) referiert.

Abgesehen davon läßt sich mit (4) auch verstehen, warum Ebner im Zusammenhang mit dem zweiten Argument den Satz „Ich bin nicht“ für einen sinnlosen hält, „den doch nur ein Irrsinniger denken könnte“.[22] Er ist sinnlos, weil es nicht der Fall sein kann, daß er wahr ist und zugleich derjenige, der ihn von sich selbst behauptet, existiert. Übereinstimmend mit den vergeblichen Versuchen,

Ebners erste Bedingung zu erfüllen, bringt diese Interpretation mit sich, daß das Nichtwiderspruchsprinzip auch in einem Bereich gilt, in dem Ebners Auffassung nach logische Gesetze keine Geltung haben.

Der Einwand, daß (4) nur auf den Satz „Ich bin nicht“ bezogen ist, während Ebner das „Ich bin“ für logisch absurd hält, beseitigt das Problem nicht, weil Ebner keinen Grund angibt, warum der Satz „Ich bin“ logisch gesehen einem völlig anderen Bereich angehört als seine Negation „Ich bin nicht“. Die Trennlinie der Geltung logischer Gesetze verläuft seinen Aussagen nach nicht zwischen diesen beiden Sätzen, sondern zwischen dem Bereich der Personen und dem Bereich der Substanzen.[23] Wenn daher „Ich bin nicht“ logisch gesehen nicht absurd ist, dann dürfte dies auch nicht die Behauptung „Ich bin“ sein.[24]

Im zweiten Argument wird von Ebner nicht nur erklärt, daß der Satz „Ich bin“ unwiderlegbar wahr ist, sondern daß das auch für den Satz „Du bist“ gilt. In der Anrede an eine Person ist es unmöglich, daß diese nicht existiert. Wer „Du bist“ zu jemandem sagt, setzt voraus, daß es denjenigen, den er so anspricht, gibt:

> Denn der Satz „Du bist nicht“ – in seinem konkreten Ausgesprochenwerden das Du und seine Existenz ja voraussetzend – ist selbstverständlich genau so sinnlos, wie es der Satz „Ich bin nicht“ wäre, den doch nur ein Irrsinniger denken könnte.[25]

In der gleichen Weise wie für die Existenzbehauptung in der ersten Person läßt sich daher auch für die in der zweiten Person argumentieren, daß sie eine existentielle Inkonsistenz darstellt. In (4) eingesetzt, ergibt sich, daß

(5) Du bist nicht ∧ Du bist

inkonsistent ist.

Im vorhin angegebenen Zitat schreibt Ebner nicht nur von der Existenz des Du, die im Angesprochenwerden vorausgesetzt wird, sondern von dem Du und dessen Existenz. Dies könnte so aufgefaßt werden, als ob Ebner hier zwischen der Identifikation einer Person als ein bestimmtes Du und der Existenz dieses Du unterscheidet. Dies entspricht der im Alltag üblichen Vorgangsweise. Wer eine andere Person mit „Du“ anredet, ist sich der Existenz dieser Person nicht nur dadurch sicher, daß er sie mit „Du“ anspricht, sondern er benötigt zur Vergewisserung andere Merkmale, anhand derer er sie identifizieren kann. Auf die Frage „Bist Du’s?“ mag die Antwort „Ich bin’s“ genügen, um zu wissen, daß man eine bestimmte Person vor sich hat. Der Grund, warum man sich sicher ist, liegt aber nicht darin, daß diese Person „Ich bin’s“ äußert, sondern darin, daß man sie z. B. am Tonfall ihrer Stimme als eine bestimmte Person identifiziert. Dabei hat die Verläßlichkeit, mit der man von ihrer Existenz ausgeht, Abstufungen. Ist die Stimme, die „Ich bin’s“ sagt, nur undeutlich vernehmbar und der Sprecher selbst nicht sichtbar, ist man sich nicht

im gleichen Maße sicher, daß es den Sprecher gibt, wie wenn man ihn direkt vor sich hat. Im Alltag geht man also davon aus, daß die Identifikation einer Person notwendig ist, um ihre Existenz behaupten zu können.

Überträgt man diesen Gedanken auf (5), so ist der zweite Teil „Du bist“ durch das identifizierende „Du bist ein so und so“ zu ergänzen. Die Schwierigkeit, die eine solche Ergänzung mit sich bringt, ist bereits in etwas anderer Form angesprochen worden. Die Identifikation eines Du als eines bestimmten geschieht nämlich in der Regel anhand von Merkmalen, über die Aussagen in der dritten Person gemacht werden können. Die Existenz des Du, die von derartigen Merkmalen abhängig ist, erfüllt aber nicht mehr die Bedingung, irrtumsfrei behauptet werden zu können. Die Fehlerhaftigkeit in der Identifikation führt zur Möglichkeit, daß das angesprochene Du nicht existiert.

Eine andere Auffassung von dem, was im Alltag geschieht, könnte lauten, daß die Korrektur nur die Identifikation eines Du als eines bestimmten betrifft, nicht aber die Existenz der Person, die mit „Du bist“ angesprochen wird. In der Anrede „Du bist“ ist es nicht möglich, daß die betreffende Person nicht existiert, sondern nur, daß sie nicht diejenige Person ist, die man vor sich zu haben glaubt. So verstanden ist es die Eigenart des Personalpronomens in der zweiten Person, aus einer Menge von potentiellen Gesprächspartnern einen einzelnen als den aktuellen auszuwählen und seine Existenz zu behaupten.[26] Um welche Person es sich dabei handelt, bleibt dabei ausgeklammert, sodaß die Existenzbehauptung nicht von der Identifizierung abhängig ist und auch dann fehlerfrei ausgesprochen werden kann, wenn die letztere mißlingt.[27]

Zudem ist zu wiederholen, daß für Ebner Sätze der Form „Du bist ein so und so“ nicht mit Sätzen in der dritten Person identisch sind. Wenn im Alltag anhand von Tatsachenbehauptungen identifiziert wird und dabei Fehler auftreten, dann heißt das noch nicht, daß auch bei Identifizierungen der Form „Du bist ein so und so“ Fehler möglich sind.

Das im „Du bist“ angesprochene Du wird von Ebner ebenso wie das sich im „Ich bin“ aussprechende Ich häufig mit dem Attribut „konkret“ versehen. Was damit gemeint ist, wird im folgenden Zitat deutlicher:

> Das Ich „ist“ nicht, aber ich bin – das müßte erst einmal die Philosophie einsehen lernen und dann mag sie, wenn ihr die Lust nicht etwa schon gründlich vergangen ist, darangehen, ihr durchaus precäres Geschäft zu betreiben. Das ist freilich viel verlangt von ihr. Bis jetzt hat sie es nur bis zum Verständnis der halben Wahrheit gebracht, nämlich daß das Ich nicht ist. Um die andere Hälfte, um die Tatsache, daß der einzelne, bestimmte, konkrete Mensch – nicht irgend eine abstrakte Idee des Menschen – von sich sagen kann „Ich bin“ und das durchaus persönlich und nicht anders meint, darum kümmert sie sich gar nicht.[28]

Das Ich bzw. das Du ist also der „einzelne, bestimmte, konkrete Mensch“ im Gegensatz zu seiner abstrakten Idee, mit der der Mensch bisher von der Philosophie verwechselt wurde. Worin der Unterschied abstrakt – konkret genau besteht, wird in diesem Zitat zwar nicht erwähnt, er könnte aber darin liegen, daß der konkrete Mensch eine bestimmte Raum/Zeit-Stelle einnimmt, während der abstrakte dies nicht tut. Auf das Du übertragen, heißt das, daß mit ihm eine Person an einem bestimmten Ort und einem bestimmten Zeitpunkt gemeint ist, die von jemandem angesprochen wird und die dadurch, daß sie sich zu diesem Zeitpunkt an diesem Ort befindet, in der Anrede „Du bist“ von anderen Personen an anderen Raum/Zeit-Stellen hervorgehoben wird. Obwohl ein derartig konkretes Du in Bezug auf die Menge an übrigen Eigenschaften, die ein Mensch haben kann, unbestimmt ist, besitzt es ein Minimum an identifizierenden Merkmalen, nämlich jene, zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort zu sein. Wann und wo sich jemand aufhält, ist aber nicht irrtumsfrei feststellbar. Fragt jemand „Du dort drüben, wie heißt Du?“, dann kann er von einem dritten etwa mit der Antwort „Mit wem sprichst Du eigentlich. Dort drüben ist niemand.“ darauf aufmerksam gemacht werden, daß er sich täuscht. Mit der fehlerhaften Lokalisation wird aber auch die Existenz des angesprochenen Du fragwürdig. Ein in diesem Sinne aufgefaßtes Du ist also wieder nicht geeignet, die im zweiten Argument geforderte unbedingte Verläßlichkeit des Satzes „Du bist“ zu garantieren.

Eine zweite Möglichkeit, den Ausdruck „konkret“ zu verstehen, wird in dem letzten Zitat durch den davor gesetzten Terminus angedeutet. Ebners Betonung, daß das konkrete Du ein bestimmtes Du ist, legt nahe, darin nicht nur ein raum-zeitlich lokalisierbares Individuum zu sehen, sondern eine Person, die sich durch unverwechselbare Attribute von den übrigen Personen unterscheidet. Aus der Biographie von Ebner ist ein solches Du bekannt. In einem Brief an Luise Karpischek heißt es:

> Und jetzt bin ich sehr froh, ganz selten froh, weil ich wieder einmal mit Dir gesprochen habe. So als wenn Du neben mir säßest. Bist Du doch wirklich ganz und gar das Du, das mein „eigenwilliges“ Ich sucht – ich spreche im Jargon meiner Gedankengänge in der letzten Zeit.[29]

Wenn Ebner seine langjährige Brieffreundin als sein wirkliches Du anspricht, dann sind in diesem Du die vielen Begegnungen und Erfahrungen enthalten, die Ebner mit Luise Karpischek machte und durch die sie für ihn zu einer durch niemanden anderen ersetzbaren Person wurde. Auf wen Ebner Bezug nimmt, wenn er Luise Karpischek sein Du nennt, ist die Person, bei der er am Wochenende in Wiener Neustadt zu Besuch ist, um die er sich wegen ihrer kränklichen Natur Sorgen macht, die ihm in der schwierigen Zeit des Ersten Weltkrieges Eßpakete mit damals seltenen Köstlichkeiten schickt, die sein Interesse an Literatur teilt und die ihn in seinen häufigen Krisen immer wieder aufmuntert. Ebner referiert also nicht auf ein Du, das keine Eigenschaften besitzt, sondern er referiert auf einen Menschen mit

ganz bestimmten Merkmalen, durch die dieser zu seinem Du wird. Auch wenn diese Eigenschaften ihn selbst betreffen und nicht nur neutrale Tatsachen sind, die er aus der Perspektive der dritten Person konstatiert, so sind sie dennoch Eigenschaften, die ihm zur Identifizierung dienen und von denen er die Existenz des Du abhängig macht. Luise Karpischek wäre für Ebner nicht Luise Karpischek, wenn sie nicht die vorhin beschriebene Person wäre.

Aus dem Briefwechsel geht aber auch hervor, daß diese Identifikation nicht ohne Fehler vor sich geht. Ebner nimmt von Luise Karpischek Eigenschaften an, von denen sich herausstellt, daß sie sie tatsächlich nicht besitzt. Ein Beispiel, das zeigt, daß das Problem von Referenz und Identifizierung auch den Bereich des existentiell Relevanten betrifft, ist folgende Briefstelle:

> Deine lieben Worte haben mir eine große Freude gemacht. Aber – eines versteh ich wirklich nicht recht. Du schriebst da: „Und alle diese Erinnerungen hatten nichts Quälendes für mich“ – – „Nichts Quälendes“ – ??? Begreifst Du die Fragezeichen?[30]

Ebner täuscht sich darin, daß Luise Karpischek die Erinnerung an vergangene Begebenheiten in der gleichen Weise wie er selbst einschätzt.

Durch die Analyse des Ausdrucks „konkret“ stellt sich heraus, daß Ebners „Du bist“ ebenfalls ein „Du bist ein so und so“ ist, dessen Bestimmung – gleichgültig, ob sie raum-zeitlicher oder existentiell-geistiger Art ist, und gleichgültig, ob damit Eigenschaften gemeint sind, die denjenigen, der sie zur Identifikation gebraucht, persönlich betreffen – nicht mehr fehlerfrei möglich ist.

Faßt man alle Schwierigkeiten zusammen, die die Frage nach der Verläßlichkeit der Existentialbehauptung in der zweiten Person aufwirft, dann kann als gemeinsamer Nenner herausgehoben werden, daß diese Schwierigkeiten etwas mit dem bisher herangezogenen Modell der Ich-Du-Kommunikation zu tun haben. Das verwendete Modell war das des Gespräches zwischen Menschen, dessen Zustandekommen von verschiedenen Faktoren abhängig ist, die sich mit den Bedingungen, die Ebner an die Sätze „Ich bin“ und „Du bist“ stellt, nicht vereinbaren lassen.

Ebner kennt aber noch ein zweites Modell, und dieses ist das des Gespräches zwischen Mensch und Gott. Es gibt einige Stellen, die belegen, daß Ebner unter dem Du nicht das in der Wahrnehmung präsente Du des anderen Menschen meint, sondern das Du Gottes:

> Es gibt aber auch nur ein einziges Du und das eben ist Gott. In meinem rechten geistigen, vom Geist geforderten Verhältnis zum andern Menschen ist das Du im Heinrich nicht ein ganz anderes als im Josef oder Ludwig, sondern immer ein- und dasselbe, das einzige Du, das es gibt.[31]

Die Person, die „Ich bin“ und „Du bist“ ausspricht, spricht diese Sätze gegenüber Gott aus und nicht gegenüber einem anderen Menschen. In diesem Fall ist das Du Gottes, das in jedem Menschen, gleichgültig der Unterschiede, die zwischen ihnen bestehen, ein und dasselbe ist, von dem Du des anderen Menschen, das bisher die Grundlage der Überlegungen abgab, völlig verschieden. Der Gegensatz besteht darin, daß der im „Du bist“ angeredete Mensch anhand spezifischer Merkmale identifiziert wird, die ihn von allen anderen Menschen abheben und ihn zu einem konkreten Du machen, während das Du Gottes – um in allen Menschen ein und dasselbe zu sein – ohne derartige spezifische Merkmale der Identifikation ist. Die im Alltag übliche Verbindung zwischen der Referenz auf ein bestimmtes Du anhand der Identifizierung typischer Merkmale ist im Falle Gottes aufgelöst und durch eine ausschließliche Bezugnahme auf ein nicht identifizierbares Du ersetzt.[32] Dadurch wird es möglich, zwei Schwächen des zweiten Argumentes zu beseitigen: einmal ist die Existenz des Du nicht mehr von einer Identifizierung und deren möglichen Fehlschlägen abhängig. Die Behauptung „Du bist“ kann daher die im zweiten Argument geforderte Bedingung nach absolut sicherer Erkenntnis erfüllen.

Zum zweiten hat das in einem Gegensatz zum Du des anderen Menschen stehende Du Gottes zur Folge, daß auch das Gespräch, das zwischen Menschen geführt wird, nicht dasjenige ist, das ein Mensch mit Gott führt. Was für jenes charakteristisch ist, nämlich die Vermittlung der gesprochenen Laute über den menschlichen Körper und seine Funktionen, fehlt bei diesem. Durch den besonderen Akt der Aussprache fallen die körperlichen Vermittlungseinheiten als mögliche Fehlerquellen aus, und die Existenz des Sprechers kann in der Äußerung „Ich bin“ zweifelsfrei behauptet werden.

Diesen beiden Vorteilen stehen aber verschiedene Nachteile gegenüber. Dadurch, daß es das Du Gottes ist, mit dem das Ich in Beziehung steht und durch das es in seiner Existenz bedingt ist, wird das Du im andern Menschen nicht nur zu einer von dem Du Gottes verschiedenen Größe, sondern es kann auch nicht mehr begründet werden, warum es ein Du im anderen Menschen überhaupt gibt. Denn die Annahme eines solchen Du erfüllt wie eben erläutert nicht die Bedingungen, die Ebner an die Sätze „Ich bin“ und „Du bist“ stellt. Der „Ananthropismus“ Ebners führt zwar nicht zu einem Solipsismus in der Form, daß nur das Ich selbst existiere, er gestattet es aber auch nicht, den Zweifel an der Existenz des Du im anderen Menschen zu beseitigen.[33]

Weil das Modell der Kommunikation zwischen Menschen nicht das ist, das zwischen Mensch und Gott besteht, ist Ebners Grundgedanke, daß das Geistige im Menschen angelegt ist auf etwas Geistiges außer ihm, eine Annahme, die insofern willkürlich ist, als sie durch die gegenteilige Annahme ausgetauscht werden kann. Ob derjenige, der „Ich bin“ denkt, einsieht, daß er existiert, indem er diesen Satz denkt, oder ob er existiert, indem er ihn gegenüber einem nicht identifizierbaren Du Gottes ausspricht, und das auf eine Weise, die nichts mit der zu tun hat, mit der er sich gegenüber einem anderen Menschen äußert, läßt sich rational nicht entscheiden.

Wie die These der „logischen Absurdität“ aber andeutet, scheint es Ebner nicht darum gegangen zu sein, das Ich-Du-Verhältnis philosophisch verständlich zu machen, sondern darum, eine existentielle Entscheidung zwischen zwei Alternativen des menschlichen Selbstverständnisses herbeizuführen. Daß der Satz „Ich bin“ auf den Satz „Du bist“ verweist, ist eine Glaubensaussage, deren Akzeptanz durch keine philosophische Argumentation erreicht werden kann:

> Daß ich bin, „glaube“ ich nicht, und ich „glaube“ auch nicht in der Aussage des Satzes „Ich bin“ mir selber deren Wahrheit, vielmehr verhält es sich so: Gedanke, man könnte auch sagen Bewußtsein und Aussage, des „Ich bin“ wird durch den Glauben an das Du erst möglich gemacht, nicht aber durch den Glauben des Ichs an sich selbst.[34]

Demnach sind die zwei Argumente Ebners für die Unterscheidung von Personen und Substanzen keine Argumente in dem Sinne, daß sie einen Sachverhalt begründen, indem sie ihn auf andere, intersubjektiv zugängliche stützen. Statt dessen sind sie mit Grenzlinien vergleichbar, die markieren, an welcher Stelle das argumentativ Faßbare von dem nur im Glauben Annehmbaren verläuft. Allerdings berücksichtigt diese Interpretation nicht die Stellen, an denen Ebner von einer scharfen Trennung der Pole Person – Substanz, Du Gottes – Du im anderen Menschen, Glaube – Wissen abgeht. Diese können so verstanden werden, daß es Ebners Intention war, eine Vermittlung zwischen diesen Polen zu erreichen, daß er diese aber zumindest in den beiden Argumenten der „Fragmente“ nicht realisieren konnte.

Anmerkungen

1 Eine Zusammenstellung kritischer Beiträge liefert Jaroslaw Jagiello: Vom ethischen Idealismus zum kritischen Sprachdenken. München: Don Bosco 1997, 432, 434.

2 Ferdinand Ebner: Schriften. 3 Bände. Hrsg. v. Franz Seyr. München: Kösel 1963–65, hier Bd. 1, 82f.

3 Ebd., 255.

4 Allerdings ist die Einteilung der Wirklichkeit in zwei Bereiche nicht die einzige, die Ebner vornimmt. Dem monistischen Materialismus hält Ebner entgegen, daß die Wirklichkeit in die Bereiche des Mechanischen, des Vitalen und des Bewußten gegliedert ist, wobei das Bewußtsein wiederum in das tierische Bewußtsein und das menschliche Bewußt-Sein unterteilt werden kann. Vgl. Hans Gerald Hödl: Decodierungen der Metaphysik. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998, 99ff.; Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 168.

5 Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 187f.

6 Vgl. Ernst Tugendhat: Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, 88f.

7 Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 261ff.

8 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Werkausgabe in 11 Bänden, hier Bd. 3, hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, B 11, A 7.

9 Z. B. Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 221.

10 Vgl. Jaakko Hintikka: Cogito, ergo sum: inference or performance? In: W. Doney (Hrsg.): Descartes. A collection of Critical Essays: New York 1967, 108–139, hier 111f.

[11] Ebd. 113f.

[12] Ebd. 122.

[13] Das „Du bist“ sei vorläufig ausgeklammert.

[14] Ferdinand Ebner: Mühlauer Tagebuch. 23. 7.–28. 8. 1920. Hrsg. v. Richard Hörmann u. Monika Seekircher. Wien: Böhlau 2001, 58.

[15] Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 88.

[16] Ebd., 115f.

[17] Rene Descartes: Meditationes de prima philosophia. Hamburg: Meiner 1992, hier II, 6.

[18] Das heißt nicht, daß Descartes selbst diesem Kriterium entsprechen kann, sondern lediglich, daß Ebner es nicht kann.

[19] Diese Ansicht wird auch in der Sekundärliteratur vertreten z. B. von Helga Braun: Ferdinand Ebners Ort in der Moderne. Essen: Die blaue Eule 2000, 54.

[20] Vgl. Hintikka (Anm. 10), 116ff.

[21] Ebd. 117f.

[22] Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 263.

[23] Zur Präzisierung muß hinzugefügt werden, daß Ebner nicht nur die Sätze in der ersten und zweiten Person, sondern auch die der „reinen Logik und Mathematik“ für unbestreitbar hält. In der Zuschreibung der Eigenschaft „nicht widerlegbar“ zu Sätzen in der ersten und zweiten Person und der Eigenschaft „widerlegbar“ zu denen in der dritten Person ist zu berücksichtigen, daß damit nur Sätze gemeint sind, die einen Bezug zur Wirklichkeit haben und nicht die Sätze der Logik und Mathematik, die nach Ebner „jede Beziehung zu einem realen Sein vermeiden“ (ebd. 244).

[24] Allerdings scheint es auch für Ebner nicht klar gewesen zu sein, welchen Geltungsbereich logische Gesetze haben. In einer Stelle aus den „Fragmenten“ heißt es in Bezug auf den Identitätssatz, daß dieser „die Voraussetzung nicht nur des logischen Denkens, sondern auch jeder ethischen Besinnung des Menschen auf sich selbst ist“ (ebd. 231). Die „ethische Besinnung“ gehört aber zu jenen Fähigkeiten, die den Menschen als Person auszeichnen.

[25] Ebd. 263.

[26] Vgl. Tugendhat (Anm. 6), 71, über die Funktion deiktischer Ausdrücke.

[27] Ebd. 83.

[28] Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 189f.

[29] Ebner (Anm. 2), Bd. 3, 133f.

[30] Ebd. 188.

[31] Ebner (Anm. 2), Bd. 1, 94.

[32] Wenn man im Rahmen der „Pneumatologie“ dennoch von Eigenschaften Gottes sprechen möchte, dann sind die Eigenschaften, mit denen Gott identifziert wird, nicht mit den Eigenschaften vergleichbar, mit denen ein menschliches Gegenüber erkannt wird.

[33] Auch in diesem Falle gibt es Stellen, die dem widersprechen, insofern sie mit einem „Ananthropismus“ nicht vereinbar sind: „Wessen Ich aber nur deshalb in Gott sein Du sucht, weil er es im Menschen niemals finden kann, der hat sich auch den Weg zu Gott versperrt.“ (ebd. 270).

[34] Ebd. 233f.

Carl Dallagos Weg ins Exil.
Mit einem unbekannten Brief des Autors an Ettore Tolomei

von Anton Unterkircher (Innsbruck)

Carl Dallago an Ettore Tolomei, Ende August 1923

Sehr geehrter Herr Professor!

Wenn ich zu Ihnen Herr Professor sage, ist es, weil ich mehr zu Ihnen, als Privatperson, als zu Ihnen, als einer politischen Persönlichkeit (Senator), reden möchte. So wünschte ich auch, dass in Ihnen das Menschliche immer vor dem Politischen zur Geltung käme. Denn – wie ich es sehe – muss es immer so sein, dass das Menschlich-Geistige den Politiker leitet und nicht jenes diesem untergeordnet wird, wenn der Politiker festen Stand haben soll. Der Staat, als Funktionär einer menschlichen Gemeinschaft, der er sein soll, ist wie der Mensch ein lebendiges Wesen, und was für das Gedeihen des Menschen gilt, muss darum auch für das Gedeihen des Staates gelten; besteht doch das gedeihliche Bestehen eines Staates eigentlich darin, dass die Menschen in ihm ihr Gedeihen finden. Es ist undenkbar, dass ein Staat, in dem die Menschen von ihrem Gedeihen immer mehr abkommen, in seinem Bestehen nicht wankend wird. Das sollte den redlichen und verständigen Politiker dazu bewegen, den Standpunkt einzunehmen: dass der Staat der Menschen wegen da ist und nicht die Menschen des Staates wegen, dass es daher erste Aufgabe des Staates ist, das Gedeihen seiner Angehörigen anzustreben, jedenfalls dem Nichtgedeihen möglichst entgegenzuwirken. Der Mensch aber gedeiht nur, wenn er dem nachkommt, was von jeher für sein Gedeihen gesetzt ist.

Darauf näher einzugehen, würde in das Gebiet des Religiösen und somit zu weit führen. Dem sei ein Schranken damit gesetzt, dass ich nur auf die Gewissheit verweise, dass Gewalttätigkeit dem Gedeihen der Menschen nicht zuträglich ist – also auch nicht dem Gedeihen des Staates. Ausgesprochene Militärstaaten haben demnach am wenigsten Aussicht für gedeihlichen Bestand. Das ist heute weniger als je bloße Theorie, sondern ist aufgreifbare Tatsache. Der preußische Staat war der gefestigste Militärstaat Europas; er liegt heute in Trümmern. Das sollte allen Siegerstaaten zu denken geben und sie davon abhalten, auf den Wegen der ausgesprochenen Gewaltanwendung ihr Ziel zu finden. Ruhig genug betrachtet, tritt Gewaltsamkeit auf, wo man nicht mehr glaubt, dass ohne sie es wird, wie man wünscht, dass es werden soll. Natürliche Gegebenheiten stehen also dem Gewünschten gewissermaßen entgegen. Da fragt es sich, ob diese Gegebenheiten durch Gewalt wirklich vernichtet werden können, oder ob sie nicht nur verdeckt und eingezwängt werden, sodass sie in späterer Zeit mit aufgespeicherter

Kraft sich geltend machen? Gerade dort, wo man willens ist, gewaltsam zu nationalisieren, sollte man sich das vor Augen halten, um künftigem Unheil vorzubeugen. (Was haben die Preußen mit der Verpreußung der Polen erreicht? Wäre derartiges nicht vorangegangen, würde der Hass der Polen wahrscheinlich niemals so zur Tat geworden sein.) Mein Glaube und meine Überzeugung ist, dass alles nur mit Gewaltsamkeit gegen natürliche Gegebenheiten Erreichte sich bitter rächen wird und ich wünschte, dass es nie dazu kommen möge.

Ich habe Sie, Herr Professor, darauf aufmerksam gemacht, wie gerade die völlige Bewegungsfreiheit der Italiener in der deutschen Stadt Bozen, bevor Journalisten und Politiker auf den Plan traten, Italiener zu Deutschen machte, meine Familie ist ein Beispiel dafür, das Einsetzen von nationaler Propaganda, die der natürlichen Entwicklung entgegen ist, zeitigt nicht mehr ein Verlässliches und zwar umso weniger, je gewaltsamer sie auftritt. Und darum, dass dem Italienischen Volke, dem ich zugetan bin und dem ich mit meinem Verweilen unter ihm mein Zugetansein auch gezeigt habe, Unheilvolles für die Zukunft erspart bleibe, möchte ich verhüten, dass es gewaltsame Handlungen begehe, die ungerecht genannt werden müssen, mögen sie auch durch Provokation von deutscher Seite hervorgerufen worden sein. Und als ungerecht erscheint mir: Deutsche Schulen einer deutschen Bevölkerung wegzunehmen, nicht aber italienische Schulen zu errichten, – als ungerecht, in (der Mehrheit nach) deutschen Ortschaften deutsche Aufschriften zu verbieten, nicht aber italienische Aufschriften zu setzen. Die Muttersprache erscheint mir als kein Staatsgut, also auch nicht als etwas, das an den Staat abzugeben ist. Will das der Staat gewaltsam durchsetzen, tut er gewiss Unrecht, und ich fürchte, es würde sich rächen, weil ich den Satz für wahr halte, dass sich alles Unrecht auf Erden rächt.

Demnach, was ich über Sie öffentlich zu hören bekam, habe auch ich nicht Gutes von Ihnen denken können. Nun ich Sie persönlich kennen lernte, weiß ich, dass Sie Ihrer Überzeugung nach zum Besten Ihres Volkes handeln wollen. Aber ich möchte Ihre Überzeugung erschüttern, dass ein Handeln, das den Charakter einer gewaltsamen Entdeutschung einer deutschen Bevölkerung unverkennbar aufweist, zum Besten des Italienischen Volkes ist. Ich wenigstens vermag es nicht zu glauben; doch glaube ich von Ihnen, dass Sie vollen Grund haben, Schlechtes von den Deutschen zu denken, und dass Sie demgemäss mit Recht bestrebt sind, Ihr Volk vor diesem Schlechten zu schützen, und in Ihre Studien vertieft, mögen Sie die Art eines zwingenden Vorgehens für die richtige halten, um Ihr Ziel oder den Zweck zu erreichen. Aber *wann* soll das Ziel erreicht sein? Können Sie die Zeit bestimmen? Können Sie bestimmen, was eine Zeit wie

die unsere noch auslöst? Kann man daher das Ergebnis eines Tuns bestimmen? Ich glaube, heute, wo alles unterwühlt ist, kann man das weniger als je. Und wenn das Ergebnis anders ist, als man erhofft hat, vielleicht ein Gegenteiliges – was hat man dann von seinem Tun? Es muss einen um so weniger befriedigen, je mehr die Befriedigung vom Zielerreichen abhängig gemacht ist, je weniger man es an sich gut heißen kann. Ich will damit sagen, dass man in seinem Tun nur dann immer Befriedigung finden kann, wenn es an sich gut getan ist und man es nicht als Mittel nimmt, dass erst durch den Zweck sozusagen geheiligt wird. Eine gewaltsame Entnationalisierung ist aber niemals an sich gut getan, weil sie an ein Gut greift, das nicht des Staates ist. Dass Italien ein nationaler Staat ist, macht die Sache nicht anders. Wenn sein Bereich in eine Bevölkerung übergreift, die jahrhundertlang anderssprachig ist, muss es das in Kauf nehmen und kann rechtmäßig nur verlangen, dass die Bevölkerung dem Staate gibt, was des Staates ist.

Mag im vorliegenden Falle – besonders dem Terrainkundigen – das Reich bis zum Brenner auch als ein geschlossener Komplex erscheinen, so ist dieser Komplex doch etwas, das sich ganz unempfindlich der Sprache gegenüber verhält und durchaus nicht mit sich bringt, dass sich auch das Sprachliche als ein Einheitliches erweist. Und für den Kriegsfall gibt die Bodenbeschaffenheit weniger als je schützende Grenzen; erklärte doch ein englischer Minister, dass England heute in dieser Hinsicht keine Insel mehr sei. Wohl aber ist darauf Acht zu haben, dass die Deutschen ein deutsches Hinterland haben, dessen Bevölkerung schon numerisch der Italiens überlegen ist. (Wie Albanien die Italiener behandelt, die dort kein Hinterland haben, ist schon darum nicht zum Vergleich heranzuziehen.) So sehe ich in einer gewaltsamen Italianisierung der Deutschen nichts Gedeihliches für das italienische Volk; und ich glaube, es sind auch unter der Bevölkerung des Trentino manche, die für ihre Kinder und Kindeskinder Übles befürchten, und die Befürchtung ist insofern begründet, als auch ihnen das allzu zwingende Vorgehen als ein Unrecht erscheint. Ich aber habe von Seiten dieser Bevölkerung, besonders von meinem Dorfe Nago, mehr Gutes erfahren als von meiner Vaterstadt: mehr Entgegenkommen, mehr Verständnis, mehr Zutrauen, mehr Anhänglichkeit, mehr Dankbarkeit und ich gönnte dem ganzen Italienischen Volke Frieden und Wohlergehen. Aber Erlasse, die völlig deutschen Ortschaften die deutsche Schule wegnehmen wollen, darf ich als Mensch nicht gutheißen. Und wenn dann noch amtlich gesagt wird: ”aus den elementarsten Gründen der Gerechtigkeit”, so muss der redliche Betrachter den Rechtssinn der Regierung in Zweifel ziehen. Zu dem sollte man nicht gedrängt werden.

Seitdem ich Sie kenne, weiß ich, dass Sie nicht verdienen, einem berechtigten Hasse ausgesetzt zu werden; den amtlichen Erlassen nach, die Ihrem Wirken zugeschrieben werden, aber scheint es dazu zu kommen. Unberechtigter Hass wird freilich oft genug hervorragender Beschaffenheit zuteil; aber der Hass einem Tun gegenüber, das natürliche Gegebenheiten gewaltsam unterdrücken will, hätte natürliche Berechtigung.

Sie glauben, für Italien ist die Zeit gekommen, zu handeln; aber gerade von einem Staate, der sich festigen soll, wird zumeist zu viel gehandelt und nicht zu wenig. Das Handeln hat Deutschland zugrunde gerichtet und nicht das Nichthandeln. Der ferne Osten ist in diesem Punkte aller europäischen Weisheit gewiss überlegen. Wie die Zeit vor uns liegt, übervoll von der Argheit dieser Welt, sehe ich es als die größte Sicherung des eigenen Feststehens an, nur zu handeln, wenn man dazu gedrängt wird und stets so zu handeln, dass man es an sich gutheißen kann und nicht erst in Hinsicht auf das Ziel, das damit erstrebt wird.

Ich habe so wenig Zutrauen zu aller Politik, dass es mir ganz unmöglich ist, an das Wohlergehen eines Staates von Heute zu glauben und zwar darum, weil jeder Staat erst in der Befriedigung seiner Besitzgier und seines Hochhinauswollens sein Wohlergehen findet und dieses Wohlergehen mit Gewalt zu erlangen und zu sichern strebt. Für den Denker aber ist damit das Zeugnis erbracht, dass ein solcher Staat ohne Festigkeit und Sicherheit ist. Etwas anderes ist ein Reich, das an sich und in sich Genüge findet. Ein solches Reich wird um so gefestigter sein, je weniger es von Gewalt gehalten wird. Da aber ein so wohlgeratenes Reich das Vorhandensein von wohlgeratenen Menschen voraussetzt, so arbeite ich in meiner Weise dafür, den Menschen diese Wohlgeratenheit und mit ihr ihn auch dem Frieden und dem Wohlergehen zuzuführen. Die Arbeit direkt an den Staat zu setzen, heißt ihn gewissermaßen als ein Abgetrenntes vom menschlichen Wesen behandeln wollen, und das scheint mir nicht zum Ziele führen zu können, wie ja die Arbeit an einem Gefäß dessen Inhalt im wesentlichen nicht verändern kann.

Trotzdem, ich könnte Ihrem Wirken nicht entgegen sein, so wenig kümmert mich das Deutschtum, das auf den Markt getragen wird und meine Vaterstadt ausspielt, wie auch jenes, das sich in den politischen Schreiern vom Andreas Hofer-Bund in Innsbruck offenbart, das gewiss mehr von Spekulation als von Herzen kommt und das mit dem gläubigen Menschen und Helden Hofer, der die Klerisei und die ganze Habsburgerpolitik so gründlich satt hatte, dass er gern aus dem Leben schied, nichts gemein hat – wenn die Ausführungen Ihrer Ideen nicht ein Unrechttun mit sich brächten. Sie wollen die Zukunft Ihres

Volkes sichern, das ist schön und gut gedacht; aber wenn damit ein Unrechttun verbunden ist, ist es gefährlich gedacht, wenn man – wie ich – noch daran glaubt, dass sich alles Unrechttun rächt.
Italien, als Siegerstaat, bekam ein Stück des deutschen Tirol; es hat dieses Land nicht direkt erobert, sondern es wurde ihm zugesprochen. Nun soll dieser deutsche Landesteil – die Regierung macht kein Hehl daraus – italianisiert werden und auch der alte Name Tirol soll völlig verschwinden. Menschlich gesehen ist dies nicht gut getan. Ich wage nicht zu sagen, dass die Deutschen den Italienern gegenüber anders tun würden, wenn sie Sieger wären, aber ich behaupte, dass dann die Italiener mit Recht ein solches Tun als schweres Unrecht empfinden und brandmarken würden und dass es neuen Hass säen müsste. Und irgendwer muss doch mit Rechttun und nicht mit Gewalt sein Werk anfangen und vollenden wollen, umsomehr, als immer wieder zu sehen ist, dass, wer Gewalt braucht, schließlich doch im Gewaltbrauchen zugrunde geht. Ich bin gewiss nicht dagegen, dass Deutsche Italiener werden; aber man lasse ihnen die Freiheit es zu *werden*; mit der Anlage von Zwangswegen zwingt man dazu, und was man zwingt, *wird nicht mehr*.
Darum bitte ich, der ich Ihre Liebe und Ihre Lebensarbeit für Ihr Volk gewiss hochhalte, dass Sie Ihren Einfluss dazu gebrauchen, die Zwangsmassnahmen der Regierung, die menschlich gesehen ein Unrechttun in sich schließen, zu mildern; es wird – glaube ich – Ihrem Volke nur zum Gedeihen und nicht zum Schaden gereichen. Und nochmals verweise ich darauf, wie gut außerhalb jeglicher nationalen Politik sich die Völker zusammenfinden. Meine Vaterstadt und meine Familie zeugen dafür. Bozen war im wesentlichen deutsch schon sehr lange vor dem Fremdenverkehr. Das Hineinsehen in meine Familie weist schon vor mehr als hundert Jahren die besitzenden und führenden Klassen in und um Bozen als Deutsche aus. Die Italiener sind Zugewanderte; ein solcher aus Borgo di Valsugana war auch mein Großvater, und seine Familie wurde deutsch, weil die Familie seiner Frau und die Stadt, in der er wohnte, deutsch waren, und es noch keine nationale Politik gab. So wurden die zugewanderten Italiener in Bozen Deutsche, wie ja auch die zugewanderten Deutschen im Trentino Italiener geworden sind. Und dass die Bewegungsfreiheit der Italiener im deutschen Bozen eine unbeschränkte war, dafür zeugt mir, dass noch in den achtziger Jahren der italienische Firmenschild meines Großvaters über dem Geschäfte meines Vater stand. Um diese Zeit erst setzte mit dem Wachstum des Journalismus, der mit der Politik ja ein Geschäft machte, nationale Politik auch in der Kleinstadt Bozen ein und die italienische Aufschrift unseres Geschäftes wurde durch eine deutsche ersetzt. Dem Deutschtum, das sich seither immer

mehr in der Öffentlichkeit breit machte, die Stange zu halten geht wider mein Gefühl, das aber auch das Tun einer Regierung niemals gutheißen kann, das einem Volke, was des Volkes ist, abzwingen will.

Carl Dallago

Varena, gegen Ende Aug. 1923

Im Zuge von Archivierungsarbeiten stieß ich im Nachlaß von Ernst Knapp,[1] einem der engsten Freunde und Förderer Dallagos, auf einen handschriftlichen Durchschlag (7 Seiten) und eine maschinschriftliche Abschrift (4 Seiten) dieses Schreibens. Der Durchschlag ist stark verblaßt, sodaß einige Stellen ohne die maschinschriftliche Abschrift – die wahrscheinlich auch schon vor dem Zweiten Weltkrieg datiert – nur mehr sehr schwer zu entziffern gewesen wären.

Stilistische Eigenheiten und Fehler von Dallago wurden originalgetreu wiedergegeben, nur die ss/ß-Schreibung wurde vereinheitlicht, wobei sich Dallago – von einigen Flüchtigkeitsfehlern abgesehen – an die Heyse-Raumer'sche ss/ß-Schreibung hielt, die von 1879 bis 1901 in Österreich-Ungarn offiziell galt und im Zuge der jüngsten Rechtschreibreform wieder eingeführt wurde.

Leider ist keine Reaktion Tolomeis auf diesen Brief bekannt, auch kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob Dallago diesen Brief je abgeschickt hat. Das Archiv von Ettore Tolomei ist seit der Beschlagnahmung durch die deutsche Besatzungsmacht im Jahre 1943 verschollen.

Der Inhalt des Briefes spricht für sich: Was Dallago zum Gedeihen des Menschen sagt, hat zeitlose Aktualität, auch für die immer noch ungelöste Toponomastik-Frage in Südtirol stellt er einen wertvollen Diskussionsbeitrag dar. Zwei Dinge sind außerdem besonders bemerkenswert. Bisher war nicht bekannt, daß Dallago in persönlichem Kontakt mit Tolomei gestanden ist, und dieser Kontakt ist auch insofern erstaunlich, als Dallago – bisher nur als Kritiker des Faschismus bekannt – eine gewisse Wertschätzung für Tolomei erkennen läßt. Diese zwei Persönlichkeiten trafen sich sicher nicht in ihren inhaltlichen Zielsetzungen, wohl aber in der Beharrlichkeit, mit der sie ihre grundverschiedenen Ziele verfolgten.

Die Beurteilung des Wirkens von Tolomei[2] fiel sehr unterschiedlich aus: Die nationalistisch eingestellten Italiener sahen in ihm einen irredentistischen Patrioten, die österreichische Presse bezeichnete ihn als „Totengräber Südtirols". Beide Extreme haben dazu beigetragen, die Figur Tolomeis zu mythisieren. Letztlich hatte aber nicht Tolomei die Verantwortung für die Südtirol-Politik, sondern das faschistische Regime, das je nach Interessenslage Ideen von Tolomei verwirklichte oder beiseiteschob.

Ettore Tolomei (1865–1952), geboren in Rovereto, kam bereits in frühester Jugend in Kontakt mit Südtirol: Seine Großeltern wohnten in Neumarkt/Glen, dort schlug er später seinen Wohnsitz auf. Schon von Jugend auf beteiligte sich Tolomei an irredentistischen Kundgebungen, gründete 1890 die Zeitschrift *Nazione Italiana*, im Auftrag der Regierung sondierte er in den 90er Jahren die Lage in Südtirol in Hinblick auf eine spätere Annexion. Mit der „Erstbesteigung" des Glockenkarkofels im hintersten Ahrntal (1904), den er als „nördlichsten" Punkt Italiens in „Vetta d'Italia" umbenannte, begann er seinen Kampf um die Brenner-Grenze. Bereits während des Ersten Weltkriegs propagierte er in der von ihm seit 1906 herausgegebenen Zeitschrift *Archivio dell'Alto Adige* Annexionskonzepte der Gebiete bis zum Brenner und Assimilierungsprogramme für die deutsche Bevölkerung bis hin zu Aussiedlungsplänen. Legitimiert durch sein abgeschlossenes Studium der Geographie und Geschichte, argumentierte er mit dem scheinbar wissenschaftlichen Argument, der Alpenhauptkamm sei eine von der Natur vorgegebene Grenze (dies untermauerte er mit der Wasserscheidentheorie), er argumentierte aber auch historisch, indem er an die römische Vergangenheit Südtirols erinnerte. Er übersetzte alle deutschen Ortsnamen ins Italienische; sie sind heute noch die amtlich gültigen. Bei den Friedensverhandlungen in Saint Germain, wo Südtirol Italien zugesprochen wurde, war Tolomei ohne offiziellen Status in beratender Funktion für die italienische Delegation tätig, aber erst mit den Faschisten, die seit 1922 an der Macht waren, wurden Tolomeis Vorhaben zum großen Teil umgesetzt. Er wurde wegen seiner Verdienste 1923 zum Senator ernannt, 1939 sogar geadelt.

Am 15.7.1923 hatte Tolomei im Bozner Stadttheater seinen im Auftrag des Faschistischen Großrates verfaßten, 32 Punkte umfassenden Maßnahmenkatalog zur Italianisierung Südtirols verkündet. Diese sahen den ausschließlichen Gebrauch der italienischen Sprache (Amtssprache, Ortsnamen, Schreibnamen), die Einsetzung von italienischen Beamten und Bürgermeistern, die Auflösung der deutschen Schulen, die staatliche Förderung italienischer Einwanderer und die Behinderung der deutschen Presse vor. Ende August 1923 wurde der Name Tirol verboten.

Schon um die Jahrhundertwende distanzierte sich Dallago von den deutschnationalen Aktivitäten der Jung-Tiroler, obwohl er mit ihnen in engem Kontakt stand. Er bemerkte gegenüber dem fanatischen Deutschnationalen Arthur von Wallpach, der sich als Dichter zu einem germanischen Barden stilisierte: „Dann möchte ich abseits von allem Parteileben mich ganz der Natur und der Kunst widmen, welch letztere aus sich selbst deutsch sein muß, ohne gemacht zu sein."[3]

1917 äußerte er in seiner Schrift *Ueber politische Tätigkeit, den Krieg und das Trentino*[4] bereits ähnliche Gedanken wie im Brief an Tolomei. Den „politischen Nationalismus" sieht er als Ursache für den Ausbruch des Ersten Weltkriegs und geht dann auf die Situation in Südtirol und im Trentino ein. Er behauptet, daß bei der italienischen Bevölkerung der politische Publizist besonders leicht zu seinem Anhang komme: „So fanden auch irredentistische Presse-Politiker leicht Anhang

für ihre verbrecherische Politik.“[5] Er führt weiter aus, daß diese Irredentistenführer zumeist unter dem Mäntelchen der Wissenschaftlichkeit ihre Karriere zu machen versuchten.

> Ich mied diese Leute als ein Angehäuftes übler Geselligkeit; kannte ich doch ähnliches von den deutschtiroler Städten her, wo es sich auch am lautesten national gebärdete, dort als Deutschtum natürlich. Aber im Trentino hatten die Führer in den Städten mehr Einfluß, besonders auf jüngere Leute; auch verfügten sie mehr über die Presse. So brachten sie es beinahe dahin, daß Irredentismus dem Begriff Bildung gleichkam. [...] Für den Deutschen als feindliches Gegenstück blieb da natürlich nur der „Barbar“ übrig.[6]

> Bei Ausbruch des Krieges war es mir ein Trost, Italien auf unserer Seite zu wissen im guten Glauben, daß sich der Dreibund auch bewähren würde. Wünschte ich doch von jeher ein gutes Einvernehmen mit dem italienischen Volke, dem ich mich zugeneigt fühle, dessen Land auf mich immer besonderen Reiz ausübte. Oft schien mir sogar meine Heimat, das Südtirol wie dazu geschaffen, zwischen deutschem und welschem Wesen gleichsam vermitteln zu sollen. War es doch seltsam, daß ich mich trotz meines sprachlichen Deutschtums bei diesem trientinischen Volke so rasch und besser als anderswo heimisch gefunden habe.[7]

Ins österreichische Exil

Im März 1926 hatte Dallago seinen Aufsatz *Die rote Fahne*[8] fertiggestellt, den er Ludwig von Ficker zur Publikation für den *Brenner* überließ. Darin finden sich äußerst kritische Bemerkungen über Mussolini und sein Regime. Unter anderem heißt es da:

> Nicht zufällig trifft es sich, daß heute von Rom aus die Wiedervereinigung der sogenannten christlichen Kirchen zur Weltkirche eifrigst erstrebt wird und gleichzeitig nebenher und der Kirche huldigend der Fascismus läuft, diese römisch-heidnische und christlich-katholische Zwittererscheinung, in der das Römische wie das Christliche nur in Verfallsform auftritt. Daß die erstrebte Wiedervereinigung nicht Glauben, sondern Glaubensmangel bekundet, habe ich schon angedeutet. Und vom Fascismus ist zu sagen, daß dahinter, wie davor, ein machthungriges Großmaul steht, das bisher noch immer jene verraten hat, durch die es emporgekommen ist. Aber wenn ein Volk einem blinden Hochhinauswollen verfällt, das ihm ein Gewalthaber beständig und verlockend vor Augen stellt,

> muß es schließlich alles Vermögen zur Besonnenheit verlieren und unterliegt dem Verführer in blinder Begeisterung, ihm Großtaten andichtend, die nicht getan wurden, oder zu Großtaten erhebend die Scheintaten, mit denen er sich brüstet. Man suche doch nach den Großtaten des Fascismus! (Wohl sah ich bewaffnete Fascistenhorden meine Vaterstadt durchstreifen, und während eines Festes wurde ein Bürger von rückwärts erschossen; zur Zeit der Wahlen aber troffen die fascistischen Plakate von Lügen. Einzelne Bürger und Wahlkandidaten wurden von bewaffneten Rotten auch verprügelt, und bei hellichtem Tage drangen solche Burschen in das Bozner Bahnpostamt ein, stürzten sich auf die deutschen Zeitungen und verbrannten sie am Bahngeleise. Natürlich blieben die Täter unbestraft, weil man sie, die man nicht ermitteln wollte, nicht ermitteln konnte. Im alten Italien ging es noch schlimmer zu: die Bearbeitung mit Rizinusöl und Knüttel nahm dort öfters einen tödlichen Ausgang. Es gehörte so zum Tatendrang des Fascismus, von dem sein Duce behauptet, daß er „eine stolze Leidenschaft der besten italienischen Jugend“ sei.)[9]
>
> Man will die Minderheiten mit Gewalt von heute auf morgen zu Italienern machen, und das Lächerliche dabei ist, dass diese fascistischen Italiener sich so gebärden, als seien sie über Nacht zu alten Römern gemacht worden, während sie doch höchstens wie zu kurz gekommene Preußen und im übrigen theatralisch wirken.[10]

Am 20. Juli 1926 berichtete Ficker an Fritz Schey, Dallago fahre Anfang September auf Einladung von Schweizer Freunden ins Tessin, um sich nach einer neuen Heimstätte umzusehen. „Nach Erscheinen des nächsten Brenner muß er ja gewärtigen, von den Faschisten auf die kürzeste Art mundtot gemacht zu werden. Er muß also trachten, sich ehestens in Sicherheit zu bringen.“[11]

Carl Dallago meldete sich am 15.9. aus Varena, seinem Wohnort bei Cavalese im Fleimstal: „Die Übersiedelung, die notwendig sein wird, macht mir freilich viel Sorgen. Vorläufig kann ich das Nötige hierfür gar nicht aufbringen. Doch ist mir immer noch geworden, was notwendig war und so wird es sich wohl auch jetzt gut fügen.“[12]

Der *Brenner*-Mitarbeiter Josef Leitgeb äußerte Bedenken, daß seine Gedichte neben dem Aufsatz Dallagos zu stehen kämen, und hatte Angst, mit einem Einreiseverbot nach Südtirol belegt zu werden.

> Ich denke, daß gerade Innsbruck derjenige Ort ist, auf den sich die Aufmerksamkeit der Fascisten besonders scharf richtet. Nun kenne ich allerdings den Aufsatz Dallagos nicht, glaube aber, daß er sich sehr offen gegen das gegenwärtige Regime in Italien wenden muß, wenn Dallago vor Erscheinen seines Artikels aus Varena fortziehn will.

> Von der Sachlichkeit italienischer Betrachtung halte ich nicht viel und fürchte, daß sie nicht lange zwischen den einzelnen Beiträgen unterscheiden würde, sondern daß ihr der Aufsatz über Mussolini eine passende Gelegenheit wäre, alle Mitarbeiter in Bausch und Bogen auf die Liste ihrer Gegner zu setzen.[13]

Karl Röck notierte im November 1926 in seinem Tagebuch:

> Dem Leitgeb rat ich am 9., nicht Herausnahme seiner Gedichte aus dem Brenner (wegen Dallago contra Mussolini) dem Ficker zuzumuten, sondern Alternative zu stellen; Leitgebs Nichtmitverantortlichkeit anzumerken. Er schreibt allzugleich Brief in diesem Sinn an Ficker, kommt aber dadurch in unangenehme Lage diesem gegenüber. Dallago ist übrigens vor Erscheinen seines Aufsatzes samt Familie nach Nordtirol entwichen, übersiedelt, wohnt in Barwies. Treff ihn am 11. am Maxtisch.[14]

Nach einer Mitteilung seiner Tochter Eva Dallago[15] besuchte Dallago von Varena aus öfters Freunde in Bozen. Diese – vor allem der Advokat und Philosoph Gustav Richter – legten ihm nahe, Südtirol zu verlassen, da ihm ansonsten die Verfolgung durch die Faschisten drohe. Mit Regimegegnern ging man in Südtirol, wie im ganzen Staatsgebiet, nicht zimperlich um. Es gab keine bürokratischen Hindernisse, kein ordentliches Rechtsverfahren, kein Recht, sich zu verteidigen; eine Verhaftung, Verbannung oder Landesverweisung konnte jederzeit erfolgen.

Wie es Regimegegnern in Südtirol erging, belegen zwei Fälle: Der Salurner Rechtsanwalt Josef Noldin (1888–1929) wurde wegen seines Engagements für die sogenannte Katakombenschule Anfang 1927 auf die Insel Lipari verbannt. Er wurde 1928 begnadigt und starb 1929 an Typhus. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß Noldin mit Dallagos Tochter aus erster Ehe, Melania, verheiratet war. Zum Tode von Noldin bemerkte Dallago gegenüber Ernst Knapp: „Herzlichst Dank für Deine Worte zum Tode Noldins; ja er ist ein Opfer des Faschismus und seines verbrecherischen Oberhauptes Mussolini. Dieses Schnöserl übt weiter seine Greueltaten und überall findet sich menschliche Verworfenheit, die noch ihm huldigt bis ihm trotz allem werden wird, was ihm gebührt.“[16] Der Volksschullehrer Rudolf Riedl wurde zur selben Zeit verbannt und wanderte nach seiner Begnadigung 1928 nach Tirol aus. Vor allem in Tirol wurden die von den Faschisten Vertriebenen gut aufgenommen: Beamte und Lehrer erhielten hier auch wieder Stellen. In Innsbruck entfaltete der im Mai 1919 gegründete Andreas-Hofer-Bund eine rege Propagandatätigkeit gegen Italien und für die Rückgliederung Südtirols an Österreich.

Daß Dallagos Angst vor der Verfolgung durch die Faschisten nicht unbegründet war, belegen zwei Akten im Zentralarchiv im Innenministerium in Rom:[17] Dallago wurde auf der Liste der Gegner des Faschismus geführt, und auch die politische

Polizei hatte eine Akte über ihn angelegt. Er wurde als Feind der Kirche und als Sozialist eingestuft, registriert wurden auch seine gegen den Faschismus gerichtete Arbeit *Die Diktatur des Wahns*[18] sowie ein Vortrag über den Faschismus in der Innsbrucker Arbeiterkammer am 5.1.1933.

Auch wenn es nicht zur Landesverweisung[19] kam, so mußte Dallago doch seine Heimat, den über alles geliebten Süden verlassen:

> Der Süden liegt vor mir wie eine strahlende Gottheit, weit und groß, anbetungswürdig in seiner Schönheit, erdrückend in seiner Machtfülle und doch wieder segensreich die Arme ausbreitend und spendend von seiner Fülle, so daß Raum ist für alle Kreatur – für alle Empfindungsausbrüche dieser Kreatur bis hinauf zur höchsten Glückseligkeit einer sich traumhaft ins All verlierenden Menschenseele.[20]

Dallago ist allein nach Innsbruck gefahren, seine Frau und die 8-jährige Tochter sind nachgereist. Eine Woche hielten sie sich im Gasthof Sailer auf, dann übersiedelten sie nach Barwies.[21]

Für die offizielle Aufnahme in die neue Heimat mußte Carl Dallago zuerst das Heimatrecht erwerben. Er richtete zu diesem Zweck folgendes Schreiben an den Innsbrucker Stadtmagistrat.[22]

> Gesuch
> An den Hochlöblichen
> Stadtmagistrat, Innsbruck
>
> Der Gefertigte bittet um Zusicherung der Aufnahme in den Gemeindeverband Innsbruck für sich u. seine Familie, bestehend aus Frau Fanny Dallago gb. Moser (Tochter des Kunstmalers Karl Moser aus Bozen) u. 2 Kindern: Enoch, gb. 1909 u. Eva, gb. 1918, ersterer Schüler der Handelsakademie in Innsbruck. Der Gefertigte ist seit einem Jahr wohnhaft in Barwies, Gemeinde Mieming, u. aus Südtirol ausgewandert, da ihm dort der Aufenthalt durch das abscheuliche faschistische Regime unmöglich gemacht wurde, niemals würde er auch seinen Sohn im faschistischen Italien Militärdienste machen lassen. Seine Lage ist sehr enge u. so bittet er auch die Zusicherung der Aufnahme nicht von nennenswerter Zahlung abhängig zu machen.
>
> In vorzüglicher Hochachtung
> zeichnet
> Carl Dallago
> Deutsch-Tiroler Schriftsteller
>
> Barwies, 27. Oktober 1927

Schon am 28.11.1927 wurde der positive Bescheid ausgestellt:

> Der Gemeinderat der Landeshauptstadt Innsbruck hat Ihnen mit Beschluss vom 25.XI.1927 die Aufnahme in den Innsbrucker Heimatsverband gegen Erlag einer Taxe von S 50.- (Fünfzig S) zugesichert.[23]

Nun konnte Carl Dallago die Tiroler Landesbürgerschaft beantragen:

> Gesuch
> um die Tiroler Landesbürgerschaft
> an das hochlöbliche
> Amt der Tiroler Landesregierung
>
> Der Gefertigte, der die Zusicherung der Aufnahme in den Heimatsverband Innsbruck erhalten hat, zwecks Erlangung der Tiroler Landesbürgerschaft, bittet um diese Erlangung für sich u. seine Familie, bestehend aus seiner Frau, gb. Moser, u. den Kindern Enoch (Schüler der Handelsakademie, Innsbruck) u. Eva (besucht Schule in Barwies), in Anbetracht seiner Lage, die ihn zwang Südtirol wegen des faschistischen Gewaltregimes zu verlassen, da er als Deutsch-Tiroler Schriftsteller dort nicht mehr seinem Beruf nachkommen konnte u. sich für ihn dementsprechend auch die Existenzmöglichkeiten stets verschlechterten. Mit der nochmaligen Bitte, dem Gesuche gütigst Folge zu leisten zeichnet, sich empfehlend,
>
> in vorzüglicher Hochachtung
> Carl Dallago
> Schriftsteller
>
> Oberinntal, Tirol
> Barwies, 15. Dezember 1927
>
> Anbei 9 (neun) Beilagen: 1 Zusicherung der Aufnahme.
> 4 Taufscheine
> 2 ital. Staatsbürgerschaft[24]
> 1 Trauschein
> 1 Bestätigung v. Aufenthalt in Barwies
> 9
>
> Anmerkung
> In Anbetracht seiner sehr engen Lage bittet der Gefertigte um Befreiung oder Verminderung der Taxe für die Erlangung der Tiroler Landesbürgerschaft

Das Amt der Tiroler Landesregierung legte am 10.1.1928 Dallagos Einbürgerungsgesuch dem Bundeskanzleramt

> mit dem Antrage auf Umgangnahme von dem gesetzlichen Erfordernisse des mindestens 4 jährigen Wohnsitzes im Inlande vor, da der Einbürgerungswerber, der als deutscher Schriftsteller in Südtirol sich den Lebensunterhalt erwarb, in Folge der dort herrschenden politischen Verhältnisse insbesondere Unterdrückung aller deutschen Zeitungen und Zeitschriften, wegen Gefährdung seiner wirtschaftlichen Existenz zur Auswanderung aus Italien gezwungen war.

Das Bundeskanzleramt bezeichnete in seinem Antwortschreiben vom 27.2.1928 die Einbürgerung Dallagos „als im Interesse des Bundes gelegen". Am 2.5.1928 wurde Carl Dallago vom Amte der Tiroler Landesregierung aufgefordert, die für die Verleihung der Staatsbürgerschaft erforderlichen Stempelgebühren von 120 S einzusenden. Am 11.5. wurde Dallago die Landes- und Bundesbürgerschaft verliehen. Am 16.5.1928 bestätigte Dallago auf einer Postkarte den Empfang der Urkunde.

Interessant ist die unterschiedliche Begründung seiner Gesuche. Im Schreiben an die Stadt Innsbruck macht er politische Gründe geltend, im Schreiben an die Tiroler Landesregierung beruft er sich – ohne allerdings seine Abneigung gegen das Regime zu verhehlen – auf sein „Deutsch-Tiroler" Schriftstellertum, dem die Existenzmöglichkeit entzogen worden sei. In der Stellungnahme der Tiroler Landesregierung gegenüber dem Bundeskanzleramt wird die wirtschaftliche Existenzgefährdung mit dem Hinweis auf die Unterdrückung der deutschen Zeitungen und Zeitschriften in Südtirol noch bekräftigt. Das wirtschaftliche Argument – obwohl in Wahrheit nicht zutreffend, denn Dallago hatte seit 1910 ausschließlich im *Brenner* und dem dazugehörigen Brenner-Verlag publiziert – schien für eine reibungslose Einbürgerung offensichtlich erfolgsversprechender zu sein als die Anführung von politischen Gründen. Dafür spricht auch, daß Dallago in beiden Gesuchen den wichtigsten Beweggrund für seine Auswanderung, seinen Aufsatz im *Brenner*, verschweigt.

Anmerkungen

[1] Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Universität Innsbruck.

[2] Einige Literaturhinweise zu Ettore Tolomei und zur Geschichte Südtirols in der Zeit des Faschismus
Option – Heimat – Opzioni. Katalog zur Ausstellung des Tiroler Geschichtsvereins. Bozen 1989.
Gisela Framke: Im Kampf um Südtirol. Ettore Tolomei (1865–1952) und das „Archivio dell'Alto Adige". Tübingen: Niemeyer 1987.
Claus Gatterer: Im Kampf gegen Rom. Wien, Frankfurt, Zürich: Europa Verlag 1968.
Gottfried Solderer (Hg.): Das 20.Jahrhundert in Südtirol. Bd. 2: 1920–1939: Faschistenbeil und Hakenkreuz. Bozen: Edition Raetia 2000.

[3] Brief an Arthur von Wallpach, 30.12.1901, Nachlaß Arthur von Wallpach, Brenner-Archiv.

[4] Carl Dallago: Ueber politische Tätigkeit, den Krieg und das Trentino [16-seitige Broschüre]. Selbstverlag, o. J. [1917].

[5] Ebenda, S. 11.

[6] Ebenda, S. 12.

[7] Ebenda, S. 15.

[8] Der Brenner, 10. Folge, Herbst 1926, S. 123–212. Ausschnitte in: Carl Dallago: Im Anfang war die Vollendung. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von einer Studentengruppe unter der Leitung von Walter Methlagl und Judith Nesensohn. Innsbruck: Haymon 2000 (Brenner-Studien 16), S. 148–164.

[9] Ebenda, S. 127f.

[10] Ebenda, S. 132.

[11] Brief an Fritz Schey, 20.7.1926, Kopie im Brenner-Archiv.

[12] Brief an Ludwig von Ficker vom 15.9.1926, Nachlaß Ludwig von Ficker, Brenner-Archiv.

[13] Brief an Ludwig von Ficker, 9.11.1926. In: Ludwig von Ficker: Briefwechsel Bd. 3: 1926–1939. Hrsg. v. Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1991 (Brenner-Studien 11), S. 49.

[14] Karl Röck: Tagebuch. Hrsg. u. erl. v. Christine Kofler. 3 Bände. Salzburg: Otto Müller 1976, S. 398.

[15] Gespräch mit Eva Dallago im Jänner 2001.

[16] Brief an Ernst Knapp, 18.12.1929, Nachlaß Ernst Knapp, Brenner-Archiv.

[17] Archivio Centrale dello Stato, Ministero interno: 1. Cassellario politico centrale, 2. Direzione generale di pubblica sicurezza, divisione polizia politica. Diese Informationen verdanke ich dem Historiker Stefan Lechner, der diese Akten für mich eingesehen hat.

[18] Carl Dallago: Die Diktatur des Wahns. Wien: Bugra 1929, Ausschnitte in: Carl Dallago: Im Anfang war die Vollendung (Anm. 8), S. 165–175.

[19] Diese Behauptung findet sich z. B. in Eduard Widmoser: Südtirol A – Z. Bd 1, A – F. Innsbruck, München: Südtirol-Verlag 1982, S. 278.

[20] Carl Dallago: Der Süden. Kulturliche Streifzüge eines Einsamen. Leipzig: Hermann Dege, o. J. [1905], S. 3.

[21] Barwies blieb nur vorübergehend Dallagos Wohnort. Am 15.12.1930 übersiedelte Dallago nach Arzl bei Innsbruck (vgl. Eintrag im Meldegrundbuch Innsbruck, Tiroler Landesarchiv).

[22] Dieses Schreiben hat sich im Stadtarchiv Innsbruck (Dom.= GR. XIV, 1927/4, GZ 23792) erhalten, außerdem eine Abschrift des Antwortschreibens des Stadtmagistrats und ein Dankschreiben Dallagos für die erfolgte Aufnahme vom 8.12.1927.

[23] Dieses Schreiben liegt im Einbürgerungsungsakt von Carl Dallago: Tiroler Landesarchiv, Amt der Tiroler Landesregierung, Abt. IIIa 1171–VIII 37a (2610). Die im folgenden erwähnten Dokumente liegen alle in diesem Akt.

[24] Die italienische Staatsbürgerschaft war Carl Dallago am 17.2.1922 verliehen worden (siehe Beilage zum Einbürgerungsakt).

Dossier Josef Leitgeb

Vorbemerkung

Leitgebs Brief über den Süden, ein kleiner Text, aber ein gewichtiger, weil ambivalent wie kaum ein anderes seiner Werke, ist zuerst im März 1941 in der Albert Eggebrecht-Presse in Mainz erschienen. Die Werkstatt, die zunächst zweitausend Abzüge hergestellt hat, brachte einige Zeit später (das genaue Datum ist nicht mehr zu eruieren) zusätzlich einen sehr schön gestalteten, in der Schadow-Antiqua gesetzten Nachdruck auf den Markt, einen neuen Druck, der gegenüber dem Erstdruck einige wenige (vor allem Absatz-)Korrekturen aufweist – und für den folgenden Abdruck als Textvorlage dient.

Es ist spannend zu verfolgen, wie Leitgebs Versuch, „von der Leber weg zu reden", beinahe nahtlos übergeht in höchst stilisierte Aufzeichnungen über die Sprache, über das Halbdunkel, welches Tiefe doch nur vortäuscht, über das „Südliche" und das „Grunddeutsche", kurz: über Gott und die Welt, um so allmählich auf jenen Punkt zu kommen, der dem Autor zuletzt doch mehr als alles andere am Herzen liegt: die Darstellung der Aufgabe(n) des Dichters.

Die im Anschluss an den Brief über den Süden hier abgedruckten Briefe aus dem Exil, Briefe an bzw. über Leitgeb, verweisen nicht nur, aber doch auch auf dessen Position im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit: Leitgeb erhielt bekanntlich 1950 den erstmals nach dem Krieg verliehenen Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur.

Ein wissenschaftlicher Beitrag beschließt das Dossier. Eine Anregung, so hoffen wir, zu weiteren Auseinandersetzungen mit den literarischen Arbeiten von Josef Leitgeb.

J. H.

Brief über den Süden
von Josef Leitgeb

Du hast mich einmal, lieber Freund, nach einem Ausbruch wilder Fröhlichkeit, dessen staunender Zeuge Du warst, nach meiner Herkunft dem Blute nach gefragt, und als ich Dir erzählte, daß die eine Hälfte meiner Vorfahren im Etschland zu Hause war, wolltest Du wissen, bis zu welchem Grade ich mir der Mischung mit Südlichem bewußt worden sei. Du fragtest mich damals auch, ob ich das Land jenseits der Alpen kenne, und batest mich, Dir von Reisen in den Süden zu erzählen, falls ich solche gemacht haben sollte.

Ich bin Dir die Erfüllung dieser freundschaftlichen Bitte lange schuldig geblieben. Weiß Gott, zu allem und jedem muß der rechte Augenblick da sein – ich hatte so lange keine Lust, von diesen Dingen zu reden, bis sie mich heute mit solcher Plötzlichkeit überfiel, daß es mir nun bei aller Schwierigkeit, über mich selbst zu sprechen, doch noch schwerer fiele, es nicht zu tun.

Das ist seltsam. Ich kann es mir nur so erklären, daß in jenem Teil des inneren Haushaltes, über den uns die tägliche Kontrolle fehlt, gleichsam ein Rechnungsabschluß von heut auf morgen fällig geworden ist und ich nun nicht anders kann, als ihn so gewissenhaft wie möglich zu vollziehen. Deine freundschaftliche Neugier erleichtert mir die Sache, weil sie mir eine Form nahelegt, die mir die Arbeit zum Vergnügen macht. Die Arbeit – schon fällt mich der Zweifel an, ob ein Schreibender ohne Auftrag und ohne absehbaren Zweck überhaupt von Arbeit sprechen darf, wenn er darangeht, dies und jenes aus seinem privatesten Leben aufzuzeichnen. Wer fordert ihn dazu auf? Wer erwartet von solchem Tun eine Förderung allgemeiner Interessen? Vielleicht am allerwenigsten der Schriftsteller selbst. Und dennoch tut er sein Leben lang nichts anderes. Wenn er auch vielerlei Formen des Sichversteckens kennt und verwendet – hinter allem, was er erdichtet, erzählt, vortäuscht, steckt meist nicht viel mehr als er selbst und so mag es ihn eines schönen Tages auch einmal gelüsten, ohne viel Umschweife von der Leber weg zu reden und sich und denen, die ihn lesen wollen, ohne Verkleidungen zu sagen, was für ein Gewächs er eigentlich ist.

Ich weiß nicht, lieber Freund, ob man auch nur eine der unzähligen Lateinstunden, die man ein achtklassiges Gymnasium hindurch auszustehen hat, schon zu den echten Begegnungen mit dem Geist des Südens zählen darf; die meisten, die es glücklich hinter sich haben, werden nicht einmal dem Griechischen so viel Ehre lassen wollen, denn sie erinnern sich lebhafter der grammatischen Qualen als des Homerischen Verses, der zumeist ja doch nur da war, um jene hervorzurufen. Dennoch darf ich nicht verschweigen, daß mir das Studium der lateinischen Grammatik eine Lust war, die ich heimlich hielt, denn wer hätte es wagen mögen, für einen Gegenstand zu schwärmen, der so allgemein verhaßt war!

Ein klar begrenzter Block war der artikellose Satz, sein Gefüge immer wie von Tageshelle durchströmt, seine syntaktischen Verkürzungen voll gestauter Kraft, denn da war in der Knappheit die Fülle, in der Geschliffenheit noch die volle

Schönheit eines einfach bäuerlichen, irdisch frommen Lebens. Ich hatte frühzeitig das Gefühl, es mit einer durchaus männlichen Sprache zu tun zu haben, ja sogar den weiblichen Wörtern auf -a hörte ich eine gewisse Härte an und sie dünkten mich erst im Italienischen weicher und melodischer als die männlichen. Dabei war es eigentlich nie der Text selbst, der mir solche Empfindungen eingab; in der Wort- und Satzlehre allein steckte das ganze Geheimnis. Ich habe weder an Vergil noch an Horaz wirklich lebendige Erinnerungen, aber die ungeheure Raffung eines ganzen Nebensatzes in den absoluten Ablativ ist mir noch heute ein hohes geistiges Glück. So liebte ich auch im Deutschen sehr früh schon alles gegenständlich Deutliche, eine klare Dinglichkeit in der sprachlichen Darstellung, das Taghelle im Ausdruck. Schon als Kind mochte ich die Dämmerung nicht leiden, besonders die abendliche nicht; es geht mir heute nicht anders. Für schummeriges Halbdunkel im Zimmer habe ich keinen Sinn, ich will nicht, daß die Wände in einen Raum zurückweichen, dessen Grenzen ich nicht sehe. Das gleiche Halbdunkel täuscht im Sprachlichen oft Tiefe vor, in der Musik Gefühl, in der Malerei Raum. Dämmerung hat nichts Unendliches an sich, sie ist nur Lichtmangel, der schon die allernächsten Dinge unserm Blick entzieht, um uns eine Grenzenlosigkeit vorzumachen, die das gerade Gegenteil einer sternklaren Nacht ist.

Wenn Du, lieber Freund, dies alles zusammen lateinisch, südlich, mediterran nennen willst, habe ich nichts dagegen. Denn es deckt sich mit dem ersten Blick in südliches Land, den ich mit zwölf oder dreizehn Jahren tun durfte.

Wir fuhren im Sommer zu einem Onkel ins Etschland. Das Dorf, in welchem er Gemeindearzt war, liegt zwischen Bozen und Trient. Die Gegend ist gerade dort ohne besonderen Reiz, für uns Buben kam sie als Landschaft wohl überhaupt nicht in Betracht. Wenn ich mit völliger Wahrhaftigkeit über diese erste Begegnung mit dem Süden erzählen sollte, müßte ich fast eine eigene Sprache erfinden, eine, die für die Gestalten der Natur noch keine Namen weiß und die noch nicht versteht, das Leben in Worte zu zertrennen. Denn noch war das Leben nach innen und nach außen eins, durch Besinnung nicht teilbar – nur vertiefbar –, durch und durch Empfindung und nicht Erfahrung. Es ist daher nichts als Verlegenheit, wenn ich Dir sage: da war ein großes steinernes Haus, so gebaut, daß der Flur im ersten Stock der größte und kühlste Raum war, in dem man sich in den heißesten Stunden des Tages aufhielt und wo wir auch zu Mittag und zu Abend aßen. Auf den Steinplatten seines Bodens barfuß zu gehen, war – ich kann es nicht anders nennen – durstlöschend. Draußen flammte der Hochsommertag wie eine herrliche Hölle, herinnen aber war es himmlisch kühl und es roch nach einer Mischung von Weinkeller und ärztlichem Besuchsraum.

Dieses Haus nun besaß einen großen rechteckigen Hof, und an jener Mauer, deren Pforte in den Weingarten führte, stand der erste Feigenbaum, den ich im Leben gesehen habe. Er gab ein wenig Schatten. Dort saß ich oft in den ersten Nachmittagsstunden, in denen sich die Erwachsenen zur Ruhe gelegt hatten und da sogar das Haus selbst, wie von Hitze betäubt, zu schlafen schien. In einer müden und zugleich trunkenen Wachheit saß ich dort auf einem weißen Stein und sah

den großen, funkelnd grünen Eidechsen zu, die an der Gartenmauer hinauf- und hinunterliefen – nie noch hatte ich so flammend grüne Eidechsen gesehen –, ich hörte das zärtlich leise Gegurre der Tauben und schaufelte mit den nackten Zehen schläfrig und gleichmäßig den heißen Sand von einem Fuß über den andern. Vom Garten her kam an- und abschwellend das Sirren der Zikaden. Der Schattenbalken unter dem Hausdach lag fast schwarz auf der sonnengrellen Wand und darüber stand der Himmel tief dunkelblau und tagelang ohne Wolke. Dort, wo die Rebenpergeln an die Mauer heranreichten, hatte die Kupferkalkbrühe ihren weißen Verputz gefärbt, mit einem grünlich kühlen Blau, für das ich kein besseres Wort weiß als Vitriol; denn in ihm scheint mir auf eine rätselhafte Weise schon lautlich das Schöne wie das Giftige gemeint zu sein.

Es waren Stunden, die keinen andern Inhalt hatten als diese paar fremden Farben, die seltsame Gestalt des Feigenbaums – die tierhafte Nacktheit seiner prallen hellhäutigen Glieder –, die Schlagkraft der Schatten neben der Grelle des Lichtes und den unaussprechlich blauen Himmel, in den zu starren eine sinnliche Lust war.

Wenn der Schatten der Hauswand länger wurde und schließlich den ganzen Hof zudeckte, wenn vom Gebirge herab ein etwas kühlerer Hauch kam, war der Hof nicht mehr mein eigen. Männer betraten ihn, der Onkel mit seinen Freunden. Sie trugen zumeist schwarze Anzüge und spitze, breitkrempige Hüte, aber ehe sie nach den Holzkugeln griffen, zogen sie die Röcke aus und warfen sie auf die Mauerbrüstung. Sie spielten Boccia, ein Spiel, dem ich später auf vielen Dorfplätzen Italiens zusah und das sich bis ins Inntal herauf verbreitet hat. Aber die Italiener spielen es anders als wir. Nicht bloß lebhafter und lauter, sie spielen es vor allem virtuoser. Mein Onkel unterlag fast jedesmal seinen südlichen Freunden, die seine Kugel, falls sie nahe am Ziel lag, nicht etwa wegschossen, indem sie die eigene auf sie zurollten – so machen wir es –; sie taten vielmehr zwei, drei katzenhaft zielende Schritte auf sie zu und warfen plötzlich ihre Kugel hoch – der Schwung, mit dem es geschah, ist unnachahmlich – und mit grausamer Sicherheit schlug sie auf die feindliche nieder, daß diese unter ihr wegspritzte, und lag nun selbst, ohne auch nur um eine Handbreit fortzurollen, an der umkämpften Stelle. Wir konnten da nicht mit, es war nicht erlernbar, und wenn uns auch hin und wieder zufällig ein ähnlicher Wurf gelang, die eigne Kugel blieb nicht liegen, sie sauste nach der andern Seite davon, und gerade dies zu vermeiden war das ganze Kunststück.

Damals sah ich auch zum erstenmal Frauen vom Dorfbrunnen kommen, den Wassereimer auf dem Kopf, den einen Arm zu ihm emporgebogen wie einen lebenden Henkel, den andern in die Hüfte gestemmt, so daß die ganze Figur einem langsam heranschreitenden Kruge glich. Sie trugen meist schwarze Kleider, und die gleichfalls schwarzen Kopftücher waren mit Spitzen besetzt.

Wie oft hab ich in den Dörfern unserer Heimat den Bäuerinnen nachgeschaut, wenn sie Wasser ins Haus trugen: wie da die Last den Körper zu einer Neigung nach der andern Seite hin zwang, der Nacken sich ein wenig vor- und seitwärts beugte, das Gesicht sich senkte, so daß vom Kranz der Zöpfe oder dem Knoten des Haars

eine schöne Linie bis zur höher gehobenen Hüfte floß, eine wundervolle Linie, aus der ein stilles, fast demütiges Dienen, eine holde Magdlichkeit sprach, etwas Grunddeutsches und uns mütterlich Vertrautes. Aber ebenso unvergeßlich schön ist das aufrechte Schreiten mit dem Krug auf dem Haupt, das stolz verhaltene Sichwiegen des Schrittes, der säulenhafte Hals, der klare Winkel des Armes, der das Gefäß hält, und es ist genau so im Einklang mit allem ringsum: den hohen Steinhäusern des Dorfes, den flachen Dächern, dem marmornen Achteck des Brunnens, wie es unsere Wasserträgerinnen mit dem abendlichen Hof unter Obstbäumen und dem hölzernen Trog des Dorfbrunnens sind.

Damals spürte ich zum erstenmal, daß mich vieles Südliche mit einer unmittelbaren und selbstverständlichen Schönheit ansprach. Und als ich, neunzehn Jahre alt, zum zweitenmal in südliches Land kam – die Marschkompagnie war für zwei Wochen in ein Dorf des mittleren Nonstales gelegt worden, ehe sie an die Front ging –, da war es nicht bloß schön ringsum, es war genau die Landschaft, die meinem inneren Leben damals entsprach; denn jedes Alter hat die seine. Darüber ließe sich vieles sagen. Dem Tier ist das Stück Erde, auf dem es lebt, nur der Jagd- oder Weideraum, den es braucht; für das geistige Wesen des Menschen aber ist die Landschaft wiederum etwas Geistiges – und das hat mit ihren sichtbaren Schönheiten weiter nichts zu tun –; sondern daß sie seinem Empfinden, seiner Lust und Schwermut, zu leben, einverständlich erwidert, daß sie mit ihm auf geheime Weise übereinstimmt, dazu ist ihm die Welt gegeben, und je nach dem Grade der Deutlichkeit, in welchem ihm das eine oder andere Stück Erde zu antworten vermag, wird er es als vertraut oder schwerverständlich, als Heimat oder Fremde ansprechen.

Eine von allen Landschaften ist die seiner Ahnen und seiner Kindheit, und das hebt sie über die andern hinauf und nahe an sein Herz hin; da aber der Mensch uralt ist und seinem Geiste der ganze Planet – und darüber hinaus die Sternräume, soweit er sie fassen kann – zur Wohnung gegeben sind, hat er für alles ein Auge, ein inneres freilich, und da kann es sein, daß in einem bestimmten Alter gerade der Süden das genaue Widerbild seiner geistigen Ordnung ist oder daß ein paar Jahre später die unendlichen Wälder des Nordens sein Gemüt wie mit Mutterstimme anrufen.

Wir haben oft darüber geredet, mein Freund, daß der junge Mensch ein Vorrecht besitzt, das ihm später unwiderruflich verloren geht: die herrliche Gewißheit, daß alles, was ihm begegnet, ihm zuliebe da sei, gleichsam nur ihn selber bedeute oder zumindest in einer sinnbildhaften Beziehung zu seinen jungen Tagen stehe. Dieser Gewißheit verdanken wir es, daß die Bilder der Natur, damals von uns aufgenommen, noch heute in uns glühen wie am ersten Tag, in starken, wunderbaren Farben und mit dem Stempel der Einmaligkeit. So hatte ich damals das Gefühl, nichts passe zu meinem Soldatsein besser als das welsche Dorf im Nonstal, Tassullo hieß es, die rote Porphyrschlucht des Noce, die wie ein vulkanisch blutender Riß durch das üppige Grün ging; die Abende, an denen die Mädchen zum Brunnen kamen, und sie schöpften das Wasser, als würde zum erstenmal Wasser geschöpft in der Welt, und

nur für unsere Augen, damit sie vierzehn Tage lang Abschied nähmen von diesem hohen Bild des Lebens und es doch mit sich in den Tod hinaus trügen; denn was hätte eindringlicher vom Leben erzählen können als das unversiegliche Strömen des Brunnens, das Wasserschöpfen der Mädchen, ihr allabendliches Kommen und Gehn? Das redete ohne Sprache zu uns, einfach und schön, wie ein homerischer Vers, und war auch nicht durch die erschütterndste Frontstunde zu zerstören.

Dann die stillen Gastmähler, die unser drei Feldgraue im Zimmer einer schweigsamen Frau hielten. Der Raum war groß und unwohnlich, er hatte einen Steinboden, Wände und Decke waren voll verblichener, seelenlos gezirkelter Ornamente; aber das Tischtuch war immer frisch gewaschen, das Eßgeschirr sauber und die wortkarge Hausfrau in ihrem schwarzen Kleid beinahe feierlich. Es gab jedesmal Polenta, hausgemachte Salami und den Rotwein der Gegend. Sie schnitt die Polenta mit der Schnur auf dem Holzbrett, wie es sich gehört, die Salamischeiben lagen auf einem großen ovalen Teller, das Ganze kostete fast nichts, und wenn ich vorhin von Gastmählern sprach, so ist das nicht bloß wegen der Vorzüglichkeit des Aufgetragenen erlaubt, sondern vor allem deswegen, weil wir drei in dem Alter waren, in welchem ein so klassisch frugales Essen eben ein Gastmahl bedeutet, ein wunderbares Gelage, das nie mehr wiederkehrt.

Wir nannten die Frau unter uns die Witwe, obwohl wir nicht wußten, ob sie eine war; ihr Schweigen und sparsames Lächeln – zu säuerlich für das südlich dunkle Gesicht –, die Sorgfalt, mit der sie den Tisch deckte, die strenge, zuchtvolle Art ihres Gehens und Sitzens – wir fühlten uns als Figuren eines Spiels, eines unernsten und doch feierlichen: das Zimmer liegt in grünlichem Halbdunkel, alte kühle Luft steht zwischen den Wänden, haucht von Boden und Decke her; draußen aber wissen wir den Mittag so glühend, das Licht so gewaltsam, daß es uns die Augen zerrisse, wenn wir plötzlich ins Freie träten.

Vollends zum Märchen aber gedieh der Abschied von Tassullo, den die Offiziere im Schloß Valér feierten. Ich weiß nicht mehr, aus welchem Grunde ich dazu geladen war. Der viele Wein, den wir tranken, mag schuld daran sein, daß ich von der Nacht nur ein paar farbige Stücke gerettet habe und es mir mit dem größten Aufwand an Mühe auch heute nicht möglich ist, sie zu einem Ganzen zusammenzusetzen. Es sind Bildfetzen, wie sie der Traum zurückläßt, und sie haben mit dem Traum gemeinsam, daß ich mich selbst in den Galerien des Schloßhofes herumgehen sehe, unter den roten und gelben und grünen Lampions – als träten aus einem betrunkenen Mond immer neue, farbige Monde hervor–, und plötzlich waren Rüstungen da, schwarze und eisenhell schimmernde, es klirrte vom ungewohnten Schritt in ihnen, die alten Scharniere ächzten, daß man zusammenfuhr, der Wein vertauschte die Zeiten und hob sie schließlich ganz auf, und als die drei Töchter des weißhaarigen Kastellans, Assunta, Mariotta und wie die dritte hieß, hab ich vergessen, in hellen Gewändern zu uns sich setzten – morgen aber ging es an die Front und da half kein noch so tiefer Rausch dagegen –: nie war ein Abschied süßer und herzzerreißender als diese Nacht. Wie lange wir saßen und tranken, sangen und redeten? Wohl ewig, schien es uns damals, jahrhundertelang in unsern Kürassen, eine südlich kurze Nacht lang

für uns Soldaten des großen Kriegs, einen unvergeßlichen Herzschlag lang neben den drei Mädchen, die helles Haar und goldbraune Augen hatten – ein schöner Einfall der Natur in jenem südlichen Bergtal. Noch seh ich das farbige Licht in den Rundbögen der Galerie und dahinter die dunkelblaue Nacht, den finstern Glanz der Harnische, in großen Krügen den roten Wein, die hellen Schultern der Mädchen; aber ich weiß kein einziges Wort mehr von all den unzähligen, die wir geredet haben mögen, weiß nicht mehr, wer dabei war und wer von allen noch übrig ist.

Nun sehe ich Dich lächeln, lieber Freund. „Kulissenzauber" ist das Freundlichste noch, was Du Dir dabei denkst. Denn Du bist von Haus aus gefeit gegen gewisse Dinge, denen ich mit Haut und Haar verfallen kann, ohne zu merken, wie zerlösend sie wirken. Das hat der Süden mit einer gewissen Art Musik gemein, daß er einem gleichsam das Rückgrat bricht, langsam, mit einem wohligen Griff. Der Wein ist nur das zuverlässigte seiner Mittel, die gleiche Gewalt ist in der lauen Luft, die oft schwer ist von betäubend vermischten Gerüchen; in der eigentümlich klaren und zugleich unverbindlichen Sprache des Landes, die ich nur halb verstehe, aber ohne Ungeduld stundenlang hören kann. Dazu die Fülle dessen, was die Erde hervorbringt – das Leben wird leichter und sorgloser, wenn ein Hut voll Feigen, Trauben oder Pfirsiche und ein Stück Brot dazu den Hunger stillt, den Durst löscht, wenn Hemd und Hose dreiviertel Jahr lang genügen, um vor Kälte zu schützen. Der Himmel ist beständig, sechs, acht Wochen lang kann er in immer gleicher Heiterkeit über dem Land stehen, trocken und heiß, ein klares, rauchloses Feuer, das aufwärts lodernd alles Schwere mit sich reißt, bis es in Glanz und Bläue zergeht. Es läßt sich ohne Widerspruch hinnehmen, daß die nördlichen Völker in diesem Feuer dahinschmolzen, daß die Erde da unten stärker war als sie. Denn so ist es: Willigkeit kann stärker sein als Wille, und die Kraft, die wir hier brauchen, um ein hartes Land zum Blühen zu zwingen, geizigen Sommern dennoch die Frucht zu entreißen, kann da unten, auf so williger Erde, unverbraucht in ein Volk zurückschlagen und es zerstören.

Ich weiß, mein Lieber, Du bist mißtrauisch gegen alle zu leicht faßliche Schönheit; der malerische Reiz eines südlichen Dorfes kann Dich nicht über seine Verwahrlosung beruhigen; die Zypressen zwischen dem ruinenhaften Gemäuer oder gar der berühmte Blick von der Terrasse des Strandhotels über Palmen und Agaven auf die gelben und rostroten Segel hinaus – alles Bilder, die Dich mehr verdrießen als freuen; sie sind durch Hotelbesitzer ersten und Maler letzten Ranges so sehr zum billigen Abklatsch einer etwas anschmeißerischen Schönheit geworden, daß man selbst das Original nicht mehr ohne Vorbehalt loben will.

Meine zwei, drei Reisen nach dem Süden haben mich anderes sehen gelehrt, und das oft Wiederholte anders. Neben dem geläufig Süßen habe ich viel mehr Strenges und Herbes angetroffen und Italien hat sich mir in seinen bedeutsamsten Teilen als eine Natur gezeigt, die hinter lockend farbiger Kulisse die ursprüngliche Größe und Reinheit weithin unversehrt bewahrt hat. – Die Seen am Südrand der Alpen, Umbrien und Toscana, die Albanerberge und die Campagna, die Küste von Sorrent bis Salerno, Calabrien und Sizilien, die Poebene und die Romagna – darüber wären Bücher zu schreiben, nicht ein Brief.

Das Gefühl, das mich überwältigte und mir fast den Atem nahm, als ich zum erstenmal das Meer sah, überkam mich jedesmal wieder, wenn der Zug aus der letzten Enge des Etschtales in die Ebene hinausfuhr: ich sah die Alpen zu immer niedrigeren Klippen abbröckeln, das Grün sich immer weiter auftun, den Himmel groß werden und mit dem Dunst der Ebene verschmelzen; aber zugleich sah ich mehr: ich sah die ganze Halbinsel in einem unendlichen Lichte daliegen, ins Meer hinausgestreckt wie ins irdische Element einer göttlichen Freiheit. Gegen die Küsten schlug das blaue Wasser und die Sonne schäumte in der Brandung, Schiffe kamen und gingen, die Erdteile miteinander verbindend, und alles, was ich in den Epen Homers, in der Geschichte Roms und Carthagos, Genuas und Venedigs gelesen hatte, wachte auf zu gegenwärtigem Leben.

Das Meer selbst aber sah ich zum erstenmal nach einer Gewitternacht knapp vor Sonnenaufgang: es lag, ein schmaler weißer Streifen, in der noch nachtblauen Gipfelmulde der Priafora, zweitausend Meter hoch. Unser drei standen im Graben und trauten unsern Augen nicht; wie konnte es das Meer sein, was wir da von unserm Kriegsberg aus sahen, es mußte hunderte von Kilometern im Süden liegen – hob es die riesige Entfernung über die Bergketten hinauf, weil sich die Ebene davor in der schrägen Draufsicht so zusammenzog, daß ihr Horizont über die nahen Gipfel emporstieg? So war es wohl. Und das nächtliche Gewitter hatte die Luft so glasklar gewaschen, daß man mit dem Fernrohr der Scheinwerferabteilung die besiedelte Küste vom Meer zu trennen vermochte – zwischen den beiden Gipfeln der Priafora, zweitausend Meter hoch. Es war ein Blick jenseits dessen, was man gemeinhin Fernsicht nennt, und der heilige Schreck, der das Glas in unseren Händen erzittern machte, kam nicht aus einem Entzücken, sondern aus einer Betroffenheit – wir hatten in der Enge unseres täglich todbedrohten Lebens plötzlich die Erde gesehen, den schönen, meerumblauten Stern; den ganzen Planeten, denn das macht das Meer und das Gebirge aus, daß in ihnen seine volle Größe lebt, seine ganze Freiheit, sein ganzer Schrecken.

Nicht immer ist das Meer wirklich das Meer. An den Badeküsten der Riviera oder am Strand der Romagna verliert es seine Größe an eine zu schöne Nähe, und es ist nur malerisch, nicht voller Bedeutung. Einmal freilich war es auch am Badestrand von Cattolica das plötzlich entblößte Erdgesicht, und das war in einer stürmischen Septembernacht, als es wie flüssiger Basalt auf mich zukam und die weißen Brecher von weit herein wie Stufen von Gletschern daherrollten und zerbrachen. Der Strand ist dort flach und man darf es ruhig wagen, der Brandung weit hinaus entgegenzugehen – damals aber hätte ich am liebsten vor Entsetzen geschrien, als das laue, schwarze Wasser saugend an mir hochschwoll und der Boden unter den Sohlen plötzlich wegschmolz und mich wollüstig nachzog. Dabei schien das Dunkel selber zu brühen, da man den Sturmwind ja nicht sah und kaum die Flut in der sternlosen Nacht.

Ein anderes Mal lag es tief drunten, und die Sonne war bereits hinter die Inseln hinabgetaucht. Da glichen die Golfe von Neapel und Sorrent riesigen Flächen aus rauchgrauem, gehämmertem Zinn. Der Berg, auf dem ich stand, war Lava, schwarzes,

gestocktes Blut unseres Sterns, und da sah das Grün, mit dem der Frühling die Hänge und Ebenen erfüllte, nach Flecken von Verwesung aus. Der Kegel selbst aber, aus dem der Berg in unberechenbarem Zorn Rauch und Steine ausstieß, hob sich in grellstem Gelb, schwefelüberkrustet, aus dem schwarzen Lavabrei des alten Kraters, und als ihn plötzlich von unten her noch ein später Strahl der Sonne traf, schien er so teuflisch aufzulachen, daß es einem durch Mark und Bein ging.

Eines Abends stieg ich von Taormina auf einem abseitigen Bergpfad zum Sattel zwischen Castell und Maria di Rocca empor. Es dämmerte früh, und über dem Meere lag grauer Dunst. Der Weg führte am Rand eines Grabens steil aufwärts. Als ich auf halber Höhe einen Augenblick innehielt und zurücksah, kam mich ein Grauen an: der Graben ging ins Nichts hinab, ins wirkliche, unleugbare Nichts. Das seltsam bläuliche Dunkel, in das er unter mir verschwand, konnte Dunst sein, Nacht oder Meer. Anders als der Nebel im Gebirge, der ein weißes, ziehendes oder wogendes Etwas ist, stand dieses blaugraue Dunkel vor mir und reichte, heller werdend, bis zum Zenith hinauf und trank das feste Land unter mir weg, so daß ich glaubte, am äußersten Rand der Erde zu stehn, und daher kam das Grauen. Die unterste Schicht der Dämmerung war das Meer – das war ein Wissen, aber keine Sicherheit, denn wo hörte es auf? Es nahm an Dunkelheit zu und blieb doch ein hohles, saugendes Nichts, als schnitte plötzlich der Weltraum selbst in die Erde herein und spaltete das Leben für immer entzwei.

Einige Tage später gab es eine Stelle auf der Fahrt nach Syrakus, an der das Bildnis der Erde seine größte und einfachste Form erreicht zu haben schien. Weder die vollkommene Ebene noch der Bogen des offenen Meeres können den Blick ganz beruhigen – immer schaut er nach Reitern oder nach Schiffen aus, immer erwartet er, daß aus der Berührung von Himmel und Erde etwas hervorwachse und auf ihn zukomme; aber hier war alles erfüllt und zur Ruhe der Form gekommen, der Blick hatte keinen Durst mehr nach Neuem, er war für immer gestillt. Vor ihm war das Meer. Rechts ging es bis zum Himmelsrand. Wo der Himmel es berührte, blühte es veilchendunkel hin, und darüber stand ein heller Streifen, so schwebend leicht war die Berührung. Links schnitt es in einem vollkommenen Oval ins flache Land herein, und da war sonst nichts, als daß der feste Inselbogen das hyazinthenblaue wie ein Gott umschlang. Darüber aber stieg unendlich langsam, einem letzten Atemzug gleich, der Berg an, und er stieg und stieg, bis seine Spitze im Eishauch der Höhe zu reinem Weiß erfror. Er stieg weit über dreitausend Meter ins Blau hinauf, und die Ebene zu seinen Füßen war gleichsam auch nur er, so breit setzte er an, um so hoch zu steigen; als er aber den höchsten Punkt erreicht hatte, schwebte er über ihr, hinausgehoben über sich selber, und nun erst atmete er aus, man sah den hellen Hauch langsam davonziehen und weit draußen im Blauen zergehen. Der Berg war der Aetna.

Ich war einige Male im Süden, immer nur für kurze Zeit, aber ich kann zu jeder Stunde wieder dort sein; dann ist es nicht eigentlich Erinnerung an bestimmte Begegnungen, sondern aus der Seele taucht eine Landschaft auf, die dort von viel früher her bereit liegen muß und die Italien, Dalmatien oder Griechenland heißen

mag, es ist nicht das Entscheidende an ihr, wie sie heißt. Und damit, lieber Freund, habe ich Deine damalige Frage beantwortet: bis zu diesem Grade bin ich mir der Blutmischung mit Südlichem bewußt geworden, und jede Reise war zugleich ein Wiedererkennen längst „gesehener“ Formen – wenn Du der Menschenseele so uralte Augen zuerkennen willst. Wiedererkennen – glaube nicht, daß es nicht jedesmal zugleich ein staunender Blick in abenteuerlich Unbekanntes war; aber da glüht das Gefühl in doppelter Wärme auf, wenn sich in das Staunen der Augen die dunkle Erfahrung des Blutes mischt.

Woher stammte sonst die Vorliebe für den Ölwald, den steinernen Hausflur, die Opern von Verdi, wenn nicht aus solcher Erfahrung? Und woher erst die Geduld, mit der ich in Salerno dem Lärm eines österlichen Jahrmarktes standhielt, wo mich doch hier jeder Lärm zur Verzweiflung bringt, wie du weißt? Da waren auf der Hauptstraße die Waren ausgebreitet – Tücher und Tongeschirr, Früchte, Glas und Spitzen – das meiste auf dem Boden, und dazwischen ein unvorstellbar lautes Hin und Her von Männern, Frauen, Kindern; Eisverkäufer zu Rad – die Gelatikübel an den Fahrrädern festgemacht, darüber der bunte Sonnenschirm – und das schlängelt sich schreiend und klingelnd durch das Gedränge; Rufe von Verkäufern, Gefeilsche in allen Tonleitern und Stufen der Lautstärke; dies alles aber siegreich übertönt vom mechanischen Klavier, das ein Eselchen zieht und ein atemlos mitlaufendes Kind zum Lärmen bringt, indem es an einer Kurbel dreht, zu der es kaum hinauflangt. In solchem Trubel ging ich spazieren; es war eine Art Lärm, die gleichsam nur bis an den Rand der inneren Stille reicht, in ihren eigentlichen Raum aber nicht einzubrechen vermag. Erst als mir am späten Abend noch immer das graue Eselchen begegnete, stolpernd vor Müdigkeit und vielleicht schon völlig verzweifelt über das Geklimper, das es hinter sich nachzog; als ich den erschöpften Buben wiedersah, der immer wieder die Hand wechselte, mit der er die Kurbel drehte, so daß auch die Musik zu stolpern schien – wie könnte einer die großen dunklen Augen im olivenblassen Gesichtchen vergessen –, erst dann ging ich fort, weil ich es nicht mehr ertrug. Ich wußte dabei, daß ich bloß der Fülle des Lebens nicht gewachsen war, zu der auch dies noch gehörte, daß ein Eselchen litt und ein Kind nicht mehr weiter konnte.

Am Strand sah ich Bauernwagen heimkehren, aufgetakelt wie sonderbare Schiffe. Sie hatten alle nur zwei übermannshohe Räder und wurden von drei oder gar vier nebeneinander laufenden Pferden gezogen. Ganz oben, unwahrscheinlich hoch droben auf der Ladung saß der Fuhrmann und gebrauchte fleißig die Peitsche. Kinder waren hinaufgepackt, auch Frauen und Mädchen saßen droben und blickten dunkeläugig auf die promenierenden Städter – braune, sommerheiße Kinder eines Flurgottes, zur abendlichen Herdflamme heimkehrend, das bäuerlich zeitlose Epos hinter den blitzblanken Offizieren und ihren zeitgemäßen Damen. Das Meer schlug an die Mauer und das klang wie die Liebkosung einer Löwin. Ich hatte es in der Nacht unendlich langsam und tief atmen gehört, siebenmal langsamer als mich selbst. Das war in Positano gewesen.

Wer von Sorrent mit dem Wagen nach Amalfi fährt, muß über einen Sattel. Die Straße steigt durch Orangen- und Zitronenhaine an; sie waren zum großen Teil gedeckt, denn wir hatten erst Ostern, aber da und dort standen bereits Körbe voll goldgelber Früchte. So süß nun die Golfe von Neapel und Sorrent sich in den Garten schmiegen, der das Land hier ist – jenseits des Sattels fallen die Berge aus 1500 Meter Höhe steil ins Meer, farbige Rippen, streng geschwungene Flanken, hoch über dem weißen Streifen der Brandung von der Straße angeschnitten, die jedem Wulst und jeder Falte des Gebirges nachschwingt. Draußen liegen die Inseln der Sirenen. Es nimmt dich nicht wunder, daß sich Odysseus an den Mast binden ließ, um ihrer Lockung zu widerstehen. Wie ein weißes Widderhorn den Berg hinaufgedreht, lag Positano im göttlichen Abend. Über den maurischen Kuppeldächern war die Sonne erloschen, von den Hängen herab kam immer dichter der Duft blühender Orangen und des Lorbeers. Die Gasthofmauer leuchtete wie ein vergessenes Stück Abendrot, bald gingen die Sterne auf, Mond und Venus glommen längst im Blauen. Ganze Polster von riesigen Margeriten lagen schimmernd im ineinanderfließenden Licht des Tages und der Nacht, die Ölbäume krümmten sich dunkel empor, in ihren Kronen flimmerte schwarzsilbern der Wind.

Ich gedachte noch immer des Königs von Ithaka und seiner gleichnisreichen Fahrt. Vernehmbarer als das sarazenische Seeräubernest sprachen mich Berg und Meer und Ölbaum an, und es war mir, als sprächen sie griechisch. Ich hörte es zum erstenmal im Leben so deutlich, und trunken ging ich unter den Sternen dahin, den golden glühenden Göttern Homers.

Wozu wäre dem Dichter die Sprache verliehen, wenn nicht dazu, daß er die Schöpfung in das Wort umschmelze – im Feuer seiner Empfindung, nach der Form seiner Artung – und daß er damit Lob und Dank singe, denn ihm ist alles Erschaffne als Rohstoff zu neuer Schöpfung geschenkt und in seinen Händen zuckt unstillbar die Lust zur Form. Jede Stunde, jeder Augenblick scheint ihm wert, verwandelt zu werden, und wenn er könnte, würde er Tag und Nacht schreiben, um darin das Leben zu haben, dessen er anders nicht habhaft wird; das ist Glück und Schwermut zugleich.

Ich will Dir aber nur noch von zwei Tagen erzählen, lieber Freund, die mir teurer sind als manche Woche meines Lebens; ich versuche, Dir zwei Landschaften des Südens zu zeigen, die mit den tausendmal abgeklatschten Rivieravedouten nicht das Geringste gemein haben.

Mein Bruder, seine Frau und ich hatten uns in Rom an einem eiskalten Regentag getroffen und für den nächsten Morgen die Heimreise festgesetzt; verregnete Ostern konnten wir auch zu Hause haben und die Museen allein – Du weißt, es gibt für mich kaum etwas Trostloseres als Museen.

Aber wolkenlos kam der Morgen des Karfreitags herauf. Wir fuhren in die Albanerberge. Immer ist ein klarer Morgen ein völlig neuer Anfang – muß ein Frühlingsmorgen über der Campagna nicht erst recht einer sein? Da steht so viel zertrümmerte Vergangenheit herum, aber im Blau der Luft, im jungen Grün, im Steigen der Sonne ist Zukunft, ist morgen und übermorgen und nächstes Jahr und

immerzu. Steilwandig mündet ein Bergtal in die Ebene. Über der Schlucht drüben liegt Ariccia mit schattenblauen, grausilbernen Mauern, durchsonntem Rauch über den Dächern, und rechts davon schwingt der Rücken, auf dem es erbaut ist, in die Campagna hinab, in ein helles, schwebendes Grün, das irgendwo ins unermeßliche Licht zerfließt.

Ehe man Genzano betritt, zweigt eine Straße zum Nemisee ab. Er ist rund, weil er einen erloschenen Krater füllt. An seinem Ufer blühten ganze Felder voll Narzissen, und der schmale Bauernweg, den wir fanden, war links und rechts von Veilchen gesäumt. Er klomm durch Gärten empor, steil und von Zäunen versperrt, über die wir stiegen, überall atmete es rosig von Pfirsichblüten, und zuletzt drängte sich Laubwald bis an die Mauern von Nemi hinan, das – einer Burg gleich – über den Steilhang emporstieg. Wir kauften Salami, Brot und eine Flasche weißen Albanerwein und setzten uns an die Straße, die sich über das Dorf hinauf und in die Berge windet.

Nichts entfernt dich von den Menschen gewaltsamer als ein Blick auf die Dächer ihrer Häuser. Du siehst keinen von ihnen, aber du weißt, sie füllen das Winkelwerk unter dir mit tausenderlei Leben. Jedes Alter fändest du, wenn du die Dächer abhöbest, jede Form von Schmerz und von Freude; sie gehen ihrer Mühsal nach und glühen von Leidenschaften, die du auch nicht verstündest, wenn du in die lohenden Augen blicktest. Nie bist du einsamer als über den Dächern der Menschen. Der Rauch steigt aus den Kaminen zu dir herauf und verweht, als wäre das Dorf ein einziger Herd, der das Leben um sich sammelt, damit es sich in der grenzenlosen Welt nicht verliere.

An jenem Freitag klangen die hölzernen Klappern herauf, mit denen die Kinder die verstummten Glocken der Karwoche ersetzen. Wir aßen und tranken, und der Wein war stark und herrlich; er machte uns am hellichten Mittag trunken, und so versank das Dorf hinter einem goldenen Nebel, wir sahen den zarten Frühling wie etwas Leibhaftiges in der Luft, auf den schneebestäubten Berghängen, im grünen Anflug der Bäume, über dem verstorbenen See. Nie war ein Frühlingstag leichter und bebender über die Erde gegangen, nie hatten sich Farben so sehr zum bloßen Hauch verflüchtigt, und der Süden war hier nichts als ein ins Freudige und Zarteste verwandelter Norden. Ich weiß nicht mehr, was für Bäume in sehr lockerem Bestand den Berghang wie mit Rauch und Schleiern begrünten, aber es könnten, wenn ich mir das Bild der Landschaft zurückrufe, Birken gewesen sein – und dazwischen da und dort ein rosiger Pfirsich –, so herb klangen Schnee und Laubwerk, helles Blau und Rosa ineinander, so klar und zart fielen die Schatten ins Helle, und die Sonne war gerade stark genug, um dem noch winterlichen Hauch des Bodens die Waage zu halten.

Ist das alles mit Worten faßbar? Bleibt wenigstens ein Schimmer solchen Lichtes bewahrt? Eins ist gewiß: nicht mehr zu beschwören ist das Bewußtsein gegenwärtigen Lebens an jenem Tag, in den weder Vergangenes noch Künftiges einen Schatten warf; unwiederholbar ist mit einem Wort die Lust zu leben.

Was in den Albanerbergen ein ganzer Tag war, drängte sich ein anderesmal in einen Abendspaziergang von zweieinhalb Stunden. Er führte uns um die Halbinsel herum, auf deren schmalem Hals die dalmatinische Stadt Split, das alte Spalato, liegt. Die steinige Küste entlang zieht die Straße. Über ihr steigt es gebirgig an, mit Föhrenwald und ockergelbem Fels. Es ist das gleiche pralle Gelb wie das der Maisfrucht; unter seinem Leuchten reift das Blau des Meeres zur vollsten Süße, und beide Farben sind satt und schwer wie der Sommer selbst. Sie bilden den Grundton der Landschaft, und darüber schweben – wie Stimmen über dem Orgelpunkt – in unaufhörlichem Wechsel die Farben der Inseln und der Wolken: das Lachsrosa, das tiefe Violett, das warme Braun. Es ist ein reines Wunder, daß solche Akkorde noch das Grün der Föhren ohne Dissonanz umspannen.

Wir kehrten auf der andern Seite der Halbinsel zur Stadt zurück. Da ist plötzlich das reife Maisgelb erloschen, die Wolken stehen wie Rosenquarz im föhnblauen Himmel, ungeheure Massen farbigen Lichtes, die Bläue des Meeres ist wie alter Brokat von schweren Metallen durchwirkt und der nackte Kalkstein zwischen Ginster, Wacholder und Rosmarin ist auch in nächster Nähe blühendes Lila; geblieben ist einzig als Leitton des früheren Akkords das freudige Föhrengrün.

Als ich eine Stunde später mit meiner Frau im kleinen Garten des Hotels saß, versanken alle Stimmen des Lichtes in einen Ton: in das weiche Grau der Dämmerung. Der Tag war zu Ende und mit ihm der Sommer. Wie selige Seufzer der Sättigung erstarben die Wogenzüge an der Mauer des Hafens, Schwärme von Seglern kehrten heim, lautlos die weißen Flügel schlagend im Abendwind.

Branzino am Rost und dalmatinischer Wein – auch dies war ein Festmahl wie jenes Polentagelage in Tassullo. Und Homer hätte eine ganze Seite unsterblicher Verse über den gebratenen Fisch und den dunklen, harzigen Wein geschrieben. Bei mir reichte es bloß zu einer Karte an Dich, lieber Freund – sie ging den langen Weg nach Kiel in zwei Tagen. So klein ist unser Planet geworden – und dennoch: zehn Breitengrade hinauf oder hinab, und die Seele ist auf einem andern Stern.

14, Greville Place,
London, N. W. 6

10. XI.1948

Verehrter, lieber Josef Leitgeb!

In Wien wollte ich mir nur ein Buch kaufen: „Das unversehrte Jahr“. Da aber an Ruhe und Sammlung dort nicht zu denken war, beschloß ich, es mir in meiner letzten österreichischen Station, in Kitzbühel, zu erstehen. Ich ging mit Hedwig Petzold in die Buchhandlung, doch dort stellte sich heraus, daß ich nicht genug Schillinge mehr bei mir hatte, und so mußte ich für eine Zeit verzichten. Da senden Sie mir selbst das Buch und erfüllen mir den Ihnen unbekannt gewesenen Wunsch.

Nun habe ich es ausgelesen. Lange habe ich dazu gebraucht: denn es stellt die Anforderung, es langsam aufzunehmen, damit sein dichtgedrängtes Schönes gebürend genossen werden kann. Noch nie ist der Föhn so in Worten nachgemalt, noch nie das geistliche Jahr so geschildert, noch nie Tirol von einem Dichter so angesehen worden. Und was vergliche sich mit dem letzten Kapitel des Föhns, des Todes und der Dämmerung des Dichtertums? Ich hoffe: Sie wissen selbst, was Sie geschaffen und uns gegeben haben. Es wird nie vergehen.

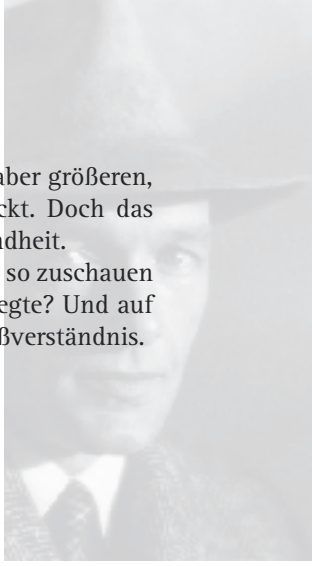
Zwei Mal fühlte ich mich besonders angesprochen. Sie müssen wissen, daß ich in der Verbannung auch mein Leben aufgezeichnet habe (bis zum 25. Jahr). Vor Weihnachten wird das Buch „Das Licht der Welt“ bei Herder erscheinen. Als ich Ihre Worte über die eigene Selbstschilderung las, wurde ich in meiner Reue über die Veröffentlichung solcher Bekenntnisse getröstet. Ja, nun steht man ohne sein lange gehütetes Geheimnis vor den Menschen da, und wer weiß, wie das Preisgegebene aufgenommen werden wird? Obwohl wir durch Schicksal, Herkunft und Umwelt sehr verschieden von einander sind, hier begegnen wir einander, und dann wieder dort, wo Sie bekennen, wie der Tod des so geliebten Vaters das Herz doch nicht zu lösen vermocht hat. Sie werden dies auch in meinem Buch eingestanden finden. Sie freilich haben das Versagen begründet, während ich mich seinethalben nur anklagte.

Es ist ein wohl herrlich zu nennendes Buch, lieber Herr Josef Leitgeb. Wissen Sie, in wessen Hand ich es gelegt wünsche? In die Hans Carossas. Darum schreibe ich Ihnen seine Adresse: Rittsteig, Post Scholding, Niederbayern, Amerikanische Zone. Bitte, seien Sie nicht scheu! Machen Sie ihm die Freude! Am 15. Dezember feiert er seinen 70. Geburtstag. Glaub’ es, wer kann!

Ich war in Tirol, während des Lesens. Werde ich wieder einmal dort sein dürfen? Werden wir einander noch einmal begegnen?

Paula von Preradovic hat mich Samstag und Sonntag besucht. Da müssen Ihnen wohl die Ohren geklungen haben: denn wir sprachen einträchtig über Ihr Buch.

Zu wenig bekannt sind mir Ihre Gedichte. Ich las das schöne „An Trakls Grab“ in einer Anthologie. –



Haben Sie Dank dafür, daß Sie mir Ihr Buch zum Geschenk gemacht, aber größeren, daß Sie es geschrieben. Werden Sie es wohl fortsetzen? So was lockt. Doch das erwachsene Leben läßt sich so leicht nicht wieder erzählen als die Kindheit.

Was tun wir Pelikane? Sind wir denn nicht gewahr, daß andere uns so zuschauen wie die Menschen in Wilten, als der Trauerzug durch sie sich hinbewegte? Und auf der Lauer liegen unsere drei Erzfeinde: Vorurteil, Psychologie und Mißverständnis. Herzlich Ihre Hand drückend,

Ihr
Felix Braun.

Theodor Kramer, Poyle Croft. Epsom Road. Guildford. England.

19.11.1949.

Sehr geehrter Herr Dr. Punt!

Vielleicht wissen Sie von Herrn Dr. Leitgeb, dass ich aus gesundheitlichen Gründen meine Aktivitäten für geraume Zeit auf das Auesserste einschränken muss. Deshalb kann ich Ihren Brief vom 12. d. M. nur kurz beantworten. Bitte bestellen Sie Herrn Dr. Leitgeb meine Grüsse und sagen Sie ihm, dass ich das Ms. von „Lob“ vor einiger Zeit erhielt.

Dass die Tiroler Landesregierung nur Beiträge von Tirolern subventionieren will oder zumindest von Leuten, die in Tirol leben oder über Tirol schreiben, scheint mir höchst verständlich, und von Anfang an betrachtete ich das Vorhaben von Leitgeb als etwas ganz Ungewöhnliches. Es hätte mich freilich gefreut, mit einer grösseren Anzahl von Gedichten in diesem Sammelband zu erscheinen. In Oesterreich wird kaum in absehbarer Zeit etwas von mir erscheinen. Die schlechte Lage der Verleger und der Zeitschriften ist mir bekannt, aber ich weiss, dass dennoch Beiträge und auch Bände von Lyrikern erscheinen, die nicht so gewichtig und auch nicht so sauber gearbeitet sind wie meine Gedichte. Da ich überdies nicht den Gegenwert für meine Arbeit erhalten kann – mein Gehalt ist mehr als bescheiden und Portable, Papier, Karbonpapier und Porto sind Unkosten – so habe ich mich entschlossen, die wenige Zeit und Kraft, die ich übrig habe, auf etliche Veröffentlichungen in der Schweiz zu verwenden, z. B. auf eine Sendung im Züricher Rundfunk in allernächster Zeit.

Mit dem besten Dank für Ihr Interesse an meinen Arbeiten und für die ganz ungewöhnlich lautere Kollegialität von Leitgeb

Ihr ergebener
Theodor Kramer.

Theodor Kramer, 21. Margaret Road. Guildford. England.

27. März 1952.

Lieber Herr Dr. Leitgeb!

Unser gemeinsamer Freund Walde schreibt mir, dass Sie operiert wurden und nun im Lehnsessel sitzen. Ich hoffe, dass Sie sich bald erholen und wieder schreiben können. Sie dürften wohl in den Ruhestand treten. Dass Innsbruck Ihrer gedacht hat, muss Sie freuen.

Hier grassierte Darmgrippe, und sie erwischte auch mich. Da ich seit mehr als zwanzig Jahren eine chronische Colitis habe, war es besonders langwierig und lästig, und ich leide noch an den Folgen. Ich hab hier ja auch nur einen medizinischen Ingenieur, nicht einen wirklichen Arzt. Das zweite Uebel, den Locus im Hof, hab ich in einem Gedicht bereits verflucht. In England werden auf dem Gebiet des Erziehungswesens Sparmassnahmen getroffen. Das College bekommt nun nicht den Flügel eines Stockwerks aufgesetzt, die Library also keinen Lesesaal, und wie ich in Zukunft die neuen Bücher unterbringen soll, weiss ich nicht. Ja, wir wissen nicht einmal, ob im neuen Finanzjahr für Bücheranschaffungen die gleiche Summe bewilligt wird. Das Finanzjahr beginnt hier am 1. April. auch das Steuerjahr, denn weshalb sollte in England ein Jahr etwa mit dem Kalenderjahr beginnen? Ich komme weder zum Ordnen noch zu Feilen, kann aber das Schreiben von [ne]uen Gedichten nicht lassen. Sehr fesselte mich ein Stoff „Der Mitwisser“, und ich schrieb, ohne es beabsichtigt zu haben, insgesamt sieben Gedichte. Mit dem Veröffentlichen steht es sehr schlimm. Ich kann den dicken Gedichtband nicht veröffentlichen. Ich hatte einzelne Gedichte im Bund, Bern, eines in den sehr guten Frankfurter Heften, und aus Wien schreibt man mir, dass die Büchergilde Gutenberg zwei Gedichte von mir bringen will. Viel Freude bereitet mir der Briefwechsel mit Michael Guttenbrunner, Klagenfurt, den ich gar nicht persönlich kenne, der aber wie niemand bisher meine Gedichte liebt und versteht.

Ob ich um meinen Oster Urlaub gestorben bin, weiss ich noch nicht. Jedenfalls bin ich im Rückstand mit der Berufsarbeit. Mit den besten Wünschen

Ihr
Theodor Kramer.

Theodor Kramer, 21. Margaret Road. Guildford. England.

26. Feber 1952.

Lieber Dr. Leitgeb!

Ich höre, dass Ihnen der Ehrenring der Stadt Innsbruck verliehen wurde, was mich herzlich freut und mit dem homo alpinus einigermassen aussöhnt. D. h. ich hab durchaus nichts Nachteiliges über Innsbruck gehört, wohl aber über Salzburg (Fremdenwurzerei, Unverlässlichkeit im Geschäftsleben) von einer gebürtigen Vorarlbergerin und stolzen Oesterreicherin.

Ich hatte einen bösen Herbst. Auch vernachlässigt mich meine Heimat mit Ausnahme der Wiener Zeitung und der Rundfunks völlig. Ich bin nun British subject, und entgegen allen Satzungen wurde meine Position durch einen Gnadenakt permanent und pensionsberechtigt gemacht. Die Neue Zeitung München bringt häufig Gedichte von mir, die sogar gut bezahlt und auch gelesen werden. Vor allem aber schreibe ich viel und hab seit Monaten eine ausgesprochen glückliche Hand. Angeblich würde das Unterrichtsministerium eine Subvention von 3000 Sch flüssig machen, falls sich ein Verlag entschliessen könnte, „Lob“ zu drucken, doch ich hab diese Nachricht erst unlängst und aus zweiter Hand erhalten. Mit unserem gemeinsamen Freund Walde hechle (oder hachle) ich mich brieflich; er ist ein Kauz, und zwar ein ganz anderer als ich, aber der allerbesten einer.

Mit herzlichen Grüssen und guten Wünschen

Ihr
Theodor Kramer.

Josef Leitgebs Essay über Johann Chrysostomus Senn

von Sigurd Paul Scheichl (Innsbruck)

Für Walter Methlagl

Das Genre des Essays wird seit jeher von der deutschen Literaturkritik wie der deutschen Literaturwissenschaft und selbst von vielen Autoren nicht wirklich ernst genommen. Essayistische Texte, oft Auftragsarbeiten, gelten allenfalls als (vielleicht ‚gelungene') Nebenwerke; Schriftstellern, die ‚nur' Essayisten sind, wird der Nachruhm verweigert – wie einem Josef Hofmiller oder einem Theodor Haecker. Thomas und Heinrich Mann, Hugo von Hofmannsthal und Martin Walser sind ihren Lesern die Verfasser bedeutender Gedichte und großer Romane; ihre Essays ‚nimmt' man allenfalls ‚mit'. Dabei mögen durchaus im einen oder anderen Fall einer der ‚klassischen' Gattungen zuzurechnende Werke eines Autors wenig Relevanz haben im Vergleich zu seinen Essays; ein großer Teil des Romanwerks von Heinrich Mann etwa scheint mir neben seiner nicht-erzählenden Prosa zu verblassen. Und von einem Adolf Pichler – der gegen dieses Urteil wohl heftigst protestieren würde – sind heute allenfalls noch die essayistischen Schriften, zumal über Tiroler Literatur, lesenswert, während alles Andere zu Recht aus dem kollektiven Gedächtnis gelöscht ist.

Dabei sind dem Genre Essay nicht nur Meisterwerke der deutschen Prosa zuzuordnen (wie Stifters Vorrede zu den *Bunten Steinen* oder Thomas Manns Schiller-Rede von 1955), sondern es ist auch mehr als die traditionellen Gattungen – selbst oder gerade dann, wenn ein Essay auf einen bestimmten Anlass bezogen und gegen Honorar auf Aufforderung verfasst ist – ein Genre, in dem Autoren Auskunft geben und finden über ihren Ort in der literarischen Tradition, über ihre ästhetischen Positionen, auch dann, wenn sie nicht über sich selbst schreiben. Das Schreiben von Essays, Feuilletons, Rezensionen, Nachrufen ist schließlich einer der Wege zur Integration in das ‚literarische Leben', denn der Essay steht vorwiegend in Zeitschrift und Zeitung.

Das alles gilt auch für die Essays von Josef Leitgeb, einem der wenigen bedeutenden Essayisten in dem sich vom literarischen Leben lange entfernt haltenden und deshalb diesem urbanen Genre wenig Raum lassenden Tirol. Leitgebs Beliebtheit beim zeitgenössischen Publikum beruhte auf seiner erzählenden Prosa und seinen Gedichten, nicht auf seiner Essayistik, obwohl er mindestens in einem dieser Essays Pionierarbeit auch für die Literaturwissenschaft geleistet hat, in *Die Trakl-Welt. Zum Sprachbestand der Dichtungen Georg Trakls*[1], einem Essay, in dem der Praktiker der Poesie nicht davor zurückschrickt, ihm für den behandelten Dichter charakteristisch erscheinende Wörter schlicht zu zählen und mit solcher Statistik zu argumentieren. Der Erscheinungsort, ein literarisches Jahrbuch mit Beiträgen von mehreren Autoren, und die Widmung an einen anderen Literaten (an Ludwig von Ficker) sind für das Genre so bezeichnend wie das Thema: das Werk eines vom

Essayisten als vorbildlich empfundenen anderen Dichters (obwohl genug Essays andere als literarische Themen behandeln). Charakteristisch auch der generalisierende Beginn, der etwa in einer wissenschaftlichen Untersuchung nur schwer vorstellbar wäre: „Das Werk Georg Trakls ist das Bild einer völlig geschlossenen, in sich selbst beruhenden Welt. [...]." Charakteristisch auch eine subjektive, die Erfahrung nicht so sehr der Person als der Generation des Essayisten resümierende Formulierung wie: „[Dieses Werk] spricht uns an im Tonfall der sanften Trauer, den wir nun lange schon im Ohr haben, den es aber vor [Trakl] nicht gab; [...]"[2]

Immerhin war es der Nachwelt und dem um das geistige Erbe des *Brenner* verdienten Otto Müller Verlag in Salzburg der Mühe wert, unter dem Titel *Abschied und fernes Bild* 1959 einen vom Freund Friedrich Punt[3] zusammengestellten Band mit bisher ungedruckten oder doch in Buchform noch nicht zugänglichen Essays und (in diesem Zusammenhang nicht weiter interessierenden) Erzählungen von Leitgeb herauszubringen. Dort finden sich neben dem hier im Detail vorgestellten Aufsatz über Senn und dem Trakl-Essay eine Rede über Goethe, ein kleiner Text über Franz Michael Felder sowie zwei der Rolle des Dichters im Allgemeinen gewidmete Prosatexte. Der überwiegende Teil der hier versammelten Essays sind (zum Teil deutlich autobiografisch gefärbte) Arbeiten über Landschaft und Landschaften.[4]

Der hier vorzustellende Essay von Leitgeb, eine seiner letzten Veröffentlichungen[5], hat weniger Aufsehen erregt als der Trakl-Essay, gewiss auch wegen seines Gegenstandes: Er gilt dem Werk des selbst in seinem Geburtsland Tirol kaum rezipierten Lyrikers (und Filosofen) Johann Chrysostomus Senn.

Bevor ich auf Besonderheiten des Essays eingehe, kurz die wichtigsten Informationen über Senn. Fast alles, was über ihn zu sagen ist, steht auch – das sei voraus geschickt – in Leitgebs Senn-Essay.

Johann Chrysostomus Senn (1795–1857) war einer von mehreren Söhnen des Landrichters von Pfunds im Oberinntal Franz Michael Senn (1762–1813)[6], der als Abgeordneter zum Tiroler Landtag die Interessen seines Landes in Wien energisch vertreten und sich um 1800 Gedanken über Reformen in frühdemokratischem Sinn gemacht hat. Johann Chrysostomus Senns Mutter beging 1802 Selbstmord. Senn besuchte ab 1807 das Gymnasium in Wien (von dem seine Jugend mehr geprägt sein dürfte als von seiner Geburtsheimat) und gehörte seit 1815 dem geselligen Kreis um Franz Schubert an. Dieser burschenschaftlich beeinflusste Kreis wurde politisch verdächtig. Senn wurde 1820 verhaftet und 1821 mittellos nach Tirol abgeschoben; sein weiteres Leben war fast stets elend. 1823 trat er in die Armee ein, aus der er 1832 wieder ausschied. Bis 1823 und nach 1832 brachte er sich mit Gelegenheitsarbeiten und als Winkeladvokat durch, verarmte völlig und verfiel zunehmend dem Alkohol. Der Literat und Hegel-Kenner beeindruckte Studenten und einige zeitgenössische Tiroler Literaten, war aber für die Innsbrucker Öffentlichkeit nicht mehr als ein auffälliger Sonderling. Aus seiner 1838 veröffentlichten einzigen Gedichtsammlung

ist allein *Adler, Tiroler Adler! Warum bist du so rot?* bekannt geblieben. Politische Verse (in liberal-antiklerikalem Sinn) kursierten handschriftlich, blieben aber unveröffentlicht.

Adolf Pichler, der ihn noch persönlich gekannt hat, hat sich um seinen Nachruhm bemüht. 1860 galt er als „verkommen“, schon 1896 als vergessen.

Nicht ganz der Vergessenheit anheim gefallen ist Senn vor allem durch die Freundschaft mit Schubert, der zwei Gedichte von ihm vertont hat. Darauf geht übrigens Leitgebs Essay kaum ein (dagegen sehr wohl auf „Senns Sonett an den Tondichter“, S. 193).

Leitgeb bemüht sich, Senn wo nicht dem Vergessen zu entreißen, so doch ihn gerecht zu würdigen. Sein als Gesamtdarstellung dieser tragischen Figur angelegter Beitrag von immerhin über 30 Seiten dürfte die bisher umfangreichste Studie über Senn sein (und womöglich auch bleiben).

Es ist zunächst für das Anliegen des Essayisten vielleicht nicht ganz irrelevant, dass der Aufsatz wie die Arbeiten über Goethe, Felder und Trakl in *Wort im Gebirge* erschienen ist, dem von Leitgeb mitherausgegebenen literarischen Jahrbuch Tirols. Mag sein, dass der Mitherausgeber das Bedürfnis verspürt hat, in der Zeitschrift präsent zu sein oder den Mangel an gewichtigen Beiträgen durch eigene Essays zu kompensieren; wahrscheinlich dürfte sein, dass er in diesem Jahrbuch – dessen Literaturpolitik noch einmal zu untersuchen wäre – auch so etwas wie eine Auseinandersetzung mit spezifischen Traditionen versucht hat. Das gilt wohl nicht für die Rede aus Anlass des 200. Jahrestags von Goethes Geburt, könnte aber sehr wohl zutreffen auf die Beschäftigung mit Felder, dem progressiven Bauern-Dichter aus dem Bregenzer Wald, mit Trakl, dem zeitweilig in Innsbruck lebenden großen lyrischen Neuerer, und schließlich mit Senn, dem verkannten Tiroler (dessen literarische Qualität freilich mit der von Felder und erst recht mit der Trakls nicht zu vergleichen ist). Dass die Freigeister Felder und Senn in einem vom katholischen Tyrolia-Verlag betreuten Almanach gewürdigt worden sind, sei angemerkt, ohne dass dem allzuviel Bedeutung beizumessen wäre.

Eine erste Auffälligkeit des Essays ist das Verschweigen von Senns zweitem Vornamen, gewiss keine unabsichtliche Unterlassung. Mit dem allgemeinen Rückgang kirchlicher Bindungen und zumal mit dem Bedeutungsverlust der Namenstage sind die Differenzierungen zwischen den verschiedenen Johann und Franz durch entsprechende Zusätze zu den Vornamen für weite Kreise eher lächerlich geworden. Dass Leitgeb den vollen Namen seines ‚Helden‘ nur an einer Stelle, bei der Angabe des Geburtsdatums (S. 186; vgl. allerdings auch S. 185), aber eben nicht im Titel, gebraucht, kann ich mir nur mit solchem Bemühen um die Würde des Dargestellten erklären. Daneben mag das Streben nach größerem Wohlklang das Beiseitelassen des definierenden zweiten Vornamens bestimmt haben.

Eine zweite Besonderheit ist der teilweise wissenschaftliche Charakter des Essays, der freilich am wenigsten in seiner Sprache zu spüren ist. Allerdings vermeidet Leitgeb wie ein Wissenschaftler den Gebrauch des in Essays sonst häufigen, deren Subjektivität unterstreichenden Personalpronomens der 1. Person Singular.

Aber wenn der Autor gleich im ersten Absatz des Essays vom Nachlass Senns spricht – „nichts als einem vergessenen Buch und ein paar zerfallenden, mit Tinte beschriebenen Blättern, beides zwischen die hunderttausend Bände geklemmt, die eine museale Bücherei umfassen mag“ (S. 183) –, so ist jedem Leser klar, dass der Essayist selbst in diese „museale Bücherei“ gegangen ist, um den Spuren des entdeckten Autors nachzugehen. Gemeint ist selbstverständlich – jedem an Tiroler Geschichte und Literatur Interessierten ist sie vertraut – die Bibliothek des Innsbrucker Ferdinandeums.[7] Die Formulierung steht allerdings dem Funktionalstil der Wissenschaft denkbar fern.

Mit diesem indirekten Hinweis auf Recherchen verleiht Leitgeb seinem Essay Autorität, erhebt einen für das Genre nicht typischen Anspruch auf intersubjektive Verbindlichkeit. In der Tat hat er – neben den Manuskripten im Nachlass – offensichtlich auch damals vorliegende Literatur über Senn eingesehen und aus ihr seine Informationen bezogen; Pichler und Hugo Klein nennt er (S. 185, 208, 209, 210). Dass der Essayist andererseits an dem von älteren Arbeiten[8] angegebenen falschen Geburtsjahr 1795 festhält, lässt vermuten, dass er nicht alle vorliegenden Arbeiten über Senn benützt hat; die Veröffentlichungen Enzingers, denen das exakte Geburtsjahr hätte entnommen werden können, dürften Leitgeb entgangen sein – oder er ist ihnen aus dem Weg gegangen. Man könnte aus dieser Lücke ja darauf schließen, Leitgeb habe Literatur über Senn dann eingesehen, wenn sie selbst essayistisch formuliert ist, hingegen die streng positivistischen Arbeiten außer Acht gelassen – eine Vorauswahl der Informationen, die für einen Essay durchaus legitim wäre. Ob hier Absicht oder Zufall gewaltet hat – Enzingers Aufsätze sind höchst trocken –, kann nicht entschieden werden; dass Leitgeb insgesamt den Eindruck eines sorgfältig recherchierten Aufsatzes (mit dem sein *Johann Senn* auch in etwa die Länge gemeinsam hat) erwecken will und erweckt, dass er sich auch mit den Informationen über Senns Nachlass dem Genre der wissenschaftlichen Studie nähert, kann nicht bestritten werden. Trotz dem erwähnten Fehler erhebt und hat Leitgebs Essay also Anspruch auf Autorität.

Zu diesem Anspruch gehört ferner der Anhang des Essays, in dem auf 10 Seiten bisher nicht gedruckte Gedichte Senns aus dem Nachlass im Museum Ferdinandeum mitgeteilt werden.[9] Dass diese *Gedichte und Epigramme aus dem Nachlass* in der Buchausgabe fehlen, verändert den Essay.

Die Arbeit in der Ferdinandeums-Bibliothek mit allen Mühen der Wissenschaft ist übrigens nicht nur im Essay durch die Kenntnis des Nachlasses, sondern auch explizit in einem Brief an Hubert Mumelter vom 6. Mai 1951 dokumentiert. Leitgeb schreibt: „Ich muss öfters ins Museum, sitze dort zwischen einem Greis, der ohne

Unterbruch [...] hustet und einem andern, der nach angebrunzten Unterhosen so penetrant schmarggelet, dass ich in einem Pissoir zu sitzen glaube oder in einer kleinen Amoniakfabrik [...]".[10]

Der Aufbau des Senn-Essays hat jedoch mit dem einer wissenschaftlichen Untersuchung nichts gemein. Das Motto, ein Senn'sches Distichon, ließe sich allenfalls auch noch in einer solchen denken; der erste Satz nicht:

> So dauert denn auch die Erinnerung in einem der Ewigkeit ähnlichen Elemente fort: in der Unvergeßlichkeit, in einer freilich nach Menschenmaß gemessenen und daher bescheidenen Unvergeßlichkeit [...]

Hier ist vom Nachruhm die Rede, aber in einer Weise, die wissenschaftlich nicht operationalisierbar wäre. „Erinnerung", „Ewigkeit", „Unvergeßlichkeit" sind Kategorien, die sich in die der Literaturwissenschaft – in Frage kämen ‚Rezeption' und ‚Kanon' – nicht übersetzen lassen.

Im ersten Absatz geht es weiter um die subjektive Motivation des Essayisten, sich mit Senn zu befassen. Den Ausschlag dafür habe eine Stelle aus Ernst Jüngers damals eben erschienenem *Heliopolis* (1949) gegeben, an der in merkwürdigem Zusammenhang das einzige bekannt gebliebene Gedicht Senns (falsch) zitiert ist (S. 183ff.). „Noch in der fehlerhaften Wiedergabe" beweise die Strophe „ihren Adel"; bei der Identifikation der von Jünger vielleicht ohne Kenntnis der Herkunft in sein Werk einmontierten Zeilen nennt Leitgeb zum ersten Mal nach dem Titel den Namen „Johann Senn" (S. 184). (Gegen Ende des Essays, auf S. 210, kommt Leitgeb noch einmal auf *Heliopolis* zurück.)

„Die Unzerstörbarkeit dieser Strophen hat seit nun fast hundert Jahren immer wieder den und jenen dazu verlockt, dem Werk und Leben ihres Dichters nachzugehen." (S. 185) Im Weiteren heißt es: „Der vorliegende Versuch entsprang dem Staunen darüber, wie lebendig die sechs Zeilen des Adler-Liedes in einer ihnen fremden Sprachwelt wirken; in dieses Staunen mischte sich der Stolz, daß so Unverwelkliches auf Tiroler Boden gewachsen ist." (S. 185) Die Übersetzung der Gattungsbezeichnung ‚Essay' in „Versuch" ist übrigens ein häufiges Motiv der deutschen Essayistik.

Zwei Ansätze also bestimmen Leitgebs Beschäftigung mit dem Vergessenen: die Überraschung über die Aktualisierbarkeit eines Textes aus der heimatlichen literarischen Tradition – und obwohl er es nicht sagt, ist anzunehmen, dass der Tiroler Autor dieses Gedicht seit jeher gekannt hat[11] – in einem vermutlich geschätzten zeitgenössischen Roman einer-, patriotischer Stolz auf den Tiroler Dichter Senn andererseits.

Am Schluss dieser einleitenden Gedanken steht, noch nicht als solche erkennbar, die Rechtfertigung von Leitgebs Vorgangsweise. Senn wird in einer Typologie der Dichter präsentiert als einer, dessen „Leben die Dichtungen verschlungen [...] hat".

„Sein Leben [...] steht vor den Augen der Generationen als ein Stück menschlicher Tragik, die jeden ergreift, der sich von Menschenschicksalen ergreifen läßt; es hat den sinnbildlichen Rang einer echten Dichtung.“ (S. 186)

Dem entspricht die Anlage des Essays. Auf einen nicht nummerierten einleitenden Abschnitt folgen drei mit Ziffern überschriebene Abschnitte, jeweils durch ein einer Dichtung von Senn entnommenes Motto eingeleitet; Abschnitt 1 ist durch einen Asterisk in zwei Teile gegliedert (S. 190). Zum Leitfaden des Essays wird die Biografie des verschollenen Dichters gewählt.

Der erste Abschnitt widmet sich ausführlich der Gestalt des Vaters, über dessen Psychologie – „alles in allem keine glückliche Natur“ (S. 189) – der Essay vielleicht besser Bescheid weiß, als es die Quellenlage zulässt. Aus der Verbindung dieses schwierigen Menschen und der depressiven Mutter sei „mit Johann Senn ein Zwillingswesen von Genie und Tragik“ (S. 190) entstanden; als ganz frei von biografistischen Klischees und simplifizierten Theorien der Vererbung wird man diese Überlegungen nicht empfinden.

Beachtlich ist in diesem Abschnitt Leitgebs Aktualisierung einer auch zitierten politischen Überlegung von Senns Vater aus dem Jahr 1809 (S. 187f.):

> Die anmaßende Begierde, Kläger, Richter und Scharfrichter in einem zu sein, hat hundertdreißig Jahre später das Rechtsbewußtsein eines ganzen Volkes zerstört; vielleicht auch hätte uns die Einsicht, daß man aus sich selbst nicht alles vermag, die Erfahrung völliger Ohnmacht erspart.

Die Bezugnahme auf Nationalsozialismus und Weltkrieg ist eindeutig. Leitgeb nützt hier geschickt eine dem wissenschaftlichen Aufsatz verwehrte Möglichkeit des von ihm gewählten Genres: die der subjektiven Wertung, in diesem Fall durch Aktualisierung. Die Stelle zeigt, für das damalige Tirol, fast für das damalige Österreich ungewöhnlich, Bereitschaft zur kritischen Beschäftigung mit dem eben überwundenen Terrorsystem.

Der letzte Absatz des ersten Teils von Abschnitt 1 formuliert schließlich den Grundgedanken der in diesem Essay gebotenen Senn-Biografie: Es ist die Rede von „diesem Leben, das strahlend begann und armselig endete“ (S. 190).

Zunächst spricht der Autor vom „strahlenden“ Beginn dieses Lebens, nicht von der Tiroler Kindheit (über die wir ohnehin nichts wissen), sondern von den Wiener Jahren (ab 1807, zunächst als Schüler im Stadtkonvikt, der Senn als 10jähriger geworden sein muss). Das Umfeld Schuberts, in das der junge Tiroler geriet, wird mit Anspielung auf ein späteres Gedicht Senns als „Olymp“ beschrieben, ja geradezu verklärt (S. 190f.). Leitgeb erwähnt auch den Eindruck, den der „ihnen mehr als Philosoph denn als Dichter“ geltende Senn auf seine jungen Wiener Freunde gemacht habe. „In einer Atmosphäre zu leben, wie es Senn vergönnt war, und seien es nur fünf Jahre, ist ein hohes Glück; [...]“ (S. 193).

Die Fortsetzung dieses Gedankens folgt nur durch einen Strichpunkt von der zitierten Stelle abgesetzt, was – neben der gewählten, etwas konventionellen Metaforik – der Konfrontation von idealem Glück und bitterem weiteren Schicksal die notwendige Schärfe gibt: „[...] ein hohes Glück; um so grausamer mußte der Blitzschlag wirken, unter dem der arglos Aufschauende seinen ‚Olymp' zerbersten sah." (S. 193f.)

Relativ detailliert wird das Ende dieses Freundeskreises aufgrund der Anzeige durch einen Spitzel mehr erzählt als analysiert; erstaunlicher Weise wird die Tagebuchnotiz eines Freundes, die zur langen Arretierung Senns, zu seiner langen Haft und schließlich zu seiner Verbannung nach Tirol führte – Senn sei der Einzige, der für eine Idee zu sterben fähig wäre –, von Leitgeb weder wörtlich noch sinngemäß angeführt. Es könnte sein, dass sie ihm nicht sicher genug belegt gewesen ist; es könnte auch einen strukturellen Grund dafür geben, von dem noch die Rede sein wird.

Der zweite Teil von Abschnitt 1 endet mit einem Leitgebs Deutung von Senns Biografie genau entsprechenden Resümee (S. 195): Senn

> war gescheitert auf der Fahrt ums goldene Vließ, und allen Versuchen, es dennoch zu erjagen, wird die letzte Kraft fehlen, vielleicht die an vier Zellenwänden zerbrochene Kraft.

Die antike Anspielung – bei Weitem nicht die einzige in diesem Essay, der freilich von einem Dichter handelt, der humanistisch gebildet war und gern antikisierende Versmaße benützte – passt nicht nur zum Motiv von Senns zerborstenem Olymp, sondern greift wörtlich auf das Motto des ersten Abschnitts („Du bist Jason [...]", S. 186) zurück, einer von vielen Belegen für den sorgfältigen Aufbau des Essays.

Der zweite Abschnitt erzählt – erzählt! – die ersten Innsbrucker Jahre des Verbannten, seine beruflichen Nöte, seine Kontakte zu einem freisinnigen Kreis, der zwar „kein Olymp war" (S. 197), aber immerhin ein Freundeskreis, dessen Auflösung und schließlich Senns Entschluss, in die Armee einzutreten – für den Leitgeb, sieben Jahre nach dem Ende des Hitler-Kriegs, neuerlich eine aktualisierende Begründung findet: „[...] in despotischen Staaten bildet das Heer oft einen Bezirk vergleichsweiser Freiheit." (S. 197) Vom Einschnitt, den das Soldat-Werden für Senn bedeutet hat, ist ausführlich die Rede, mit einer insgesamt mindestens nicht negativen Deutung, etwa „Eine Natur wie Senn ist dem Soldatischen verwandt: der unbürgerliche, männlich freie Zug des militärischen Lebens [...] konnte einem Manne wie Senn gefallen [...]" (S. 199). Die Vermutung, wir könnten es hier mit ambivalenten Erinnerungen des Essayisten an seinen nur wenige Jahre zurück liegenden Dienst in der deutschen Wehrmacht zu tun haben, liegt nahe; ich kann mir nicht vorstellen, dass Leser des Jahres 1952 nicht an einen solchen Zusammenhang gedacht haben sollten.

Hier wird zum ersten Mal ausführlicher aus einem Gedicht von Senn („Dame und Schleier") zitiert, das „den Dichter in der glücklichsten Verbindung von Sänger und Soldat" (S. 200) zeige. Leitgebs Bemerkungen zum Gedicht bleiben allgemein und überzeugen nicht, am wenigsten der Vergleich mit dem Barock (S. 200).

Der zweite Abschnitt endet mit dem Bericht über die Anstellung Senns bei einem in Salzburg als Advokat tätigen Jugendfreund, die auf nicht geklärte Weise in großer Bitterkeit geendet hat. Wiederum findet Leitgeb für den Abschnitt einen markanten Schluss (S. 203), der Senns Schicksal generalisiert: Der eigene Übermut stoße einen unbürgerlichen Menschen, wie eben Senn, dorthin,

> wohin er gehört – und heimlich will: in die Einsamkeit nämlich, zu sich selber, und sei es die schmerzlichste, die tödlichste aller Einsamkeiten.

Das Senn'sche Motto zum dritten Abschnitt lautet:

> Es ist zu toll, es ist zu bunt,
> Zu denken wie ein Gott, zu leben wie ein Hund.

Dass Senn in den etwa zwei ihm noch vergönnten, auf seine Rückkehr nach Innsbruck folgenden Jahrzehnten in der Tat wie ein Hund gelebt hat, daran lässt Leitgebs auf Quellen beruhende Darstellung keine Zweifel.

Berichtet wird von den beruflichen Schwierigkeiten, vom Schicksal des „verkommenen Genies" (S. 207), von der Veröffentlichung des einzigen Gedichtbands (1838).

Hier geht Leitgeb etwas ausführlicher auf das Werk Senns ein, gibt etwa (S. 209) eine statistische Übersicht über die im Gedichtband ent- und im Nachlass erhaltenen Gedichte, vor allem unter dem Gesichtspunkt der lyrischen Untergattungen („Sonette", „Distichen", „Epigramme" usw.), eine Information, die nur hier zu finden ist und die zum wissenschaftlichen Aspekt des Senn-Essays gehört. Die im Nachlass vorliegenden filosofischen Studien Senns[12], die im Wesentlichen ebenfalls filosofischen *Glossen zu Faust* (1862; die Erstveröffentlichung in einer Zeitschrift von 1845 hat Leitgeb übersehen) und die geografischen Aufsätze werden bloß genannt, nicht behandelt.

Die Kritik Feuchterslebens an Senns Gedichten zitiert Leitgeb (S. 205f.), will aber ihre Berechtigung nicht anerkennen. Hier versucht der Essay auch, das Werk Senns in die zeitgenössische Literatur einzuordnen, indem einige charakteristische Titel aus den Jahren 1831 bis 1840 angeführt werden (S. 206) – eine interessante Liste nicht zuletzt unter dem Gesichtspunkt, dass Immermann und Rückert, auch Büchner genannt werden, auch Raimund, Nestroy hingegen (noch) nicht. Interessant ist ferner die Erwähnung Fallmerayers in diesem Katalog von Zeitgenossen; offenbar kommt es Leitgeb sehr auf den Tirol-Bezug an.

An seiner Analyse der Gedichte Senns ist am interessantesten der Überblick über die bei dem Lyriker fehlenden Motive (S. 208); was Leitgeb zur Form der Gedichte sagt, ist fragwürdig, und er verliert sich in der Auseinandersetzung mit

Details von Pichlers Aussagen über die von Senn verwendeten Formen (S. 208f.). Richtig ist gewiss der Gedanke, dass Senns „Denken mehr als hundert Jahre jünger war als“ die von ihm benützte lyrische Sprache (S. 208).

Gegen Ende des Essays kehrt Leitgeb zurück zum Leben Senns, dem eigentlichen Zentrum dieses Textes. Hier finden sich einige anekdotische Beschreibungen des verarmten Innsbrucker Sonderlings (z. B. S. 212) – wobei sein Hang zum „Rumglas“ (S. 211) nicht allzu sehr betont wird –, daneben Hinweise auf Besonderheiten des Nachlasses (S. 211). Dass Senns politische Sonette in Abschriften bekannt geworden sind, wird erwähnt (S. 212).

Gegen Ende des Essays (S. 213f.) betont Leitgeb wiederum – für das Jahr 1952 – aktualisierend:

> Senns menschlicher Rang, seine einsam erlittene Geistesfreiheit lassen es aber auch nicht zu, daß die andere Seite sich seiner bemächtigt, um seinen Namen wie eine Parolentafel vor sich her zu tragen. Dies hat um die Jahrhundertwende jener Freisinn getan, über dessen Wotanschwärmerei der humanistisch gesinnte Senn [...] in ein gepfeffertes Gelächter ausgebrochen wäre und dessen Feindschaft gegen Österreich der Dichter der Adler-Lieder auf das erbittertste verurteilt hätte.

Der Schluss (S. 214) bezieht sich dann noch einmal allgemein auf das Verhältnis von Leben und Werk bei Dichtern, deren „Seligkeiten und Verzweiflungen“ nicht aus Polizeigefängnissen und Berufs- oder Familienleben kommen, sondern „von den Sternen her in der eigenen Brust“. Indem er sich noch einmal auf das nicht ausdrücklich genannte Adler-Lied, von dem der Essay seinen Ausgang genommen hat, bezieht, plädiert Leitgeb, von der Verallgemeinerung wieder zu Senn zurück findend, dafür, „mitmenschlich teilnehmend, [...] seines bitteren Lebens [zu] gedenken“.

Die sorgfältige Konstruktion des – sehr narrativ angelegten – Essays ist bereits betont worden. Der Aufbau ist zwar unspektakulär, aber klar. Auf eine Begründung des Interesses an Senn folgen Darstellungen seiner wichtigsten Lebensabschnitte; die Schlüsse der Kapitel sind jeweils sehr pointiert. Am Ende des einleitenden Teils wird Senns Leben der „sinnbildliche Rang einer echten Dichtung“ zugesprochen (S. 186); am Schluss von Abschnitt 1 steht das Bild der „an vier Zellwänden zerbrochenen Kraft“ (S. 195); Abschnitt 2 endet mit der generalisierenden Überlegung zum Genie, das vom eigenen Übermut in „die tödlichste aller Einsamkeiten“ geschleudert wird (S. 203); Abschnitt 3 und damit der ganze Essay schließt – was einen deutlichen Kontrast zu den Enden der vorhergehenden Abschnitte markiert und das Ende besonders hervorhebt – sehr viel unpathetischer mit dem Appell zur mitmenschlichen Teilnahme an Senns „bitterem Leben“ (S. 214).

Dazu kommt eine fast leitmotivische Verflechtung der einzelnen Teile des Essays durch die mehrfach wieder kehrende Beschwörung des Schicksals und durch Anspielungen auf die Antike, schon in den Motti aus Gedichten von Senn (S. 183 – hier ist allerdings nur die Form des Distichons antikisierend –; S. 186; S. 190 – am Schluss des ersten Teils von Abschnitt 1 –; S. 195: wiederum durch die Form des Distichons). Entsprechende Formulierungen Leitgebs sind: „das Verhängnis [...], unter dem dieses Leben stand" (S. 189); „aus solchen Spielen schaudert's uns an, als hätten sich Götter in sie gemischt" (S. 190); „Ananke hat ihn zerstört!" (S. 191 – ein Senn-Zitat; vgl. auch S. 190); „Es war wirklich ein Olymp eingestürzt", „der sich bis dahin einen Liebling der Götter dünken durfte" und „Fahrt ums goldene Vließ" (S. 195; das Motiv des ‚Olymp', wiederum ein Senn-Zitat, kommt auch sonst mehrfach vor); „Wem von den Sternen her das Leben in sicheren vier Mauern [...] mißgönnt ist" (S. 203); „ein Dämon [...], der die Form längst kannte, zu der dieses Leben gelangen mußte" (S. 204); die „Götter und Halbgötter des eingestürzten Olymps" (S. 212); „von den Sternen her in der eigenen Brust" (S. 214).

Der Aufbau nach dem Ablauf des Lebens einer-, diese Bild- und Anspielungsketten anderseits zeigen, worum es Leitgeb hier geht: mehr als um die Analyse von (nicht ganz gelungenen) Gedichten um das Schicksal eines tragisch gescheiterten Menschen, und zwar eines an sich selbst gescheiterten Menschen. Es ist stimmig, dass die Überlegungen zu Senns Werk (von denen sich der Autor am Beginn der Arbeit an diesem Essay mehr versprochen haben mag) blass bleiben und beispielsweise sehr rasch von der Form auf die Psyche des Dichters übergehen („der männlich sichere Griff", „Dieser Stolz muß in [Senn] unzerbrechbar geblieben sein, [...]"; S. 207); interessant ist eben nicht das Werk von Senn, sondern ist Senn, der typische tragische Außenseiter-Dichter, ist „Senns menschlicher Rang, seine einsam erlittene Geistesfreiheit" (S. 213). Im zitierten Brief an Mumelter (1951) schreibt Leitgeb denn auch in diesem Sinn: „Senn ist eine interessante Figur" – eben nicht, er sei ein interessanter Dichter.

Wieweit Leitgeb hier sich von einem Leben faszinieren lässt, das ganz anders als das seine, ein recht geregeltes Leben, verlaufen ist, wieweit Leitgeb eine solche von ihm versäumte Künstlerexistenz halb idealisiert, kann aufgrund dieses einzigen Textes nicht bestimmt werden.

Auf biografische Klischees verzichtet dieser essayistische Lebenslauf leider nicht immer. So treffend die Überlegungen zur Wechselwirkung von Werk und Leben zu Beginn sind, so bestechend der Gedanke ist, dass auch ein Leben als Dichtung bestehen kann (S. 186), so wenig kann ich mich anfreunden mit Leitgebs Bemühen, Senns „Charakter von solcher Unausgeglichenheit, daß weder die geniale Begabung noch die tragische Anlage sich voll entfalteten" (S. 190), auf Vererbung zurück zu führen. Dass Senn „das Waffenhandwerk ohnehin von den Vätern her im Blute lag" (S. 199), ist eine ebenso zeitbedingte Floskel wie die fast Weininger'sche Formulierung: „Männer philosophischen Charakters neigen zu unverbindlicheren erotischen Beziehungen [...]" (S. 203). Auch Anderes an diesem Essay ist in diesem Sinne zeitbedingt.

Das gilt nicht zuletzt für Leitgebs Sprache, die im Essay wie in seiner Lyrik konventionell und traditionell – wenn auch auf hohem Niveau – ist. Die Zitate über das Schicksalsmotiv sollten gezeigt haben, wie sehr dieser Essay – aber das ist ein Problem des Genres überhaupt – im Denken des Bildungsbürgertums befangen ist. Das Stilideal des Textes, der allerdings auf die Mittel der Rhetorik eher verzichtet, ist eine ‚schöne Sprache', die sich an Prosatraditionen des frühen 20. Jahrhunderts orientiert. Hofmannsthal hat ein paar Jahrzehnte früher nicht viel anders formuliert.

Vor allem ist der Bilderreichtum des Texts auffällig; Leitgeb will sich seinem Gegenstand trotz aller seriösen Recherche doch literarisch nähern. Manches an diesen Bildern ist ganz konventionell: „dass so Unverwelkliches auf Tiroler Boden gewachsen ist" (S. 185), „schöpferische Flamme" (S. 192), „die tausend und abertausend Stunden [...], in denen [...] der von den Göttern Verstoßene das Glück bezahlt hat, an ihrem Tisch gesessen zu sein" (S. 214), stehen nicht allein. Dass Goethe „von junger Dichtung, die allerorts ins Kraut schoß, überwuchert" worden sei „wie ein vergeßner Tempel vom Grün der drängenden Natur" (S. 192), gehört nachgerade in die Kategorie der missglückten Bilder; das Bild, dass ein Lied von Senn, wohl das Gedicht vom roten Tiroler Adler, „uns anglüht wie ein Kristall dichtesten Lebens" (S. 214), wirkt gesucht, wo nicht verkrampft.

Das sieht freilich anders aus, wenn man auf das Zusammenspiel dieser als einzelne wenig gelungen scheinenden Bilder achtet. Durch die durchgehaltene ‚poetische' Sprache gelingt Leitgeb etwas Ähnliches wie durch die Schicksals- und Olymp-Motivik: Die Geschichte des armen Johann Chrysostomus Senn wird ohne rhetorisches Pathos zu einem typischen Lebensschicksal gestaltet, zum Muster „einsam erlittener Geistesfreiheit" (S. 213), um die es dem Autor dieses Essays geht. Trotz den ‚wissenschaftlichen' Aspekten dieses – auch – informativen Texts geht es Leitgeb doch vor allem um verallgemeinernde Stilisierung; der untersuchte Essay hat in Manchem eine ähnliche Funktion wie eine Erzählung.

Insofern passt die poetische, doch kaum je ins Pathos verfallende Sprache des Texts gut zum an den Lebenslauf Senns angelehnten Aufbau, zur wenig gründlichen Beschäftigung mit dem Werk und zur erwähnten Leitmotivik. Der Glanz dieser ‚poetischen' Sprache ist die unabdingliche Voraussetzung für die von Leitgeb intendierte Stilisierung, ja Heroisierung des Außenseiters Johann Chrysostomus Senn. Die Leistung des Essays ist so eine durch und durch literarische. Leitgeb erfüllt trotz seinen Anleihen bei der Wissenschaft die Gebote des gewählten Genres.

Auf eine sprachliche Merkwürdigkeit des Texts sei noch hingewiesen, auf den Satz, Senn „habe sich eine Woche lang nicht erfangen" (S. 198) von seinem Entschluss, in die Armee einzutreten. Dahinter steckt wohl das mundartliche *‚sich derfangen', dessen perfektives Präfix Leitgeb ins Schriftdeutsche überträgt. Das ist aber offensichtlich kein Versuch der Spracherneuerung von der gesprochenen Sprache her, wie sie damals die Literatur der Bundesrepublik bestimmt, sondern eine kleine sprachliche Unsicherheit des Tiroler Autors – umso auffälliger, als Leitgeb sonst die Regeln der Literatursprache, obendrein einer schon nicht mehr ganz

modernen Literatursprache aufs genaueste einhält, während er in dem zitierten Brief über die Arbeit im Ferdinandeum die emotionale Wirkung umgangssprachlicher wo nicht dialektaler Wörter sehr gut zu nützen versteht.

Abschließend muss der Essay noch auf andere Art in seine Entstehungszeit eingeordnet werden. Leitgeb sieht sich gegen Ende – ich habe die Stelle zitiert – dazu veranlasst, Senn gegen eine mögliche Vereinnahmung durch die völkische „Wotanschwärmerei" in Schutz zu nehmen (S. 214); gemeint mag die um 1900 in Innsbruck erscheinende Zeitschrift *Der Scherer* sein, in der Senn vermutlich als Ahnherr gefeiert worden ist. Tatsächlich sind in der Nachkriegszeit dezidiert österreichische und ebenso entschieden konservative Tendenzen in der Politik wie im Kulturleben so ausgeprägt, dass Senn keineswegs als der Deutschnationale erscheinen durfte, zu dem er noch heute in Randbereichen der Öffentlichkeit gelegentlich gemacht wird: so noch 2002 auf der homepage der Wiener Burschenschaft Aldania[13], ebenso in der kuriosen Walhalla für vorgeblich deutschnationale und tatsächlich nationalsozialistische ‚Dichter', dem Dichterstein Offenhausen.[14] Leitgeb betont daher (S. 214) die österreichisch-patriotische Haltung Senns.

Aber so wie Senn in der Ära der Rekonstitution Österreichs nicht als Völkischer erscheinen durfte, so durfte auch seine liberale Grundposition, die Nähe seines Wiener und seines Innsbrucker Kreises zur frühen Burschenschaft nicht zu sehr unterstrichen werden. Zu schnell betont Leitgeb die „völlige Harmlosigkeit der jungen Leute" im Schubert-Kreis (S. 194), auch von der Innsbrucker Libera Germania heißt es hier: „[...] der Name klang bedenklicher, als das Bezeichnete war." (S. 196) Man kann an Leitgebs Essay, man muss fast eine Tendenz zur Entpolitisierung Senns kritisieren; sonst würde er sich nicht durch Anführungszeichen von der Bezeichnung „‚Opfer des Vormärz'" (S. 214) distanzieren. Vielleicht deshalb hat der Autor jene schicksalhafte Tagebuchnotiz des Freundes über Senns Radikalismus in diesem Essay unerwähnt gelassen.

Dafür gibt es vermutlich zwei Gründe. Der eine dürfte mit den Zeitumständen zu tun haben, mit einer nach 1945 besonders virulenten, an sich älteren Tradition des Ausgrenzens liberaler Autoren aus dem österreichischen Kanon.[15] Leitgeb konnte unter diesen Umständen die freisinnige Position Senns – dessen Gedichte er allerdings einmal doch als „Waffenarsenal der freiheitlichen Opposition" (S. 212) bezeichnet – nicht in ihrer ganzen Radikalität wahrnehmen, musste mindestens ihre Radikalität abmildern. Ein liberal-deutschnational gedeuteter Senn – und die Vormärz-Opfer waren von dieser Seite gepachtet – wäre 1952 nicht zu retten gewesen; umgekehrt ist anzunehmen, dass der Essayist eine positive Haltung zum neuen Österreich eingenommen und auch deshalb Senn nicht in diese Kategorie politischer Dichtung eingeordnet hat.

Der andere Grund dürfte in Leitgebs Akzentsetzung zu sehen sein. Ihn fasziniert weit mehr als der Dichter der Mensch Senn, gerade in der biografischen Spannung zwischen dem Glück seiner frühen Jahre und den Jahrzehnten des Elends. Im

Zentrum des Essays steht das Schicksal eines Ausgestoßenen, steht das Schicksal nicht so sehr eines poète maudit als eines homme maudit – und für dessen Darstellung konnte Leitgeb keine politisch-historischen Ursachen brauchen, für das Bild „dieser Seele, die nach dem Universum lechzte, nicht nach einer gutgehenden Advokatur“ (S. 202), bedurfte er nur der „Sterne [...] in der eigenen Brust“ (S. 214).

Hat Leitgeb also Senn verfälscht? Nein. Er hat die Möglichkeit des Essays genutzt, kaum Bekanntes über den vergessenen Autor an den Tag zu fördern – auch durch die Veröffentlichung von Texten aus dem Nachlass in *Wort im Gebirge* – und seinen Gegenstand zugleich zu deuten, nicht nach den Regeln der Wissenschaft, sondern nach den Zeitumständen, unter denen der Essay entstanden ist, nach den Bedürfnissen des Essayisten selbst.

Das Bild von Senn,
das wir Josef Leitgeb verdanken, ist das Bild eines Hochbegabten, den das Bürgertum ausgespieen hat. Diese im Essay verborgene eindringliche Erzählung trägt zu unserem Verständnis des Verkommenen und Vergessenen mehr bei als die Ermittlung des genauen Geburtsdatums.

Was diese Akzentsetzung in seinem Essay zu einem besseren Verständnis von Josef Leitgeb selbst beitragen könnte, wäre in anderem Zusammenhang zu erörtern.

Anmerkungen

[1] Zuerst 1951 im von Leitgeb mit heraus gegebenen Innsbrucker literarischen Jahrbuch Wort im Gebirge; nachgedruckt in JL: Abschied und fernes Bild. Erzählungen und Essays. Hg. von Friedrich Punt. Salzburg: Otto Müller 1959, S. 314–361.

[2] Beide Zitate ebenda, S. 314.

[3] Dessen aus freundschaftlicher Nähe und nicht aus wissenschaftlicher Distanz verfasstes „Begleitwort“ (ebenda, S. 1–10) gibt bibliografische Informationen und enthält einige Worte über Leitgebs Stil. Zu im Prinzip essayistischen Texten von Leitgeb (mit nicht-literarischer Thematik) vgl. ferner Walter Methlagl: Nachwort. In: Josef Leitgeb: Von Blumen, Bäumen und Musik. Hg. von Walter Methlagl u. Manfred Moser. Innsbruck: Tyrolia 1997, S. 163–179. = JL: Gesammelte Werke. Hg. von Walter Methlagl u. Hans Prantl.

[4] Da bibliografische Angaben nie ganz umsonst sind, verweise ich auf die von Wilmont Haacke herausgegebene Anthologie: Das Ringelspiel. Kleine Wiener Prosa. 2. Aufl. Berlin: Frundsberg 1941, die auf S. 167–182 die in Punts Sammlung nicht aufgenommenen Texte „Das farbige Jahr“, „Schnee fällt auf Tirol“ und „Öl und Wein“ sowie auf S. 443 eine kurze Selbstcharakterisierung Leitgebs enthält.

[5] Josef Leitgeb: Johann Senn (1795–1857). In: Wort im Gebirge 4, 1952, S. 183–214 (auf S. 215–224 finden sich Gedichte und Epigramme aus Senns Nachlass). Neudruck (ohne den Anhang) in Leitgeb, Abschied (Anm. 1), S. 362–407. Ich zitiere nach dem Erstdruck.

[6] Über diesen Hans Kramer: Landrichter Franz Michael Senn von Pfunds. Ein Bauernvertreter Tirols. In: Tiroler Heimat 19, 1955, S. 135–149.

[7] Aus ihr habe auch ich meine Kenntnisse über Senn, über den ich den Artikel für das Österreichische Biographische Lexikon verfasst habe (2002).

[8] Noch bei Simon Marian Prem: Geschichte der neueren deutschen Literatur in Tirol. 1. Abteilung: Vom Beginn des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Innsbruck: Pohlschröder 1922, S. 140.

[9] Zum Nachlass Senns vgl. Ellen Hastaba, in: Gert Ammann; EH (Hg.): SammelLust. 175 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck: Tyrolia 1998, S. 92f.

[10] Das Zitat verdanke ich Johann Holzner.

[11] Auch mir, der ich fast ein halbes Jahrhundert jünger bin als Leitgeb, sind diese Verse, als Verse von Senn, seit meiner Schulzeit bekannt.

[12] Vgl. dazu jetzt Barbara Otto: „Solche Art negativer Freyheit". Politische Repression um 1820 und das Bedürfnis der Philosophie. Johann Chrysostomus Senns philosophischer Kommentar zu Hegels „Phänomenologie des Geistes". In: Michael Benedikt, Wilhelm Baum und Reinhold Knoll (Hg.): Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Aufklärung und Revolution (1750–1820). Wien: Turia & Kant 1992, S. 877–920.

[13] http://members.ping.at/aldania/nt-gesch.htm.

[14] Mitteilung von Karl Müller, Salzburg, dem ich dafür herzlich danke. Der Trägerverein des „Dichtersteins" ist aufgrund des Wiederbetätigungsgesetzes aufgelöst worden.

[15] Vgl. Sigurd Paul Scheichl: Bissige Literatur – zahnloser Kanon. Zu Fragen der literarischen Tradition in Österreich. In: Sprachkunst 28, 1997, S. 246–274. Dort auch Hinweise auf die Senn-Rezeption.

[wiedergehört]
Notiz
von Erika Wimmer (Innsbruck)

Das Literaturhaus am Inn hat dem interessierten Publikum von März bis Dezember 2001 sechs bekannte Hörspiele aus den 50er Jahren [wieder] zu Gehör gebracht. Ziel der Reihe war es, an maßgebende frühe Hörspielproduktionen im deutschsprachigen Raum – Deutschland, Österreich, Schweiz – zu erinnern, das Interesse für die Gattung Hörspiel und ihre Produktionsbedingungen zu wecken, sowie einen Zusammenhang zu zeitgenössischen Rundfunkarbeiten herzustellen. Um die Abende informativ und spannend zu gestalten, wurden jeweils eine Hörspiel-Expertin oder ein Hörspiel-Autor eingeladen, eine Einführung zu geben. Auf diese Weise wurden dem Publikum einerseits verschiedene Zugänge und Aktualisierungen, andererseits Standpunkte zu Ästhetik und Funktion des Hörspiels vermittelt.

Der erste Abend dieser Reihe fand im ORF-Publikumsstudio mit Günter Eichs *Träumen* statt, einem Stück, das für das Hörspiel der 50er Jahre und danach beispielgebend wurde. Michael Klein, Leiter des Innsbrucker Zeitungsarchivs am Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik, gab – unter dem Motto „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt" – einen Überblick über das Hörspielschaffen dieser frühen Jahre. Als langjähriger Sammler einschlägiger Tondokumente hat Michael Klein die gesamte Reihe mitgetragen, indem er die jeweils zu spielenden Stücke und Produktionen ausgewählt hat (siehe Beitrag von Michael Klein in dieser Ausgabe).

Die weiteren Abende der Reihe [wiedergehört] fanden in den Räumen des Literaturhauses unter nicht ganz so professionellen tontechnischen Bedingungen, dafür in angenehmer intimer Atmosphäre statt:

Ingeborg Bachmann *Der gute Gott von Manhattan*, mit einer Einführung des Wiener Hörspielautors Helmut Peschina zu diesem Hörspiel.

Ilse Aichinger *Knöpfe,* mit einer Einführung der Vorarlberger Autorin Monika Helfer zu biografischen Zusammenhängen bei Ilse Aichinger.

Friedrich Dürrenmatt *Abendstunde im Spätherbst*, mit einem prinzipiellen Beitrag des Wiener Schriftstellers Manfred Chobot zur Literatur im Rundfunk (siehe Beitrag von Manfred Chobot in dieser Ausgabe).

Max Frisch *Herr Biedermann und die Brandstifter*, anschließend Autorengespräch mit Bodo Hell und Liesl Ujvary zum avantgardistischen Hörspiel.

Den Abschluß bildete Marie Luise Kaschnitz' *Der Hochzeitsgast*, mit einer Einführung der Innsbrucker Literaturwissenschafterin Sieglinde Klettenhammer zu Themen und Anliegen der weitgehend unbekannten Kaschnitz-Hörspiele (siehe Beitrag von Sieglinde Klettenhammer in dieser Ausgabe).

Obwohl bei den Experten und Autorinnen die Meinung vorherrschte, dass – wenn man von einigen Ausnahmen absieht – die Hörspiel-Produktionen der 50er Jahre nicht mehr zeitgemäß und heute kaum noch zu vermitteln sind, so entstand doch im Laufe der Reihe der nachhaltige Eindruck, dass dies mehr an den Inszenierungen

als an den Textvorgaben selbst liegt. Es wurde mehr als deutlich, wie stark sich die Ästhetik des Hörspiels bis heute gewandelt hat. Die erinnerten Autorinnen und Autoren Eich, Kaschnitz, Bachmann, Aichinger, Frisch und Dürrenmatt hingegen sind in ihren Text-Vorgaben durchaus nicht veraltet, Neuproduktionen könnten dies am besten unter Beweis stellen. Mit den heute wichtig gewordenen avantgardistischen Hörstücken, die in der Regel reine Ton/Text-Montagen ohne schlüssigen Handlungsverlauf darstellen, können die auf eine konkrete Botschaft und zudem dialogisch angelegten Hörspiele der 50er Jahre nicht sinnvoll in Beziehung gebracht werden. Die neuesten Zugänge zur Gattung Hörspiel, wie sie in der Reihe [wiedergehört] am 14. November 2001 durch Liesl Ujvary und Bodo Hell repräsentiert wurden, beziehen ihre Spannung aus einer zum traditionellen Hörspiel weitgehend gegenläufigen Perspektive. Programmatisch formuliert dies Bodo Hell in einer spontan für diesen Beitrag formulierten Stellungnahme wie folgt:

> mehr noch denn in der prosaarbeit mit ihrer feldstärke aus montageteilen und textsorten wird bei aller vorgabe durch die schreibenden und umsetzenden den stimmen und tönen im hörspiel quasi osmotisch von außen die sprache und der klang eingegeben, werden diese wie mit himmlischer wort- und tonspeise gefüttert, umso stärker kann via äther durchs ohr die permeable klangrede ins herz der hörenden dringen, wie es in den intensivsten beispielen und realisationen (etwa friederike mayröcker: dein wort ist meines fuszes leuchte, mit ulrich wildgruber, orf 1999) gelungen ist und gelingt, das hörspiel könnte die alchemistisch-emblematisch-jenseitigdiesseitige literarische präsentationsform par excellence sein, wobei es dann nicht mehr heißen müßte: wen lassen wir denn sprechen, sondern ganz selbstverständlich heißt: es spricht/es tönt, als ob die autorin/der autor hinter der intensivrede verschwunden wäre

In einem zweiten Teil der Reihe [wiedergehört], die Anfang 2003 beginnen soll, wird die Präsentation einer Auswahl junger Hörspielproduktionen ins Auge gefasst. Wir hoffen, die Autoren der jeweiligen Hörspiele dazu einladen zu können. Dabei wird man voraussichtlich zweierlei feststellen können: Diese literarische Gattung übt auf Autoren und Publikum immer noch eine Faszination aus. Darüber hinaus ist das Schreiben für den Rundfunk auch heute noch ein wesentlicher ökonomischer Faktor für Schriftstellerinnen und Schriftsteller.

Umso bedauerlicher ist, dass die Hörspielproduktion im österreichischen Rundfunk, die einmal doch einen beachtlichen Stellenwert hatte und sich allgemeiner Wertschätzung erfreute, von Mainstream-Produkten systematisch verdrängt wird. Das Hörspiel hat kein Massenpublikum hinter sich, eine Kultur, die sich rascher Konsumierbarkeit entzieht, hat kaum noch Sendezeit. Es ist uns

ein Anliegen, dieser bedauerlichen Tatsache mit unseren Mitteln – sprich durch Information und Auseinandersetzung – entgegenzuwirken. Helmut Peschina sprach am 16. Mai 2001 im Literaturhaus am Inn auch zu diesem Thema:

> Mit *Draußen vor der Tür*, heute den meisten als das Theaterstück von Wolfgang Borchert bekannt, begann die Hörspielzeit nach dem Krieg. Als Hörspiel schon allein deshalb konzipiert, da ja der Fluß Elbe auftritt und spricht, ohne barocke Einflüsse, sprich Allegorien zu beanspruchen. Bei Borchert ist es ein Fluß, bei Bachmann haben Eichhörnchen menschliche Stimmen, wie wir ja später hören werden. Von Borchert komme ich zu Max Frisch, dessen Theaterstück *Biedermann und die Brandstifter* ursprünglich als Hörspiel gedacht war und erst danach einen Riesenerfolg als Bühnenstück feiern konnte.
> Kurz gesagt: Das Genre Hörspiel hatte in dieser Zeit und auch später noch einen größeren künstlerischen Wert als in der Gegenwart. Daher war es auch möglich und gar nicht so selten, dass mehrere Produktionen von ein und demselben Text von verschiedenen Sendern im deutschen Sprachraum hergestellt wurden. Ähnlich wie beim Theater. Damals sprach man auch noch von Hörbühne. Allein von Ingeborg Bachmanns *Gutem Gott* gibt es mehrere Produktionen, etwa vier oder fünf. Unvorstellbar für die heutige Zeit! Damals hat man wahrscheinlich noch begriffen, daß das Hörspiel – abgesehen von allem Zeitenwandel und gesellschaftlicher oder medialer Veränderung – als einzige Radio-Kunstgattung (abgesehen vom Feature) uneingeschränkte Existenzberechtigung in den Funk-Anstalten und Radioprogrammen hatte. Die Macht der Dramaturgen gegenüber anderen Abteilungen war viel größer als heutzutage, was sich einerseits in der Autorenbetreuung, man denke an den viel größeren Zeitaufwand bei dramaturgischen Gesprächen, andererseits nicht zuletzt im Honorar oder in der Refundierung von Reisespesen äußerte.
> Heute scheint man all das vergessen oder verdrängt zu haben. So werden z. B. in den österreichischen Landesstudios fast keine Hörspiele mehr produziert, nur selten ausgestrahlt, wiederholt oder übernommen.
> Dies war, um eine Querverbindung zu meiner Person und Arbeit herzustellen, in den siebziger Jahren, als ich meine ersten Hörspieltexte verfasste, für die Gattung Hörspiel noch nicht so katastrophal wie derzeit, im Gegenteil.

[wiedergehört]
Persönliche Anmerkungen zum Hörspiel der fünfziger Jahre, zu Günter Eichs Hörspiel „Träume“ und zu einer Retrospektive im Innsbrucker Literaturhaus

von Michael Klein (Innsbruck)

Wenn ich ganz weit aushole, hängt es natürlich mit meinem Alter zusammen: In den fünfziger Jahren, in meiner Teenagerzeit (so sagte man damals), also irgendwann zwischen fünfzehn und zwanzig, aufgewachsen in Deutschland, in einer Kleinstadt und vor allem noch ohne Fernsehen, gehörten die wöchentlichen fixen Hörspielabende, zunächst noch des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR), später dann des Westdeutschen Rundfunks (WDR), zu den wichtigen Freizeitterminen, die man sich nach Möglichkeit nicht entgehen ließ – nicht – zuletzt auch deshalb nicht, weil man am nächsten Tag in der Schule mitreden wollte. Denn damals waren zumal die Krimiserien im Radio, z. B. *Gestatten, mein Name ist Cox* von Alexandra und Rolf Becker oder *Paul Tempel* (alias Rene Deltgen) von Francis Durbridge, eine ebenso öffentliche Angelegenheit wie später dann vergleichbare Serien im Fernsehen.

Aber auch die so genannten, im engeren Sinne „literarischen Hörspiele“: Theateradaptionen, dialogisierte Romane oder die Originalhörspiele beispielsweise von Günter Eich, Marie-Luise Kaschnitz oder Ingeborg Bachmann konnten damals auf Einschaltquoten (das Wort allerdings gab es vermutlich noch gar nicht) verweisen, von denen man sich heute kaum noch eine Vorstellung macht.

Was ich aber vor allem sagen will, ist, dass ich, wie vermutlich die meisten meiner Altersgenossen, das Radio, den Rundfunk noch ganz anders erlebt habe als wahrscheinlich fast alle Jugendlichen heute und dass ich mir vielleicht auch deshalb ein bis in meine frühe Jugend zurückreichendes ganz natürliches Verhältnis zur Form des Hörspiels bewahrt habe, so dass ich auch heute noch, nach all den Jahren, wenn ich Hörspiele aus dieser Zeit wiederhöre, mich sofort auch wieder an die Stimmen erinnere, genauer als an die Inhalte, und zumeist auch noch die Namen der Sprecher und Sprecherinnen weiß.

Obwohl ich dann viele Jahre keine Hörspiele mehr gehört habe.

Während des Studiums war zunächst das in Gesellschaft mit FreundInnen besuchte Kino die bevorzugte Freizeitalternative. Und später dann, mit dem ersten eigenen Fernsehapparat, wurde das Fernsehen natürlich immer wichtiger, das ja noch bis Ende der siebziger Jahre, zumindest von seinem Anspruch her, ganz anders ausgeschaut hat als das, was uns heute immer öfter auch von den öffentlich-rechtlichen Anstalten geboten wird.

Mehr und mehr habe ich mich daher seit nun schon etwa zehn Jahren, gelangweilt und müde angesichts der anscheinend unaufhaltsamen Anpassung des dort Gebotenen an die so genannten „privaten“ Sender und ohne zu wissen, dass ich damit inzwischen durchaus auch einem Trend anhänge, dem guten alten „Dampfradio“ – wie es die gleichnamige, heute zugleich wichtigste deutschsprachige

Radiozeitschrift liebevoll nennt[1] – zugewandt: zunächst vor allem unserem Programm Ö1, später dann den noch gerade terrestrisch schlecht und recht in Innsbruck-Igls zu empfangenden süddeutschen Sendeanstalten wie Bayerischer Rundfunk, Südwestfunk Baden-Baden und Südfunk Stuttgart.[2] Heute bin ich in der Lage, über den Satelliten, zusätzlich zu den österreichischen Programmen, etwa zehn nach meinem Dafürhalten exzellente Kulturprogramme, in ihrem Anspruch durchaus vergleichbar mit dem Programm Ö1, aus dem gesamten ARD-Bereich und der Schweiz in völlig ungestörter digitaler Qualität zu empfangen. Und ich bin damit glücklich! Während ich beim Fernsehen doch zunehmend über die Jahre ein schlechtes Gewissen hatte und noch heute habe, in den meisten Fällen nur meine Zeit zu vertun. (Wenn man jetzt vielleicht meint, dass meine Begeisterung für den Hörfunk doch übertrieben sei, wenn nicht sogar ein bisschen verrückt, so würde ich dem mit der Frage begegnen: Was ist verrückter, fünfzehn höchst anspruchsvolle Radiostationen empfangen zu können oder dreißig in ihrer ganz überwiegenden Zahl fragwürdige Fernsehprogramme?)

Jedenfalls, darauf möchte ich vor allem hinaus, habe ich über das Radio auch wieder zum Hörspiel gefunden, zu dem, was auf diesem Gebiet heute geschieht, aber auch in die Richtung, dass ich erst jetzt anfange wirklich zu begreifen, was es dort schon alles an spannenden Entwicklungen in der Vergangenheit gegeben hat.

Und da dies vor allem, jedenfalls so weit es das im engeren Sinne „literarische Hörspiel“ betrifft, in den fünfziger Jahren begonnen hat, deshalb die Idee, im Rahmen des Literaturhauses eine derartige Retrospektive zu versuchen: einmal um so an ein paar der besonders herausragenden, jedenfalls aber zeittypischen Produktionen dieser Jahre zu erinnern, zum Zweiten aber auch mit dem Hintergedanken, auf diese Weise vielleicht darüber hinaus ein wenig zur Beförderung der ganzen Gattung beizutragen.

Also, das Hörspiel der fünfziger Jahre! Hans Werner Richter, Mentor der Gruppe 47, hat es rückblickend einmal so formuliert: „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt“.[3] Gemeint damit war, dass beinahe alle, vor allem aber die jüngeren Autorinnen und Autoren, die in einem engeren oder loseren Verhältnis zu diesem Kreis standen – und das wiederum bedeutete für die fünfziger Jahre: der Großteil der damals als wichtig geltenden Schriftsteller der Bundesrepublik, Österreichs und der Schweiz –, dass beinahe alle sich ihren Lebensunterhalt mit Arbeiten für den Rundfunk, genauer gesagt als Hörspielautoren, verdient haben.

Bleibt die Frage, wie das möglich war und wie es dazu kam?

Vermutlich gibt es darauf mehrere Antworten. Zum einen lagen sie in bestimmten Voraussetzungen, die außerhalb des im engeren Sinne ‚Literarischen‘ zu suchen sind, vielmehr mit den veränderten Strukturen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im deutschen Medienbereich überhaupt zu tun haben. Und hierzu gehörte, als eine der wichtigsten Neuerungen als Antwort auf die Monopolstellung des vormaligen Reichsrundfunks, dessen Dezentralisierung; und dies in der Weise, dass die neuen Bundesländer auf der Basis der ihnen gewährten Kulturhoheit sich auch in viele unabhängige Sendeanstalten differenzierten. Damit waren insbesondere im

Hörfunkbereich Voraussetzungen geschaffen, die, soweit ich sehe, ein bis heute in Europa im öffentlichen Sektor und in der Breite einmaliges kulturelles Angebot zumindest ermöglichen.[4]

Zunächst aber, in den fünfziger Jahren, förderte diese mediale Strukturreform vor allem den Wettkampf der Sendeanstalten untereinander, insofern als jede notwendigerweise bemüht sein musste, ihren Hörern und Hörerinnen ein noch attraktiveres Programmangebot zu machen als die Sender der benachbarten Länder, die natürlich oft auch noch im eigenen Sendegebiet zu empfangen waren. Und dies galt natürlich auch für die jeweiligen Hörspielabteilungen, die jetzt überall aufgebaut wurden, und es erklärt, weshalb man jetzt plötzlich seitens der Sender auf eine insgesamt deutlich größere Zahl von einschlägigen Manuskripten angewiesen war. Aber es kam noch etwas hinzu, worauf Hansjörg Schmitthenner, seinerzeitiger Leiter der Hörspielabteilung beim Bayerischen Rundfunk, zu Recht aufmerksam gemacht hat.[5] Im Gegensatz nämlich zum Theater, wo man nach dem Krieg wieder auf ein bewährtes Repertoire zurückgreifen konnte, weshalb, von wenigen Ausnahmen abgesehen, dort zunächst auch kaum Neues zu sehen war, waren die Hörspielredaktionen, wegen der erst jungen Geschichte dieser Form – die verhältnismäßig wenigen Manuskripte aus der Zeit vor 1933 waren zumeist in den Kriegswirren verloren gegangen und die wenigen erhaltenen Produktionen konnten entweder aus politischen Gründen oder weil technisch ungenügend nicht mehr gesendet werden –, dringend auf die Mitarbeit der Schriftstellerinnen und Schriftsteller angewiesen. Und da dies natürlich bezahlt werden musste und, weil die Konkurrenz groß war, auch gut bezahlt wurde, haben wohl tatsächlich sehr viele Autorinnen und Autoren in diesen Jahren von ihren Manuskripten für den Rundfunk gelebt.

Darüber hinaus hat das Interesse an der besonderen Form des Hörspiels aber wohl auch noch im engeren Sinn literarische Gründe gehabt. Wie sonst ließe sich erklären, dass nur sehr wenige dieser Autorinnen und Autoren für das Theater gearbeitet haben und später noch wenigere für das neue Medium Fernsehen, das ebenfalls sehr daran interessiert war, insbesondere für das analog zum Hörspiel gedachte Fernsehspiel jüngere Schriftsteller und Schriftstellerinnen zu gewinnen? Am Geld jedenfalls ist es wahrscheinlich nicht gelegen. Dass das Fernsehspiel jedenfalls längerfristig keinen Erfolg hatte, hängt vermutlich auch damit zusammen, dass die meisten Schriftsteller mit diesem Medium nicht wirklich etwas anzufangen wussten.

Was also zeichnet die besondere Form des Hörspiels, genauer gesagt des Hörspiels der fünfziger Jahre aus, was sind seine unverwechselbaren Merkmale? Wenn man ein wenig genauer hinschaut, erkennt man bald, dass dieses sich jedenfalls in seiner Poetik und seiner Dramaturgie zunächst einmal kaum von den Vorstellungen unterscheidet, die schon in den zwanziger Jahren formuliert worden waren, dass aber offensichtlich erst jetzt, möglicherweise wegen der gemeinsamen Anstrengung so vieler Autorinnen und Autoren, die Realisationen nachgeliefert wurden. Jedenfalls hatte man sich schon sehr früh, z. B. anlässlich des ersten Preisausschreibens der

„Reichsrundfunkgesellschaft“ 1927 – der erste offizielle Rundfunksender hatte in Deutschland im Oktober 1923 mit seinem Programm begonnen, das nachweislich erste gesendete Hörspiel war *A Comedy of Danger* von Richard Hughes, ausgestrahlt von der BBC, am 15.1.1924 –, darüber Gedanken gemacht, was das denn sei, ein „Hörspiel“ (das Wort selbst begegnet uns ebenfalls bereits 1924). Was zeichnet es aus und wodurch unterscheidet es sich möglicherweise vor allem vom Drama? Denn zunächst waren es überwiegend Theaterproduktionen, die als so genannte „Sendespiele“ den Programmteil „Wort“, neben der Nachricht, dem Vortrag oder der Dichterlesung, abdeckten.

Zwar kam es damals, 1927, zu keiner Preisverleihung, einfach weil die eingereichten Arbeiten die Juroren nicht zufrieden stellten, aber Heinz Schwitzke, seit 1951 Leiter der Hörspielabteilung bei der in den fünfziger Jahren mächtigsten Sendeanstalt, dem NWDR, und wahrscheinlich überhaupt der engagierteste Apologet des literarischen Hörspiels dieser Jahre, zitiert in der Einleitung zu der von ihm herausgegebenen Hörspielanthologie *Sprich, damit ich dich sehe* (1960)[6] aus den Begleittexten dreier Autoren, die zumindest in der Theorie erkennen lassen, was man unter dieser neuen Form verstand oder doch verstehen wollte.

Weil ich denke, dass die hier zum Ausdruck gebrachten Definitionsversuche in wesentlichen Teilen auch noch für das Hörspiel der fünfziger Jahre gegolten haben, ohne dass man sich auf diese ausdrücklich berufen hätte – vermutlich hat man sie gar nicht gekannt –, seien an dieser Stelle drei kurze Ausschnitte daraus zitiert.

Alfred Auerbach formulierte es damals, sich auch von der anderen noch jungen medialen Kunstform, dem Film distanzierend, so:

> Es gibt viel weniger Menschen, die im Stande sind ein Drama im reinen Hören mitzuerleben, als es Menschen gibt, die im Zuschauen aufnehmen können. Film ist Massenkost, Hörspiel besondere Finesse für wenige. Innenerlebnisse trägt der Funk von Mensch zu Mensch – äußere Geschehnisse zu geben ist nicht sein Wesen.

Zu den ebenfalls erfolglos gebliebenen Teilnehmern am angesprochenen Preisausschreiben gehörte auch der bis dahin hauptsächlich als Dramatiker hervorgetretene österreichische Schriftsteller Franz Theodor Csokor, weil er lediglich ein bearbeitetes Theaterstück eingereicht hatte. Dennoch: auch sein Definitionsversuch der neuen Kunstform benennt schon damals die „Urelemente des Hörspiels“, die im wesentlichen auch noch für die fünfziger Jahre galten:

> Verwiesenheit auf das Wort, Übertragung der optischen Räumlichkeit in eine akustische, architektonische Stufe der Vorgänge durch musikalische Zäsuren, Verflechtung psychologisch und dramaturgisch motivierter Rezitative und Leitmotive zur Verdeutlichung der Handlung, und Lösung der notwendigen Geräusche von naturalistischer Zufälligkeit ins schicksälig Stilisierte.

Und noch ein letzter Charakterisierungsversuch im Zusammenhang dieser Einreichungen sei erlaubt, der des Lyrikers (!) Rudolf Leonhard. Sein Bekenntnis lautete:

> Zum Drama der Schaubühne mag sich das Hörspiel halten wie die Zeichnung zum Gemälde, es ist nicht weniger, sondern anders. Die akustische Form ist die empfindlichere. Die „innere Schau“ ist ihr verknüpft [...] Im Hörspiel ist die Pause keine bloße Unterbrechung, sondern, wie in der Musik, selbst Ausdrucksmittel, immer prägnant. Die (dadurch bedingte) Einheit des Ablaufs bedingt auch die des Orts: eine Art „Keinheit des Orts“, einen Ort, der groß und nicht differenziert ist.

Wie bereits gesagt, die Übereinstimmung solcher Definitionsversuche mit dem Verständnis der meisten Autorinnen und Autoren in den fünfziger Jahren von dieser noch immer jungen Form sind nicht zu übersehen. Auch hier begegnen immer wieder ganz ähnliche Vorstellungen, etwa von dem Hörspiel als ‚innerer Bühne‘, wofür sehr häufig Träume stehen, vom Ort oder Raum des Hörspiels als einer bloß imaginierten Wirklichkeit, jenseits der eigentlichen, von der Ablehnung aller einen realistischen Raum fingierenden, naturalistischen Geräusche oder von der Sprache als einer verinnerlichten Sprache, der Lyrik verwandter als dem Drama.

Dass es im Übrigen im Wesentlichen diese Merkmale waren: ‚Innerlichkeit‘, angebliche ‚Flucht aus der Wirklichkeit‘, ‚Wortmagie‘, eine vermeintliche Überbetonung des Lyrischen und Ähnliches, die der nachfolgenden Achtundsechziger Generation verdächtig erschienen, was schließlich die Ausrufung des so genannten Neuen Hörspiels zur Folge hatte, dies sei hier nur am Rande erwähnt.

Günter Eich: „Träume“

Der erste Abend der Reihe „Wiedergehört“, in deren Verlauf an insgesamt sechs Abenden sechs Hörspiele aus Deutschland, Österreich und der Schweiz zur Wiederaufführung gebracht wurden, war dem wichtigen Lyriker und vielleicht bedeutendsten Hörspielautor der fünfziger Jahre, Günter Eich, gewidmet.

1907 in Lebus an der Oder geboren, seit 1953 mit Ilse Aichinger verheiratet, sie hatten sich auf einer Tagung der Gruppe 47 kennen gelernt, ist Günter Eich 1972 in Salzburg gestorben. Er war unter anderem Preisträger der Gruppe 47, Träger des noch heute berühmtesten Hörspielpreises für den deutschen Sprachraum, des Hörspielpreises der Kriegsblinden – die Auszeichnung erhielt er im Übrigen nicht für dieses Hörspiel, sondern ein Jahr später für sein Hörspiel *Die Andere und ich* –, sowie Büchnerpreisträger des Jahres 1959.

Als Günter Eich aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft entlassen wurde, wo er Hans Werner Richter und Alfred Andersch kennen gelernt hatte, über die er dann später zur Gruppe 47 stieß, war er bereits einer der älteren ihrer Mitglieder und konnte, außer auf einige selbständige und unselbständige Lyrik-Veröffentlichungen,

schon auf ein umfangreiches Hörspielschaffen zurückblicken. Das war möglich, weil Eich, zunächst als unpolitischer Mitläufer nicht nur unbehelligt von den Nationalsozialisten, sondern von diesen durchaus gefördert, bis 1939 für den Rundfunk hatte arbeiten können.[7]

Nach dem Krieg, nach den Erfahrungen an der Front und sicher nicht unbeeinflusst von der Begegnung mit Alfred Andersch und Hans Werner Richter, mit denen zusammen er neben anderen zunächst an der Zeitschrift *Der Ruf* mit gearbeitet hatte, wandelte sich Eich zu einem der engagiertesten Demokraten der deutschen Nachkriegsliteratur. Gerade auch in dieser Rolle zählt er heute zu den ganz wichtigen Autoren der fünfziger und sechziger Jahre.

Und auch jetzt wieder trat er, außer mit regelmäßigen essayistischen Arbeiten und den späten Prosagedichten *Maulwürfe*, vornehmlich als Lyriker in Erscheinung. Bekannt aber wurde er wohl vor allem als der unter den ernst zu nehmenden Schriftstellern der Zeit vermutlich produktivste, erfolgreichste und zu gleich angesehenste Hörspielautor seiner Zeit. Die von Ree Post-Adams für das KLG erstellte Bibliographie weist allein für die Nachkriegszeit bis zum Tod Günter Eichs im Jahre 1972 etwa 25 neue Hörspiele, zum Teil in mehreren Fassungen, nach.[8]

Das Hörspiel *Träume* entstand in einer ersten Fassung in knapp drei Wochen im August 1950, also ganz zu Beginn des Jahrzehnts, dem diese Retrospektive gewidmet ist, und wurde, nachdem es zuvor bei einem Hörspielpreisausschreiben des Bayerischen Rundfunks abgelehnt worden war, nur wenige Monate später, am 19.4.1952, vom damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk unter der Regie von Fritz Schröder-Jahn zum ersten Mal ausgestrahlt.

Wenn dieser Termin immer wieder als die Geburtsstunde des Hörspiels der Nachkriegszeit bezeichnet wurde und wird, so ist das natürlich sachlich nicht richtig. Wenn auch verlässliche bibliographische Daten aller Sender bis heute noch fehlen, so weiß man natürlich sehr wohl, dass es Neuproduktionen von Hörspielen schon im Jahre 1945 gegeben hat, dass beispielsweise bereits 1946 von Radio Bremen eine erste Fassung von Max Frischs späterem Bühnenstück *Nun singen sie wieder* produziert und gesendet wurde, und dass vor allem schon 1947, auch vom NWDR produziert, die Erstausstrahlung von Wolfgang Borcherts ursprünglich als Hörspiel konzipiertem Theaterstück *Draußen vor der Tür* in der Regie von Ludwig Cremer erfolgt war.

Warum spricht man also jetzt, im Zusammenhang mit der Erstsendung des Hörspiels *Träume*, von der eigentlichen ‚Geburtsstunde des deutschsprachigen Hörspiels' nach dem Krieg und von dem „Eich-Maß"[9], das damit geschaffen war, als Orientierung für die Zukunft?

Sicher waren es in erster Linie formale, dramaturgische Gründe, weshalb gerade dieses Hörspiel sehr schnell nicht nur von der Kritik, sondern auch von den AutorInnenkollegen als maßgebend verstanden wurde und die dieses Hörspiel ja tatsächlich bis heute vor vielen anderen auszeichnen: etwa die ‚Traum'-Atmosphäre, die Verwendung von unverwechselbaren Geräuschen für jeden Traum, die nur mehr verweisenden Charakter haben, nicht aber realistisch gemeint sind, das lyrische Sprechen des Erzählers in den jeden Traum und das Hörspiel als Ganzes

einfassenden Rahmen u. A. Aber es kam noch etwas hinzu, worauf ebenfalls schon Heinz Schwitzke als Zeitgenosse der damaligen Ereignisse hingewiesen hat. Die Erstsendung des Hörspiels bewirkte seinerzeit nämlich beim Publikum zugleich auch einen Eklat, mehr noch, sie löste einen Proteststurm vieler tausend Hörer in Form von Anrufen und Briefen aus, wie man ihn bis dahin nicht gekannt hatte und der sich vergleichbar auch nicht wiederholt haben dürfte.

Das Ganze hatte damit begonnen, dass das Wochenmagazin *Der Spiegel* in einem vierspaltigen Vorbericht auf das zu erwartende Skandalon aufmerksam gemacht hatte, in dem es von einer zu erwartenden „mörderischen Angelegenheit" gesprochen hatte und der Sender daher vorsorglich den üblichen Sendetermin von 20.00 Uhr auf 20.50 Uhr verschoben hatte, damit Kinder möglichst nicht zu Zuhörern würden.[10]

Um das zu verstehen, muss man jedenfalls soviel vom ‚Inhalt' des Hörspiels wissen, dass der neutrale Titel *Träume* nicht etwa, wie man erwarten könnte, entspannende, entlastende oder auch Wunschträume meint, sondern im Gegenteil, sich auf existentielle Alp- und Angstträume bezieht, ausgelöst von einer als immer bedrohlicher empfundenen weltweiten Entwicklung der politischen Verhältnisse in der Folge der ständig wachsenden Konfrontation der beiden damaligen Supermächte, die viele Menschen einen bevorstehenden dritten Weltkrieg befürchten ließen.

Die Mehrheit der Bevölkerung aber wollte auch damals, wie seit eh und je, mit all dem nicht behelligt werden und vor allem vergessen. Voll in Anspruch genommen von einem vielfach blinden Wiederaufbau, bestärkt durch ein noch wenige Jahre zuvor unvorstellbares Wirtschaftswachstum und daher nicht bereit sich verunsichern zu lassen, war man überwiegend viel eher geneigt, diese Zeichen zu verdrängen.

Diese Diskrepanz, dieses Auseinanderklaffen zwischen dem Anspruch des Autors einerseits und den Erwartungen der Zuhörer andererseits markierte allerdings, wie Heinz Schwitzke meint, in der Nachkriegsgeschichte des deutschsprachigen Hörspiels tatsächlich etwas bis dahin vollkommen Neues, das daher erst jetzt, mit diesem Traumspiel, seine eigentliche Geburtsstunde erlebte:

> Warum konnte das Hörspiel nicht schon zur Borchertzeit geboren (oder genauer: wiedergeboren) werden? Warum blieb „Draußen vor der Tür" gut drei Jahre lang ohne nennenswerte Nachfolge? Ich habe die Vermutung, es könnte damit zusammenhängen, dass zwischen 1947 und 1950 eine fast vollständige Solidarität zwischen Hörern und Rundfunk bestand, die damals auch durchaus notwendig und heilsam war. Ein in die Tiefe wirkendes Hörspiel muss aber – wie alles Künstlerische, wenn es nicht traditionsloser Einzelfall, nicht „Volkslied" bleiben soll – mehr sein, als den Hörern und dem Publikum geradezu „aus der Seele gesprochen" [...]. Borcherts Wirkung und die Wirkung der „Träume" unterscheiden sich genau in diesem Punkt: 1947 hatte das Publikum, hatten die Hörer das Gefühl, dass Beckmann – ob nun gegenüber dem lieben Gott oder dem

> General, dem Kabarettdirektor oder Frau Kramer – immer in ihrem Sinne plädiere, ihr stimmgewaltiger Anwalt sei [...]. 1951 bei der Uraufführung der „Träume“ wurden genau gegenteilige Empfindungen laut. [...] Eichs Hörspiel [...] rief vorwiegend zu einer äußerst schwierigen und mühsamen [...] Art des sittlichen Widerstands [auf]:
>
> „Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind!
> [...]
> Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!“[11]

Auch deshalb also die Entscheidung für dieses Hörspiel am Beginn dieser Reihe. Aber hören Sie doch am besten selbst.[12]

Anmerkungen

1 Dampf-Radio. Einzige überregionale Hörfunkzeitschrift. Dampf-Radio Verlag. D-53922 Kall. Die Zeitschrift erscheint wöchentlich.

2 Die beiden letztgenannten Sendeanstalten sind seit etwa drei Jahren im SWR, d. i. im Südwestrundfunk, vereinigt.

3 Zit. nach Irmela Schneider: „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt“. Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen. In: Justus Fetscher / Eberhard Lämmert (Hrsg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 203–217.

4 In Deutschland gibt es derzeit mehr als sechzig öffentlich-rechtliche Radioprogramme.

5 Hansjörg Schmitthenner (Hrsg.): Sechzehn Deutsche Hörspiele. München: R. Piper 1962, S. 492–494.

6 Heinz Schwitzke (Hrsg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: Paul List 1960 (= List Bücher 164), S. 11f..

7 Vgl. Axel Vieregg: Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933–1945. Eggingen: Edition Klaus Isele 1993, S. 21: „Überliefert sind fast 57 verschiedene Titel von Rundfunkbeiträgen. Dazu kommen mindestens 35 Folgen der abwechselnd mit Martin Raschke verfassten, insgesamt 75 Folgen umfassenden Rundfunkserie ‚Deutsche Kalender. Monatsbilder vom Königswusterhäuser Landboten‘ sowie 23 Folgen seiner zweiten Rundfunkserie ‚Der märkische Kalendermann sagt den neuen Monat an‘ [...]“.

8 Ree Post-Adams: Günter Eich. In: KLG. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 14. Nachlieferung. München: edition text + kritik. Es „werden nur die gedruckten oder zugänglichen Hörspiele mit gesichertem Sendetermin aufgeführt“.

9 Vgl. Gerhard Prager: Poetische Existenz im Hörspiel. Zum Hörspielschaffen Günter Eichs. In: G. P.: Reden und Aufsätze über Film, Funk und Fernsehen. Hamburg: Rowohlt 1963, S.46–60, hier S. 47.

10 Vgl. Horst Ohde: Das literarische Hörspiel – Wortkunst im Massenmedium. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München, Wien: Carl Hanser 1986 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 10), S. 469–492, hier S. 482.

11 Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer u. Witsch 1963, S. 300f. Das bei Schwitzke ungenau wiedergegebene Eich-Zitat wurde nach folgender Ausgabe korrigiert: G. E.: Gesammelte Werke. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag. Band II: Die Hörspiele. Hrsg. v. Heinz Schwitzke, S. 322.

12 Das Hörspiel „Träume“ in der Urfassung unter der Regie von Fritz Schröder-Jahn ist als Audiobook (Cassette) im HÖR-Verlag DHV erschienen und über den Buchhandel erhältlich.

„Ich habe dann immer versucht, aus den alten Stoffen moderne Stücke zu machen“ Zu den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz

von Sieglinde Klettenhammer (Innsbruck)

Am 31. Jänner 2001 wäre Marie Luise Kaschnitz 100 Jahre alt geworden. Die 1974 in Rom verstorbene Schriftstellerin, deren Biographie und Schreiben eng mit den Orten Berlin, Potsdam und Bollschweil bei Freiburg/Br., Königsberg und Marburg/L., vor allem aber mit Rom und Frankfurt/M. verknüpft ist, gilt als eine der bedeutendsten VertreterInnen der deutschen Nachkriegsliteratur. Ihr sei es – so Horst Bienek 1962 im Vorspann seines Werkstattgesprächs mit der Autorin – „auf eigenwillige Weise gelungen [...], das Klassische mit dem Modernen [...], den klassischen Mythos“ mit der „technisierten Gegenwart zu verbinden“.[1]

Kaschnitz, die am Ende der Weimarer Republik zu schreiben begonnen hatte, wurde für ihr nahezu ein halbes Jahrhundert umspannendes, vielseitiges literarisches Werk – dazu gehören Lyrik, Romane und Kurzgeschichten ebenso wie literarische Tagebücher, biographische Studien, Essays oder Hörspiele – mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Georg-Büchner-Preis (1955), dem Villa-Massimo-Stipendium (1961), dem Georg-Mackensen-Literaturpreis für die beste Kurzgeschichte (1964) und dem Johann-Peter-Hebel-Preis (1970). Von ihrer Schlüsselrolle im intellektuellen und literarischen Leben der unmittelbaren Nachkriegszeit sowie der 50er und 60er Jahre zeugen u. a. ihre Mitgliedschaft in Schriftstellervereinigungen, ihre Freundschaft mit Dolf Sternberger, dem Herausgeber der um geistige Erneuerung bemühten Monatsschrift *Die Wandlung* (1945–1949), deren Mitherausgeberin Kaschnitz 1948 wurde, weiters die lebenslange Freundschaft mit Theodor W. Adorno, Ingeborg Bachmann, Paul Celan oder Peter Huchel. Im Sommersemester 1960 übernahm Kaschnitz nach Ingeborg Bachmann die Poetikvorlesung an der Frankfurter Universität. Im Rahmen ihrer Poetik-Dozentur bot sie – äußerst modern und ohne Vorbild – auch ein Schreibseminar an, in dem sie mit den Studierenden literarische Formen wie Beschreibung, Kurzgeschichte, Gedicht und – hörspielrelevant – auch den Dialog einübte und die studentischen Arbeiten gemeinsam diskutierte.[2]

Dennoch muß Kaschnitz heute der literaturinteressierten Öffentlichkeit „fast wie eine Vergessene vorgestellt“[3] werden. Von der Lyrikerin Kaschnitz kennt man vielleicht noch von der Schulzeit her das gegen atomare Aufrüstung gerichtete Gedicht *Hiroshima* (1957), das durch seinen Lakonismus und den photorealistischen Blick des lyrischen Ich auf das familiäre Glück eines der Piloten des Bombers „Enola Gay“, der die Atombombe auf Hiroshima abwarf, aufrüttelt und hinter der Vorstadtidylle die Geschichtsvergessenheit und die Schuldverdrängung der Nachkriegsgesellschaft aufzeigt. Schon weit weniger bekannt sind ihre neben Geschichte und Zeiterfahrung auch die Position des Dichters und die poetische Sprache kritisch reflektierenden lyrischen Texte aus den 60er und frühen 70er Jahren. Von der Erzählerin Kaschnitz ist vielleicht noch die eine oder andere abgründige Kurzgeschichte in Erinnerung, die – wie *Popp und Mingel* (1960) – über

die Figur des bösen Kindes mit Klischeevorstellungen über Kindsein und Kindheit aufräumt, über den Einbruch des Unbewußten, Mysteriösen und Irrationalen die biographische Entwicklung und das Lebenskonzept der handelnden Figuren bildhaft ausleuchtet (vgl. *Das dicke Kind*, 1951, oder *Eisbären*, 1966) oder in der – wie in *Gespenster* (1960) – die Realität in Anlehnung an die Gespenstergeschichte eine Verrätselung erfährt. Die autobiographischen Texte der Kaschnitz standen von jeher lange im Abseits[4], und auch ihre späte zeitkritische Kurzprosa, wie sie in *Steht noch dahin* (1970) begegnet, ist erst im Gedenkjahr wiederentdeckt worden.[5] Zu den am wenigsten bekannten Werken der Autorin gehören aber immer noch ihre Hörspiele.[6]

Im Rahmen des Literaturhaus-Schwerpunkts zum historisch gewordenen literarischen Hörspiel und aus Anlaß des 100. Geburtstags der Schriftstellerin lag es nahe, Kaschnitz als Hörspiel-Autorin näher ins Blickfeld zu rücken und in der Reihe [wiedergehört] ein Hörspiel der Autorin vorzustellen. Für die öffentliche Aufführung wurde das vom Hessischen Rundfunk in der Regie von Fränze Roloff produzierte und am 26.9.1955 in HR 1 erstgesendete Hörspiel *Der Hochzeitsgast* ausgewählt, das 1956 vom Österreichischen Rundfunk und 1965 vom Schweizer Rundfunk neu produziert worden ist.

Sieht man von der Rundfunkbearbeitung des Bühnenstücks *Totentanz* (entst. 1944, aufgef. Anfang 1946) ab, das unter dem Titel *Die Verlorenen. Ein Totentanz* am 30.1.1947 vom Nordwestdeutschen Rundfunk erstgesendet wurde, so hat Kaschnitz zwischen 1952 und 1971 zwanzig Hörspiele verfaßt. Sie verteilen sich zahlenmäßig gleichmäßig auf diesen Zeitraum.[7] In den 50er Jahren, also in der Zeit, in der das Hörspiel seine Blüte erlebte, hat Kaschnitz zehn Hörspiele geschrieben, zwischen 1960 und 1971 sind acht Hörspiele entstanden, zwei weitere – *Schneeschmelze* (Erstsdg. Süddeutscher Rundfunk, 15.12.1963) und *Ferngespräche* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 13.9.1964) – basieren auf den gleichnamigen Erzählungen aus ihren Kurzgeschichten-Bänden *Lange Schatten* (1960) und *Ferngespräche* (1966). Nach Angaben der zwar unvollständigen, aber dennoch informativen Internethörspieldatenbank HÖRDAT produzierte Radio Bayern 1974 – im Todesjahr der Kaschnitz – auf der Basis der gleichnamigen Kurzgeschichte aus dem Band *Ferngespräche* noch das Hörspiel *Ja, mein Engel*.

Mit Ausnahme des aus den späten 60er Jahren stammenden und in die Zeit der Studentenproteste zurückführenden Hörspiels *Einer von Tausenden. Oder: Der Denkzettel* aus dem Nachlaß der Autorin, das laut HÖRDAT 1987 vom Süddeutschen Rundfunk als Hörspiel produziert worden ist, wurden alle Hörspiele der Kaschnitz zu ihren Lebzeiten urgesendet bzw. von den verschiedenen deutschen und ausländischen deutschsprachigen Sendeanstalten neuproduziert, u. a. vom Schweizer Rundfunk (DRS)[8] und vom Österreichischen Rundfunk (ORF). Der ORF sendete zwischen 1954 und 1990 dreißig Kaschnitz-Hörspiele, vierzehn davon sind Neuproduktionen, weitere vierzehn Wiederholungen und zwei davon Übernahmen aus den 50er Jahren.[9] Das ORF-Landesstudio Steiermark, das sich zum Hörspiel-Schwerpunktstudio für das Programm Ö 1 entwickelte, produzierte

insgesamt sieben Hörspiele von Marie Luise Kaschnitz, u. a. unter dem Titel *Marika Tziavouris* (ORF-ST, 14.11.1960) *Die Reise des Herrn Admet* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 17.10.1960), dann die *Gespräche im All* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk/ Norddeutscher Rundfunk, 25./28.1.1967; ORF-ST, 16.6.1967) und die gesellschafts- und zeitkritischen Rundfunkarbeiten *Ferngespräche* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 13.9.1964; ORF-ST, 31.5.1971) und *Unternehmen Arche Noah* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 1.2.1971; ORF-ST, 30.4.1971). Nicht ganz zwei Jahre nach Kaschnitz' Debüt als Hörspielautorin mit *Jasons letzte Nacht* (Erstsdg. RIAS Berlin, 9.4.1952) sendete es am 3.1.1954 auch als erstes ORF-Landesstudio ein Kaschnitz-Hörspiel in einer Neuproduktion, und zwar das ebenfalls vom Sender RIAS Berlin produzierte und dort am 17.9.1952 ausgestrahlte Hörspiel *Die fremde Stimme*. Neben den ORF-Landesstudios Kärnten, Wien und Oberösterreich produzierte auch die wesentlich kleinere Hörspielabteilung des ORF-Landesstudios Tirol in den 50er Jahren zwei Kaschnitz-Hörspiele. Am 29.8.1956 wurde *Der Hochzeitgast* und am 17.10.1958 *Hotel Paradiso* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 4.11.1957) gesendet. Die letzte ORF-Neuproduktion eines Hörspiels von Marie Luise Kaschnitz liegt allerdings schon länger zurück. 1978 produzierte das ORF-Landesstudio Oberösterreich das Hörspiel *Der Zöllner Matthäus* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 6.8.1956) neu und sendete es am 26. März desselben Jahres.

Daß Kaschnitz' Hörspiele trotz der kontinuierlichen Arbeit der Autorin für den Rundfunk und einer Reihe von Neuproduktionen, Übernahmen und Wiederholungen, die bislang nur teilweise erfaßt sind, erst spät Beachtung fanden, hat mehrere Gründe: Zum einen blieben die Hörspiel-Manuskripte und das akustische Material von jenen AutorInnen, die nicht zu den PreisträgerInnen des „Hörspielpreises der Kriegsblinden" und damit nicht zum Hörspiel-Kanon gehörten, aufgrund fehlender verläßlicher Hörspielverzeichnisse[10] und Hörspieldatenbanken lange Zeit nur schwer zugänglich[11]; zum anderen hat das Hörspiel der 50er Jahre erst in den letzten Jahren eine Wiederentdeckung erfahren, nachdem es im Zuge der Debatten um das wortzentrierte traditionelle und das schallorientierte ‚Neue Hörspiel' mit seiner offenen, die radiophonischen Möglichkeiten nutzenden Ästhetik[12] bereits zu Beginn der 60er Jahre als ästhetisch antiquiert galt sowie im Zuge der Politisierung der Literatur auch als ideologisch fragwürdig angesehen wurde und sukzessive in Vergessenheit geriet.[13] Die Hörspiele von Marie Luise Kaschnitz wurden erst 1987 in den von Christian Büttrich und Norbert Miller herausgegebenen *Gesammelten Werken* den LeserInnen vollständig zugänglich gemacht, denn die von der Autorin 1962 im Band *Hörspiele* und 1971 im Band *Gespräche im All* veröffentlichten und bald wieder vergriffenen Hörspieltexte repräsentieren nur einen Teil ihrer Hörspielarbeiten. Ihre Textgestalt weicht außerdem aufgrund von Überarbeitungen vielfach von den erstgesendeten Hörspielen ab.[14]

Offensichtlich stand Kaschnitz als Hörspielautorin aber bereits in den 50er und 60er Jahren nicht im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit. Nur ein einziges ihrer Hörspiele wurde in das *Hörspielbuch*, einer seit 1950 erscheinenden Anthologie wichtiger Hörspiele, aufgenommen. Erst 1961 wurde darin ihr biblisches Hörspiel

Tobias oder Das Ende der Angst (Erstsdg. Norddeutscher Rundfunk/Süddeutscher Rundfunk, 5./12.11.1961) abgedruckt.[15] Im selben Jahr erschien auch in der vom Hamburger Hans-Bredow-Institut herausgegebenen Reihe *Hörwerke der Zeit* unter dem Titel *Das Gartenfest* ihr den Alkestis-Mythos aufgreifendes Hörspiel *Die Reise des Herrn Admet*. Wie schon erwähnt hat die Autorin trotz der regen Zusammenarbeit mit dem NWDR, dem Bayerischen Rundfunk, dem Saarländischen Rundfunk, RIAS Berlin, Radio Bremen und dem Süddeutschen Rundfunk, insbesondere aber mit dem Hessischen Rundfunk, der allerdings nur über eine kleine Hörspielabteilung verfügte, nie den renommierten „Hörspielpreis der Kriegsblinden" zugesprochen bekommen, wie im übrigen auch Ilse Aichinger, Heinrich Böll oder Max Frisch nicht zu den Preisträgern gehören. Daß nicht immer mangelnde künstlerische Qualität für die Nicht-Vergabe des Preises ausschlaggebend war, sondern auch andere Umstände, wie „bestimmte zeitbedingte Konkurrenzsituationen" oder „ein gewisses Nachhinken des Informationsstandes", die Jury-Entscheidung beeinflußten, darauf hat Heinrich Vornweg hingewiesen.[16] Inwieweit diese Faktoren auf die Rezeption der Hörspiel-Autorin Kaschnitz eingewirkt haben, ist im folgenden noch zu zeigen.

Betrachtete Kaschnitz ihre „ersten Hörspiele" zunächst noch „als Fingerübungen für ein Theaterstück", wie sie im Gespräch mit Horst Bienek berichtet, so erkannte sie schon sehr bald, daß „für das Hörspiel andere Gesetze gelten"[17]. Seit der Erstsendung ihres Hörspiels *Jasons letzte Nacht* 1952 hat sich die Autorin immer wieder zum Hörspiel geäußert bzw. ihre Hörspiel-Projekte reflektiert – das zeigen die Tagebuch-Eintragungen[18], die Aufzeichnungen in der autobiographischen Prosa[19] und Kaschnitz' Reden. In der *Büchner-Preis-Rede* von 1955 stellt sie ihre Hörspiele gleichwertig neben ihre anderen literarischen Audrucksformen, wobei sie sich auch in ihrer Hörspielarbeit von Beginn an einer Ästhetik des Humanen verpflichtet weiß:

> All meine Gedichte waren eigentlich nur ein Ausdruck des Heimwehs nach einer alten Unschuld oder der Sehnsucht nach einem aus dem Geist und der Liebe neu geordneten Dasein – in meinen Essays und Tagebüchern, ja auch in meinen Hörspielen, die ich durchaus nicht als uneheliche Kinder ansehe, überall habe ich nur versucht, den Blick des Lesers auf das mir Bedeutsame zu lenken, auf die wunderbaren Möglichkeiten und die tödlichen Gefahren des Menschen und auf die bestürzende Fülle der Welt. (GW VII, 683)

Am ausführlichsten dargelegt hat die Autorin ihre Ansichten zum Hörspiel 1955 im Band *Engelsbrücke,* und zwar im kurzen Aufsatz *Hörspielstruktur* (GW II, 169f.). Referenzpunkt in Kaschnitz' Überlegungen zum Hörspiel ist die Bühne bzw. das Theater. Wie viele Hörspiel-Theoretiker seit den Anfängen des Funkspiels bis herauf in die 60er Jahre sucht auch sie, das ganz Neue und Andere der Gattung in der Abgrenzung zum Schauspiel herauszuarbeiten. Daß der Fixpunkt Bühne in der Reflexion der Gattung Hörspiel sehr lange nachwirkte, zeigen Kaschnitz'

Stellungnahmen aus den 60er Jahren, in denen sie ihre 1955 geäußerten gattungspoetologischen Ansichten nochmals aufgreift und leicht variiert wiederholt.[20]

Was Kaschnitz an der Gattung reizte, war die Herausforderung, ein Thema in Dialog-Form zu entfalten, sodann die große Bedeutung, die im Hörspiel dem Wort und der Sprache zukommt, was ihr als Lyrikerin entgegenzukommen schien, und die Möglichkeit, die Kategorien des Ortes, der Zeit und der Handlung außer Acht lassen zu können, „mit diesen Kategorien nach eigenem Belieben umspringen, herumspringen" zu können, „vor- und rückwärts, durch ein ganzes Leben, durch die Geschichte, durch die Welt" bei gleichzeitiger Wahrung einer „Formkraft, die das Auseinanderfallen verhütet und die einzelnen Glieder in einer ganz bestimmten, musikalischen Beziehung zueinander erhält" (GW II, 169f.). Diesen ihren Vorstellungen zu einer Hörspieldramaturgie folgend dominiert bei Kaschnitz das szenisch-dialogische Hörspiel. Die einzelnen Szenen werden u. a. durch Parallelen im Handlungsaufbau, so z. B. durch Aneinanderreihung verschiedener Lebensstationen einer Figur (z. B. *Jasons letzte Nacht*) bzw. durch stationenartige Präsentation der Lebensgeschichte verschiedener Personen (z. B. *Die Kinder der Elisa Rocca,* Erstsdg. RIAS Berlin, 5.1.1955), und in Analogie zur Handlungsanordnung durch eine ähnlich eingesetzte Blendentechnik (z. B. *Die Kinder der Elisa Rocca*) miteinander vernetzt. Weiters sind sie durch ein nicht zu übersehendes Motiv- und Leitmotivgeflecht (z. B. *Die fremde Stimme*, *Das Spiel vom Kreuz*, Erstsdg. RIAS Berlin, 3.4.1953; *Der Hund*, Erstsdg. Radio Bremen, 29.9.1961) oder auch durch eine innerhalb oder außerhalb des Handlungsgeschehens stehende Erzählerfigur (z. B. *Was sind denn 7 Jahre...*, Erstsdg. Hessischer Rundfunk/RIAS Berlin, 30.9./30.11.1953; *Hotel Paradiso*), die die Handlung einleitet, die einzelnen Szenen reflektiert und kommentiert, verknüpft. Im Hörspiel der 50er Jahre wird das Mittel der Blende häufig eingesetzt, um eine individuelle Erfahrung auf einen überindividuellen und zeitübergreifenden Brennpunkt menschlicher Existenz hin zu fokussieren. Im Gegensatz dazu verhindern bei Kaschnitz die sehr konkrete zeitliche und örtliche Verankerung der Handlungssequenzen und die realistisch gezeichneten Figuren eine verinnerlichte Rezeptionshaltung gegenüber dem Dargestellten selbst in jenen Hörspielen, die an das innere Handlungsspiel anknüpfen und deren Struktur wie in *Die fremde Stimme*, *Was sind denn 7 Jahre...* und *Der Hochzeitsgast* von Rückwendungen der ErzählerInnenfigur und von eingeblendeten, in der Imagination erinnerten Dialogen bestimmt ist. Die Blende führt in Kaschnitz' Hörspielen wiederholt von der Gegenwartsebene in die Vergangenheit und zwingt die Protagonisten zur Erinnerungsarbeit (z. B. *Jasons letzte Nacht, Was sind denn 7 Jahre...*) bzw. sie erhellt – Vorurteilen der Gesellschaft und ihrer Gleichgültigkeit entgegenwirkend – ihre Lebenszusammenhänge (z. B. *Die Kinder der Elisa Rocca*). Die Figuren und mithin auch die Zuhörenden werden motiviert, Vergangenes nicht als etwas Entrücktes zu betrachten, sondern in der Gegenwart Kontinuitäten einmal

gemachter Erfahrungen, wie sie z. B. das auf zwei Zeitebenen spielende Hörspiel *Catarina Cornaro* vorführt, zu erkennen und sich der Erinnerung im Hinblick auf eine bessere Zukunft zu stellen.

Wenngleich Kaschnitz die wortzentrierte, personale sowie auf Imagination gerichtetete Hörspielform nie aufgegeben hat, so beschäftigten sie doch auch Verfahrensweisen des ‚Neuen Hörspiels'. Dies dokumentiert ein 1982 erstmals veröffentlichter Text zu einem projektierten Hörspiel aus ihrem autobiographischen Nachlaß. Darin skizziert die Autorin ein geplantes akustisches Gemälde, das ausschließlich über akustische Sinneswahrnehmungen das Zeittypische einer Epoche, das auch die individuelle Lebensgeschichte prägt, sichtbar machen soll:

> Plan eines Hörspiels, in dem nicht das Leben (mein Leben), sondern die es begleitenden, begleitet habenden Geräusche und Töne zum Ausdruck kommen. Etwa Geräusche und Töne aus der Kinderzeit, Pferdegetrappel, Hufeisen aufschlagen Ter-rab, Ter-rab, Marschmusik. Das Lied: Heut wird nicht gebügelt, heut wird nicht genäht, heut ist der Geburtstag seiner Majestät. Beethoven-Trio, von der Mutter mit Freunden gespielt, hörbar, wie ein Kind, unter dem Flügel sitzend, die Musik hört. [...] Ein Extrablatt ausgerufen, der Mord von Sarajewo, und bedrückende Stille. Geräusche von Unruhen in Berlin, die Internationale klingt an. Eventuell vorher noch Fliegergeräusche, die ersten auf dem Bornstädter Feld, Motoren, die aufheulen, wieder stillstehen, Rufe: Er fliegt, er fliegt, und die Stimme der Mutter: Kinder, das ist ein historischer Augenblick. Auszug der Soldaten durch die Stadt Berlin. Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus, und Verse aus dem Gedicht von Georg Heym: Der Krieg. Am Anfang noch das Rauschen der Laterna magica, das feine Summen der Gasbeleuchtung, Feriengeräusche, Waldrauschen, Hühnergegacker und wie vor allen Höfen des Schwarzwaldtales die Hunde anschlugen, wenn der Briefträger kam. (GW III, 786f.)

In ihren hörspieltheoretischen Äußerungen aus den 50er Jahren räumt Kaschnitz noch ganz im Sinne der Hörspieldramaturgie der Zeit „lyrische[n] Wendungen und Traumvisionen" neben epischen Elementen „ihren legalen Platz" (GW II, 169) ein. In Bezug auf die Wirkung des Hörspiels auf die Zuhörenden spricht sie vom „erregenden Ahnenlassen", „seinem Geheimnisvoll-vor-dem-inneren-Auge-Vorüberziehen" und von der „beschwörende[n] Magie des bloßen Wortes" (GW II, 170). Hier fühlt man sich an die ‚Dramaturgie der inneren Bühne', wie sie Heinz Schwitzke, der Leiter der Hörspielabteilung des NWDR, entworfen hat, erinnert. Er empfand Kaschnitz' Hörspiele, wie aus einer Tagebuchaufzeichnung der Autorin von 1960 hervorgeht, allerdings „nicht zu lyrisch, sondern zu *episch*". Kaschnitz habe die „große Möglichkeit des Hörspiels versäumt, alles in *einen* Brennpunkt zusammenzufassen und von da wieder aufzublättern – also Gleichzeitigkeit alles

Geschehens, Aufhebung der historischen Folge, damit der Zeit".[21] Mögen Kaschnitz' Hörspiele auch von unterschiedlichem literarischen Rang sein und mag Kaschnitz auch nicht alle Möglichkeiten des Mediums Rundfunk literarisch ausgenutzt haben, so ist Schwitzkes Urteil doch auch maßgeblich von seiner normativen, auf Ausblendung der Wirklichkeit und auf lyrisch-magische Verinnerlichung gerichteten Hörspieldramaturgie mitbestimmt, der Kaschnitz' z. T. sehr realistische Hörspiele nicht entsprachen. Schwitzkes auf Individualisierung gerichtete ‚Dramaturgie der inneren Bühne' hat später dem Hörspiel der 50er Jahre den Vorwurf eingetragen, „sich vom konkreten Problem weg ins Allgemeine zu stehlen, in eine zugleich unverbindliche Allgemeingültigkeit".[22] Auf Kaschnitz' Hörspiele trifft der Vorwurf des Eskapismus jedenfalls nur sehr bedingt zu, wenngleich sie – typisch für die Hörspiele der Zeit – z. T. zwischen den Wirklichkeitsebenen, einer realen und einer irrealen, wechseln. Letztlich bleibt aber auch die irreale Ebene immer in der Realität verankert bzw. verweist auf sie. So wird bereits im frühen Hörspiel *Die fremde Stimme* über die verschiedenen Begegnungen einer Frau mit dem anderen Geschlecht auf die – obzwar schicksalshaft erfahrene – Notwendigkeit des Heraustretens aus der Zeit- und Geschichtslosigkeit, welche dem Geschlechterbild der Zeit folgend der Frau zugeschrieben werden, und auf die Notwendigkeit, in das ‚Leben' zu treten, hingewiesen.

Obwohl Kaschnitz in ihren Hörspielen aus den 50er Jahren immer wieder existentielle Thematiken aufgreift, wie z. B. die auch in ihrer Lyrik zentrale Liebes- und Todesthematik – so in *Hotel Paradiso*, in *Die Reise des Herrn Admet* oder in *Gespräche im All* – zeichnen sie sich im Unterschied zu vielen anderen ‚Traumspielen' der Zeit gerade dadurch aus, daß sie die existentiellen Aspekte des Menschseins nicht verinnerlichen, mythologisieren und enthistorisieren. Im Gegenteil: Die Erfahrung des Todes in den oben genannten Hörspielen ist stets mit der Erfahrung des Lebens bzw. eines ungelebten Lebens verknüpft, weiters eines Lebens, das weniger sicherheitsbezogen und gesellschaftlich engagierter hätte sein können, oder eines Lebens, das nicht frei von schuldhaften Verstrickungen ist. Wenn am Schluß des Hörspiels *Hotel Paradiso* die fünf Verunglückten, die kurz vor ihrem Tod aus unerklärlichen Gründen noch die vorgeschriebene Reise-Route verlassen haben und auf diesen ‚Abwegen' mit ihrem Leben konfrontiert wurden, im Chor festhalten: „Fortgegangen sind wir, vom Weg ab. / Zu sterben nicht. / Zu leben vor dem Tod." (GW VI, 221), dann ist dies auch als Handlungsaufforderung zu einem ‚richtigen' Leben zu verstehen. Selbst in der schmerzhaften Trennungserfahrung der Liebenden und in der Erfahrung ihres von der Auslöschung durch den Tod bedrohten gemeinsamen Lebens, wie sie in *Gespräche im All* begegnet, stellt sich dem Zuhörenden die Frage nach dem, was Leben ist und den Tod zu überdauern vermag, neu.

Neben den Kriegserfahrung und Nachkriegsgesellschaft sowie Armut und ihre sozialen Auswirkungen thematisierenden, unmittelbar zeitbezogenen Hörspielen *Was sind denn 7 Jahre...*, *Die Kinder der Elisa Rocca* und *Der Hund* stammen die Hörspiel-Stoffe, denen sich Kaschnitz in den 50er und z. T. auch noch in den frühen

60er Jahren zuwendet, aus der griechischen Mythologie – *Jasons letzte Nacht*; *Die Reise des Herrn Admet* –, aus dem Alten und Neuen Testament – *Das Spiel vom Kreuz*, *Der Zöllner Matthäus* und *Tobias oder das Ende der Angst* – sowie aus der Geschichte – *Caterina Cornaro* und *Ein königliches Kind* (Erstsdg. Norddeutscher Rundfunk/ Süddeutscher Rundfunk, 10.4.1963). Der Rückbezug auf die kulturelle Tradition und die Historie wird dabei nicht zur sterilen Demonstration von ‚Bildung', vielmehr geht es Kaschnitz darum, Mythos, religiöse Überlieferung und Geschichte mit der gegenwärtigen Welt und der Erfahrung des modernen Menschen, die Kaschnitz u. a. mit den Worten „Einsamkeit und Lebensangst" (GW VI, 824) umschreibt, in Beziehung treten zu lassen. Im „Wiedererwecken der Vergangenheit" (GW VII, 27) sollen Auswege aus dieser den modernen Menschen prägenden existentiellen Situation sowie die Weigerung Einzelner, sich politischem Machtdenken zu fügen (*Caterina Cornaro*, *Ein königliches Kind*), in Erinnerung gerufen werden. So zeigt Kaschnitz den von Christus bekehrten Zöllner und späteren Evangelisten Matthäus als ganz gewöhnlichen Menschen, der wie viele vom Fortgehen, vom Glück in der Fremde, von einem besseren Leben träumt. Er tritt als begabter, selbstbewußter und ehrgeiziger junger Mann auf, der durchaus nicht beabsichtigt, auszusteigen, sich „einem zweifelhaften Wanderprediger und einer Schar von Bettlern" (GW VI, 824) anzuschließen und zum Chronisten Jesu zu werden. Dennoch hört er neben der Kunde vom Eintreffen eines reichen Herrn, dessen Nachfolge ihm Wohlstand verspricht, jene andere Stimme, die ihn mit seinen bisherigen Lebensvorstellungen in Widerspruch bringt, der er sich aber nicht entziehen kann und für die er sich letztlich entscheidet.

Vermögen die Hörspiele mit biblischen Stoffen aufgrund ihrer aus heutigem Empfinden z. T. forcierten religiösen Bildlichkeit (*Das Spiel vom Kreuz*) und ihrer allzu deutlich ausgesprochenen Botschaft, die Stimme zu hören und sich der Berufung zu stellen, nicht mehr so recht überzeugen, so gilt das m. E. nicht für das den Argonauten-Mythos aufgreifende Hörspiel *Jasons letzte Nacht*. Das Zwiegespräch des alternden Jason mit seinem einst strahlenden, nun nahezu zerstörten Schiff Argo, das Gerichtscharakter hat, und die Rückblenden in die Vergangenheit enthüllen den griechischen Helden sukzessive als sorglosen Abenteurer, von Macht- und Zweckdenken beherrschten Bürokraten und Politiker moderner Prägung, der nicht vor Mord und Krieg zurückschreckt und sich im Alter in Schuldvergessen flüchtet.

Gegenwartsbezogen sind dann vor allem Kaschnitz' Hörspiele aus den 60er Jahren. Im 1958 in der Zeitschrift *Akzente* veröffentlichten Hörspiel *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?* (Erstsdg. Bayerischer Rundfunk, 27.10.1961), in *Schneeschmelze* (Erstsdg. Süddeutscher Rundfunk, 15.12.1963) und in *Die Fahrradklingel* (Erstsdg. Norddeutscher Rundfunk/Hessischer Rundfunk 18./ 20.9.1965) werden kleinbürgerliches Denken, das Außenseiter der Gesellschaft marginalisiert und in den Selbstmord treibt, sowie jene Angepaßtheit an die

herrschenden Verhältnisse angeprangert, die den Holocaust ermöglicht hat. Auf die realen Bedrohungen durch das Atomzeitalter und die atomare Aufrüstung wird in Science-fiction-Form im Hörspiel *Unternehmen Arche Noah* hingewiesen.

Zurück zu Kaschnitz' Hörspielen aus den 50er Jahren und zum vorgestellten Hörspiel *Der Hochzeitsgast* aus dem Jahr 1955. Es hebt sich zum einen von Kaschnitz' weitgehend auf irreale Überhöhung verzichtenden gesellschafts- und zeitkritischen sowie an eine realistische Hörspieltradition anschließenden Hörspielen wie *Catarina Cornaro* oder *Die Kinder der Elisa Rocca* ab, zum anderen ist es insofern typisch für das Hörspiel der 50er Jahre, als es von einer Entscheidungssituation ausgeht und diese über Einführung mehrerer Wirklichkeitsebenen symbolhaft verdichtet. Wie in vielen Kurzgeschichten der Autorin so wird auch in *Der Hochzeitsgast* – Strukturelemente der Gespenstergeschichte aufgreifend – der Blick auf das Doppelbödige und Rätselhafte der Wirklichkeit bzw. des Lebens gerichtet. Die folgenden, auf das Unerklärliche in den menschlichen Beziehungen und das letztlich nicht Erklärbare des Lebens verweisenden Reflexionen von Marie Luise Kaschnitz dürften die Folie für dieses literarische Funkspiel abgegeben haben, das das Erwachsenwerden und den Abschied vom Elternhaus ins Zentrum rückt. Im Prosastück *Familien* aus dem im selben Jahr erschienenen Band *Engelsbrücke* heißt es:

> Das abwechselnd Zueinanderhin- und Voneinanderwegstreben der Mitglieder einer Familie macht die gefährliche und fruchtbare Spannung des Familienlebens aus. [...] Die Eltern nehmen in ihren Kindern eigene, gefürchtete Eigenschaften mit Beunruhigung wahr, die Kinder üben an jedem Sichgehenlassen der Eltern Kritik. [...] Ist die Zeitspanne, welche die Erwachsenen den Kindern voraushaben, für diese voller Rätsel, so ist die Vorstellung eines künftigen, ohne sie zu lebenden Lebens für die Eltern nahezu unvollziehbar – beinahe in demselben Augenblick, in dem in den Kindern die Lebensangst aufsteigt, wird ja in den Eltern die Todesangst wach. Im Grunde wollen vielleicht beide, Eltern und Kinder, einen bestimmten Zustand erhalten, das Schützenkönnen, das Geschütztwerden, und nehmen einander übel, daß es so nicht weitergehen kann. Das erstaunliche Wachsen und Entwachsen, dem Leben wie dem Tod entgegen, schafft jeden Tag neue Voraussetzungen und durchkreuzt alle Absichten und ist doch zugleich auch die Bedingung für jede lebendige Beziehung, die eigentlich tiefe Dramatik und vielleicht auch die eigentliche Liebesquelle dieses sonderbaren Familienzusammenhanges: ein paar Jahrzehnte der Gemeinsamkeit, davor und dahinter die terra incognita der persönlichen Vergangenheit und Zukunft, und die Jahrzehnte, die sich im Dunkel verlieren. (GW II, 192f.)

In einem Pressetext schrieb Kaschnitz über ihr Hörspiel:

> In seiner Einsamkeit erfährt der Hochzeitsgast das Geheimnisvolle und Abgründige, das alle Hochzeiten in sich haben, mag die Festmusik noch so lustig tönen [...]. Mein Hochzeitsgast weiß, daß er die Gesichter und Stimmen dieser Nacht nur ganz kurze Zeit im Gedächtnis behalten wird – gerade darum will er ja reden und gehört sein. Er will lebendig machen, was er vernommen hat, nämlich neben den Stimmen der Gegenwart die der Vergangenheit, neben denen der Menschen die der Elemente und neben vielen lauten und vordergründigen Gesprächen auch eines, das sich leise und nur in Gedanken vollzieht.[23]

Kaleidoskopartig erlebt der Zuhörende – geführt vom rückblickenden fremden Hochzeitgast, dessen Identität im Dunkeln bleibt – Biancas Hochzeitsfeier über verschiedene Stimmen mit. Das Brautpaar ist kurz nach der standesamtlichen Trauung mit unbekanntem Reiseziel aufgebrochen, wobei die Braut zur Verwunderung des Hauspersonals noch einige tote Dorfbewohner hat grüßen lassen. Im folgenden bekommt die harmlose Atmosphäre eines Familienfests sukzessive unheimliche Züge und verwandelt sich ins Gespenstische. Hinter der vordergründigen Party-Stimmung, die ein Zauberer in Schwung bringen soll, wird mehr und mehr eine andere Realität sichtbar. So machen die lockeren Gespräche der Gäste die Entfremdung zwischen den Erwachsenen und der jüngeren Generation sichtbar und enthüllen ihre Vereinzelung. Deutlich werden aber auch die Spannungen und die Entfremdung zwischen Mutter und Tochter, die Vereinsamung und die Verlustängste des Vaters. Eine mythische Aufladung erfährt das harmlose Fest nicht nur durch den Rückbezug eines der Gäste auf den mit Brautraub verbundenen Persephone-Mythos, sondern auch durch die Stimmen des Wassergeistes Agnete, des Luftgeistes Aiolos und von Gaia, der Allmutter Erde, die das Leben hymnisch preist und zu dessen Erhaltung aufruft. Die Frage nach einem sinnerfüllten Leben stellt sich in der Rückblende in die mittelalterliche Burg Snewelin-Bernlapp, wo der Burgherr und seine GenossInnen als Wiedergänger erscheinen und ihre Lebenskarten ausspielen. Daß Biancas Abschied vom Elternhaus und ihre Hochzeit ein Schritt von existentieller Tragweite, ja eine Reise in eine terra incognita ist, verdeutlicht schließlich auch ihr Reisebericht. Was das Brautpaar auf dieser Reise erlebte, welche Proben es zu bestehen hatte – hier arbeitet Kaschnitz wieder mit Elementen der Gespenstergeschichte –, wird im imaginären Dialog des Vater mit seiner Tochter vermittelt. Wenn schließlich im Hause das Telefon klingelt und Biancas Mutter berichtet „sie sind über den Berg...“ (GW VI, 189) und simultan dazu Bianca im imaginären Gespräch mit dem Vater, u. a. eine vegetative Metaphorik aufrufend, zugibt, „Wir sind schon weit. Es wächst etwas um uns. Pflanzen, die nie da waren. Sterne, die es nie gegeben hat. Unsere Welt“ (GW VI, 186), dann wird mehr oder minder unverhohlen auf das Erreichen eines neuen Lebensabschnitts hingewiesen.

Die streckenweise aufdringliche symbolische Ausgestaltung gehört ebenso zum Hörspielstil der Zeit wie der Inszenierungsstil mit der ein Geheimnis suggerierenden, leicht pathetischen Stimme des durch die Handlung führenden Erzählers, der auch stimmlich betont realistischen Figurenzeichnung und der naturalistischen Geräuschkulisse. Sie kamen dem auf Illusion von Realität ausgerichteten Publikumsgeschmack entgegen, wirken auf das heutige Hörempfinden jedoch befremdlich.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Entspricht Kaschnitz, was die Themen ihrer Hörspiele betrifft, in vielem dem Funkspiel der 50er Jahre, so hebt sie sich in Bezug auf die Form doch in den meisten ihrer Rundfunkarbeiten von den auf dem Stilprinzip der ‚inneren Bühne' beruhenden und letztlich zum Kanon erhobenen Hörspielen dieser Zeit ab. Dieses Faktum hat zweifelsohne ihre Rezeption als Hörspiel-Autorin beeinflußt. Hinzu kommt, daß die Autorin das wortzentrierte, personale sowie auf Imagination gerichtetete Hörspiel trotz der neuen Form des Schallspiels nicht aufgegeben hat, ja in den 60er Jahren im Zuge der Politisierung der Literatur ihre Hörspiele sogar zunehmend realistischer werden. Wenngleich Kaschnitz in den 50er und auch in den 60er Jahren nicht der aktuellen Hörspiel-Ästhetik entsprach, markieren ihre Hörspiele und die Sprache dieser Hörspiele doch eine wichtige Etappe auf dem Weg von einer existentiellen und überzeitlichen Ausdeutung von Realitätserfahrung, wie sie für viele Hörspiele der 50er Jahre kenneichnend ist, hin zu einer Sicht auf die Wirklichkeit, die Gesellschaftliches nicht ausklammert und auf Verschlüsselungen und Symbolisierungen verzichtet.

Anmerkungen

Ich danke dem Innsbrucker Zeitungsarchiv (IZA) für die Benutzung seiner Hörspiel-Sammlung.

[1] Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Marie Luise Kaschnitz. In: H. B.: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser 1962, S. 38–54, hier S. 38.

[2] Vgl. zur Biographie der Kaschnitz Dagmar von Gersdorff: Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie. Frankfurt/M.: Insel 1994 (= it 1887) sowie Brigitte Raitz: „Ein Wörterbuch anlegen". Marie Luise Kaschnitz zum 100. Geburtstag. Mit einem Essay von Ruth Klüger. In: Marbacher Magazin 95, 2001.

[3] Rolf-Bernhard Essig: Sie hat leicht sein wollen. Vor 100 Jahren wurde Marie Luise Kaschnitz geboren. Marbach widmet ihr eine Ausstellung. In: Süddeutsche Zeitung vom 31.1.2001, S. 20.

[4] Die erste umfassendere Untersuchung hat Helga Vetter (Ichsuche. Die Tagebuchprosa von Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart: M & P 1994) vorgelegt.

[5] Vgl. dazu Dirk Göttsche: Denkbilder der Zeitgenossenschaft. Entwicklungen moderner Kurzprosa bei Marie Luise Kaschnitz. In: D. G. (Hrsg.): „Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt". Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz. Stuttgart-Weimar: Metzler 2001 (= M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 79–104.

[6] Vgl. zu Kaschnitz als Hörspielautorin den übergreifenden Aufsatz von Stefan Bodo Würffel: „...die schlimmen Dinge anzuzeigen." Zu den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz. In: Uwe Schweikert (Hrsg.): Marie Luise Kaschnitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984 (= st Materialien 2047), S. 226–250, weiters die unveröffentlichte Dissertation von Petra Sauter: Das Hörspielwerk von Marie Luise Kaschnitz. Berlin: Freie Universität 1993 und die exemplarische Studie von Ulrike Schlieper: Marie Luise Kaschnitz: Jasons letzte Nacht. Ein Hörspiel in zwei Fassungen. In: D. G. (Hrsg.): „Für eine

aufmerksamere und nachdenklichere Welt“ (Anm. 5) S. 167–183. Die Ergebnisse dieser Arbeiten wurden hier eingearbeitet.

[7] Vgl. dazu Marie Luise Kaschnitz: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller. Bd. 6: Die Hörspiele (1944–1971). Die biographischen Studien. Frankfurt/M.: Insel 1987, S. 823–827. Die Datierungen der Hörspiele und ihrer Erstsendungen folgen dieser Ausgabe. Im folgenden werden alle Texte der Kaschnitz nach dieser Werkausgabe fortlaufend im Text zitiert als GW, Bandangabe, Seitenangabe.

[8] Hier liegen mir keine verläßlichen Daten vor. Vom Schweizer Rundfunk (DRS) wurden jedenfalls 1964 *Die Reise des Herrn Admet*, 1965 *Der Hochzeitsgast* und 1981 *Hotel Paradiso* neu produziert.

[9] Am 12.3.1977 wurden *Die Kinder der Elisa Rocca* (Erstsdg. RIAS Berlin, 5.1.1955), am 12.6.1982 *Catarina Cornaro* (Erstsdg. Hessischer Rundfunk, 12.6.1982) gesendet.

[10] Auch das von Franz Hiesel herausgegebene Repertoire 999. Literaturdenkmal Hörspiel (Wien: ORF 1990) bietet keine verläßliche Basis.

[11] So hat Ulrike Schlieper (Marie Luise Kaschnitz: Jasons letzte Nacht, Anm. 6, S. 174ff.) erst jüngst entdeckt, daß Kaschnitz’ Hörspiel *Jasons letzte Nacht* nicht erst 1965 vom Bayerischen Rundfunk und vom Saarländischen Rundfunk (Erstsdg. 13.4./1.8.1965), sondern bereits 1952 vom Sender RIAS Berlin (Erstsdg. 9.4.) produziert worden ist. Beiden Hörspiel-Fassungen liegen unterschiedliche Manuskripte zugrunde. Beide Inszenierungen weisen auch einen unterschiedlichen Schluß auf. Während die erste Fassung eine Erkenntnisfähigkeit Jasons nahelegt, wird diese in der zweiten Inszenierung negiert.

[12] Vgl. Friedrich Knilli: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schallspiels. Stuttgart: Kohlhammer 1961 (= UB 58).

[13] Vorbehalte gegenüber dem Hörspiel wurden schon früh geäußert. Bereits Mitte der 50er und dann vor allem auf der Ulmer Hörspiel-Tagung 1960 wurde die mit der Gattung verknüpfte Bindung an den Rundfunk und die normative Hörspiel-Ästhetik Heinz Schwitzkes kritisiert. Vgl. dazu Irmela Schneider: „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt.“ Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen. In: Justus Fetscher u.a. (Hrsg.): Die Gruppe 47 in der Geschichte der Bundesrepublik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 203–217.

[14] Vgl. Marie Luise Kaschnitz: Gesammelte Werke, Bd. 6 (Anm. 7). S. 823.

[15] Vgl. Ulrike Schlieper: Marie Luise Kaschnitz: Jasons letzte Nacht (Anm. 6), S. 170f.

[16] Heinrich Vormweg: Nach den Reden. Zur Geschichte des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Klaus Schöning (Hrsg.): Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden. Königstein/Ts.: Athenäum 1981, S. 130–136, hier S. 133.

[17] Marie Luise Kaschnitz: Werkstattgespräch mit Horst Bienek (Anm. 1), S. 53.

[18] Vgl. Marie Luise Kaschnitz: Tagebücher aus den Jahren 1936–1966. Hrsg. von Christian Büttrich u. a.. Mit einem Nachwort von Arnold Stadler. 2 Bde. Frankfurt/M.-Leipzig: Insel 2000.

[19] Vgl. Kaschnitz’ Aufzeichnungen über das Projekt eines das Atomzeitalter ins Visier nehmenden Theaterstücks oder eines Hörspiels mit dem vorläufigen Titel *Saphir* in *Wohin denn ich* (1963) in GW II, 465–468. Es handelt sich hiebei um das 1971 erstgesendete Hörspiel *Unternehmen Arche Noah*.

[20] Vgl. etwa ihre *Antrittsrede in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz* (GW VII, 738–740) von 1962 sowie ihre Äußerungen zum Hörspiel im Gespräch mit Horst Bienek (Anm. 1), S. 53f.

[21] Marie Luise Kaschnitz: Tagebücher aus den Jahren 1936–1966 (Anm. 18), Bd. 2, S. 672.

[22] Reinhard Döhl: Vorbericht und Exkurs über einige Hörspielansätze zu Beginn der fünfziger Jahre. In: Jörg Drews (Hrsg.): Vom „Kahlschlag“ zu „movens“. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre. München: edition text +kritik 1980, S. 97–123, S. 104.

[23] Datenbank Hessischer Rundfunk, Nr. B00157639.

Anmerkungen zum Hörspiel
von Manfred Chobot (Wien)

Was ist ein Hörspiel?

„Hör!“ ist ein Imperativ, „Spiel!“ ist ein Imperativ, „Hörspiel ist ein doppelter Imperativ“, formulierte Ernst Jandl.

In *Meyers Handbuch über die Literatur*, erschienen 1964, liest man hingegen:

> Hörspiel, für den Rundfunk entwickelte und an seine technischen Möglichkeiten gebundene, rein auf das Akustische ausgerichtete dramatische Gattung. Anders als beim Bühnenstück muß hier, da alles Optische entfällt, das Wort neben seiner eigentlichen Funktion auch die Funktionen des Szenenbildes, des Lichtes, des Bühnenkostüms, der Gestik, der Mimik u. a. ersetzen. Das Wort hat die Phantasie des Hörers anzuregen, sich selbst den Spielraum zu bauen, darin die Handlung anzusiedeln und mit Personen zu bevölkern. Die Kraft des gesprochenen Wortes soll im Hörer Bilder, Stimmungen und Gefühle wecken. Dazu stehen einige dramaturgische Hilfsmittel zur Verfügung, wie Blende, Geräuschkulisse, musikalische Untermalung u.a. Da der Zuhörer schneller ermüdet als der Zuschauer, ist die zeitliche Begrenzung des Hörspiels enger als beim Drama; das Hörspiel verlangt daher eine einfache, stark einprägsame Fabel, schnellen, gedrängten Handlungsablauf mit steiler Vorbereitung (Motivierung) der Wandlungen, Entscheidungen und Konflikte mit kurzen, rasch aufeinander folgenden Aktionen.

Diese paar Zeilen aus dem Jahr 1964 zeigen das Hörspiel-Verständnis der Nachkriegszeit, bedürfen deshalb einer Korrektur und Ausweitung, reizen zum Widerspruch, denn sie gehen von einer bestimmten, inzwischen als eingeengt – und einengend – empfundenen Kategorisierung des Hörspiels aus. Das Wort übernimmt nämlich nicht zwingend die „Funktionen des Szenenbildes, des Lichtes, des Bühnenkostüms, der Gestik und der Mimik“, vielmehr ist die Palette der akustischen Möglichkeiten nicht allein auf das Wort beschränkt. Zur Verfügung stehen weiters Geräusche und Musik. Elemente, die das Wort entweder ergänzen oder einen kontrapunktischen Gegensatz darstellen; andererseits können Geräusche und Musik sowohl illustrativ als auch narrativ eingesetzt werden. Zwei exemplarische Beispiele, bei denen Wort, Musik und Geräusch eine Symbiose eingegangen sind: *Oliver* von Werner Kofler und *March-Movie* von Michael Köhlmeier und Peter Klein.

Paul Pörtner, der Schöpfer des „Schallspiels“, lehnte es ab, Geräusche einfach dem Archiv zu entnehmen, denn: „... es ist ein künstlerischer Aspekt par excellence, ein Geräusch zu produzieren, es bedeutet eine Formalisierung, die schwieriger und komplexer ist als die Aufnahme von schauspielerischen Dialogen.“ Mitunter läßt

sich eine Tendenz zur Abstraktion und Stilisierung der Geräusche feststellen. So wurde in dem Hörspiel *Gargantua und Pantagruel* von Jan Rys das Geräusch kleiner Schritte durch „trippel-trippel“ verbalisiert.

„Das Wort hat die Phantasie des Hörers anzuregen, sich selbst den Spielraum zu bauen, darin die Handlung anzusiedeln und mit Personen zu bevölkern.“ Es gibt Hörspiele, die ohne Handlung auskommen, die mit Sprache und Tönen experimentieren, analog zur Kalligraphie eines chinesischen oder japanischen Gedichts.

Ein Hörspiel kann eine Geschichte erzählen, muß dies aber nicht zwingend tun. Ebenso wie es gegenständliche und abstrakte Bilder gibt. Allerdings kann eine Geschichte auch auf andere Weise als mit Dialogen und Szenenfolgen erzählt werden, und zwar durch eine bestimmte Anordnung des Tonmaterials, das seinerseits aus Worten oder fragmentarischen Sätzen bestehen kann.

Nicht allein „die Kraft des gesprochenen Wortes soll im Hörer Bilder, Stimmungen und Gefühle wecken“, sondern die Dramaturgie des akustischen Ereignisses. Ein Film kann sich auf Bilder, bestimmte Schnittfolgen beschränken – ohne Worte und ohne Tonspur – und dennoch aussagekräftig sein. Ein Musikstück erzählt eben auch keine Geschichte, trotzdem werden Emotionen angesprochen.

Der Medientheoretiker Friedrich Knilli forderte das „Schallspiel“ und fand es äußerst bedauerlich, daß sich die elektronische Musik vom Hörspiel trennte, zumal das Hörspiel seiner Meinung nach die „Ansprüche einer absolut bildfreien Kunst“ bisher nicht erfüllen konnte. Ich meine, daß vom „musikalischen Schallspiel“ der äußere Grenzbereich abgesteckt wird, ein Ende des Spektrums. Wohingegen das andere Ende von der Funkerzählung gebildet wird, einer dramaturgisch aufbereiteten Prosa: eine Erzählerstimme wird mit Dialog-Einschüben gebrochen. Musik hat dabei einzig die Funktion, dem Hörer eine kurze Entspannung zu gewähren. Formal nicht weit davon entfernt ist der Hörspiel-Monolog, der ausschließlich vom gesprochenen Wort getragen wird. Die Grenzen sind allerdings fließend (Beispiele: Samuel Beckett, *Aschenglut*; Werner Schwab, *Hundemund*).

Eindeutig ausklammern aus der Gattung Hörspiel möchte ich diverse Literatursendungen, bei denen von einem Sprecher ein Text gelesen wird, eventuell unterbrochen von gelegentlichen Musikbrücken, wobei ich dieser Art von radiophoner Literaturvermittlung keineswegs die Existenzberechtigung absprechen möchte. Ganz im Gegenteil, sie hat ihre Funktion ebenso wie Autorenlesungen: Menschen, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht oder nur wenig selbst lesen, mit Büchern und literarischen Texten bekannt zu machen. Vom Hörspiel ist eine derartige akustische Literaturpräsentation jedoch abzugrenzen.

Gleiches gilt meines Erachtens auch für den „dramatisierten Sonntagsroman“. Vor der flächendeckenden Verbreitung des Fernsehens mag dies eine legitime Gelegenheit gewesen sein, einer größeren Öffentlichkeit den Zugang zur Literatur zu ermöglichen, sie mit literarischen Werken vertraut zu machen, was einem volksbildnerisch-didaktischen Auftrag entsprochen hatte. Heutzutage erliegt hingegen vom Bergbauern bis zum Flachlandindianer nahezu jeder dem Reiz des

Fernsehens, und niemand ist mehr allein auf das Unterhaltungsmedium Radio angewiesen. Dennoch haben sich bis heute innerhalb der Hörspiel-Sendeplätze in den Programmen der Sendeanstalten Nischen erhalten mit Namen wie *Das große Welttheater*, wo umgemodelte Theaterstücke dem Hörer als Hörspiele verkauft werden – ein tradiertes Relikt aus den Anfängen des Hörspiels.

Theaterstücke oder Prosa jeglicher Art aus dem Fundus der Weltliteratur als Hörspiele anzusehen, fällt mir überaus schwer. Goethe, Schiller, Shakespeare, Grillparzer, Nestroy, Strindberg, Schnitzler samt unzähligen weiteren Kollegen haben zeitlebens keine Literatur für ein akustisches Medium verfaßt, da es ihnen an den technischen Gegebenheiten fehlte. Dieser Aspekt birgt ein fundamentales Mißverständnis, dem jahrzehntelang gehuldigt wurde, daß nämlich das Hörspiel nichts weiter sei als Theater ohne optische Ebene. Wohingegen das Hörspiel meines Erachtens – gleichsam der Ansatz einer Definition – eine Literaturgattung ist, deren Charakteristik in der akustischen Aufzeichnung und Verbreitung begründet liegt. Allenfalls für Hilfszwecke mag einem das gedruckte Hörspiel dienen, analog der Partitur einer Oper. Oder dem Konzept für ein Happening, das jenem Ereignis keinesfalls entspricht oder es gar substituiert. Auch bei Filmen bemerkt man anhand des dramaturgischen Aufbaus, wenn sich das Drehbuch als Vorlage eines Theaterstücks bedient hat.

Im Salzburger ORF-Studio hat Klaus Gmeiner 25 Jahre lang (von 1971 bis 1996) literarische Vorlagen zu Hörspielen umgearbeitet. Berühmter Schauspieler und Schauspielerinnen wegen werden diese Produktionen nach wie vor in regelmäßigen Abständen gesendet.

Dem Hörspiel wird und wurde immer wieder – unterschwellig oder expressis verbis – als Manko angerechnet, daß ihm die optische Komponente fehle. Selten wurde diese Tatsache als Vorteil interpretiert und entsprechend anerkannt. Signifikant für diesen Sachverhalt ist, daß der angesehenste Preis, der alljährlich für eine Hörspiel-Produktion vergeben wird, nach wie vor der „Preis der Kriegsblinden“ ist: das Hörspiel als Substitut für jene, denen eine optische Wahrnehmung versagt ist. In Entsprechung zu diesem Sachverhalt heißen Hörspiel-Anthologien dann eben *Sprich, damit ich dich sehe*. Wohingegen niemand z. B. dem Ballett vorwirft, daß es die verbale Ebene ausklammert.

Seit dem Beginn der Hörspiel-Geschichte stehen einander zwei diametral entgegengesetzte Auffassungen gegenüber:

Die Vertreter der einen sehen im Hörspiel ausschließlich eine literarische Gattung. So schreibt etwa Hansjörg Schmitthenner noch 1961:

> Aufgrund neuer Erkentnisse müssen wir das Hörspiel als literarische Gattung, als künstlerisches Phänomen ein für allemal von der heute mit ihm verknüpften elektromagnetischen Übertragungstechnik lösen. Seine wesentlichsten Kriterien sind ästhetischer und nicht technischer Natur. Wir müssen untersuchen, ob nicht schon früher Wort-Hör-Kunstwerke erträumt, erdacht oder sogar verwirklicht worden sind.

Daher versucht man, sozusagen einen Stammbaum des Hörspiels zu ermitteln und nachzuweisen, daß zahlreiche Dichter – von den Vorklassikern bis zu den Expressionisten – das Hörspiel vorausgeahnt hätten. Freilich ist die Beweisführung mitunter recht zweifelhaft, auch gelingt es dieser Theorie keineswegs, das eigentlich Neue am Hörspiel herauszustellen.

Erfolgversprechender erscheint ein anderer theoretischer Ansatz. Seine Verfechter meinen, das Hörspiel gewinne seinen eigenen Wert als künstlerisches Medium dieses technischen Zeitalters, sei also an Technik gebunden und durch Technik wirksam. Leider wird aber auch diese Theorie anfangs nicht von sachkundigen Technikern, sondern von Literaturwissenschaftern vertreten, die in der Technik die Verkörperung des recht nebulosen Begriffs des „Funkischen" sehen. Auch diese Untersuchungen bringen daher gelegentlich anregende Details, tragen aber zu einem wirklichen Verständnis der neuen Form wenig bei.

Unmöglich ist es freilich, das Hörspiel einer der traditionellen Literaturgattungen zuzuordnen. Dies erkannte bereits einer jener deutschen Autoren, die sich als erste mit der neuen Form auseinandersetzten: Alfred Döblin stellte bereits 1929 fest, daß im Hörspiel der Unterschied zwischen Lyrik, Epik und Dramatik aufhören werde, ja daß das echte Hörspiel erst durch die Benützung aller drei Ausdrucksformen möglich sei. Einige Wesenszüge des Hörspiels sind uns von den traditionellen Literaturgattungen her vertraut. Immer wieder mit dem Drama begrifflich vermischt – man sprach vom „Einsesseltheater" des Rundfunks –, hat das Hörspiel oftmals die Dominanz des Dialogs mit dem Bühnenstück gemeinsam.

Die heutige Forschung übersieht keineswegs die Tatsache, daß das Hörspiel ein Kind der Technik ist: „Nicht einem Bedürfnis, sondern dem Ergebnis einer technischen Entwicklung verdankt das Hörspiel seine Entstehung", schreibt Klaus Schöning, sowohl Regisseur als auch Theoretiker. Einige Hörspieltheoretiker und manche Autoren werfen sogar die Frage auf, ob angesichts der unentbehrlichen technischen Komponente das Hörspiel überhaupt der Literatur zuzuzählen sei. Jürgen Becker etwa leugnet das Primat des gedruckten Textes. Da im Hörspiel der Schritt in den Artikulationsbereich nötig sei, überschreite der Hörspielautor die Grenzen der Literatur: „Alles, was hörbar ist, kann Hörspiel werden, und es hörbar zu machen, kann ein Radio-Autor mit allen elektro-akustischen Mitteln auf eine Weise komponieren, die aufs Schreiben nicht mehr angewiesen ist."

Zwei weitere Definitionen stecken das Spektrum zwischen traditionellem und experimentellem Hörspiel ab. Armin P. Frank schreibt in seinem Buch *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse*:

> Ein original für den Hörfunk abgefaßtes, in sich geschlossenes und in einer einmaligen Sendung von in der Regel dreißig bis neunzig Minuten – in seltenen Extremfällen von 15 Minuten bis vier Stunden – Dauer aufgeführtes überwiegend sprachliches Werk, das beim Publikum eine der Kunst spezifische Wirkung hervorzubringen

versucht, und das in keinem anderen Medium ohne entscheidende Strukturveränderungen existieren kann.

Im Gegensatz dazu die Definition von Gerhard Rühm: „das hörspiel ist ein hörereignis, in dem alle schallphänomene, ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material. was natürlich nicht ausschließt, daß man sich auf eins dieser elemente beschränken kann."

Die Geschichte des Hörspiels ist symbiotisch verbunden mit der Entwicklung des Rundfunks. Bald nach dem Ersten Weltkrieg entstanden weltweit Rundfunkanstalten. Am 15. Jänner 1924 wurde in London durch die British Broadcasting Corporation („BBC") *A comedy of danger* von Richard Hughes gesendet. Diese live ausgestrahlte Sendung gilt als Geburtsstunde des Hörspiels. 1925 folgte die deutsche Erstsendung unter dem Titel *Gefahr* durch den Norddeutschen Rundfunk, Hamburg: Ein jungvermähltes Paar nimmt an einer Bergwerksbesichtigung teil, aus Übermut bleiben Jack und Mary hinter der Gruppe zurück. Plötzlich geht im Stollen das Licht aus. Fluchend über die technische Panne stößt der alte Bergmann Bax, der Führer der Gruppe, zu den jungen Leuten. Mary findet die Lage anfangs spannend, sie spielt, indem sie mit Dunkelheit und Gefahr kokettiert, Angst und ewiges Eingeschlossensein. Doch als Jack spaßeshalber mitspielt, beginnt sie sich zu ängstigen. Als von irgendwoher Wasserrauschen zu hören ist, überträgt sich die Angst der jungen Frau auch auf die Männer. Während Mary jammert, entwickelt sich zwischen dem Alten und dem Jungen eine Diskussion über den Tod, vor allem über die Frage, wer im Sterben mehr verliert, der jüngere, der das Leben noch fast ungelebt aufgeben muß, oder der ältere, der dieses Leben mit den Jahren erst wirklich zu schätzen lernte. Die Situation wird bedrohlicher und gefährlicher, das Wasser steigt allmählich, Geräusche von Explosionen. Schließlich erreichen die Rettungsmannschaften die drei Eingeschlossenen. Jack und Mary werden an einem Seil hochgezogen. Als es ein drittes Mal hinuntergelassen wird, läßt Bax nichts mehr von sich hören, antwortet nicht auf die Rufe der Geretteten.

Ein weiteres Hörspiel markierte einen signifikanten Punkt der Hörspiel- und Rundfunkgeschichte: Orson Welles hatte das Stück *Krieg der Welten* von H. G. Wells inszeniert, das am 30. Oktober 1938 von der amerikanischen Rundfunkanstalt CBS ausgestrahlt wurde. Die Hörer hielten die Fiktion, angelegt als Nachrichtensendung, für Realität. „Zwischen neun Uhr abends New Yorker Zeit und der Frühe des nächsten Tages flüchteten Männer, Frauen und Kinder in Dutzenden von Städten im ganzen Land vor Dingen, die nur in ihrer Phantasie existierten. Die Menschen flüchteten blind in alle Richtungen, zu Fuß und in allen möglichen Fahrzeugen. Die Szene in Newark, wie sie mir später beschrieben wurde, war ein vollständiges Chaos", berichtete ein Zeitgenosse. Das Hörspiel war von der Fiktion ausgegangen, Außerirdische wären auf der Erde, und zwar in amerikanischen Städten, gelandet.

Der formale Ansatz dieses Hörspiels war einzigartig und läßt sich vermutlich auch in dieser Form nicht wiederholen, denn ein formales Konzept von derartiger Radikalität wäre heutzutage nicht durchsetzbar, kein Redakteur oder Intendant

würde die Verantwortung für etwaige Folgen übernehmen. Demnach könnte eine Sendung dieses Hörspiels bloß mit einem warnenden Vorspann erfolgen, abgesehen davon, daß manch einer über die historischen Ereignisse Bescheid weiß. Interessant wäre es, der Frage nachzugehen, inwieweit heutige Hörer den Informationen eines Mediums hinsichtlich Wahrheitsgehalt vertrauen, insbesondere was den spezifischen Fall der Nachricht von einer Katastrophe betrifft. Würde man der Nachricht von der Landung Außerirdischer Glauben schenken, sich davon bedroht fühlen oder vorerst Skepsis zeigen und abwarten, welche Dinge auf einen zukommen? Wahrscheinlich ist der Mensch heutzutage mit Horror-Szenarien aller Art mehr vertraut, als es die Menschen 1938 waren, er steht ihnen gelassener gegenüber, denn er kennt derartige Dinge hinlänglich durch Kino und Fernsehen.

Trotz vielfältiger Konkurrenz, trotz Überangebot an kulturellen Ereignissen, trotz veränderter Hörgewohnheiten, allen Unkenrufen zum Trotz, die immer mal wieder den Tod des Hörspiels prophezeit haben, hat das Hörspiel dennoch überlebt. An die 300.000 Menschen hören jede Woche die Hörspiel-Sendungen des ORF. Hält man dagegen, daß pro Saison nicht viel mehr als 500.000 Menschen das Burgtheater besuchen, von Romanen selten mehr als 10.000 Exemplare verkauft werden, von Lyrikbänden oft nicht einmal 1.000 Exemplare, erkennt man die kulturelle Bedeutung der Gattung Hörspiel. Selbst, wenn niemand zu einem sagt: Komm, hören wir uns heute abend gemeinsam ein Hörspiel an. Eher geht man ins Kino, zu einem Rock-Konzert, hockt gemeinsam vor dem Fernseher. Dennoch sind die Funktionen, die das Hörspiel erfüllt, überaus vielfältig: Unterhaltung, Vermittlung von Literatur, Spannung, Konfrontation mit dem Experiment.

Auf der anderen Seite stellt das Schreiben von Hörspielen für zahlreiche Autoren einen ebenso wesentlichen wie stabilen Pfeiler ihres Einkommens dar. Damit sie sich ihre Lyrikproduktion leisten können, verfassen Autoren Hörspiele. Davon leben sie.

Obwohl von mehr Menschen Hörspiele gehört als Bücher gelesen werden, bleiben Autoren, die ausschließlich für den Funk schreiben, dennoch unbekannter als Kollegen, die einige Bücher publiziert haben, denn allzu flüchtig ist die zweimalige Nennung des Autorennamens bei An- und Absage. Da erzählte mir jemand, was er im Radio gehört hatte, berichtete vom Inhalt und daß ihm diese Sendung gefallen habe. Die Sendung war von mir, sagte ich. Tatsächlich!? Mein Gesprächspartner war erstaunt. Während man in einem Buch zurückblättern, einen Satz, eine Seite ein weiteres Mal lesen kann, ist dies beim gesendeten Hörspiel nicht möglich. Indem Hörspiele vermehrt auch auf Kassetten und CDs erhältlich sind, sollte sich diese Situation ändern.

Infolge der technischen Neuerungen der letzten Jahre haben sich die Hörgewohnheiten verändert. So kann man heute im Auto ein Hörspiel verfolgen, ohne dabei auf den Verkehrsfunk verzichten zu müssen. Wohingegen man sich früher von Ö3 quälen lassen mußte, dem akustischen Zwitter von *Kronenzeitung* und *Täglich alles*.

Wöchentlich stehen im ORF vier fixe Sendetermine für Hörspiele zur Verfügung, nämlich das *Hörspiel-Studio* dienstags um 20.30 Uhr, die *Hörspiel-Galerie* jeden Samstag um 14.00 Uhr, *Kunstradio – Radiokunst* für experimentelle Arbeiten am Sonntag um 23.05 Uhr, alle im Programm Ö1, sowie *Literatur am Sonntag* im Programm Ö2 am Sonntag um 21.00 Uhr. Daneben kommen kürzere – wie etwa halbstündige Hörspiele – auch in anderen Literatursendungen ins Programm. Einmal im Monat wird im Rahmen der *Hörspiel-Galerie* – diese Tradition hält sich ungebrochen durch die Jahrzehnte – *Das große Welttheater* ausgestrahlt.

Vier Hörspiele werden wöchentlich gesendet, aber ist das überhaupt richtig, sind es wirklich nur vier, sind es denn nicht weitaus mehr?

Das spannendste Hörspiel, das der Rundfunk bieten kann, ist für viele die Übertragung eines Fußballspiels oder eines Schirennens. Ist nicht für andere auch die Übertragung eines Gottesdienstes oder einer Wahlversammlung ein ernsthaftes, amüsantes oder ärgerliches Hörspiel? Ebenso die Reportage vom Opernball, von Demonstrationen oder von einem Staatsakt, etwa dem Begräbnis eines verstorbenen Staatsmannes oder einer verunglückten Prinzessin, der Angelobung eines neuen Bundespräsidenten. Was den Angehörigen jener Partei oder Konfession oder Opposition blutiger Ernst, festliches Spiel, heilige Handlung ist, mag für die jeweils nicht Zugehörigen ohne weiteres Spielcharakter besitzen. Je nach Grad und Art des Bewußtseins des einzelnen Hörers wird eine Sendung als Dokumentation, als Dokumentationsspiel oder als pure Inszenierung empfunden und erlebt. Auf verschiedenen Bewußtseinsebenen wird dieselbe Sendung unterschiedlich gehört, unterschiedlich verstanden und konsumiert.

Wie in allen Bereichen des Lebens werden Konkurrenz und wirtschaftlicher Druck auch im Bereich des Hörspiels spürbar und die Möglichkeiten zunehmend geringer, sich Freiräume zu erobern, denn Hörfunkintendanten haben Einschaltziffern im Kopf, es geht vordergründig um Marktanteile und Werbeaufkommen, um Kosten- und Nutzenrechnungen. Unter diesem Aspekt schneidet das Hörspiel schlecht ab. Aufwendig in der Herstellung, lockt es hingegen bloß eine Minderheit an die Lautsprecher. Neue Hörerschichten können durch ein Hörspiel nur in minimaler Zahl angesprochen werden. Wenn Einsparungen angesagt sind, werden zuerst die kostenintensivsten Bereiche reduziert. Und die Produktion eines Hörspiels ist teuer. Literatur oder Hörspiele sind Hörfunkintendanten und Bilanzbuchhaltern einerlei. Demzufolge gibt es einen eklatanten Rückgang von Neuproduktionen. Andererseits liegen genügend Hörspiele in den Archiven. Wiederholungen verursachen unvergleichlich geringere Kosten. Desgleichen Übernahmen von anderen Sendeanstalten. Privatsender unterziehen sich weder der Mühe noch den Kosten, Hörspiele zu produzieren. Sollten welche benötigt werden, kauft man vorhandene Produktionen ein.

Die Entwicklung des Hörspiels folgt analogen Gesetzmäßigkeiten und Tendenzen wie die anderen literarischen Gattungen. Ich bin der Ansicht, daß die Literatur vor einer Spaltung steht: einerseits Unterhaltung und Spannung in Form einer nachvollziehbaren Geschichte, andererseits das Experiment, das sich bewußt

auf einen elitären Standpunkt zurückzieht, der gleichzeitig ein Ghetto darstellt. Der außerordentliche Erfolg von Michael Köhlmeier rührt nicht zuletzt daher, weil er – wieder – Geschichten erzählt. Daß er sich diese Geschichten von anderswo besorgt, steht auf einem anderen Blatt.

Viele avantgardistische Autoren übersehen, daß Avantgarde nicht zwingend bedeutet, in vorderster Front zu stehen. Manche ignorieren einfach, daß auch Experimente sich überholen können und daß die Wiederholung eines Experiments nicht ein für alle Mal eine experimentelle Versuchsanordnung garantiert. Womit ich mich keineswegs gegen Experimente oder gegen eine Avantgarde ausspreche, nur: einmal vorzupreschen bedeutet keinesfalls, für immer vorne zu sein.

Auffällig ist, daß es in den Siebziger- und Achtzigerjahren zu einer Veränderung des Programmangebots kam, nicht zuletzt mit der Durchsetzung und Etablierung des „Neuen Hörspiels" verbunden, das neuen Inhalten und Formen gehorchte. Ehedem erfolgreiche Autoren verschwanden aus dem Programm; jüngere Autoren folgten, ein beträchtlicher Anteil davon Autorinnen. Parallel mit der gesellschaftlichen Entwicklung haben sich die Frauen innerhalb der männlichen Domäne des Hörspiels emanzipiert.

Durch die 1987 geschaffene Sendereihe *Kunstradio – Radiokunst*, redaktionell betreut von Heidi Grundmann, wurde der Bereich der radiophonen Kunst in Österreich außerordentlich erweitert. Geräusche und Klangwerke sowie künstlerische Reflexionen der medialen Vorgaben des Radios durch bildende Künstler und Musiker etablierten das Radiokunstwerk auch jenseits literarischer Vorlagen und entwickelten eine Vernetzung verschiedenster medialer Ebenen. Derartige Produktionen ermöglichten dem Radio, sich als Kunstfaktor zu etablieren. Die von Friedrich Knilli geforderten „totalen Schallspiele" waren somit zur radiophonen Realität geworden.

Auf eine andere Entwicklung möchte ich noch eingehen. Während einerseits die Kosten für Hörspiel-Produktionen stiegen, die Budgets der Sender hingegen stagnierten oder sogar sanken, zugleich das Hörer-Interesse an Hörspielen nachließ, es demnach zu einer immer größeren Kluft zwischen Einschaltziffern und Produktionskosten kam, eroberte eine neue radiophone Form die Sendeplätze: das Feature ersetzte bzw. verdrängte das Hörspiel.

Das Feature, formal zwischen Hörspiel und Dokumentation (die Grenzen sind fließend), bedient sich überwiegend des Original-Tons, was einer gesellschaftlichen Tendenz entgegenkommt, nämlich dem Hörer und Radio-Konsumenten die Gelegenheit zu bieten, seine passive Rolle zu verlassen und selbst aktiv zu werden, seine Erfahrungen und Erlebnisse unmittelbar akustisch darzulegen. Hinzu kommt, daß das Feature einem Bedürfnis nach Authentizität entgegenkommt. Nicht Fiktion, sondern Facts werden geboten. „Durch das Feature bzw. das Originalton-Hörspiel bietet sich für den Autor die Möglichkeit, einen Realismus konsequent zu verfolgen, der über den ‚Schreibtisch-Realismus' weit hinausreicht. Jedes Originalton-Hörspiel besitzt darüber hinaus dokumentarischen Charakter", habe ich in den frühen Siebzigerjahren formuliert.

Feature kann nun eine gestaltete Dokumentation sein, ebenso wie ein Spiel mit Fakten und Tatsachen. Dennoch steht der Informationswert im Vordergrund, tritt an die Stelle eines Szenarios, das sich ein Autor ausgedacht hat.

Abgesehen von den formalen Rahmenbedingungen des Features kommen ökonomische Aspekte zum Tragen: die Produktion eines Features ist ungleich billiger als die Produktion eines Hörspiels, es ist kein aufwendiges Studio erforderlich, Sprecher-Honorare fallen weitgehend weg, der Autor fungiert gleichzeitig als Tontechniker und Regisseur. Das Studio ist sozusagen mobil geworden, Außenaufnahmen stellen kein technisches Problem mehr dar. Dennoch handelt es sich bei dem fertigen Produkt um eine gestaltete Sendung mit Hörspiel-Charakter.

Inzwischen werden nicht nur Features, sondern auch Hörspiele von den Autoren in Eigenregie produziert. Die fertigen Produktionen bieten sie dann einer Sendeanstalt an. Das bringt einerseits dem Autor mehr Honorar und erspart andererseits dem Sender die hohen Produktionskosten. Zudem können die Autoren ihr Werk mehrmals verkaufen, denn sie verkaufen nicht das Copyright an ihrem Werk, sondern der Sender erwirbt lediglich das Senderecht. Daher sind die Autoren nicht darauf angewiesen, daß die Sendeanstalt die Produktion an eine andere zur Übernahme weitergibt. Da die Produktionsmittel, die notwendigen Mikrophone, Aufnahme- und Mischgeräte billig geworden sind, ist dies möglich geworden. Früher kostete zum Beispiel eine hochwertige Ausrüstung für Außenaufnahmen, wie eine „Nagra"-Bandmaschine, die den gestiegenen technischen Ansprüchen der Sender entsprach, rund 12.000 Euro. Ein paar Jahre später bekam man ein „Sony Professional" inklusive Mikrophon, das zudem den Vorteil der Handlichkeit besitzt, für 600 bis 700 Euro. Anstelle der Bänder werden Kassetten verwendet. Heute ist sogar die Herstellung einer CD in Heimarbeit möglich und erschwinglich geworden.

Seitens des Hörfunks besteht einerseits ein Bedarf an Hörspielen, andererseits gibt es ein Überangebot, sowohl was das Angebot an Manuskripten als auch was bereits produzierte Hörspiele betrifft.

Sabine Gruber
Gedichte

Ins Wort

Auf dem Weg zu den Zeilen
Fallen mir deine Bilder ins Wort,
Fällt das Besondere
In Hörbares, Schweigen.

Was sich so trifft,
Möcht sich nie mehr missen.

Sommerseiten in Brand

Zeit nun, die Schatten einzufangen
Und abzulegen unter den Birken. Zeit auch
Für die Augen im Teich.

Wenn die Totenbilder verebben, fällt Licht
In die abgewandten Tage.

Swansea

In Erinnerung an Dylan Thomas

Als hätte einer daraus
Getrunken, lag dein Wasser
Halbleer in der Bucht, zurückgeschoben
Wie ein weiter Ärmel.

Nachts kam die Flut
Über die englischen Kanäle.
Im Tregare Hotel an der Sketty Road
War das walisische Programm ausgefallen.

Wer vor ihm kniete, hörte das Rauschen
Deines zweisprachigen Meeres.

Wien

Hier kommt ein Satz wie der Schnee
Vorausgerochen, hält Einzug in die Glieder

Hier kommt nichts, was nicht schon ist
Nicke und neige den Kopf.

Hier kommt nichts, ein A, das ausholt
Schon wird gestreut, schon sticht die Schaufel
Frißt das Salz den Weg.

Sage: Schlaf

für Gabriel Grüner

Verwende das Wort nicht,
Sage: Schlaf, als ob wir
Aufwachten beide in den
Gletschern der früheren Jahre.
Sage: Schlaf, damit ich lebe,
Mit verschlossenen Augen und
Ungewiß im Dunkeln der Sehenden.
Sage, was ich nicht höre.
Ich tappe in die Tage, gehe
Sicheren Schritts durch den Traum
Mit schnellen Augenbewegungen
Von denen Du erzähltest, als
Uns noch alle Morgen gehörten.
Sage endlich: Schlaf, damit
Das Eis taut, damit ich überlebe
In Deinem Bild am offenen Fenster,
Den Rücken zum Wind, der wie
Deine Finger meine Haare aufrollt.
Sage: Schlaf, als atmeten wir
Gegen das Wort.

Christoph Wilhelm Aigner
Gedichte

KLUG WIE ZUVOR

Zwei Sternschnuppen unterm
Quittenmond schräg kurz
Wünsche mir wünsche mir
erneut das Falsche

EINFACH

Verwickelt zuweilen wie Blütenblätter
Blütenblätter alter englischer Rosen
Verpackt wie die Mohnblüten in der Knospe

VERFÜHRUNGEN

Wieder stochern Blitze am Horizont
bleibt einer hängen und macht die blühende Flamme
Das zieht ich laufe komm an bei der Asche
Hab doch noch nie einen Phönix gesehn

DIESES ENTSTEHEN EINES SOMMERTAGES

Die Sonne näht
wild übers
gespannte Blau

Der Fliegenfischer
Erzählung
von Martin Pichler

Sorgt euch nicht um euer Leben und darum, dass ihr etwas zu essen habt,
noch um euren Leib und darum, dass ihr etwas anzuziehen habt.
Ist nicht das Leben wichtiger als die Nahrung und der Leib wichtiger als die Kleidung?
Von der falschen und von der rechten Sorge
Mt 6, 25

Mein Vater sitzt über sein Arbeitstischchen gebeugt, im Lichtkreis der starken Tischlampe streichen seine Finger um den am Bindestock festgespannten Haken, während er das Garn in Richtung Hakenbogen wickelt. Als wollte er Schattenfiguren an die Wand zeichnen, öffnet sich seine rechte Hand nun, den Garnfaden zwischen Mittel- und Zeigefinger spannt er eine Schlaufe und wickelt den Bindfaden ein.

Er sichert den Kopfknoten mit Lack.

Über seinem Kopf an der Wand hängt das Glasregal mit den Federn und Fellstücken, kleine Fächer in Gepardenmustern, Goldaugen, flammendes Rot, Schmetterlingsflügel, Schlangenhaut. Im vor ihm aufgeklappten Werkzeugkoffer liegen Garnspulen, Drahtrollen, Bindfäden, die Wachstube und kleine, spitze Scheren, die Nadeln und Filzstifte. Obwohl mein Vater sonst das größte Durcheinander in Windeseile um sich verbreiten kann, ist diesmal alles säuberlich geordnet, ist das Puppenmaterial seiner Fiktionen in terrassenförmig ansteigenden Fächern gesammelt.

Mit chirurgischer Fingerfertigkeit geht er zuwerke. In seinen Gedanken baumelt der listige Köder schon schnappfertig an der Angel, gleitet er als Augenfang über das silbern marmorierte Wasser und lockt die Lachsforellen aus ihren Verstecken.

Anderes kümmert ihn nicht.

In der Küche brennt die Milch an. Der Geruch nach Verbranntem findet nicht in sein abgeriegeltes Tüftelzimmer, kein garstiger Fluch schreckt ihn hoch von seinem Stuhl.

Seelenruhig bindet mein Vater seine Nassfliege, während es in der Küche um die Gasdüsen ordentlich zischt. Keine Hand dreht an dem Hahn, es riecht nach süßlichem Gift. Kein Lappen fährt unter den Eisenrost und wischt die weiße Lache weg. Der hellblaue Flammenkranz erstirbt in sprühendem Gelecke, mein Vater merkt es nicht, denn die prächtigste Lockfliege seit Anbeginn seiner Fischerlaufbahn erblickt gleich das Licht der Welt.

Einige Handgriffe später kommt die Schere zum Zug, schnippschnapp, durchtrennt sie die bindfadenfeine Nabelschnur. Zwischen den breiten Fingerkuppen wiegt er das Kleine, wischt mit der Spitze über den abstehenden Pelz des Stummelkörpers. Ehe das Tierchen Vaters Werkstätte verlassen darf, wird ihm noch der letzte Schliff verpasst: Vater zwirbelt ein dunkles Strähnchen zwischen Zeigefinger und Daumen, das verleiht dem Falter die nötige Plastizität. Mit dem Daumennagel zupft er ihm einige Fasern aus dem Büschel, und schon ist ihm ein frecher Schnauzer gedreht. Jetzt darf der Lockvogel ins vorgesehene Fach des Schmuckschachtelchens mit dem

gläsernen Verschluss: In jeder Fensterkammer posiert schon eine Nymphe, spreizt kokett ihr minuziöses Gefieder und verbirgt darunter den langen Schenkel ihres Hakens.

Silver Invicta. Red Spider. Olive Dun.

Mein Vater klappt das Glaskästchen auf, hält inne: Das neue Schmuckstück macht sich auf dem winzigen Samtkissen von Vaters Finger besonders gut aus. Er könnte so ein Meisterwerk stundenlang betrachten. Was ihn ein Leben lang in größtes Entzücken versetzt hat, ist zu diesem Stummel geschrumpft. Seine heroischen Taten, Kämpfe und Siege finden auf einem Stecknadelknopf Platz.

Einem Laien-Auge mag dies wie ein ausfransendes Stück Pfeifenputzer vorkommen, in Wahrheit ist dies aber ein *Black and Peacock Spider*. Dem winzigen Teufelchen ragt ein gefährlicher Haken aus dem Hintern.

Mein Vater erklärt die Mittel seiner List: Wenn man die Schnur mit einem gekonnten Wurf aus dem Arm von der Rolle schnippt und sie richtig über das Wasser führt, dann scheint es, als sänke der hakenbewehrte Köder ab wie ein totes Fliegengewicht. Der angelockte Fisch sieht nicht meines Vaters Trickwerk, den nylonfeinen Fortsatz der Angel. Es ist nur Täuschung, was da als leichte Beute in die Flusstiefe trudelt, ein Stück Kupferdraht, Hasenfell, eine gerupfte Schwanzfeder eines Fasans und schwarzer Bindfaden.

Vaters Erklärungen sind weitschweifig und voller Pirouettenschläge. Er legt ein anderes Stummelchen auf sein Fingerkissen und beginnt von vorne: Bei dieser Reizfliege soll die Fälschung offenkundig sein und auch dem Fischauge nicht verborgen bleiben. Der winzig kleine Paradiesvogel zieht in grellen, schillernden Farben knapp über der Oberfläche seine Schleifen, da steigt dem Schuppentier das Blut zu Kopfe und wie ein Stier vor dem roten Tuch schnappt es zu, geht es dem Aggressionstrieb in die Falle.

Kein Leckerbissen im Maul, nur ein Haken, der sich einfrisst ins Fleisch, je heftiger sich der Fisch gegen seinen Tod wehrt.

Doch mein Vater bevorzugt die List der Imitation, die pelzigen Insekten, die der gewöhnlichen Stubenfliege ähnlich sehen, nur sie stellen für ihn die Königsdisziplin im Fliegenbinden dar. Schrille Lockvögel sind seine Sache nicht.

Darum kommt der Tod zumeist in Grau- und Brauntönen, nur manchmal kleidet er sich – wie beim *Black and Peacock Spider* – in elegantes Schwarz.

Über seinem Fliegenbinden vergisst mein Vater die Zeit. Sie scheint immer mehr zur Ruhe zu kommen, während mein Vater minuziöse Bewegungen ausführt, fädelt und gerade streicht, abzwirbelt und schneidet, wickelt und mit dem Fingernagel zusammenzurrt. In der Küche leckt die Milch schäumend bis zum Kannenrand, lässt die feinen Bläschen knistern und bildet wirbelnde Beulen, die hochzüngeln an der Emailwand.

Doch kein Tropfen quillt über, alles steht still.

Es fehlt das Ticketack der Wanduhr. Niemand hat die Gewichte aufgezogen, wie zwei Pinienzapfen hängen sie stumm an ihrer langen Kette. Das immergleiche Wachstuch deckt den Mittagstisch ab, in der metallenen Klammer des Kalenderblocks steckt noch

ein Bündel längst verlorener Tage. Das kleine Küchenradio plärrt keine Schlagerlieder, Mutters *Tiroler Sender* bleibt ausgeschaltet, auf den Musikkassetten sind immer noch alte Blasmusiksendungen aufgezeichnet, die niemand mehr hören will.

In den Gewürzdosen klumpt das Salz, bedeckt der Pfeffer wie Staub den Glasboden. Einzelne Teebriefchen – Pfefferminze, Fenchel, Melisse – liegen im *Pompadour*-Schächtelchen. Im Kühlschrank stapeln sich die Eierschachteln. Mutter hat die frischen Eier immer verschenkt, an Verwandte und Besucher, mein Vater nimmt sie noch aus, verstaut sie im Eiskasten und braucht sie nicht auf.

So oft kann er nicht Omeletten kochen. Und Rührei.

An den Innenflächen der Schranktüren stehen noch in weitschleifiger Bleistiftschrift Liebeserklärungen an die Heimat und Dankeshymnen über die Gastfreundschaft; sie zeugen von dem Sommer, da wir endlich eine neue Küche bekamen und die Tischler im Laufe ihrer dreimonatigen Arbeit ein ganzes Kellerfass leergetrunken hatten. Der Tischlermeister hatte sich schon im Laufe des Vormittags überm Hobeln und Leimen einen mächtigen Durst angeschwitzt, der gestillt werden musste mit unserm *Eigenbau-Lagrein*. Die Botschaften an die Nachwelt, hinter Kastentürchen und auf alle möglichen Rückwände geschwindelt, fielen durch den gläschenweise angetrunkenen Rausch überaus poetisch aus. Niemand von uns hatte den Mut, mit dem Radiergummi die Schmiererei zu löschen. Unlösbar verbunden bleiben die Verse mit Mutters größtem, lange gehegtem Wunsch: sich eine neue Küche anzuschaffen, in der die Schubläden nicht bei jedem Öffnen aus ihrer Halterung brachen.

Keine Fabrikware, keine Sperrholzmöbel.

Der Ort, wo unser Leben sich seit jeher abgespielt hat, ist verwaist.

Die in die Lädentürchen geschnitzten Sonnenblumen drehen ihre Gesichter den Schatten zu. Mit dem Fortlauf der Jahre wird das Holz noch einen anderen Ton annehmen, langsam eindunkeln, eine unmerkliche Dämmerung in Mutters geliebten *vier Wänden*.

Neben der Kaffeemaschine steht noch das Strickkörbchen mit den Medikamenten: In der sauberen Mädchenhandschrift meiner Mutter ist der Zweck jedes Medikaments auf das Päckchen geschrieben, um sie auseinanderzuhalten: *Wasserpillen* – diuretische Tabletten, die das Wasser abführen; *Stuhl* – die harten, eierschalenfarbenen Knöpfe gegen Verstopfung; *Bauchweh* – rosa Pillen gegen Magenkrämpfe und Übelkeit. Zwischen den Schachteln liegen alte Rezeptezettel, die Tageszeiten der Einnahme mit Leuchtstift hervorgehoben, der Tag aufgespalten im Zweistundentakt, da ins Körbchen nach dem richtigen Wundermittel gegriffen wird. Eine Zeitlang zog sich meine Mutter ohne das Strickkörbchen nirgendwohin zurück, eifersüchtig und wie liebeskrank kontrollierte sie, dass ja kein Päckchen fehlte, und sie konnte ein Donnerwetter beschwören, wenn irgendwo unterwegs ein Rezeptzettel oder eine Tablettenschachtel verloren gegangen war.

Wo sind meine *Wasserpillen*?, höre ich sie noch rufen, aufgebracht und in höchster Verzweiflung wendet sie sich an meinen Vater, da sie nun ein Machtwort zu sprechen hat, aufgrund dieser plötzlichen Autorität, die ihr samt ihrer Ohnmacht zugewachsen ist. Sofort schickt sie meinen Vater in die Apotheke: Sag, du brauchst die *Wasserpillen*, als wäre ihre Namengebung auch andernorts gebräuchlich.

Jeden Wunsch las er ihr von den angsterfüllten Augen ab. Seine Aufmerksamkeit war wie eine zweite Verliebtheit.

Heute *beißen* sie, sagt mein Vater zu sich selbst.

Dort an der Schwelle zur Terrasse, wo sie an den schönen Herbstnachmittagen im Rollstuhl gesessen ist, die Wangen rot und mit zufriedenem Blick, das Strickkörbchen im Schoß, dort steht nun mein Vater und beobachtet durchs Glas das nebeldunstige Wetter: Wie Spucke geraten einige Tröpfchen auf die Fensterscheibe.

Er wird seine neuen Köder probieren. *Hubbsel*, heute abend gibt es *Forelle*, erklärt er ins Nichts, als würde sie ihm ihre freudige Zustimmung noch erteilen in Erwartung eines leckeren Abendessens.

Wir haben diesen Zwang noch nicht abgelegt, ihre Antwort, ihr Lob und ihre leise Ablehnung zu erwarten, wir sind immer noch überrascht von der Stille, die auf unsere Ankündigungen folgt, und erkennen ihn erst jetzt, diesen Wunsch nach einer unbestechlichen Zeugin, bei der alles gut aufgehoben ist, jeder gefasste Plan und jede von der Straße aufgelesene Neuigkeit.

Sogar die Freude auf eine gekonnt gebundene Fliege scheint getrübt, wenn mein Vater nicht in die Küche kommen kann und sie der Mutter stolz vors Auge halten.

Vaters Fingerspitze zeigt auf sie.

Das abgeseihte Kartoffelwasser treibt meiner Mutter die Hitze ins Gesicht. Für einige Augenblicke kann sie mit ihren beschlagenen Augengläsern nichts sehen, erst als der Schleier sich hebt, die dichte Nebelfront ihrer Küchendämpfe sich verzieht, kann sie das winzige Meisterwerk sehen. Hmm, nickt sie und wischt sich mit dem Ärmel über die Stirn.

Nur einen kurzen Blick wirft sie auf Vaters Prachtexemplar, denn Dringlicheres hält sie schon wieder in Atem, während Vater zurückkehrt zu dem grellen Lichtkreis seiner Schreibtischlampe und sich wieder versenkt in seine Fitzelarbeit.

Ruft sie ihn später zum Essen, hört er nichts, so vertieft ist er, herausgefallen aus dem Einerlei des Alltags. *Ja, rede ich für die Wände,* fragt sich meine Mutter und ärgert sich über Vaters willentliche Schwerhörigkeit, die er mir weitervererbt hat und mit deren Hilfe wir uns Mutters Drängen zu entziehen versuchen.

Du bist wie dein Vater!, beklagt sie sich bei mir dann, wenn einer von uns beiden Männern nicht hört auf ihr Wort.

Über seine Arbeit gebeugt, vergisst mein Vater alles um sich herum, die Zeiten geraten ihm durcheinander, all seine Konzentration gilt dem ausgeleuchteten Fliegenkörper, dem tanzenden Punkt vor seinen brennenden Augen. Die Leere zieht sich vor ihm zurück, zusammen mit dem restlichen Dunkel im Fischerzimmer.

Sanfte Ruhe verbreitet er um sich, wie die sich glättenden Wasserkreise nach dem Angelwurf. Die Illusion hält. Eine Zeitlang kann er sogar glauben, sie wäre noch da, wie seit eh und je.

Mein Vater perfektioniert seine Kunst der Täuschung, er hat sogar die Zeit überlistet, dass sie stillsteht, ihm nichts zuleide tut.

Darum steht meine Mutter noch immer in der Küche und spürt nichts von Vaters Ruhe. Sie tritt an gegen das Überhandnehmen der Pfannen und Töpfe auf dem Herd, sie zieht die glitschigen Fischkörper durch die Knoblauch-Marinade, hackt die Petersilie fein und gießt das kochend heiße Wasser mit den garen Erdäpfeln in den Nudelseiher. Immer wieder tut sie einen Blick auf die Küchenuhr, die den Takt schlägt, das Ticketack ihrer Hausarbeitspflichten: Es ist schon bald zwölf und der Tisch ist nicht gedeckt. Immer noch geht sie ganz in ihrer wirbelnden Bewegung auf, während mein Vater stillhält.

Obwohl es doch ganz anders sein müsste.

Wenn er die Fische aus dem Talferwasser holt, sagt er dazu: Hab drei Stück aus dem Wasser *gerettet*. Kommt drauf an, auf welcher Seite des Ufers man steht, und schon schlägt die Not in Rettung um. Die Wörter lassen sich drehen und wenden, gefügig kehren sie ihre schöne Seite nach außen, lässt mein Vater sie bloß kreisen in seinem Mund:

Hab deiner Mutter *die Geburt* abgenommen, meinte er einmal, als er ihr den Stuhl förmlich vom Hintern hatte pflücken müssen. Meine Mutter presste und war in höchster Atemnot, bloß um sich in den Nachttopf zu erleichtern, heiß brannte unter ihren Backen der Gummireifen, auf den sie sich abstützte. Nachher im Bett erklärte sie: Niemand tut das gerne, aber heute hat er mich *abgeräumt*. So eine *Wurst* war es, zeigte sie beidhändig, wie mein Vater den Fischerkollegen gegenüber seinen stolzesten Fang nachzeichnet.

Mit einem Knopfdruck erlischt Vaters Schreibtischlicht, tauchen die fertiggestellten Nassfliegen ins Dunkel. Wie auf Nadeln aufgehakt liegen die leblosen Stummelchen auf der rauen Tischplatte. Als hätte sie eine Fliegenklappe erwischt.

Die muss man hinunterspülen, sonst stehen die wieder von den Toten auf, wiederholte meine Mutter oft. Mit ihren Trockentüchern ging sie auf diese ärgerlichen Insekten los, scheuchte sie gegen die Terrassentürscheibe, wo sie sich irre kreiselten an dem glatten Widerstand und zu willenlosen Opfern wurden. Im freien Flug waren die nicht zu kriegen, da wischte das Tuch vergeblich durch die Luft. Sie jagte dem nimmermüden, unsteten Punkt nach, passte auf, bis er irgendwo aufsaß, und schlug zu. Kunststückchen, der Fliegenpunkt kullerte gegen den hölzernen Bord des Fensterrahmens, die Mutter schnappte sich das schwarze Korn an dem heil gebliebenen Flügel und spülte es ohne Erbarmen in den Ausguss. Der schwarze Knopf verschwand sofort im Abflussrohr.

Mutters Jagdgründe waren die glatten Küchenoberflächen, bei denen ihrem Trockentuch nichts Zerbrechliches in die Quere kam. Sie gab nicht auf, setzte dem neckenden Sirren nach, bis es auf ihren gezielten Treffer hin erstarb.

Hab ich dich, schickte sie vielleicht noch hinterher, etwas außer Atem. Genugtuung durchrieselte sie: Du hast mich genug genervt!

Den längeren Atem aber muss mein Vater beweisen, wenn ein besonders gerissener Fisch an der Leine reißt und sich dem Hakengriff zu entwinden sucht. Die Erzählungen darüber sind voller Retardierungen und voll von launischem Glück, das sich von einem Moment zum anderen auf die Gegenseite schlagen kann und Hoffnungen auf ein *gerettetes* Abendessen in Nichts zerschlagen.

Mit umso größerem Stolz betrachtet mein Vater sein erbeutetes Jagdgut in der Pfanne: Solche *Platten*, sagt er dann, und meint die wohlgenährten, ausgewachsenen Fischkörper. Denselben Ausdruck verwendet er bei großen Frauenbrüsten: Solche *Platten*, kann er ausrufen, mit derselben spitzbübischen Erregung in der Stimme.

Im Ohr die Stimme meiner Mutter: Musst du immer so reden!

Doch über die Fische freute auch sie sich, wegen der Fischköpfe, die sogleich an ihre Katze gingen. So kam Vaters Jagdglück allen in der Familie zugute. Wenn Mutters Katze herzhaft zubiss, knackte es unheimlich zwischen ihren spitzen Zähnen:

Tu nur langsam, hielt meine Mutter sie an, damit dir nichts im Rachen stecken bleibt. Doch der gierige Vierbeiner hörte nicht auf sie und führte damit nur eine Tradition fort, die in unserer Familie seit jeher gepflegt wurde.

Aber auf mich hört ja niemand!, konnte meine Mutter mit später Genugtuung ausrufen, wenn es die Katze danach würgte.

Mein Vater schlüpft in die giftgrüne Jacke, zieht die Schlaufen des Fischerrucksacks über seinen Schultern gerade und misst noch ein letztes Mal prüfend den Himmel: Möge das Fischerglück ihm hold sein.

Ich sehe ihn am Ufer stehen, jetzt wirft er seine Angelrute aus.

Gleich werden wir es wissen.

Wieder hält die Zeit still. Dann dreht sie sich plötzlich, wie der Wind treibt sie voran, fährt ein in ungewisse Gegenden. Mein Vater schläft über der ausgeworfenen Angelrute ein. Jahre gehen ins Land und er merkt nichts.

Man wirft nicht zweimal die Leine in denselben Fluss. Alles fließt.

Als er wieder nach Hause kommt, findet er alles verändert.

Er wird sich nie daran gewöhnen.

Er verstaut sein Jagdgut in der Spüle, lässt kaltes Wasser darüberlaufen und nimmt die aufgeschlitzten, schwertförmigen Körper aus. Am Email bleiben die feinen Blutkörner und das gläserne Gerippe der Fischgräten kleben.

Mein Vater zieht die unterste Lade aus dem Gefrierschrank, legt das sauber beschriftete, in Wachstuch gewickelte Fleisch zur Seite und macht Platz für seine Fische. In den raschelnden Plastiksäcken erstarren sie in ihrer Todeskrümmung. Die Gefrierlade ist wie ein toter Weiher, in dem das Wasser verdunstet ist zu dem weißkörnigen Eis an den Rändern. Die glänzende Schuppenhaut kriegt durch das Plastik einen milchigen Ton, der erst wieder bricht in der Hitze einer Gasflamme. Die Fische halten Winterruhe dort, in der untersten Schublade des Eisschranks.

Das wird ein Festmahl, wenn mein Vater sie wieder hervorholt von dort.

Ich sitze an meinem Arbeitstisch und schreibe, die eingesackten Schultern, die Krümmungen meines Rückens zeichnen die Gestalt meines Vaters nach, wenn er über sein Holztischchen gebeugt dasitzt und konzentriert an seinen Nassfliegen arbeitet. Sein immer noch dunkles Haar deckt das Schreibtischlicht bis zu einer dünnen Sichel ab.

Er sorgt sich nicht um morgen, denn der morgige Tag sorgt für sich selbst.

Ich weiß: Mein Vater wird nie alt werden, er hat den Jungbrunnen entdeckt.

In meinen Träumen steht er, die Angel ausgeworfen, am Flussufer und hat plötzlich alle Zeit der Welt. Er vergisst Frau und Kind zuhause, es gibt nur noch den trüben Himmel, der für ihn spielt, und den aufkommenden Wind, nach dem er sich zu richten hat im Auswerfen seiner Angelschnur.

Bozen, Dezember 2001.

Rezensionen und Buchzugänge

Die österreichische Literatur seit 1945. Eine Annäherung in Bildern. Herausgegeben im Auftrag des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek und der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur von Volker Kaukoreit und Kristina Pfoser. Stuttgart: Reclam jun. 2000.

Autoren, literarische Strömungen oder Zeitschriften in Ausstellungen zu vermitteln und damit die dokumentarischen Schätze der jeweiligen Institution(en) einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, gehört seit langem zu den selbstverständlichen Aufgaben von Literaturarchiven und Dokumentationsstellen oder Museen. Broschüren, Ausstellungskataloge oder anschauliche Bildbände haben dann die Aufgabe, die Zusammenschau über die aktuelle Ausstellung hinaus zu konservieren. Wenn der vorliegende Band auch nicht auf eine konkrete Schau zurückgeht, so gehört er von der Anlage her doch in die Konzeption solcher Angebote, nämlich das Umfeld von Literatur zu vermitteln. Einerseits um zu veranschaulichen, wie bedeutsam der literarische und kulturelle Kontext für das Verständnis literarischer Texte ist, andererseits um zu verdeutlichen, dass in einer mediatisierten Kultur literaturhistorische Fakten alleine den Erwartungen des literaturinteressierten Publikums nicht mehr genügen. Daher betonen Kristina Pfoser und Volker Kaukoreit im Vorwort auch, dass sie eine kompakte Literaturgeschichte nicht ersetzen wollen, daher sprechen sie im Titel klugerweise von Annäherungen. Trotzdem verzichten sie nicht auf ihr literaturwissenschaftliches Handwerkszeug und stellen sich den literaturhistorischen Anforderungen der Schwerpunktsetzung, der Periodisierung, und reflektieren den Kanonisierungsfaktor eines solchen Unternehmens.

Dazu greifen sie zum einen auf versierte Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler zurück, die die regionalen und literaturgeschichtlichen Vermessungspunkte essayistisch vertiefen. Und selbst die ewige Frage nach der österreichischen Literatur bewältigen die Herausgeber geschickt, in dem sie ein Kaleidoskop von Zitaten an den Beginn des Buches stellen.

Die Essays spannen einen Bogen von der verdrängten Exilliteratur (Ursula Seeber) und den (Dis-)Kontinuitäten nach 1945 (Klaus Amann) bis zum Österreichschwerpunkt der Frankfurter Buchmesse 1995 (Rüdiger Wischenbart). Dazwischen finden sich Beiträge zur Literatur der Bundesländer, die in der Abfolge weitgehend wieder literaturhistorisch relevanten Ereignissen verpflichtet sind: So wundert es nicht, dass Sigurd Paul Scheichls Beitrag zur Literaturlandschaft Tirols am Beginn der Serie steht und die Literatur Tirols als überlang der traditionalistischen Literatur verpflichtet dargestellt wird. Denn auch die durchaus innovativen „Österreichischen Jugendkulturwochen“ (1950–1969), deren Teilnehmerverzeichnis sich heute wie ein Who is Who der neueren österreichischen Literatur liest, wurden in Tirol selbst kaum wahrgenommen.

Hervorzuheben ist auch die Idee, die literaturgeschichtliche Periodisierung mit der dazugehörenden Literatur selbst zu pointieren. Dabei mag darüber gestritten werden, ob Robert Menasses *Schubumkehr* (für den Zeitraum 1990–95) oder Gert Jonkes *Stoffgewitter* (1996–99) ähnlich paradigmatisch sind wie Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* (1966–73) oder die Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* (1955–65), oder ob Haslingers *Politik der Gefühle*, sein Österreich-Essay zur Waldheimaffäre, wirklich auch den Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb oder den „Ersten Österreichischen Schriftstellerkongreß" 1981 zu perspektivieren vermag, und einen Bilderbogen von Franz Innerhofers Debütroman *Schöne Tage* bis Thomas Bernhards Tod (1974–89).

Die eigentliche Leistung des Buches sind die vielen Bilder und die teils knappen, teils ausführlichen, immer aber informativen und erhellenden Bildunterschriften oder Zitate. Dabei vermittelt das Buch nicht nur Atmosphäre, es erlaubt tatsächlich eine spannende Annäherung an die österreichische Literatur, wenn man das erste gemeinsame Bild von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl (bei den „Österreichischen Jugendkulturwochen" in Innsbruck 1954) betrachtet und mit den vielen späteren Bildern vergleichen kann, wenn man Robert Menasses Entwicklung vom Mitbegründer einer Literarischen Wandzeitung und Arena-Besetzer bis zum Festredner bei der Frankfurter Buchmesse und (selbstironisch?) als Säulenheiligen der österreichischen Literatur verfolgen kann. Erstaunliche Konstellationen zeigen sich, die Veränderungen in der Inszenierung von Literaturfesten und Preisverleihungen, wir erleben Autorinnen und Autoren privat, im Kaffeehaus, in heftiger Diskussion, bei Demonstrationen und Aktionen, die einen international, andere im Provinzsumpf. Doch nicht nur die Personen, auch viele Faksimiles illustrieren die Vielfalt und Heterogeniät der österreichischen Literatur. Hervorheben möchte ich in diesem Zusammenhang die herausragende Rolle, die den literarischen Zeitschriften mit Recht zugesprochen wird und die ermessen läßt, wie beschämend es ist, dass Tirol nach *Inn*, *Gegenwart* und *Fenster* derzeit als einziges Bundesland Österreichs über keine Literaturzeitschrift verfügt.

Abgerundet wird das Werk durch ein knappes bio-bibliografisches Lexikon der Autorinnen und Autoren von Peter Stuiber, mit den notwendigen Nachweisen und einem Namenregister. Auch hier mögen Namen fehlen oder zu wenig prominent vorkommen, könnte man sich vielleicht andere Akzente oder Nuancen vorstellen. Doch schmälert das nicht die durchgehende Qualität des Bildbandes, sondern es ergibt sich aus der Notwendigkeit des persönlichen Zugriffs.

Insgesamt jedenfalls sind die 840 Abbildungen und die 360 Seiten eine gelungene Einladung zum Schmökern, zum Nachlesen, zum Betrachten und Staunen, zum Sich-Einlassen auf die österreichische Literatur.

Wolfgang Hackl

Gesa von Essen, Horst Turk (Hrsg.): Unerledigte Geschichten. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität. Göttingen: Wallstein 2000.

Der voluminöse Sammelband, eine Publikation aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich „Internationalität nationaler Literaturen", widmet sich einer langen Reihe „unerledigter Geschichten": sehr diversen (auf den ersten Blick jedenfalls diversen) Prozessen der Nationalisierung und der Internationalisierung, die (noch) nicht zu Ende geführt worden sind, wobei die Untersuchungen in erster Linie sich auf jene Arbeit an der Geschichte konzentrieren, die vorzugsweise die Literatur geleistet hat. – Ausgehend vom deutschen Diskussionszusammenhang, der von der ersten Hochphase der deutschen Literatur, von 1750 an bis zur Gegenwart in den Blick kommt, werden hier immer weitere Kreise gezogen, um durch eine vergleichende Betrachtungsweise strukturelle Ähnlichkeiten und Unterschiede schärfer herausstellen zu können, werden also auch mittel- sowie west- und osteuropäische und schließlich außereuropäische Räume mit berücksichtigt und somit Parallelen und Differenzen in Mythen-Konstruktionen, in völkertrennenden wie völkerverbindenden Imagologien sehr anschaulich sichtbar.

Herders Umgang mit dem Begriff und dem Konzept der Nation bildet den Anfangs- und den Endpunkt dieser Untersuchungen. Dazwischen stehen, um hier zunächst einmal nur auf die Beiträge zur deutschen Debatte hinzuweisen, Geschichtsbilder von Heine, Eichendorff, Hegel, Freytag und Nietzsche im Mittelpunkt, darüber hinaus jedoch auch höchst aktuelle Auseinandersetzungen über die nationale bzw. kulturelle Identität, bis hin zu den Kontroversen über die von Martin Walser ausgelösten Deutschland-Gespräche. Weitere Studien beleuchten die nationale Identitätsbildung in England, Heimat-Diskurse in den Gebieten der tschechischen und der polnischen Kultur sowie Identitätskonstruktionen in Neuseeland, in China und in Japan, ehe eine Reihe von ägyptologischen Beiträgen und zuletzt Horst Turks Reflexionen über Herder, die von der „Mann Moses-Debatte" ausgehen (und mehr als 80 Seiten umfassen) den Band beschließen: Sie beschließen einen Sammelband, der für alle künftigen Arbeiten, die dem Imaginationsraum Geschichte gelten, Maßstäbe gesetzt hat.

J. H.

Alexander Ritter: Deutsche Minderheitenliteraturen. Regionalliterarische und interkulturelle Perspektiven der Kritik. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1970–2000. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 2001.

Dieses Buch vereinigt die wichtigsten Studien, die Alexander Ritter seit den siebziger Jahren, zunächst in Zeitschriften und Sammelbänden, über die deutschen Minderheitenliteraturen publiziert hat. Sein Titel ist dennoch irreführend; denn in

den meisten Beiträgen steht weniger die Literatur selbst, weit mehr die einschlägige Forschungsdiskussion im Mittelpunkt: vor allem die (insgesamt berechtigte) Klage darüber, dass die Germanistik das Tabuthema der Literatur der deutschen Minderheiten seit Jahrzehnten schon rechts liegen lässt.

Ritter hat das Tabu, das als Folge der Umtriebe der nationalistisch orientierten Germanistik in der NS-Ära zu erklären und zu begreifen ist, immer wieder aufgebrochen. In dieser Sammlung seiner Aufsätze drehen sich allerdings seine Ausfälle gegen die Germanistik permanent im Kreis, indem sie sich wiederholen; sie wiederholen sich ebenso wie die Hinweise auf Ritters zentrale Bezugsfiguren aus den Literaturen der deutschen Minderheiten. Ritter hat nämlich auf eine Überarbeitung der Beiträge und das Wegstreichen der von ihm immer wieder wiederaufgenommenen Passagen verzichtet.

Auch wenn Ritter wie kaum jemand sonst auf diesem Feld die Forschung überblickt, sind ihm doch herausragende Werke da und dort offensichtlich noch verschlossen. Kein Wort zu den Gedichten von Horst Samson (die bestimmt unter die aufregendsten Zeugnisse der rumäniendeutschen Literaturlandschaft zu rechnen sind), kein Wort zu den Geschichten von Anita Pichler. – Stichwort Südtirol. Ritters These, dass in den Literaturen der deutschen Minderheiten zwangsläufig „mit rückläufiger Tendenz hinsichtlich Quantität und Qualität“ zu rechnen sei, hat die Autorinnen und Autoren in Südtirol glücklicherweise nie sonderlich bekümmert.

J. H.

Franz Zeder: Thomas Mann in Österreich. Siegen: Carl Böschen Verlag 2001.

In dieser Rekonstruktion aller Österreich-Aufenthalte Thomas Manns sind drei Schwerpunkte auszumachen; sie betreffen die Begegnungen zwischen Thomas Mann und Sigmund Freud, die Beziehung Thomas Manns zur österreichischen Sozialdemokratie und schließlich seine Pläne, aus der Schweiz nach Österreich zu übersiedeln (die allerdings nicht besonders weit gediehen sind). Zeder erzählt und erzählt, er hat gründlich recherchiert, und er zeichnet dabei, ein auktorialer Erzähler par excellence, ein farbiges Bild, mit Hunderten, ja Tausenden Details, ein facettenreiches Bild des österreichischen Literaturbetriebs, namentlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Wer immer Thomas Mann in Österreich begegnet oder auch nur in seine Nähe geraten ist oder aber ein Zusammentreffen mit dem Großmeister versäumt hat: in Zeders Darstellung ist sein Name in jedem Fall verzeichnet, wird darüber hinaus jedoch auch festgehalten, welche Gruppen in diversen Phasen von der Jahrhundertwende bis 1952 Thomas Mann jeweils als Parteigänger in Beschlag genommen bzw. ihm eine ‚ungehörige‘, beispielsweise kryptokommunistische Gesinnung zugeschrieben

haben. Zeders Monographie vermittelt durch zahllose derartige Hinweise zwar nicht immer repräsentative, gleichwohl höchst aufschlussreiche Einblicke in die österreichische Kulturgeschichte.

Errata. Theodor Kramer (der im übrigen im Personenregister fehlt) ist nicht in Unterhollerbach, sondern doch in Niederhollabrunn geboren. Nicht zutreffend ist weiters die Behauptung, dass kaum ein „nennenswerter österreichischer Schriftsteller vor der Annexion emigriert", gemeint ist: geflüchtet sei; in diesem Zusammenhang genügt, derartige Behauptungen zu widerlegen, ein Blick in das *Lexikon der österreichischen Exilliteratur* von Siglinde Bolbecher und Konstantin Kaiser (Wien: Deuticke 2000). Und ganz falsch ist schließlich auch die (allerdings nicht selten anzutreffende) Vermutung, Prag liege östlich von Brünn und Wien.

Diese Errata seien hier angeführt und gleichzeitig auch schon zurückgeschoben. Im großen und ganzen ist Zeders Arbeit nämlich das Ergebnis einer ganz außergewöhnlich peniblen Untersuchung.

J. H.

Helmut Salfinger: Gertrud Fussenegger. Bibliographie (= Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich, Band 7). Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2002.

Ein sorgfältig erarbeitetes Verzeichnis aller Publikationen von und über Gertrud Fussenegger, rechtzeitig zum 90. Geburtstag der Autorin (und mit ihrer Unterstützung) abgeschlossen.

J. H.

Im Gedenken an Gudula Wiesmann-Ficker

Am 25. Dezember 2001 ist in Innsbruck Frau Gudula Wiesmann-Ficker, die jüngere Tochter des Schriftstellers und Verlegers Ludwig von Ficker und seiner aus Schweden stammenden Frau Cäcilie (genannt Cissi), geb. Molander gestorben. Sie wurde am 1.6.1916 in Innsbruck geboren.

Gemeinsam mit ihrem Bruder Florian (geb. 1909) und ihrer Schwester Birgit (geb. 1911) ist sie in unmittelbarer Nähe der Mühlauer Kirche, in der Rauch-Villa, aufgewachsen. 1940 heiratete sie Harald Wiesmann. Der Ehe entstammen zwei Töchter.

Nach dem frühen Tod des Mannes musste Frau Wiesmann für ihre Familie allein aufkommen. Über Jahrzehnte hin arbeitete sie im Büro der Innsbrucker Baufirma Innerebner und Mayr. Mit Hilfe ihrer Eltern, zeitweise auch ihrer Schwester, ermöglichte sie beiden Töchtern eine solide Ausbildung. Die ältere, Sigrid (geb. 1941), erhielt eine Ausbildung zur Sängerin und brachte es als Musikwissenschafterin zu Ansehen, die jüngere, Jutta (geb. 1943), als Anästhesie-Ärztin und ärztliche Direktorin an der Innsbrucker Universitätsklinik.

Als die Mutter älter wurde (sie verstarb 1960), musste Frau Wiesmann den Haushalt für die Kinder und die Eltern führen, hatte also die Obsorge für zwei Generationen wahrzunehmen, und dies zugleich mit ihrer ganztägigen Berufsarbeit.

Im Haus der Wiesmanns und Fickers gingen allezeit viele Menschen ein und aus. (1939 war die Familie in die „alte Rauchmühle“ in der Kirchgasse 11 übersiedelt.) Es war ein offenes Haus, in dem sich die Wege von Schriftstellern, bildenden Künstlern, Musikern, Wissenschaftlern aller Art kreuzten. Nach dem Vorbild ihrer Mutter war Frau Wiesmann auch in ökonomisch schmalen Zeiten immer eine generöse Gastgeberin. Sie war gesellig, konnte feiern. Als Besucher war man von der dort herrschenden Atmosphäre wohltuend umgeben.

Frau Gudula Wiesmann konnte vor allem durch ihre Offenheit frappieren. Sie hielt mit ihrer Meinung nicht hinterm Berg. Alles Pathetisch-Überzogene war ihr ein Greuel. Kritik hat sie zumeist rückhaltlos ausgesprochen, so dass man bei ihr wusste, wie man dran war.

Wer sie näher kannte, wusste (und weiß), dass dies die äußere Seite einer ebenso rückhaltlosen Zuwendung war. Darin lag eine in ihrer Existenz tief angelegte Ironie. Irritierten und Betrübten konnte sie offen und tröstend zusprechen. Sie hat oft Menschen gegenüber anderen gerechtfertigt und verteidigt. Sie suchte nach Ausgleich und Versöhnung. Zwischen Menschen unterschiedlicher Berufs- und Bildungszugehörigkeit machte sie keinen Unterschied.

Sie war nachhaltig von Pietät (im ursprünglichen Sinn dieses Wortes) erfüllt. Auch die Verstorbenen waren bei ihr gut aufgehoben. Nach dem Tod ihres Vaters sorgte sie für die vollständige Übergabe des literarischen Nachlasses an die Universität Innsbruck, und sie verblieb bis vor wenigen Jahren als Vertreterin der Familie im Kuratorium des Forschungsinstituts Brenner-Archiv. Den dort Arbeitenden war sie

eine ebenso treu sorgende wie kritische Begleiterin, die darauf achtete, dass das, was geschah, in der menschlichen Dimension stimmte. Die Universität Innsbruck dankte ihr dafür mit der Ernennung zur Ehrenbürgerin.

Aus einem Brief von Christine Lavant an Gudula Wiesmann-Ficker, 4.1.1956:

„An Sie, liebe Ulla, denke ich mit immer mehr Bewunderung. Ich wollte ich brächte ein Körnlein von all der Kraft auf, die in Ihnen wohnt, auch wenn Sie sich ihrer vielleicht nicht ganz bewusst sind."

Walter Methlagl

Im Gedenken an Birgit von Schowingen-Ficker

Am 29.12.2001 ist in Oppenau/Renchtal Frau Birgit von Schowingen-Ficker gestorben. Sie wurde am 1. Juli 1911 in Mühlau geboren. Ein frühes Foto vom Jahre 1914 zeigt sie im Umhang mit Kapuze als kleines Mädchen gemeinsam mit ihren Eltern, Cissi und Ludwig von Ficker, und ihrem älteren Bruder Florian. Auch der „Onkel" Georg Trakl steht dabei. Ehe die Zwanzigjährige nach bestandener Matura (1929) in Mannheim eine Dolmetscher-Ausbildung antrat, erhielt sie von ihrem Vater einen Brief. Einiges darin möchte man heute gerne an manchen jungen Menschen richten, etwa dieses:

> Wenn Dein Selbstvertrauen im Hinblick darauf, wie Du wohl das Leben bestehen wirst, noch Schwankungen ausgesetzt ist, so macht das gar nichts. Das beweist ja nur, daß Du Dir Rechenschaft über den Ernst des Lebens gibst, und das gibt einem jungen Menschen, der Verantwortungsgefühl besitzt, einen sichereren Existenzboden unter die Füße, auf dem er sich der Welt gegenüber behaupten kann, als wenn er unbekümmert in den Tag hineinlebt oder mit übertriebenem Selbstbewußtsein das Leben dadurch meistern zu können glaubt, daß er auf die Bedürfnisse seiner Umgebung möglichst wenig Rücksicht nimmt.

Von 1934 an war Birgit von Ficker mehrere Jahre an der österreichischen Botschaft in Paris beschäftigt, 1939 am deutschen Konsulat in Trondheim, danach im Auswärtigen Amt in Berlin. Kurz vor Kriegsende kehrte sie, nachdem sie durch Bombenangriffe ihr ganzes Hab und Gut verloren hatte, nach Innsbruck zurück. Dort war sie in den ersten Nachkriegsjahren an dem für die kulturelle Entwicklung des Landes wichtigen Französischen Kulturinstitut tätig. Nach der Eheschließung mit Karl Schabinger von Schowingen lebte sie mit ihrer Familie (der Tochter Maria) in Freiburg im Breisgau, zuletzt in Oppenau im Schwarzwald.

Mit der geistigen Tradition und Entwicklung des „Brenner“ fühlte sich Birgit von Schowingen seit ihrer Jugend aufs engste verbunden. Mit vielen kreativen Persönlichkeiten, die ihr Weg nach Mühlau führte, unterhielt sie, eine passionierte Briefschreiberin, eigenständige Korrespondenzen und persönlichen Umgang. Als am 5. Juli 1948 Paul Celan auf seiner Reise ins Pariser Exil in Innsbruck Halt machte, Georg Trakls Grab besuchte und abends Ludwig von Ficker Gedichte vorlas, war sie anwesend. Tags darauf lud sie ihn in die von ihr betreute Bibliothek des Französischen Kulturinstituts ein. Mit Begegnungen in Paris und in Freiburg setzte sich diese Bekanntschaft bis zu Celans Tod fort. Ähnlich freundschaftlich war der Kontakt mit Martin Heidegger, mit der Familie des Regisseurs Kurt Horwitz, mit Adam, Heinrich und Wilhelm von Trott, um aus vielen nur diese zu nennen. Derart vielseitig eingebunden, wurde Birgit von Schowingen zu einer wichtigen Zeugin des kulturellen Geschehens ihrer Zeit.

Ihr Lebensgang zeigt eine anhaltende Nähe zur französischen und – im Einvernehmen mit ihrer schwedischen Mutter – zur skandinavischen Kultur und Geisteswelt. Beide suchte sie auf vielfache Art mit jener des „Brenner“ zu vereinbaren. – Gemeinsam mit ihrer Schwester unterstützte sie den Vater maßgeblich bei der Übergabe von dessen literarischen Sammlungen an die Republik Österreich und die Universität Innsbruck. Dem Aufbau des Brenner-Archivs hat sie die Jahrzehnte hindurch mit der Bereitstellung von Dokumenten, Auskünften und Ratschlägen, zu denen auch kritische Anmerkungen gehörten, ihr eigenes Gepräge gegeben. Der Bundespräsident hat ihr 1999 dafür das Ehrenzeichen der Republik Österreich verliehen. Insbesondere haben aber die Universität Innsbruck und das Forschungsinstitut Brenner-Archiv allen Grund, sich an Frau Birgit von Schowingen-Ficker in steter Dankbarkeit zu erinnern.

Walter Methlagl

Nachruf auf John Jerome Stonborough

Am 29. April 2002, dem Todestag seines Onkels Ludwig Wittgenstein, ist Herr Major John Stonborough, kurz vor Vollendung seines 90. Lebensjahres, in Dorset gestorben.

Seit rund zehn Jahren – es war am 13. November 1992, daß ich ihn, nach mehreren Telephongesprächen, zum ersten Mal in der Kleinen Villa Toscana in Gmunden besuchte – war er dem Brenner-Archiv ein unermüdlich hilfsbereiter Freund und Berater, wenn es um Fragen in Zusammenhang mit der Wittgenstein-Forschung ging.

Dies, obwohl ihm – nach seinen eigenen Worten – der ganze „Rummel" um seinen Onkel eher mißfiel, er diesem und vor allem seiner „Anhängerschaft" kritisch gegenüberstand. Doch seine Bereitschaft zu helfen – eine an ihm hervorstechende Eigenschaft – hielt ihn nicht davon ab, alle an ihn gerichteten Anliegen und Probleme zu lösen zu versuchen. Briefe wurden sofort und im Detail beantwortet, zumeist mit heiteren Anekdoten aus dem Leben verschiedener Mitglieder der Familie Wittgenstein sowie mit Zitaten diverser Dichter und Gelehrter bereichert. Anläßlich von Besuchen stellte er sich stundenlang zur Verfügung, um Fragen mit Geduld und Genauigkeit zu beantworten. Gerne schmückte er sein umfangreiches Wissen mit persönlichen Erinnerungen aus, vorzugsweise aus der Zeit des Krieges, während der er in der Kanadischen Armee als Major gedient hatte. Nachdem er sich vor einigen Jahren endgültig im Süden Englands niedergelassen hatte, blieb er dem Brenner-Archiv weiterhin verbunden und pflegte regelmäßigen brieflichen und telephonischen Kontakt. Darüber hinaus bemühte er im Ausland lebende Verwandte, wenn er erhoffte, diese könnten für unsere Forschungstätigkeit wertvolle Informationen liefern. Als es um die Erlaubnis zur wissenschaftlichen Bearbeitung und eventuellen Publikation von Korrespondenzen der Familie Wittgenstein ging, erklärte er bereitwillig seine Zustimmung und bewog weitere dafür Verantwortliche aus seiner Verwandtschaft, es ihm gleichzutun. Bei der Diskussion, ob neu aufgefundene Materialien der Österreichischen Nationalbibliothek oder dem Brenner-Archiv übergeben werden sollten, setzte er sich vehement zugunsten des Brenner-Archivs ein.

Neben seiner Hilfsbereitschaft und Großherzigkeit nach vielen Seiten war es vor allem sein Humor, der John Stonborough auszeichnete und der ihn bis zuletzt nicht verließ, selbst als er, nach dem Tode seiner Frau Veronica, geb. Lady Morrisson-Bell, aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes, in einem Heim gepflegt werden mußte. Bei Anfragen um sein Befinden neigte er dazu, das wenige Positive hervorzukehren, das überwiegend Negative mit Humor und Gelassenheit zu nehmen. Weit mehr kümmerte er sich um das Wohl Anderer, und in einer für ihn charakteristischen Art und Weise war schließlich er es, der den um ihn Besorgten Kraft und Mut zu geben vermochte.

Wittgensteins Vorstellung von Ethik, die sich nicht in Worten aussprechen, sondern nur in der Lebensweise des Einzelnen zeigen lasse, hat sein Neffe John Stonborough beispielhaft verwirklicht.

Ilse Somavilla

Im folgenden ein Nachruf des bekannten Wittgenstein-Forschers Professor Brian McGuinness, der seit Jahren mit John Stonborough in Verbindung stand.

John Jerome Stonborough 1912–2002 „Wittgenstein's Nephew" or: The Philosopher's Nephew

John Stonborough („Ji" to his family), who died recently in Dorset at the age of nearly ninety, was a direct nephew of the philosopher Wittgenstein, being the second son of Margaret Stonborough, Ludwig's rich, talented and beautiful sister. Thomas Bernhard's book with the title *Wittgenstein's Nephew*, admirably translated by David McLintock, is based on a charming but distinctly loopy cousin: yet it throws some light on John's background too. We lose with him perhaps the last, invaluable contact with that generation. But his friends and family lose much more. Injustice and bad behaviour would call out bluffness and irascibility but he had a good-heartedness and good humour that preserved him from the Wittgensteins' tendency to intensity and over-scrupulousness. With perfect manners and a good presence he easily won affection and was adored by all, right up to his nurses at the end. A most distinctive feature was his old-fashioned English („sump'n") and the aristocratic intonation of his voice, said to resemble that of his uncle.

The main influence on him, of course, was ‚Mama'. Her portrait by Klimt, now in Munich, well expresses the force and aspiration that governed her. Herself daughter of a steel magnate, she married a rich man with scientific interests (which she shared). It happened he was American and this took her and her young sons away from Austria in the latter years of the First World War. From an exile among equally exiled royal families in Switzerland they returned to Austria to help Hoover in food distribution and to engage in charitable work generally. (A foundation of theirs aided the publication of philosophical works.) Living in ‚Stadtpalais' that the upper nobility were glad to let, they moved in social, literary, and intellectual circles as well as the musical and artistic ones that the Wittgensteins already belonged to. The followers of Kraus were there, and of Freud. Indeed Freud himself made a lightning diagnosis of John's elder brother's stammer, „Did it start when his brother was born?", while John himself (photographs suggest that he was a slow developer) Freud categorized as effeminate. „Ganz die Frau Mama!" („Just like madam.") was the more tactful way in which the Demel waitress put it. Robust enough in later life, he was able to laugh at both these remarks.

For he wasn't quite his mother. Some of her charm he certainly had, but not her ambition or the fascination she exercised on people. Ludwig's friends, Ramsey, Koder, later von Wright, became her friends, often taking their problems to her. Freud was fascinated: if she was one of *Freud's Women* (the title of a recent book) Freud was one of her men. Like Ludwig she found straightaway the path to what really mattered to a new acquaintance and insisted on talking on such a level. (Biographers of Ludwig sometimes want to write about her instead.) She wanted the best from everybody and something extraordinary from her sons.

The effect on them (and on two adopted sons) might have been worse: one perhaps suffered from excessive expectations – but John did not: as a boy he was content to coast along. His education was the best, but mixed. He went to the Theresianum, with all the Austrian upper crust, and to Hahn's Salem with the intellectuals and nobility of Europe: Golo Mann, Alice von Platen (who became the conscience of German medicine) and many of his own cousins, who looked after him. He had philosophy tutorials from Friedrich Waismann, he heard Moritz Schlick; and at Freiburg University (with Alice Platen again) he attended some of Heidegger's lectures. „Dieser krasse Positivist!" („That crude positivist!") is how his uncle was summed up.

John was no intellectual, but he acquired immense anecdotal and personal knowledge about figures from the end of Austria-Hungary and from the interwar years and he had the memory for detail of an intelligence officer (which he later became). He lived in an atmosphere of refinement that even Wittgenstein (who constructed a new house to enshrine it) did not expect to last. And he was daily exposed to his uncle and wise friends such as Ludwig Hänsel or cheerful ones such as Rudolf Koder.

In the late thirties (his mid-twenties) he went to Washington as an assistant to Frances Perkins, Roosevelt's Secretary for Labour, an illustration of the sort of work his mother planned for him. Everything changed, of course, with the annexation of Austria. John did much to save members of his family there, who had varying amounts of Jewish blood. At great financial sacrifice they were able to acquire a quasi-Aryan status. He became their manager, holding valuables and funds in America for them. He even smuggled out priceless musical manuscripts through Switzerland, which the frontier guards could not believe were anything but reproductions.

The war (as often happens) was his best period and marked his life: his mother came to New York. He himself, an American citizen, enlisted in the Canadian Army and in due course went to England and served in the liberation of the continent. With his knowledge of German, „Stoney", as the Canadians called him, was an ideal Intelligence Officer for interrogating, interpreting documents, even identifying captured ordnance (one piece had an engraving of his grandmother, Poldi, after whom a steelworks had been named). He learnt not to rely on verve but trained hard and rose to be a Major (some „bastard" of a Canadian General prevented him making the leap to Lieutenant Colonel. He used the rank afterwards, particularly

in Austria where some title is (or was) needed. He stayed loyal too to his Canadian friends and went back frequently later, having some business interests there. It is interesting to see the success he had among people to whom his background meant nothing.

But the most important feature of the war years for him was his marriage to Veronica Morrison Bell of a distinguished Northumberland family. ‚Mama' was delighted to learn that they were also musical but was in any case very taken with the daughter in law, though not without thoughts as to how she might be improved. Fortunately these remained theoretical. Veronica was an ideal companion, generous in support, and restraint when required, with a great vitality and life of her own, typified by powerful cars swiftly driven, until an advanced age.

After the war John devoted his time to his three children and to the management of family properties and his Canadian investments. Increasingly he became the custodian of the Wittgenstein memory and to any reasonable inquirer he would dash off typed letters full of quotations from Schiller and childhood, salted with Viennese dialect. He went into print himself only once, threatening a scurrilous traducer with the moral equivalent of a shotgun. But he was tireless in assisting reasonable inquirers, and would even lay distant relatives under contribution for their memories. Typescripts found in his ‚Wiener Werkstätte' cupboards he unhesitatingly presented to the literary heirs, though his memories of them in the tense days immediately after Wittgenstein's death were ones of a „pretty rum crew".

John and Veronica lived between a dream house in Dorset and the ‚Kleine Villa' in Gmunden – in the shadow of the great Villa Toscana built for the exiled Grand Dukes and bought by John's mother. Both houses were filled by Veronica's unerring taste with the pictures and objects from family stores. John loved best his park on the lake with its great trees and its cyclamen where he would walk and could spot a bird quicker than anyone even when his sight began to fail. It seemed as if a falcon would swoop on a small bird especially for him.

Old age brought them back definitively to Glendon. The large villa in Gmunden became a conference centre and the smaller is to house the archives of Thomas Bernhard, for whom John had a surprising sympathy. His eyes and other ailments gave him more and more trouble but his mind remained sharp. Veronica supported well his almost total dependence on her but on the eve of her ninetieth birthday she was carried away by a stroke. He lived on for another year, lucid but failing physically, and will be much missed. With him go the qualities, and the quirks, of an earlier generation and class.

Brian McGuinness

Der „Kommentierte Gesamtbriefwechsel Christine Lavants“ in Stichworten

Projektziel ist die Sammlung und Sicherung von Quellen, deren Auswertung den persönlichen und kulturellen Kontext Christine Lavants betreffend sowie die Darbietung des Textmaterials für die Wissenschaft und eine weite interessierte Öffentlichkeit.

Materialsuche: Die Briefe Christine Lavants sind naturgemäß an vielen und verschiedenen Orten zu suchen. In Christine Lavants Nachlaß (Robert Musil Institut, Klagenfurt, RMI) hat sich ihr Telefonregister erhalten, das mögliche KorrespondenzpartnerInnen ausweist (enthält Eintragungen von etwa 1957 bis Anfang der 1960er Jahre); im Nachlaß gibt es 570 Briefe und Karten an sie selbst – davon 270 Briefe von Werner Berg (gesperrt) und 200 Ansichtskarten (die sie der Motive wegen aufgehoben hat) –, jedoch gibt es von wichtigen BriefpartnerInnen nicht ein Schreiben, haben sich von umfangreichen Briefwechseln eben nur manche Postkarten erhalten – sie selbst hat also nicht ‚gesammelt‘. Wichtigste Referenz sind Namenserwähnungen in den bisher vorliegenden Briefen sowie Auskünfte ihrer Bekannten oder Verwandten. Christine Lavant korrespondierte mit ‚Berühmten‘ und ‚Unberühmten‘ – ihre Briefe an die ‚Unberühmten‘ sind erfahrungsgemäß genauso inhaltsschwer, aber ungleich schwieriger aufzufinden. Christine Lavants Freundinnen und Freunde sind heute zumeist sehr alt (sie war Jahrgang 1915); oft sind wir bereits ‚zu spät‘. So suchen wir Personen, Nachlässe, Nachkommen.

Bestandsaufnahme: Bis 31. März 2002 wurden ca. 1850 Korrespondenzstücke gesammelt. Davon sind 920 von Christine Lavant; diese sind zu etwa gleichen Teilen handschriftlich und maschinschriftlich; etwa 340 Briefe und Karten von ihr sind undatiert. In Archiven liegen 1220 Briefe, in Privatbesitz 640. Wir stellten insgesamt etwa 400 Anfragen um Briefe, ein Gutteil mit negativer Antwort (die, um in Zukunft Doppelanfragen zu vermeiden, ebenfalls verzeichnet werden).

Dank an alle, die uns mit Wissen weiterhelfen; die Kontakte herstellen; die uns empfangen; die sich erinnern; die Keller und Dachböden durchsuchen und manchmal zu ihrer eigenen Enttäuschung nichts finden; die Briefe zur Verfügung stellen oder schenken; die freundlich Auskunft geben über sich selbst oder über Tanten, Väter, Ehemänner, FreundInnen...

Umfang: Der Briefwechsel Christine Lavants (CD-Rom, siehe unten) wird alle Korrespondenzen enthalten. Die privaten, die mit SchriftstellerkollegInnen sowie mit Verlagen und literarisch-künstlerisch tätigen Institutionen, auch das Kündigungsschreiben an die „Neue Heimat“ – wer anders hätte als Grund der Kündigung „Heimweh“ angegeben? ‚Dichterin‘ und ‚Mensch‘ – ident oder getrennt? Der früheste bisher bekannte Brief stammt aus dem Jahr 1933, der letzte vom April 1973, ihrem Todesjahr – aus der Nazi-Zeit liegt bis auf die Bekanntgabe ihrer Hochzeit (April 1939) bisher nichts vor. Wir haben also gut drei Jahrzehnte im Kommentar zu gewärtigen. Generell wird mit den Briefen der Eindruck stärker, daß Christine Lavant nicht – wie offenbar auch gerne geglaubt wird – ihr Leben

im Verborgenen verbracht hat. Wir erfahren von ihren Reisen, von ihrer Teilnahme bei literarischen Zusammenkünften und Lesungen, von Besuchen. Doch muß noch genau erfaßt werden, welche Phasen es gab und wie überhaupt sich in ihrem Leben Aktion und Rückzug verbanden. Die Briefkontakte reichen weit, von St. Stefan im Lavanttal aus gehen sie über Sau- oder Koralpe unter anderem nach Israel, Island und Istanbul. Dabei zeigt sich Christine Lavant oft auch als starke soziale Partnerin, die als Mitfühlende, Beratende, Kräftigende, gelegentlich beinahe Abgeklärte und Überlegene auftritt. Sie stellt im Kontext dieser sozialen Kontakte Betrachtungen über Leben und Welt an, und so werden die Briefe zu Fragmenten einer Anschauung, die sich je nach KorrespondenzpartnerIn eher im spirituellen, religiösen, philosophischen, psychologischen oder lebenspraktischen Blickfeld manifestiert.

Teile, die summen: eine Vielstimmigkeit, in der einzelne Töne sich verstärkend übereinanderlagern oder relativierend nebeneinander, ein Raum der Zwischenmenschlichkeit; darin Christine Lavant als Mensch in verschiedenen Kontexten, in Bewegung, immer anders, immer sie selbst, mit ihren Problemen und ihrer Verständigkeit.

Hinführend: zu Biographie und Werk. Christine Lavant hinterließ keine Tagebücher oder andere persönliche Aufzeichnungen, ihre Briefe sind die Zeugnisse ihrer inneren und äußeren Biographie. In ihren Briefen verstreute poetologische Äußerungen zeigen ihr Selbstverständnis als Dichterin (sie hinterließ keine theoretischen Texte); die Briefe selbst sind Dokumente auch literarischen Umgangs mit Sprache in den von ihr beschriebenen Phasen „dichterischen Verstummens". Es gibt Übergänge und Brücken zum Werk: manche Briefe haben eine literarische Struktur, manche benutzen im Werk ebenfalls auftauchende Bilder, manche geben Zugang zur Chiffrierung in Lyrik wie Prosa; nicht zuletzt sind die Briefe Referenzbereich für die Kommentierung und Datierung ihrer Werke.

Präsentation: Eine CD-Rom (Hypertext-Database) enthält alle Briefe (in chronologischer Anordnung, die alphabetische Ordnung nach EmpfängerInnen/SchreiberInnen ist auf Mausklick möglich), Lebensdokumente Christine Lavants, die Faksimiles aller Briefe von der Autorin (ein virtuelles ‚Briefarchiv'), einen Kommentar (Einzelstellen- und Flächenkommentare), Biographien der BriefpartnerInnen und eine Chronik des Lebens von Christine Lavant (erstellt aus den Briefen und dem Kommentar, ggf. auch Erinnerungen anderer), interessante Drittbriefe, Fotos. Der Textbestand ist vollständig indiziert, verknüpfte Suchen sind möglich. Besonders berücksichtigt werden Christine Lavants Briefe: sie werden originalgetreu wiedergegeben, lediglich offensichtliche Verschreibungen und Versehen werden korrigiert. Dazu kann eine auf einer versteckbaren Textebene angelegte textkritische Version je nach Wunsch aus- und eingeblendet werden. Jedenfalls: keine „stillschweigenden Eingriffe". In gedruckter Form werden zwei Auswahlbände erscheinen (CD-Rom und Bände: Otto Müller Verlag). Editorische

Richtlinien wurden erstellt von Ursula Schneider, Annette Steinsiek und Wolfgang Wiesmüller 2001/2002. (Sehr herzlichen Dank an Wolfgang Wiesmüller für seine kompetente, immer konstruktive und kollegiale freundliche Hilfe!)

Ausgangspunkt war die im Auftrag des Forschungsinstitutes Brenner-Archiv (FIBA) von A. Steinsiek herausgegebene und kommentierte Edition der Briefe Christine Lavants an Ingeborg Teuffenbach, deren Nachlaß im FIBA liegt (*Herz auf dem Sprung*, Otto Müller Verlag 1997). Schon hier wurden für Kommentar und Nachwort alle bis dahin (teil-)veröffentlichten Briefe ausgewertet oder angegeben sowie nach weiteren in Zusammenhang stehenden Briefkonvoluten gesucht.

Geschichte: Im Oktober 1997 formulierten wir erstmals das Projekt eines Gesamtbriefwechsels; seitdem arbeiteten wir, soweit es die Zeit zuließ, ehrenamtlich daran. Mit 15. April 1998 wurden wir halbtägige Mitarbeiterinnen der „Kritischen Werkausgabe Christine Lavants", die am RMI, gefördert vom Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), entsteht (FWF-Projektleiter: Klaus Amann). Seit März 2000 wird der „Kommentierte Gesamtbriefwechsel Christine Lavants" (KGCL) vom FWF gefördert, Forschungsstätte: FIBA. Seit Ende des Beschäftigungsverhältnisses bei der „Kritischen Werkausgabe" am RMI Ende Juli 2001 arbeiteten wir jeweils mit einer ganzen Stelle am KGCL (unter Mitarbeit der Forschungsbeihilfen Nadja Mellitzer und Verena Zankl – Dank an die beiden!). Anfang Oktober 2001 wurde beim FWF der Antrag auf Weiterförderung eingereicht (FWF-Projektleiter: Wolfgang Wiesmüller) – und am 5. März 2002 positiv beschieden. Wir danken dem FWF für die Finanzierung! Wir danken dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv für die Bereitstellung der Arbeitsstätte!

Beste Absicht: Fertigstellung des „Gesamtbriefwechsels" mit zwei ganzen Stellen und zwei Hilfskräften 2004.

(Stand: März 2002, Hinweis: Zahlen gerundet.)

Im Zusammenhang mit diesem Projekt entstandene Publikationen:

Christine Lavant: Der Gesamtbriefwechsel. In: B. Fetz u. K. Kastberger (Hg.): Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition. Wien, Bozen: Folio 2000, S. 134 – 137.

Poststempel: St. Stefan, Lavanttal. Die Briefe Christine Lavants. In: W. M. Bauer, J. John, W. Wiesmüller (Hg.): „Ich an Dich". Edition, Rezeption und von Briefen. Innsbruck: Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik 2001, S. 247 – 263.

Christl Thonhauser wird Christine Lavant. Entschlüsse und Hindernisse auf dem Weg zur Buchautorin. In: Christiane Caemmerer, Walter Delabar, Elke Ramm, Marion Schulz (Hg.): Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945

– 1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Kongressbericht der 3. Bremer Tagung zu Fragen der Literaturwissenschaftlichen Lexikographie, 5. bis 7. 10. 2000 in Bremen. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2002, S. 175 – 201.

Out of Biography. In: Christine Lavant: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Salzburg, Wien: Otto Müller 2001.

Siehe auch: Wolfgang Wiesmüller: Christine Lavant. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 67. Nachlieferung (März 2001, Stand 1.1.2001).

Ursula A. Schneider, Annette Steinsiek

Bericht des Institutsvorstands

Mit 31.7.2001 ist Tit. Ao. Univ.-Prof. Dr. Walter Methlagl, der erste, langjährige Leiter des Instituts, „in den dauerhaften Ruhestand getreten"; so definiert er jedenfalls selbst das Faktum, dass er seine wissenschaftlichen Arbeiten unermüdlich weiterführt. Sein Stellvertreter als Institutsvorstand, A. Univ.-Prof. Mag. Dr. Eberhard Sauermann, hat interimistisch die Leitung des Instituts übernommen; seit Beginn des Wintersemesters 2001/2002 ist A. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Holzner neuer Institutsvorstand.

Archivierungsarbeiten

Der Koordination sämtlicher Archivierungsarbeiten widmet sich in erster Linie Dr. Anton Unterkircher, seit Mai 2001 unterstützt von Andreas Hupfauf. Beide kümmern sich v. a. um die Neuordnung der Bibliothek (die durch die neu hinzugekommene „Bibliothek Stegmüller" eine wertvolle Ergänzung erfahren hat) und um die Archivierung von Nachlässen (namentlich folgender Nachlässe: Emilie Klotz, Hans Lederer, Josef Leitgeb, Friedrich Punt, Raoul Henrik Strand und Fanny Wibmer-Pedit).

Das Brenner-Archiv hat neben einigen kleineren Sammelstücken bzw. Teilnachlässen (z. B. Teilnachlass Walter Ritzer), die angekauft worden sind, zwei große, im übrigen miteinander eng verflochtene Nachlässe „zur dauernden Verwahrung" übernommen: den Nachlass Josef Leitgeb (am 10.4.2002) und den Nachlass Friedrich Punt (am 29.5.2002). Im August 2002 hat der Trakl-Herausgeber Prof. Dr. Hans Szklenar (Heidelberg) seine umfangreiche Sammlung zur Trakl-Ausgabe von Killy/Szklenar dem Brenner-Archiv übergeben.

Im Aufbaustadium befindet sich eine neue Organisationseinheit des Instituts, das „Digitale Archiv": In diesem „Archiv" sollen künftig die wichtigsten Archivmaterialien und Fotos in digitalisierter Form gespeichert und verwaltet werden; zugleich sollen aber auch schon die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, dass das Institut künftig digitale Vorlässe übernehmen und somit auf die Folgewirkungen des Computers für die literarische Produktion und deren Archivierung angemessen reagieren kann. – Leiter dieser neuen Organisationseinheit ist Eberhard Sauermann, das „Projektmanagement Digitales Archiv" liegt in den Händen von Gerti Kratzer.

Forschungsarbeiten

Im Berichtszeitraum fanden zahlreiche Institutsversammlungen statt, zu welchen sämtliche Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter eingeladen waren. Dabei stand die Frage eines Entwicklungskonzeptes für das Forschungsinstitut Brenner-Archiv (im Kontext neuer hochschulpolitischer und gesellschaftlicher Entwicklungen) im Mittelpunkt. Es wurden denkbare/wünschenswerte Kooperationen mit anderen Institutionen diskutiert, es wurde schließlich auch die Möglichkeit erwogen, am Institut einen Spezialforschungsbereich („Überlieferung und Kritik") neu einzurichten.

Vorläufiges Ergebnis dieser Gespräche (die kontinuierlich weitergeführt werden): Das Forschungsinstitut Brenner-Archiv beteiligt sich an zwei Forschungsschwerpunkten der Geisteswissenschaftlichen Fakultät, an einem weiteren Forschungsschwerpunkt, der an der Theologischen Fakultät begründet wird, es arbeitet künftig eng zusammen mit dem Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche der Universität Trento sowie mit dem Institut für Christliche Philosophie der Universität Salzburg, und es verstärkt auch die Beziehungen mit dem Deutschen Literaturarchiv (Schiller-Nationalmuseum) in Marbach a. N. sowie mit dem Österreichischen Literaturarchiv in Wien. Mit diesem zuletzt genannten Archiv ist auch vereinbart worden, künftig stärker zu kooperieren, wenn es um Ankäufe von Sammlungen/Nachlässen oder Teilnachlässen (für die sich beide Institute interessieren) und insbesondere um deren Aufarbeitung geht.

Von den neuen Publikationen seien hier hervorgehoben:
Eberhard Sauermann: Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg. Wien: Böhlau 2000.
Ferdinand Ebner: Mühlauer Tagebuch. Hrsg. von Richard Hörmann und Monika Seekircher. Wien: Böhlau 2001.
Friedrich Punt: Zuflucht im Wortgehäuse 1941–1943. Hrsg. von Christine Riccabona und Anton Unterkircher. Innsbruck: Edition Löwenzahn 2001.
Meine fremde Welt. Grete Gulbransson. Tagebücher. Band II. Hrsg. von Ulrike Lang. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2001.
Allan Janik: Wittgenstein's Vienna Revisited. New Brunswick: Transaction Publishers 2001.
Christine Lavant: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Hrsg. von Annette Steinsiek und Ursula A. Schneider. Salzburg: Otto Müller 2001.
Sprachkurs. Beispiele neuerer österreichischer Wortartistik 1978–2000. Hrsg. von Petra Nachbaur und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Haymon 2001.
Walter Methlagl: „diverse" an Ludwig von Ficker. Postkarte vom 20.11.1913. Innsbruck 2001.

Öffentlichkeitsarbeit

Über die Tätigkeit des Literaturhauses informieren die Programmhefte; die Veranstaltungen werden im allgemeinen sehr gut besucht (und in den Medien häufig ausführlich besprochen). – Frau Dr. Anna Rottensteiner verstärkt seit dem Beginn des Jahres 2002 das Literaturhaus-Team.

Gemeinsam mit dem Kulturamt der Stadt Innsbruck und den ÖBB gestaltet das Forschungsinstitut Brenner-Archiv seit dem 1.1.2002 eine Plakataktion am Innsbrucker Bahnhofsvorplatz: „Literatur am Bahnhof".

Neu angelaufen ist im Berichtszeitraum auch die Veranstaltungsreihe „Kontroversen im Brenner-Forum". Diese Reihe richtet sich im besonderen an die Mitglieder des Brenner-Forums und der Geisteswissenschaftlichen Fakultät (Lehrende und Studierende), sie greift Themen auf, die über die traditionellen

Fächergrenzen hinaus von allgemeinem/eminentem Interesse sind, und versucht, eine Brücke zu bauen zwischen den Geistes- bzw. Kulturwissenschaften und der Öffentlichkeit.

Nur summarisch erwähnt seien hier die Vorträge, die von Institutsmitgliedern im Berichtszeitraum gehalten wurden, im In- und Ausland (u. a. von Holzner, Hörmann, Janik, Lang, Methlagl, Nachbaur, Riccabona, Sauermann, Seekircher, Somavilla, Unterkircher) sowie die zahlreichen Buchpräsentationen. Schließlich wäre noch vor allem auch darauf hinzuweisen, dass in der Homepage des Forschungsinstituts Brenner-Archiv (http://brenner-archiv.uibk.ac.at/) unter der Rubrik „Neuerscheinungen und Rezensionen" laufend aktuelle Informationen vor allem über Publikationen in und aus Tirol, nicht zuletzt auch aus dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv erscheinen.

Pläne

Im Rahmen des Interreg III-Programms hat auch das Forschungsinstitut Brenner-Archiv (in Verbindung mit dem Amt für Bibliothekswesen in Bozen und in Zusammenarbeit mit der Dokumentationsstelle für neuere Südtiroler Literatur) ein Projekt vorbereitet: „Dokumentation Literatur in Tirol". Das Projekt, das sich zum Ziel setzt, zunächst einmal in einer Datenbank, später auch in Handbüchern das literarische Leben in Tirol seit 1800 so sorgfältig und vollständig wie nur möglich zu erfassen (Leitung: Johann Holzner, Stellvertreter: Anton Unterkircher) wird sowohl vom Land Tirol (Kulturabteilung) wie auch von der Kulturabteilung der Autonomen Provinz Bozen-Südtirol unterstützt.

Vorbereitet wird auch die Einrichtung einer Franz-Tumler-Arbeitsstelle. Nach Vorverhandlungen, die Johann Holzner in Berlin mit Frau Sigrid John-Tumler und mit Herrn Dr. Jochen Meyer (dem Leiter der Handschriftenabteilung des Deutschen Literaturarchivs) sowie in Wien mit Herrn Herbert Ohrlinger (Zsolnay-Verlag) geführt hat, sollen demnächst Verträge im Hinblick auf eine neue Franz-Tumler-Ausgabe unterzeichnet werden. Die Ausgabe soll im Zsolnay-Verlag erscheinen, hrsg. von Johann Holzner, Sieglinde Klettenhammer (Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik der Universität Innsbruck) und Jochen Meyer.

Die Franz-Tumler-Arbeitsstelle stellt unter einem eine neue Verbindungsschiene dar zwischen dem Brenner-Archiv und dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar.

Die vom Institut für deutsche Sprache, Literatur und Literaturkritik der Universität Innsbruck veranstaltete Poetik-Vorlesung findet seit dem Sommersemester 2002 im Brenner-Archiv/Literaturhaus statt und ist öffentlich zugänglich.

J. H.

Neuerscheinungen

Ferdinand Ebner: Gesamtausgabe. Mühlauer Tagebuch 23.7.–28.8.1920.
Hg. v. Richard Hörmann u. Monika Seekircher. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2001.

Im Sommer 1920 hält sich der österreichische Philosoph Ferdinand Ebner einen Monat lang bei Ludwig von Ficker, dem Herausgeber der Zeitschrift *Der Brenner* und Entdecker von Georg Trakl, in Mühlau nahe bei Innsbruck auf. Während dieser Zeit entsteht das sogenannte *Mühlauer Tagebuch*, in dem Ebner seine Eindrücke und Gedanken festhält. Ebner schildert seine Freundschaft mit Ficker, die Diskussionen mit verschiedenen Persönlichkeiten aus dem Brenner-Kreis, die sich an seinen radikalen Thesen entzünden, und die auf zahlreichen Wanderungen rund um Innsbruck erfahrene Schönheit der Natur, die ihm, dem „Denker des Wortes", die Grenzen der Sprache aufzeigt. Ein ähnlicher Zweifel befällt ihn bei der Besichtigung von Bildern des Malers Erich Lechleitner, dessen Werk und Persönlichkeit seinen rigorosen Kulturpessimismus in Frage stellen. Ebenso findet sich im Tagebuch eine scharfe Kritik an der katholischen Amtskirche und an den kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnissen der Zwischenkriegszeit.

Dem Tagebuchtext angeschlossen ist ein Einzelstellen- und ein Flächenkommentar, in dem biographische, literarische, philosophische, historische und andere Zusammenhänge erklärt werden. Das umfangreiche Bildmaterial dient der Veranschaulichung und ermöglicht somit eine konkrete Vorstellung von den im Tagebuch erwähnten Personen, den Örtlichkeiten zu dieser Zeit und von den Bildern der im Tagebuch genannten Maler.

Grete Gulbransson: Tagebücher. Hg. und komm. v. Ulrike Maria Lang.
Bd. 1: Der grüne Vogel des Äthers. 1904–1912. Basel/Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1998.
Bd. 2: Meine fremde Welt. 1913–1918. Frankfurt/M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2001.

Seit Mai 1993 werden am Forschungsinstitut Brenner-Archiv die Tagebücher der 1882 in Bludenz (Vorarlberg) geborenen Schriftstellerin Grete Gulbransson-Jehly bearbeitet, die von 1902 bis 1927 in München lebte und enge Kontakte zur dortigen Kulturszene unterhielt. Im Unterschied zu ihrem Mann Olaf Gulbransson (dem Maler und Zeichner der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus*) erlangte sie nur regionale Bedeutung, wenngleich ihre informativen und umfangreichen Diarien (ca. 90.000 handgeschriebene Seiten; Zeitraum: 1895 bis 1934) weit über regionale Belange hinausführen: Sie stellen nicht nur ein facettenreiches und umfassendes Dokument der Münchner Moderne und der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts dar, sondern

erfüllen darüber hinaus die Funktion eines kollektiven Gedächtnisses, das vor dem Vergessen vergangener Epochen bewahrt. Dabei stehen angesichts des geringen literarischen Stellenwerts der Autorin nicht die Texte als literarisch-ästhetische Phänomene im Vordergrund, sondern die durch sie vermittelten kunst-, kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Aspekte. Durch das Zusammenwirken von Bild und Text wird ein äußerst dicht gespanntes Netz verschiedenster Informationen sichtbar, das Einblicke eröffnet, welche eine reine Textedition nicht leisten würde.

Dies zeigt sich auch an dem im Herbst 2001 erschienenen zweiten Band der Gulbransson-Tagebuchedition: Schon die Umschlaggestaltung dieses Buches nimmt in Wort und Bild ein Phänomen vorweg, das nahezu für alle darin enthaltenen Texte charakteristisch ist und als eine zentrale Thematik dieser Publikation in Erscheinung tritt: die Diskrepanz zwischen der Erlebniswelt Grete Gulbranssons einerseits und der uns historisch überlieferten Realität andererseits. Der größte Teil der in Band II abgedruckten Einträge, der vor allem die Jahre des Ersten Weltkriegs betrifft, macht deutlich, wie sehr sowohl Grete Gulbransson als auch ihr Mann Olaf in einer von der Realität abgehobenen Welt lebten und den Krieg solange verdrängten, als sie seine Auswirkungen nicht selber spürten. Bezeichnend hierfür mag folgender Satz sein, den Grete Gulbransson am 16. Oktober 1914 in ihr 46. Tagebuch schrieb: „Jetzt ist die Welt von Kriegslärm und blutigen Realitäten voll, aber ich kann und will nicht meinen Grund verlassen, der sich mit dem Spinngeweb der Seele abgiebt. Mit Traum und Bild und Atmosphäre."

Christine Lavant: Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus. Hg. u. m. e. Nachwort versehen v. Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Salzburg/Wien/Leipzig: Otto Müller 2001 (3. Aufl. 2002).

Die 1946 entstandene Erzählung galt als verschollen und blieb bis heute unpubliziert. *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* ist die gleichermaßen literarische wie psychologisch genaue Studie eines freiwilligen Aufenthalts in einer „Irren-Anstalt". Die Ich-Erzählerin schildert Bewußtseins- und Unterbewußtseinszustände von Insassinnen, Personal, BesucherInnen und sich selbst.

Christine Lavant: Das Kind. Hg. nach d. Handschrift im Robert-Musil-Institut u. mit einem editorischen Bericht versehen v. Annette Steinsiek u. Ursula A. Schneider. Mit einem Nachwort v. Christine Wigotschnig. Salzburg/Wien: Otto Müller 2000.

Die Erzählung *Das Kind* war Christine Lavants literarisches Debüt und erschien 1948. Die vorliegende Edition basiert aber nicht auf dem damals durch den Verlag redigierten Text, sondern auf dem 1999 aufgefundenen Originalmanuskript.

Anton Unterkircher: Ludwig Wittgenstein an Ludwig von Ficker. Brief vom 14.7.1914. Innsbruck 2000. (= Faksimiles aus dem Brenner-Archiv. Hg. v. Annette Steinsiek. Nr 1).

Walter Methlagl: „diverse“ an Ludwig von Ficker. Postkarte vom 20.11.1913. Innsbruck 2001. (= Faksimiles aus dem Brenner-Archiv. Hg. v. Annette Steinsiek. Nr 2).

Allan Janik: Wittgenstein's Vienna Revisited. New Brunswick/USA, London: Transaction Publishers 2001.

Das Buch besteht aus einer Einleitung und 12 Kapiteln, die die Argumentation von *Wittgenstein's Vienna* ergänzen und einige Mißverständnisse des früheren Werkes ausräumen sollen. Im ersten Teil werden die einschlägigen intellektuellen Kontroversen und ästhetischen Werte in „Wittgensteins Wien“ in Analysen von Schönberg, Weininger, Ebner und Kraus in Verbindung mit der Nietzsche-Wagner-Kontroverse und in Beziehung zur Kunst Jacques Offenbachs dargestellt. Im zweiten Teil werden sowohl Wittgensteins Beziehung zum Wiener Kreis, der Psychoanalyse und Georg Trakl als auch die Rolle von Hertz, Weininger und Kraus in der Entstehung seines Philosophiebegriffs erläutert. Die Hauptthese ist, daß die kritische Einstellung zur Wiener Moderne von Kraus in der Literatur und Weininger in der Philosophie Wittgensteins Denken zutiefst prägt und seine Position als kritischer Modernist, d. h. zwischen der klassischen Moderne und der sogenannten Postmoderne erklärt.

Friedrich Punt: Zuflucht im Wortgehäuse 1941–1943. Gedichte. Hg. v. Christine Riccabona u. Anton Unterkircher. Innsbruck: Edition Löwenzahn 2001 (= Brennertexte Bd. 4).

Friedrich Punt (1898–1969), Rechtsanwalt und Lyriker, lebte in Innsbruck. Er war mit Ludwig von Ficker bekannt und mit Künstlern der „Brenner“-Gruppe befreundet, u. a. mit Carl Dallago, Josef Leitgeb, Erich Lechleitner, Bruno Sander. Der aus dem Nachlaß herausgegebene Band *Zuflucht im Wortgehäuse* umfaßt Gedichte gegen den Nationalsozialismus und ist ein für Tirol einzigartiges Dokument literarischen Widerstands.

Carl Dallago: Im Anfang war die Vollendung. Ausgewählte Schriften. Hg. v. Studierenden unter Leitung v. Walter Methlagl u. Judith Nesensohn. Innsbruck: Haymon 2000 (= Brenner-Studien Bd. 16).

Dieser Band versammelt Texte von Carl Dallago, die zwischen 1905 und 1947 – dem Jahr seines Todes – entstanden sind: Lyrik, kulturkritische Essays, Aufsätze zur bildenden Kunst (namentlich zu Giovanni Segantini und Albin Egger-Lienz) eine Auswahl aus seiner Wiedergabe des *Taoteking* und politische Pamphlete gegen den Mussolini-Faschismus und den Nationalsozialismus.

Judith Bakacsy, Anders V. Munch, Anne-Louise Sommer (Hg.): Architecture. Language. Critique. Around Paul Engelmann. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000 (= Studien zur österreichischen Philosophie Bd. 31).

Dokumentation des Engelmann-Symposiums in Aarhus. Mit Beiträgen von Niels Albertsen, Judith Bakacsy, Jean-Pierre Cometti, Leslie van Duzer, Allan Janik, Kent Kleinman, Nana Last, Anders V. Munch, Kasper N. Olsen, Anne-Louise Sommer, Paul Wijdeveld.

Allan Janik, Monika Seekircher, Jörg Markowitsch: Die Praxis der Physik. Lernen und Lehren im Labor. Wien/New York: Springer 2000 (= Springer Physik).

Diese Fallstudie in der experimentellen Physik (durchgeführt am Institut für Ionenphysik in Innsbruck und am Institut für Allgemeine Physik in Wien) basiert auf Ludwig Wittgensteins pragmatischer Sprachauffassung und Michael Polanyis Konzept vom impliziten Wissen. Mit dem erkenntnistheoretischen Hintergrund wird die konkrete physikalische Laborpraxis, insbesondere die Wissensvermittlung im Labor, untersucht und werden Erfahrungen von PhysikerInnen beschrieben.

Josef Leitgeb: Gesammelte Werke. Hg. v. Walter Methlagl u. Hans Prantl. Innsbruck: Tyrolia.
Bd. 1: Das unversehrte Jahr. Chronik einer Kindheit. Hg. v. Manfred Moser u. Hans Prantl. 1997.
Bd. 2: Von Blumen, Bäumen und Musik. Hg. v. Walter Methlagl u. Manfred Moser. 1997.
Bd. 3: Gedichte. Hg. v. Sabine Hofer u. Sabine Frick. 1997.
Bd. 4 Kinderlegende. Hg. v. Sabine Hofer, Walter Methlagl u. Hans Prantl. 2000.

Das Kind Leonhard („Lienhard“) Tengg wurde alten Prozeßakten zufolge nach dem Dreißigjährigen Krieg, in Zeiten voll Dämonenglaubens und offiziellen Hexenwahns, von der Heiligen Inquisition verfolgt, in einem Prozeß verurteilt und hingerichtet. Josef Leitgeb, dem die Prozeßakten durch einen Freund zugänglich gemacht wurden, hat diese todgeweihte Kindgestalt mit Leben erfüllt. Lienhard nahm Zusammenhänge wahr, die anderen verborgen blieben, seine zart berührende Hand beruhigte die Wildheit der Tiere und linderte die Krankheit der Menschen. Eben diese Fähigkeiten machten ihn dem Volk unheimlich und der Obrigkeit zum willkommenen Opfer ihrer Machtausübung. Leitgeb gab seinem Roman eine sprachliche Form und Bauart, die ebenso wie der Inhalt das Zeitüberdauernde der Legende an sich haben. Eben durch diese Qualität begegnet uns dieses Prosastück heute so neu wie am Tag seines ersten Erscheinens im Jahre 1938.

Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Sauermann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
Bd. II: Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913. 1995.
Bd. III: Dichtungen Sommer 1913 bis Herbst 1913. 1998.
Bd. IV/1 und IV/2: Dichtungen Winter 1913/1914 bis Herbst 1914. 2000.
Supplementbände im Schuber: Georg Trakl: Gedichte. Sebastian im Traum. Reprint. 1995.

Grundlagen der textkritischen Arbeit sind die Faksimiles der überlieferten Handschriften sowie der vom Autor selbst veränderten Typoskripte. Die verschiedenen ‚Textstufen' ergeben sich aus Handschriften, Typoskripten und Druckfassungen. Es geht darum, jenen Prozeß deutlich zu machen, der Dichten bedeutet – den Vorgang, der Vorrang hat vor dem Ergebnis.

Wittgenstein und die Musik. Ludwig Wittgenstein – Rudolf Koder: Briefwechsel. Hg. v. Martin Alber in Zus. mit Brian McGuiness u. Monika Seekircher. Innsbruck: Haymon 2000 (= Brenner-Studien Bd. 17)

Ludwig Wittgenstein und Rudolf Koder lernten einander während ihrer gemeinsamen Volksschullehrerzeit in Puchberg (Niederösterreich) kennen; ihre Freundschaft erwuchs vor allem aus dem gemeinsamen Interesse für Musik. An den kommentierten Briefwechsel schließen zwei Essays an, in denen Martin Alber versucht, den musikalischen Spuren in der Familie Wittgenstein im allgemeinen und in Leben und Philosophieren Ludwig Wittgensteins im besonderen nachzugehen.

Eberhard Sauermann: Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen Bd.4).

Die Studie geht der Frage nach, wie Kriegsfürsorge und Kriegsdichtung im Ersten Weltkrieg zusam-menhingen. Weitgehend unbekannt ist die enge Verflechtung zwischen Kriegsfürsorgeorganisationen und dem Militär, aber auch die Bereitschaft von z. T. renommierten Schriftstellern, der Glorifizierung der Habsburgermonarchie und von deren Armee zu dienen (z. B. im Kriegsarchiv), vergessen sind die poetischen Aufrufe an die Soldaten, das Leben freudig zu opfern für Gott, Kaiser und Vaterland. Solchen Botschaften gilt die Untersuchung von Publikationen von Kriegsfürsorgeorganisationen und literarischen Vereinen. In einer Analyse von Kriegsdichtung und -publizistik werden Verfahrensweisen der Kriegspropaganda erörtert, was weltanschauliche Stereotypen ebenso einschließt wie sprachliche Klischees. Damit ist zugleich eine Dokumentation entstanden, die schwer zugängliche Quellen erfaßt. Das Augenmerk gilt aber auch einem literarischen Repräsentanten des Vaterlands wie Hugo v. Hofmannsthal sowie der Einstellung zum Krieg und dessen literarischer Gestaltung bei Karl Kraus und Georg Trakl. Zitate aus der *Fackel* und den *Letzten Tagen der Menschheit* dokumentieren die ‚andere Seite'. Der zweite Schwerpunkt der Arbeit liegt auf einer Untersuchung der Kriegsfürsorge in ideeller und materieller Hinsicht, vorrangig am Beispiel des k. k. österreichischen Militär-Witwen- und Waisenfonds.