

Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv
Nr. 22/2003

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

Innsbruck 2004

Bestellungen sind zu richten an: Forschungsinstitut Brenner-Archiv
Universität Innsbruck (Tel. 0512/507-4511)
A-6020 Innsbruck, Josef-Hirn-Str. 5
<http://brenner-archiv.uibk.ac.at/>

Druck: Steigerdruck, 6094 Axams, Lindenweg 37

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

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit Genehmigung der Herausgeber gestattet

Inhalt

Editorial	5
Texte	
Mila Haugová: <i>Gedichte</i>	7
Barbara Hundegger: <i>Gedichte</i>	15
Dragica Rajcic: <i>Schreib Telegramm</i>	33
Aufsätze	
Seongki In: <i>Karl Kraus' Sprache der Kunst als Ansatz der Reflexion</i>	43
Eberhard Saueremann: <i>Fickers Einfluß auf Dallagos Schriften zum Ersten Weltkrieg</i>	53
Richard Hörmann: <i>Ferdinand Ebner in seinen Briefen</i>	67
Maila Cappello: „ <i>Wer ist Prof. Ehrenberg?</i> “ <i>Die Beziehung Ferdinand Ebner – Hans Ehrenberg</i>	81
Atsushi Imai: <i>Joseph Zoderer und Südtirol. Versuch über Zoderers Roman „Der Schmerz der Gewöhnung“</i>	89
Cosmin Dragoste: <i>Ewig im Schatten der Angst. Herta Müllers Buch „Der König verneigt sich und tötet“</i>	103
Artak Grigorjan und Allan Janik: <i>Katharsis: ein Manifest für das Theater?</i>	113
Aus dem Archiv	
<i>Briefe Franz Tumlers an Gertrud Fussenegger</i>	129
<i>Interview mit Gertrud Fussenegger</i>	135
Anton Unterkircher: <i>Eine späte ‚Heimkehr‘. Zum Nachlaß von Joseph Georg Oberkofler</i>	145
Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek: <i>Von Gertrud von Le Fort zur „formelhaften Vorsatzbildung“. Zum Nachlaß Monika Mayrs (1922-1983)</i>	151
Barbara Hoiß: <i>Wort(ge)bild. Zu Max Riccabona</i>	161
Sandra Unterweger: <i>Der Nachlass Christoph Zanon. Die Vorarbeiten zu „Schattenkampf. Texte von der Heimat“ in den Tagebüchern von 1985 bis 1992</i>	167

Aus dem Literaturhaus

„...Die Schere ist unheimlich klug...“

Herta Müller zu Gast im Literaturhaus am Inn

175

Michael Guttenbrunner: *Über Mechtilde Lichnowsky*

181

Notizen

Martin Sailer: *Für Haimo*

189

Eberhard Sauermann:

Trakl-Manuskripte versteigert bzw. nicht versteigert

191

Rezensionen und Buchzugänge

193

Bericht des Institutsvorstands

199

Neuerscheinungen

203

Editorial

Am 17. September 2004 feierte das Brenner-Archiv seinen 40. Geburtstag. Am selben Tag starb Bert Breit. – Wir bringen in diesem Heft keinen Rückblick auf die Festveranstaltung, obgleich das Genre der Selbstbeweihräucherung im universitären Leben so hoch im Kurs steht wie nie zuvor. Aber wir bringen Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, einen Nachruf auf Bert Breit von Othmar Costa.

Ferner einen Aufsatz von em. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Wieser (Institut für Zoologie und Limnologie der Universität Innsbruck) zum Stifterjahr 2005: einen Aufsatz, der an Reflexionen Adalbert Stifters erinnert, die an Grundprobleme rühren, über deren Lösung erst in jüngster Zeit unter Naturwissenschaftlern wieder diskutiert wird. Zwei weitere Aufsätze sind diesmal Lyrikern gewidmet; der eine gilt Bruder Willram (Anton Müller) und plädiert für eine kritische Betrachtung dieses Tiroler Autors und Priesters, der andere erörtert das Werk von Wilhelm Szabo und versteht sich als Anregung, dieses Werk, das im übrigen schon Ludwig v. Ficker sehr geschätzt hat, neu zu lesen.

Den Schwerpunkt dieser Nummer bildet eine Edition: die von Walter Fähnders und Andreas Tobler besorgte und kommentierte erste Druckfassung der Trakl-Arbeit, die Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) im Jahr 1931 geschrieben hat, um sie an der Universität Zürich als Prüfungsarbeit einzureichen. Diese Arbeit, das Original liegt im Staatsarchiv des Kantons Zürich, ist nicht nur ein interessantes Zeugnis der Trakl-Rezeption, sie stellt zugleich auch den ersten Ausgangspunkt dar für die literarische Produktion der Autorin des Romans *Tod in Persien*.

Mit der Erzählung *Die Blechbüchse* stellen wir eine junge Autorin aus Südtirol vor. Birgit Unterholzner, 1971 in Bozen geboren, hat in Innsbruck Deutsche Philologie, Medienkunde, Zeitgeschichte und Geographie studiert; sie ist Mittelschullehrerin für Literarische Fächer und Fachberaterin für Theaterpädagogik, seit 2004 auch Mitglied der Südtiroler Autorenvereinigung.

Unter den Rezensionen befindet sich dieses Mal eine Buchbesprechung, die den herkömmlichen Rahmen des Genres sprengt: Werner Zilligs Bemerkungen über Alois Pichlers Wittgenstein-Buch wären korrekt wohl in einer neuen Rubrik, unter der Überschrift „review essay“ einzuordnen. – Wir würden nicht ungern dieses Genre in Zukunft fördern.



Mila Haugová
Gedichte

DIE URZEITLICHE

1

Ich bin Alfa.
In uralter Traurigkeit
badet mein Leib,
verwundete Sterne
schwinden dahin,
bloß eben mit der Fingerkuppe
streichelt der Schlaf
mein Gesicht;
Bilder ohne Gedanken,
Gedanken ohne Bilder.
DU SCHMERZT.
Bin Mutter der Mutter.
Bin Tochter der Tochter.
Erinnerte Erinnerung, die uns verborgene.

2

In der engen Maske der Frau;
sich quälen,
sich plagen,
absterben,
klug werden.

3

Das geflügelte Auge,
gehört es denn unwiderruflich dem Mann?

4

Wie sich entledigen seiner
Frauenfedern?
Sich die Flügel abreißen?
Rückhaltlos glauben?
Wahnsinnig werden vor Berührung.
Sich verlieren ins Unendliche,
Schlüssel sein zu allen Türen,
– sich schließen wie eine Orchidee?

5

Böses verleiht dem Bösen Macht.
Alfa wacht immer; in heiliger
Höhle hütet sie
das Feuer. Angstvoll fühlt sie
wie im lebendigen Fleisch
Eisflocken jubeln, bald schon bedecken sie
die ganze Erde.
Da erhebt sie sich, ruft nächtliche
Vögel herbei, ewig hungrige treue Wölfe,
geht hinüber zum Gatter, naht sich dem Vieh,
tatschelt die großen weißen Stirnen –
im Grunde beruhigt sie sich selbst,
verschluckt ihren Schrei,
streichelt ihren gewölbten Bauch
und sitzt gebückt
beim unendlichen weiblichen Feuer.
Einsam, ohne Umarmung, schlingt sie die Arme
um ihre Knie. Am frühen Morgen schläft sie ein. Da
kommt der Mann.

6

Alfa tritt ein in all ihre Tage,
schreitet gegen die Zeit, nimmt
eine Handvoll Licht; sie legt
sich aufs Lager von Gras, beschreibt um sich
einen Kreis und sagt: „Hier ist Zuhause.“
„Alles kam rechtzeitig,“ sagt sie sich, „auch diese
kalte dunkle Nacht.“ Ein weiteres Jahr
des Lebens.
Sie betritt ihre Tage und kein Blick zurück,
sie bittet um nichts, nur eine Bitte:
sie will reine Tage,
sie will Früchte des Lichts.

7

Alfa beschwört, will Liebe
auf immer. Dem Wind übergibt sie
ihr erstes Wort, versteckt unterm Stein
einen Schlangenschwanz, wirft ins Feuer
eine Handvoll Schirlingskraut, einen schmalen
Ring
wirft sie ins Wasser. Dem rasenden Blut
legt sie Zügel an, sie lacht
in den Spiegel, schluchzt unterm Kissen
von Gras, verläßt sich selber, findet sich selber,
verschließt sich,
gewöhnt sich ans eigene Blut
und wartet –

8

Alfa schläft bis zum narbigen Morgen.
Weckt die Vögel, sich selber, die Glut,
legt Knöchelchen nach,
schmückt die Stirnen der Toten,
glättet den Lehm mit nacktem Fuß
und zeichnet sich selbst, die Vögel,
Totenmale, biegt ausdauernd angestrengt
mit ihren Fingern scharfkantige Ruten;
sie hinterläßt Zeichen, also ist sie.
Auf schmalem Pfad kommt der Mann
ihr unter die Lider
wie Schnee.
Alles wird zugedeckt.
Der Mann ist der Schnee.

9

Die Zeichen erhalten. Sich erinnern
an sie. „Enträtseln die letzten
Spuren des Vogels in uns ...“
Keimende Samen sprengen die Erde.
Genau dort warten, wo sie zerbirst
und grüner Sproß aufreißt der Dunkelheit Haut.
Ich hab keinen Stein, der die Hände
höhlte, noch Wasser, das hungrig sich
an die Lippen höbe –

10

Nur ein Anflug von Wind in den Flügeln,
nur lange Frauengewänder
mit der roten Spur der Liebe,
hier streifte selbst Gott seinen Zorn ab
und würde zum Wind in den Flügeln,
zur roten Spur auf langen
Frauengewändern, zum Messer mit
doppelter
Schneide, zum Vogel, der
in die Umarmung legte
seine ganze geflügelte Kraft
und sein unwiderbringliches Lied.

11

Einzigster Trost der Frauen
ist der Traum.

12

Gesicht des Mannes. Verwundet.
Verwundend. Gedächtnis.
Dürerer Wahnsinn. Aufgehängt
in der Wörterschlinge. „Welche Schuld?“
Heim ohne Dach. O, Gesicht des Mannes,
gezeichnet durch Kerben des Lichts
sinkt es in den Traum von Gewalt –
weint, sammelt kalte Steine.
Die erwärmen sich kurz und leuchten auf.
Lange bewahren wir uns diese Wärme.

DER TOCHTER ÜBER DIE LIEBE

Darüber sagen kann ich dir nichts,
doch einst hält dein Weg an vor der Tür,
und nicht mal die Kleider wirst du mitnehmen dürfen,
weder Mutter noch Vater gedenken im Gruß,
namenlos wird dir ein Name,
du öffnest,
im Spalt, jäh und kurz, siehst du
dunkle, undurchdringliche Wasser,
den Abglanz eines matten Sterns,
das Geliebte, Ungekannte,
es gelingt dir nur noch,
leicht die Lippen zu öffnen.

DEIN KÖRPER IST MEINE ZEIT

Hier bin ich schon, hab keine Angst,
hier bin ich schon, um dich nach allem zu fragen,
hier bin ich schon, um dir Tag zu sein und Nacht,
Abgrund, in dem du deine Gesichter begräbst,
hier bin ich schon, laß dich fallen
aus deinem Körper in meinen.
Dein Körper ist meine Zeit,
ich such mir darin einen Platz.
Hier bin ich schon, deine Frau,
ich lasse dich meine Kindheit erraten.
Hier bin ich schon, meine Hände umfassen deine dunkle Stirn
hier bin ich schon, hier ist mein Schoß,
hier bin ich schon, und was immer geschieht, ich liebe dich
hier bin ich schon, ich habe gewartet auf dich ein Leben lang.

(Aus dem Slowakischen von Angela Repka)

Barbara Hundegger
Gedichte

drei mal raten zählen bis drei

prolog

wünscht du dir nichts als dass bis
sie vorbei sind gespinste gefälle
geflüster bis sie vergeht deine
verwobenheit und kein schein
knöpft dich auf und kein dorn
brennt an dir und nicht eine
die dich kann und nichts
was du möchtest mit vielen
mitteln und nichts was dich
möchte du stehst in der luft
zwischen schritten abgründen
dein glanz ruht dein flügel
schläft es träumt deine
hand und kein kuss bleibt
auf dem andern

I amata

1

hostienbäckerei bestellung bei abholung bei
versand mehrwertsteuer inklusive hostien 3000
stück schauhostien brothostien hostienteigrührer
handbackgeräte lieferprogramm hostienkuchen bis
millimeter hostienbackautomaten hostienschneidegerät
elektrisch manuell befeuchtungsanlagen verpackungsmaschine
aber unsere hostien gegen nur eine spende cirka euro
soviel pro soviel stück oben im eisen zweiunddreißig
einprägungen drei symbole prägen sich in den teig
und besteht die kunst die einzelnen hostien so
genau unter den stanzrand messerscharf dass

2

und was wolltest du sehen und was
sahst du was siehst du und was zeigte
sich dir was machte dich blind und
sehend in einem und licht zweier fenster
ist im zimmer immer ein licht so sehr
versunken und keine dauernde statt nicht
zwischen zwei dieben deine seele und es
warten anfechtungen überall und tausend
kümmernisse erbärmlichkeiten aber dein platz
ist unter dem kreuz benedicta mirjam edith
teresa höhere gebote geistesgaben wunder
was götterspeisen und so zugenommen
hat der geruch der blumen dass du nichts
verlangst als in ihrer nähe zu sein

3

aus ihren lippen schweigen berge
seen ihre mühlen zermalmen nicht
versunken in ihren göttlichen anblick
und worauf sie verzichtet gut und
gern an ihrem scheidel scheiden sich
geister geistliche stände predigen
ihr aber sie und ihr meer dankt ihm
bloßfüßig seiner mutter auf knien
aus ihren augen ewig ein
licht ihre sätze sagen mir
gar nichts aber sie
leuchten dir ein

II gloria

1

besonders die spätschicht in letzter zeit häufig zu
spät gekommen privatnummern niemals alle frauen
aufgerufen ausnahmslos preisliste aus der frühschicht
herbe kritik schludrigkeit spätschicht benutzte zimmer
vor verlassen auf sauberkeit ordnung keine kondome
ascher handtuch fliesen regelmäßig boden spiegel
becken von unten wichtig duschvorhang diverse kleinere
missstände das bett im großen knarrt gewaltig soll langfristig
ausgetauscht vorhänge im aufenthaltsraum hingegen
mehrheitlich abgelehnt die annonce sklavia und freundin
lisa zeitweise fehlplatziert keine sklavia da dies soll sich
nicht wiederholen bitte künftig das telefon ehrlich privat
sind auch essensbestellungen glückwünsche ferngespräche
die spätschichtfrauen essen den frühschichtlerinnen auch
noch das essen weg hungrige huren die entwendeten waren
aufschreiben und ersetzen dass bestimmte schichten mit vom
typ her ähnlichen frauen kann derzeit nicht abgewendet überlegt
wird die anschaffung dominanten inventars über zweite hand
das rauchen im puff aufgrund drückender mehrheit ohne
rücksicht auch weiterhin erlaubt die protokollantin

2

welche wolltest du werden bist du
geworden welche fast welche niemals
halb und auf zeit archianassa thais
phryne aspasia berühmt deine zungen
einflüsse dein wort hetäre konkubine
mätresse kurtisane aber keine perlen
durften an deinen hals la paiva veronica
alphonsine tatoto aber keine nahrung
sollte man nehmen von dir gespielin
gefährtin schönheit du geliebte aber
trentuno reale wenn das spiel mit den regeln
misslang und dann hure und schlampe und
dirne und luder und jahr und tag ans bett
gefesselt sein gewerbliche zwecke unterm
strich straßenlagen damenträume schimmelrand

3

preisliste standard dein stand
eine art quicky fünfzehn sie zählt
immer mit minuten einseitig dreistellig
ihr auge französisch mit und ohne nie
stellungswechsel verkehr einbahnfahrten
beidseitig extras müssen nicht sein ab
zwanzig minuten vergehen wie tage
vibratorspiele beim mann mannigfach
ihre gründe sehn gut aus dominante
behandlung wie alles bei rot duett
handentspannung massage ihr haar
fällt ihr kurs steigt kaviar safer
sex mein parkzettel läuft
ab kreditkarten keine

III pat

1

und wer wenn nicht wir und wann wenn nicht
nach 18 stunden durchgehend frage nicht wie
schon wieder wir hinter der bar vor der bar und
dagmar isa war da und möchte dich dringend
sprechen wie eine wand schweigen kann wer die
macht hat zur lage der frau lesbengelage und lässt
sich das vermuten sind wir die guten und lassen
uns nicht großputz konzepte buffets demorouten
und die kaffeemaschine spinnt schon wieder das
wasser grau und stinkt adambräu ist ein zustand
kein bier und nur über deine leiche und haben
wir schon wenn wir die beherrschung verlieren
anchorage ist es geblieben dabei allfälliges
schoko und manner sind aus leben nicht
überleben und wer gießt die blumen täglich
plattformen weiberräte zyklotrone und eva liebt
maria praktisch lesbisch ist der widerstand das
geheimnis des glücks oder eine gute nummer
echt gut jutta soll gefälligst sauberen bardienst
nicht so einen saustall kein freiwild frei und wild
zehnprozentige jubelfeiern überall schaut's
aus und frau überbrücke
musikstücke ohne
text mit küssen

2

was dachtest du woran war nicht zu denken
was hast du dir gleich gedacht hättest du
dir denken können und wer hätte das gedacht
angelangt bei deiner anlage deinen neigungen
zugeneigt eine über eine unter und wie ganz
sachte eine frau ihre wange an die seite der
anderen reiht das hemd näher dir als die bluse
solange es frauen gibt wie sollte es da es regelt
sich etwas gegen die regeln das betrifft nicht
nur dich normalzustand systemcharakter
gegenfragen und an die verkehrten geraten
dabei wird spezifische wärme frei gertrude
anita jeanette marina sappho begreifen wenn
du eine trauerweide siehst denn nicht gebilligt
worden ist die abwesenheit von mehr zu bedauern

3

mund hüften hügel bauch was
ist bei ihr ganz normal wangen
waden kuppen knöchel welche
quellen hielten sie warm leisten
lippen grate schläfen welche
schwachheiten hat sie sich erlaubt ohren
zunge mulden nabel bist
du dein eigenes gericht kehle
schenkel stirn anhöhen wann
fingen die gegenverkehre an rüchgrat
fersen höhlen finger welchem
ufer schwimmt sie zu davon kiefer
falten beine schneisen was
ist ihr heilig was nicht nacken
rücken senken hände welche
zauber hat sie verwehrt schultern
kinne rinnen brüste was
soll nicht gelten für mich

epilog

wünscht du dir nichts als dass bis
das vorbei ist getue gehabe
gerede bis sie vergeht deine
verworfenheit und kein mund
schwärzt dich an und kein satz
hängt dir nach und nicht nur
eine die kann und alles
was du möchtest alle die
mittel und alles was dich
möchte du fliegst durch die luft
zwischen sprüngen girlanden
deine ruhe glänzt dein schlaf
in flügeln hände hat dein
traum und kein schluss
bleibt auf der andern

für einige der vorliegenden gedichte wurden auch fragmente folgender texte als vorlage oder anregung zu variation oder montage verwendet:

- *„ort der stille in einer lauten stadt – 150 jahre karmel innsbruck“, hrsg. sr. maria annuntiata vom kreuz ocd, karmel st. josef, innsbruck (o.j.)*
- *„freundschaft mit gott – erinnerungsgabe an das heilige jahr 2000“, hrsg. schwestern des karmel st. josef, innsbruck, weihnachten 2000*
- *teresa von avila: „die innere burg“, diogenes verlag, zürich 1979*
- *edith stein: „wie ich in den köln karmel kam“, echter verlag, würzburg 1994*
- *gertrude stein: „zarte knöpfe“, suhrkamp verlag, frankfurt 1991*
- *sonja sekula: „im zeichen der frage, im zeichen der antwort“, lenos verlag, basel 1996*
- *christa reinig: „feuergefährlich“, wagenbach verlag, berlin 1985*
- *monique wittig: „aus deinen zehntausend augen sappho“ / „le corps lesbien“, amazonen frauenverlag, berlin 1984*
- *djuna barnes: „solange es frauen gibt, wie sollte da etwas vor die hunde gehen?“, wagenbach verlag, berlin 1991*
- *marina zwetajewa: „mein weiblicher bruder“, matthes & seitz verlag, münchen 1995*
- *barbuch (1984 – 1988) des autonomen frauenlesbenzentrums innsbruck*
- *protokoll einer puff-mitarbeiterinnen-versammlung, deutschland 1995*
- *homepages verschiedener österreichischer und deutscher karmel*
- *homepages verschiedener österreichischer und deutscher bordelle*

Dragica Rajcic
Schreib Telegramm

Schreib kein Gedicht
Schreib kein Gedicht
Gehe
Schreib Telegramm
Kein Fuss gefasst

Stop
Schreib
Zurück
Stop

Der Tag

Die aufrichtige fragen
wie verschieben
Ein
Zahnabwaschglass wo
sein
Letzter Brief
Vertan ist
Im Kopf suche nur
einem Satz
welche könnte
käme es drauf an
Leben varendern
Mit weissen zähnen
Hinaus.

Frauen wie ich

Frauen wie ich
Verneinene jegliche beteiligung
Am frauenähnlichen herzscherz

Suchen wahrsagerinen
Auf
Um zu hören
Wie man sich am
Besten
Überlisten kann
Mit einem
Prinzen im
Keller. Für Vorrat.

Frauen wie ich legen kein wert
Auf
Sumulation der hoffnung
Sie
Wissen
Sich zu helfen
Wenn sie in der handtaschen
Ihre sehnsucht
Verliren.

Sie rufen
An.

Falsche Nummer

Unter deinen Augen
kein Regen
Mich überschwapt,
geht noch mehr

verstehe
bringe kein laut
gehe
ich wäre dumm und dämlich
sagen müssen
nur
mein herr, wie möchte ich sie
sehr
übersehr

Drehen sich ausgaben
Verstecken sich die katzen
Bleiben die sätze
Länger im hals
Um zu singen
Wer hat uns verraten
Schaffskinder in allen münde
Es wird nicht jeder tag
Tag
Ein mal im Leben
Isst man
Teller
Leer.

Mein liebster
Deine hände haben mir versprochen
In diesem wasserarmen ort
Qwelle zu finden

Himmelsschiffe könntest du
Auf abruf
Von sternem befördern

Dann sagte ich
„saubere die schatten aller zeiten“
und mein Liebster
liegt neben mir
fühlt sein herz mit
der Angst.

Fort-Bildung

Als meine Brust
Unter seinen Händen
Gänsehaut bekam
Unabhängig von Voltaire, Pascal und Heraklit
Ausser sinnen
Könnte ich
Ein Gedicht
Könnte ich ein Gedicht
Kann
ich
Ihm
Wahrheit zumuten
Am Ende der
Geschichte.

Ein politisches

Der sommerregen mitten ins gedicht
Die familie repariert zerbrochene illusionen
Gebratet wird lamm
Dalmatien dedruckt als produkt für
jedermann
Ortsansässige beziehen kriegspension
Und führen mit dem metzger
Zum Merzedes

Für morgen wird gesagt ein natürliches
entritt ins europa
Steht uns bevor
Ich trette aus
Die Schweiz vertritt meine
Nüchterne
Ablehnung
Gegen wofür

Sternhimmel um fünf vor
Blass
In halbdunkel
Kommen mir die tage
Wie verheissungen
Wochin
Mit dem pochen

In ecken werden
Wieder die
Wörter wach
Erschrecke
Nicht mein hertz
Duso moja
Lass dich nicht
Abdrehen.

Karl Kraus' Sprache der Kunst als Ansatz der Reflexion*

von Seongki In (Seoul)

Karl Kraus' berühmte ‚Sprachkritik‘, das beherrschende Thema seines Werks, ist bisher kaum in ihrem Zusammenhang mit der Philosophie des deutschen Idealismus gesehen worden. Auf diese Parallelen will der folgende Beitrag aufmerksam machen, selbstverständlich ohne unmittelbare Abhängigkeiten zu behaupten. Eine Lektüre von Kraus auf dem Hintergrund der Philosophie des deutschen Idealismus, die er geschätzt, aber kaum wirklich gekannt hat, lässt seine Sprachkritik wie seine „Ursprungs“-Vorstellung¹ in anderem Licht erscheinen.

Die Moderne und der deutsche Idealismus

Sofern sich die westliche Moderne als Bewegung der Vereinzelung und Entfremdung versteht, lässt sich die Natur im Sinne eines ideellen Gegensatzes zur Moderne nicht nur als ein Ausgangspunkt, sondern auch als ein Ziel der Moderne auffassen. Sie wird nämlich als eine ‚ursprüngliche‘ Solidarität bzw. wechselseitige Abhängigkeit der Dinge der Welt imaginiert.² Die Moderne brachte sie zu einer „Ordnung der Dinge“ (Foucault). In der neuen Ordnung ist auch das Subjekt nicht mehr der Ursprung aller Wahrheit und Wahrheitserkenntnis. Es ist zu einem bloßen Element in einem ihm stets voraus gehenden diskursiven Regelwerk degradiert, weil es selber der unkontrollierbaren Dialektik der Aufklärung (Horkheimer und Adorno) verfallen ist.

Das Dilemma war bereits deutschen Denkern und Dichtern des 18. und 19. Jahrhunderts wie Kant, Schiller, Goethe, Schlegel usw. bewusst. Schon sie wollten einen Ausweg aus der Moderne finden, insbesondere im Bereich des ‚Schönen‘. Der Verfasser des „ältesten Systemprogramms“ postulierte:³

Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sin[n]e genom[m]en. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der in dem sie alle Ideen umfaßt, ein ästhetischer Akt ist, und daß Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit verschwistert sind.

Auch die *Kritik der Urteilskraft* Kants war ein Versuch, das Postulat mit einer philosophischen Theorie zu fundieren. Das „interessenlose Wohlgefallen am Schönen“ ist von allen metaphysischen Bestimmungen frei. Trotzdem kann es zu einer intersubjektiv überprüfbaren Kategorie vergesellschaftet werden:⁴

denn jene Auffassung der Formen in die Einbildungskraft kann niemals geschehen, ohne daß die reflektierende Urteilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergleiche. Wenn nun in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung

unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muß der Gegenstand als zweckmäßig für die reflektierende Urteilskraft angesehen werden.

Die dynamische Struktur der Urteilskraft, die die Einbildungskraft mit dem Verstand in Übereinstimmung versetzt und somit rational macht, ermöglicht, „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken“.⁵ Diese reflexionsbildende Urteilskraft kann das Subjekt wahrscheinlich aus der Erstarrung der Moderne retten.

Auch Adorno erfasst gerade das Moment des Reflexiven im „Reich des Schönen“ als eine bewusste Handlung der Intelligenz des Menschen:⁶

Kant hat das Erhabene und damit wohl jegliches dem bloß formalen Spielen entragende Schöne der Natur zugeschrieben. Hegel und seine Epoche haben demgegenüber den Begriff einer Kunst erlangt, die nicht, wie das Kind des dix-huitième für selbstverständlich erachtete, „die Eitelkeit und gesellschaftlichen Freuden unterhält“. Aber sie haben damit die Erfahrung versäumt, die bei Kant noch ungehemmt sich ausdrückt im bürgerlichen revolutionären Geist, der das Gemachte für fehlbar hält und, weil es ihm nicht durchaus zur zweiten Natur geworden ist, das Bild einer ersten bewahrt.

Adorno behauptet hier, die Kunst könne mit dem Bild der „zweiten Natur“ die „erste“ Natur als Ursprung erkennen lassen. Sie könne „den Herrschaftsbereich der Menschen extrem ausdehnen“, und zwar „kraft der Setzung einer Sphäre für sich, die eben durch ihre gesetzte Immanenz von der realen Herrschaft sich scheidet und damit diese in ihrer Heteronomie negiert“.⁷

Die Vergesellschaftlichung der verabsolutierten subjektiven Erfahrung lässt sich auch in der Kultur- und Sprachkritik Kraus' feststellen. Die Sprache der Kunst soll durch ihre eigene mimetische Gestalt den „Gedanken“ aktivieren, der den Schein der Moderne zu reflektieren und zum „Ursprung“ der Natur zu gelangen erlaubt.

Kraus' Kritik an der ideologischen Sprachverwendung in der Zeitung

Kraus hat erkannt, dass sich die Moderne immer weiter von der Natur entfernt: „die Welt wird vernünftiger mit jedem Tag; wodurch naturgemäß ihr Blödsinn immer mehr zur Geltung kommt“.⁸ Der „Blödsinn“ der Moderne erscheint zuerst, indem der Staat sich von der Gesellschaft entfernt. Der Staat, der eigentlich die Idee der Sittlichkeit im Sinne Hegels verwirklichen soll, ist selber zu einem System der Kriminalität geworden. „Denn der Fortschritt ist erfinderisch, und dank ihm bedeutet das Leben keine Kerkerhaft mehr, sondern Hinrichtung mit Elektrizität.“⁹ Es komme bloß auf die Ausführung einer gegebenen Aufgabe an, ohne dass man über den Sinn der Tat nachdenken müsse.

Nach dem Staat spaltet sich auch die bürgerliche Gesellschaft selber in Kultur und Gewalt, und diese beiden gegensätzlichsten Bereiche laufen konfliktlos parallel, weil „die Entkaiserung des Ganzen nur eine Verkaiserung der Teile nach sich“ zieht.¹⁰ In der Vereinzelung der Gesellschaft hat man den Sinn für einen sittlichen Staat verloren und ist selber Mittäter an dem Verfall der Gesellschaft geworden!¹¹

Das Leben des österreichischen Staatsbürgers, nie war es etwas anderes als ein Gedränge zwischen Obrigkeit und Niedrigkeit, erleichtert durch Zufall oder Protektion. Und in keinem Kulturbereich der Erde konnte die furchtbarste Gewalt, die die Menschheit über sich aufgerichtet hat, so am corpus vile experimentieren wie an dieser Gemeinschaft von Gaffern und Geschichtenträgern, im geistigen Milieu einer Staatlichkeit, die als weltpolitischer Todeskandidat ihr Testament in Form eines Ultimatums gemacht hat.

Die Gesellschaft ist somit zu einer „Räuberhöhle“, einem „Bordell“ bzw. einer „Kleinkinderbewahranstalt“ geworden.

Schon Schiller diagnostizierte solch eine Kluft zwischen dem materiellen und geistigen Fortschritt der Moderne. Auch er fand die Ursache dafür in der Trennung des bürgerlichen Lebens von dem politischen:¹²

Der Pallast der Könige [der griechischen Antike] ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.

Schiller kritisiert hier das von der Politik isolierte und somit abstrakt gewordene bürgerliche Leben und will es durch das lebendige Wort der Kunst wieder politisch beleben: „Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun“.¹³

Kraus führt die Trennung des privaten Bereichs von dem öffentlichen auf die Erstarrung der Sprache zurück: „Nichts vermöchte das Verhältnis der Justiz zum Leben besser auszudrücken, als die Erstarrung des journalistischen Wortes zum Klischee.“¹⁴ Die Worte der Journalisten verursachen Kraus zufolge „Phantasiearmut“.¹⁵

Die Zeitungen geben jeden Tag irgendwelche Meinungen vor, die konsumiert und dann weggeworfen werden wollen. Sie schaden der „Phantasie“. Im Zeitalter der Massenmedien ist die Sprache kein Beweis und kein Träger der menschlichen Vernunft im Sinne Humboldts mehr. Sie ist bloß eine Konsumware der Kulturindustrie des feuilletonistischen Zeitalters. Kraus stellt der Erstarrung der Zeitungssprache die reflexionsbildende Urteilskraft der Kunst entgegen, und verhöhnt eine Welt, die „die Kunst auf ihren Wahrscheinlichkeitsgehalt [beschnuppert] und [...] ihn von allen Symbolen entkleidet [wünscht]“.¹⁶ Die Kunst Kraus' ist „ein großes Zitat“¹⁷, das er

überliefert, um die Zeit zur Selbstbesinnung anzuregen. Stern verkennt die ethische Wirkungsmöglichkeit dieses Zitierens als einer reflexionsbildenden Kunst, wenn er die Sprachauffassung Kraus' als „a sort of linguistic Platonism“ ablehnt und meint, Kraus setze in seiner Polemik den sprachlichen Fehler eines Sprechers ungerechter Weise mit dem ethischen Fehler des Sprechers gleich und Kraus' Sprachauffassung sei auf „the literary and sub-literary sphere“ beschränkt.¹⁸ Die Sprachauffassung Kraus' ist jedoch weniger sprachverabsolutierend als vielmehr gerade auf die ethische Wirkung dieser „literary and sub-literary sphere“ zielend. Die Sprache soll durch ihre künstlerische Form eine Reflexion über die Dinge der Welt anregen, denn ohne Reflexion kann ein Gedanke leicht zu einer Ideologie degradiert werden. Vor der Gefahr einer so phantasielosen Gesellschaft warnt auch Cassirer, und zwar am Beispiel des „totalitären“ Staates, wo nur ein Gedanke des Staates wie „Volk“ als Mythos herrscht:¹⁹

A real unity does not erase or obliterate the differences; it must protect and preserve them. Though Hegel was strongly opposed to the ideals of the French Revolution he was convinced, nevertheless, that to abolish all distinctions in the social and political body, under the pretence of strengthening the power and unity of the state, would mean the very end of freedom.

Auch Brecht sah die Leistung der Sprachkritik Kraus' in der ideologiekritischen Funktion durch Reflexionsbildung: „Vergewaltigung der Sprache mag an sich auf gewisse moralische Schäden hindeuten, aber in großem Maßstab fruchtbar wird die kritische Prüfung der Sprache, wenn sie als Werkzeug der Schädigung angewendet betrachtet wird.“²⁰

Das Erzeugen von Reflexion durch Mimesis

Die Sprache muss, so Kraus, mit Gedanken beladen sein, auf dass sie den Leser daran hindern kann, „in dem vom Feuilleton her gewohnten Tempo auch nur den oberflächlichen Sinn mitzunehmen“.²¹

Kraus zieht daher die schwer lesbare Shakespeare-Übersetzung Schlegels derjenigen Gundolfs vor. Er vergleicht zum Beispiel Stellen aus dem Monolog Hamlets nach der Hecuba-Rede des Schauspielers (II,2). Eine Passage lautet in Gundolfs Übersetzung:²²

[...] Hier der Spieler konnte
Bei bloßer Dichtung, bloßem Traum v o n W u t
Nach seinem Sinn so seine Seel zwingen,
Daß sein Gesicht von d e r e n Regung blaßte,
Sein Auge naß, Bestürzung in den Mienen,
Gebrochne S t i m m e u n d d i e ganze Haltung
G e f o r m t d e m S i n n n a c h !

Die gleiche Stelle lautet bei Schlegel:²³

[...] Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn.

Für Kraus klingt diese „gebrochne Stimm“ besser, weil sie mit der weg gelassenen Endung der Realität des Dargestellten nahe wirkt, und nicht die Stimme, sondern nur die „ganze Haltung“ allein „gefügt nach seinem [= des Schauspielers] Sinn“ ist. Die gestische Sprache Schlegels kann eine „höhere Gesetzmäßigkeit“ erlangen, als Gundolf mit der „tadellose[n] Rohübersetzung aus einem Sprachbureau“.²⁴ Die „Vision“, der „Gedanke“ und die „Stimmungsfarbe“ der Sprache dürfen weder durch „einen seichten Fluß der normalen Übertragung“ noch durch „künstliche Stauungen“ eines Übersetzers ersetzt werden.²⁵

Die Sprache der Kunst soll nicht ‚erzählerisch‘, sondern vielmehr ‚dramatisch‘ sein. ‚Dramatisch‘ heißt hier mimetisch gegenüber der Welt zu sein, wie die leuchtende „Macbeth-Sprache, in der fast jedes Wort ein Dolchstoß ist“²⁶, weil allein der Dolchstoß in der Lage ist, den rationalisierten Zuschauer zur Reflexion darüber anzuregen, dass die Welt ein Welttheater ist, wie es der Schauspieler der Hecuba-Szene dargestellt hat. Erst mit dieser Erkenntnis kann der Zuschauer aus dem „seichten Fluß“ der Moderne heraus treten.

Mimesis des „Anderen“ durch Humor

Nach Adorno hat die Bevorzugung von Begriffen wie „Freiheit und Menschenwürde“ (Schiller und Hegel) durch die westliche Moderne eine „Unfreiheit fürs Andere“ zur Folge. Die Kunst soll sich daher der Mimesis dieser Unfreiheit des Anderen widmen.²⁷ Auf diese Aufgabe der Kunst zielen schon Kraus. „Auf die Rettung solcher Gebilde [des Anderen] hatte Karl Kraus es abgesehen, in Übereinstimmung mit seiner Apologie des unterm Kapitalismus Unterdrückten: des Tiers, der Landschaft, der Frau.“²⁸ Paul Reitter führt die Idee der Mimesis auf die deutsch-jüdische Herkunft Kraus' zurück, die er mit Horkheimer und Adorno gemeinsam hat:²⁹

Jewish mimesis is a cultural virtue, a historically Jewish practice of ethical mimetic representation. [...] Jewish mimesis is threatening to anti-Semites not because it functions as an effective agent of assimilation and conceals difference, but, rather, because it remains foreign to conceptual assimilation and sustains difference.

Die Sprache Kraus' wirkt so poststrukturalistisch, weil sie die *différence* in den herrschenden „Metaerzählungen“ der Moderne erkennen lässt.³⁰

Bei Kraus spielt dabei jedoch ein Moment, dessen Adorno und Horkheimer entbehren, nämlich der Humor, der in der Tradition des Wiener Volkstheaters wurzelt, eine entscheidende Rolle. Den Humor findet Kraus in der Sprache Altenbergs: „Er ist

Lyriker, wenn er sich zur unmittelbaren Anschauung seiner kleinen Welt begibt, und er ist Humorist, wenn er sich über sie erhebt, um sie zu belachen. Er ist persönlich und reizvoll in und über den Dingen.“³¹ Die humorvolle Sprache Altenbergs verwirklicht die Reflexionsstruktur, wie Kant sie in seiner *Kritik der Urteilskraft* entwickelt hat. Indem sie die Einbildungskraft aktiviert, regt sie nämlich den Verstand an, über die Dinge der Welt nachzudenken. „Denn die Natur [...] nimmt ihre Donner nicht ernst, und ihre Sonne lacht über die eigene Inkonsequenz.“³²

Auch die künstlerische Form der Operette, so Kraus, ist geeignet, durch den Humor die reale Widersprüchlichkeit und die Konflikte der scheinbar harmonischen bürgerlichen Welt zu gestalten, „denn die Operette setzt eine Welt voraus, in der die Ursächlichkeit aufgehoben ist.“³³ Die Absurdität der Operette Offenbachs (*Blaubart*) öffne „die Kluft zwischen Gesetz [Vernunft] und Leben [Natur]“³⁴ und lasse somit die Irrationalität der rationalisierten Moderne erkennen. Die Form ist wohl die Mimesis des „Nicht-Identischen“ im Sinne Adornos, die über die Herrschaft des Identischen in der Moderne reflektieren lässt, allerdings mit der geistigen Überlegenheit eines Humoristen. Dabei spielen die Stilbrüche als eine für Kraus zentrale literarische Verfahrensweise eine entscheidende Rolle. Sie sind eben nicht „Schmonzes, sondern Tachles.“³⁵ Für den Humor sorgt auch die Musik, die fähig ist, „den Krampf des Lebens zu lösen, dem Verstand Erholung zu schaffen und die gedankliche Tätigkeit entspannend wieder anzuregen.“³⁶

Kritik an der materialisierten Sprache

Der Humor kann den Zuschauer von der materialisierten Moderne Distanz gewinnen lassen und somit befreiend wirken. Kraus kritisiert deshalb den Mangel an Humor in der Sprache der deutschen Lustspiele von Lessing bis Freytag wie in den *Fliegenden Blättern*, in denen der deutsche Falstaff von der Stofflichkeit der materialisierten Welt gefangen ist, weil die Figur „an das Thema der Fressens und Saufens rührt“, bei dem die deutsche Literatur immer nur unappetitlich werde.³⁷ Kraus verlangt von den deutschen Lustspielen die Reflexionsstruktur eines bewussten „Kunstschönen“ der Sprache. Er gibt daher ironisch Grabbe recht, wenn dieser meint, „ein Charakter, der bloß des Lebensgenusses wegen komisch und witzig ist“, sei „von der Grundlage der deutschen National-Komik, welche auch das Lustige unmittelbar auf Ideale bezieht und daher schon dessen Erscheinung als solche schätzt, weit entfernt.“³⁸ Um die Wichtigkeit dieses Abstraktionsvermögens zu betonen, zitiert Kraus auch Jean Paul, der meint, „daß der Humor, als das umgekehrte Erhabene, nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee vernichte; es gebe für ihn keine Tore, sondern nur Torheit und eine tolle Welt.“³⁹ Das Vermögen des Humors ist für Kraus ein wesentliches Element der Urteilskraft, das „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen“ betrachten lässt.

Beispielgebend dafür sei die Sprache Nestroys. Kraus stellt das Auftrittslied des schon völlig betrunkenen Knieriem aus der Fortsetzung von *Lumpacivagabundus, Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* vor (I,19):⁴⁰

Hab'n Sie 's schon g'hört, daß s' drent beim Rab'n
Mich heut hinausgeworfen hab'n?
A jede Ripp' in mir hat 'kracht,
Mein Plan zur Rache ist schon g'macht.
[...]
Ich lass' gern, komm' ich schiach nach Haus,
Mein Zorn an der Familli aus!

Hier „wiegt“ die Figur „als Gestalt einen ganzen Schalanter auf und ist einfach das Denkmal eines Volkstums. Vor solcher Vergeistigung des Ordinärsten wird der deutsche Humor der Viktualien kleinlaut“. Sie ist „der Humor der Sprache, nicht der des ‚Stoffes‘“.⁴¹ Die Kontrastierung zwischen Nestroys Knieriem und der frühnaturalistischen Säuer-Figur Schalanter in Anzengrubers *Viertem Gebot* ist als Abwertung des Erkenntniswerts realistischer Verfahrensweisen besonders zu unterstreichen.

Erst die Erinnerung der Sprache an die Dinge der Welt durch das Kunstschöne kann die trügerische Verdoppelung der Welt in einer zum Informationsinhalt reduzierten Mediensprache verhindern. Ohne eine solche Vergeistigung ist der Begriff der Natur nichts anderes als Materialismus. Kraus distanziert sich deshalb von den Novellen Kleists und den Romanen Heinrich Manns, die trotz ihrer umfassenden Beschäftigung mit der Beschreibung des „Wesentlichen“ noch ohne Sprachbewusstsein quasi wie „Bericht und Psychologie“ wirken⁴², sowie von den Dramen Hebbels, in denen die Sprache der Figuren keinen Unterschied zeige und monoton wie aus einem Mund wirke. „Die endlose Schnur von aneinander gereihten Überlegungen, die jede Hebbel'sche Figur mitschleppt, weist weniger auf Geburt als auf Selbstmord.“⁴³

Kritik an der feuilletonistischen Sprache

Kraus kritisiert, zumal in *Heine und die Folgen*, bekanntlich Heine, dessen lyrische Texte zwar sehr sprachbewusst seien, jedoch ein Spiel der „Form“ blieben, das keinen verbindlichen Bezug auf Dinge der Welt nehme, weil Heine ein ‚Kosmopolit‘ sei – Kraus' Wortspiel mit diesem Wort muss hier unkommentiert bleiben –; ihm wird Liliencron mit seiner Schleswig-Holsteinischen „Landanschauung“ gegenüber gestellt. Heine ist für Kraus ein nicht wünschenswerter Gegenpol zum so genannten deutschen Materialismus.⁴⁴

Zwei Richtungen geistiger Unkultur: die Wehrlosigkeit vor dem Stoff und die Wehrlosigkeit vor der Form. Die eine erlebt in der Kunst nur das Stoffliche. Sie ist deutscher Herkunft. Die andere erlebt schon im Stoff das Künstlerische. Sie ist romanischer Herkunft. Der einen ist die Kunst ein Instrument; der andern ist das Leben ein Ornament.

Heine habe den Feuilletonismus der französischen „modernsten Impressionsjournalistik“ nach Deutschland eingeführt; dieser Feuilletonismus entspreche der Gedankenlosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft, die ihren Schein der Ordnung bewahren und schmücken möchte, sowie ihren Zeitgeist reiner Technik ohne „Gedanken“. Kraus beklagt daher sein Leben lang, dass in der Verbindung des französischen „Formalismus“ mit der deutschen „Stofflichkeit“ eine Unkultur des „utile dulci“, mit anderen Worten die Kulturindustrie der Moderne entstanden ist.

In der gleichen Perspektive kritisiert Kraus auch die Berliner Expressionisten, deren Kunst „Wortflucht“, „Denkfehler und Druckfehler“ zeige.⁴⁵ Er lässt deshalb auch in seiner Werfel-Travestie *Literatur oder Man wird doch da sehn* die expressionistischen „Bacchanten“ und „Mänaden“ im Stil des Feuilletonismus sprechen, der ihren Nietzsche-Kultus nur als Reproduktion des modischen Jargons der Zeit erscheinen lässt.⁴⁶

Schluss

Die Sprache hat die Tendenz, mit ihrer Wortgestalt selber wie eine Realität zu wirken und somit den Menschen von der Natur zu isolieren. Die Gefahr nahm im Zeitalter Kraus' drastisch zu, weil das Großbürgertum, das die herrschenden Machtverhältnisse konsolidieren wollte, begann, die Zeitung als ein neues Massenmedium effektiv in seinem Interesse zu verwenden. Die Zeitungssprache wurde immer feuilletonistischer, weil sie dem Begehren des Lesers nach Bildung und gleichzeitig nach Unterhaltung entsprechen wollte. Die leichte Lesbarkeit hinderte den Leser am Nachdenken über die Missstände in der patriarchalisch-bürgerlichen Gesellschaft. Die Sprache setzte sich selber wie eine Realität, war aber in Wirklichkeit bloß eine Scheinwelt der vom sprachlichen „Ornament“ verzierten „instrumentellen“ Vernunft der Moderne, wie Kraus kritisch formulierte. Der Satiriker wollte die Despotie dieser degradierten Sprache über die Welt mit einer mimetischen Sprache der Kunst durchbrechen, die mit ihrer besonderen reflexionsbildenden Fähigkeit durch die Lüge der Moderne hindurch den „Ursprung“ der Natur erahnen lassen kann.

Anmerkungen

* Erstveröffentlicht (auf koreanisch) in: Koreanische Zeitschrift für Germanistik (Dogilmunhak) Nr. 86, 2003, S. 275-289.

¹ Vgl. John Pizer: „Ursprung ist das Ziel“: Karl Kraus's Concept of Origin. In: *Modern Austrian Literature* 27, 1994, Nr. 1, S. 1-21.

² Vgl. Sanghuan Kim: *Nach Nietzsche, Freud, Marx. Streitpunkte in der modernen französischen Philosophie*. Seoul: Tschangzakkwabipyongsa 2002, S. 21.

³ Rüdiger Bubner (Hg.): *Das älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*. Bonn: Bouvier 1982, S. 264.

⁴ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. v. Karl Vorländer. Hamburg: Meiner 1974, S. 27.

⁵ Ebenda, S. 15.

⁶ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 101.

⁷ Ebenda, S. 120.

⁸ Karl Kraus: *Grimassen über Kultur und Bühne*. In: *K.K.: Die chinesische Mauer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (Schriften 2), S. 141-156, hier S. 146.

⁹ Kraus: *Der Fortschritt*. Ebenda, S. 197-203, hier S. 203.

- ¹⁰ Karl Kraus: Im dreißigsten Kriegsjahr. In: K.K.: Hüben und Drüben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 (Schriften 18), S. 9-48, hier S.13.
- ¹¹ Ebenda, S. 27f.
- ¹² Friedrich Schiller: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Hg. v. Siegfried Seidel. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 1980 (Schillers Werke 10), S. 7-15, hier S. 11f.
- ¹³ Ebenda.
- ¹⁴ Kraus: Die Hundsgrotte. In: Kraus (Anm. 8), S. 39-48, hier S. 42.
- ¹⁵ Kraus (Anm. 10), S.10.
- ¹⁶ Kraus (Anm. 8), S. 146.
- ¹⁷ Kraus (Anm. 10), S.10.
- ¹⁸ J.P. Stern: Karl Kraus's vision of language. In: Modern Language Review 61, 1966, S. 71-84, hier S. 79 u. 81. Siehe auch J.P. Stern: Karl Kraus. Language and Experience. In: Sigurd Paul Scheichl u. Edward Timms (Hg.): Karl Kraus in neuer Sicht. Kraus Symposium (London 1984). München: text+kritik 1986, S. 21-31.
- ¹⁹ Ernst Cassirer: The Myth of the State. New York: Anchor 1955, S. 346-347.
- ²⁰ Bertolt Brecht: Über Karl Kraus. In: B.B.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, S. 35. Zit. nach Bill Dodd: Karl Kraus' reputation as language critic in the light of 'linguistically grounded language criticism'. In: Gilbert J. Carr u. Edward Timms (Hg.): Karl Kraus und Die Fackel: Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte. München: Iudicium 2001 (Reading Karl Kraus), S. 231-246, hier S. 246.
- ²¹ Kraus: Nachhilfe. In: K.K.: Die Sprache. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987 (Schriften 7), S. 87-102, hier S. 101.
- ²² Zit. nach Kraus: Hexenszenen und anderes Grauen. In: Ebenda, S. 160-198, hier S. 166, mit Kraus' Hervorhebungen.
- ²³ Zit. ebenda.
- ²⁴ Ebenda, S. 161f.
- ²⁵ Ebenda, S. 197.
- ²⁶ Tycho Mommsen, zit. ebenda, S. 174.
- ²⁷ Adorno (Anm. 6), S. 98.
- ²⁸ Ebenda, S. 99.
- ²⁹ Paul Reitter: Mimesis, modernism and Karl Kraus's 'Jewish question'. In: Carr/Timms (Anm. 20), S. 55-73, hier S. 61.
- ³⁰ Zum Vergleich mit den Poststrukturalisten siehe Jay F. Bodine: Karl Kraus and recent paradigms of literary criticism. In: Ebenda, S. 219-230.
- ³¹ Kraus: Peter Altenberg. In: Kraus (Anm. 8), S. 187-190, hier S. 188.
- ³² Ebenda, S. 190.
- ³³ Kraus (Anm. 8), S. 147.
- ³⁴ Ebenda, S. 149.
- ³⁵ Siehe zu den Stilbrüchen Sigurd Paul Scheichl: Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus. In: Scheichl/Timms (Anm. 18), S. 128-142, hier S. 140.
- ³⁶ Kraus (Anm. 8), S. 146.
- ³⁷ Kraus: Von Humor und Lyrik. In: Kraus (Anm. 21), S. 199-211, hier S. 207.
- ³⁸ Grabbe, zit. ebenda, S. 206.
- ³⁹ Ebenda, S. 205.
- ⁴⁰ Ebenda, S. 210, mit Kraus' Hervorhebungen (im Original gesperrt gedruckt). Im Band „Stücke“ 8/I der Historisch-Kritischen Nestroy-Ausgabe (Wien: Deuticke 1996) steht diese Strophe im Apparat (S. 224f.).
- ⁴¹ Ebenda, S. 211.
- ⁴² Ebenda, S. 205f.
- ⁴³ Karl Kraus: Die Literaturlüge auf dem Theater. In: Die Fackel 457-461, 1917, S. 53-57, hier S. 55.
- ⁴⁴ Karl Kraus: Heine und die Folgen. In: Die Fackel 329-330, 1911, S. 1-33.
- ⁴⁵ Die Fackel 546-550, 1920, S. 46.
- ⁴⁶ Karl Kraus: Literatur oder Man wird doch da sehn. Genetische Ausgabe und Kommentar. Hg. v. Martin Leubner. Göttingen: Wallstein 1996.

Fickers Einfluß auf Dallagos Schriften zum Ersten Weltkrieg von Eberhard Sauermann (Innsbruck)

Carl Dallagos Einstellung zum Krieg an sich, seine Sicht der Ursachen des Ersten Weltkriegs, seine Charakterisierung der kriegführenden Nationen, die Beeinflussung seines Denkens durch den Krieg, sein Leben im Krieg und unmittelbar nach Kriegsende: das wurde im Rahmen der Bozner Dallago-Tagung genauer untersucht.¹ Hier geht es in erster Linie um die Beziehung Dallagos zu Ficker als Mensch und als Herausgeber des Brenner während des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit, vor allem was dessen Einflußnahme auf Dallagos Schriften zum Krieg betrifft.

Dallagos Leben im Ersten Weltkrieg

Anfang August 1914 schreibt Dallago an Ficker, er sei mit der allgemeinen Mobilisierung nach Nago (oberhalb von Torbole am Gardasee) zurückgekehrt; er sei nicht mehr beteiligt, da er schon die Altersgrenze überschritten und nie gedient habe; er wolle vielleicht bei Bauernarbeiten mithelfen oder müsse sonstwo seine Dienste anbieten.² Ende August wird er mit Fickers Klage konfrontiert, nicht einrücken zu dürfen. Denn 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 er als eine schwer zu ertragende Zurücksetzung empfinde.³ Dallago antwortet Ficker, seiner Klage liege das Leiden zugrunde, nicht mit den Freunden mitmarschieren zu können, also Tapferkeit, die ihn ehre. Er selbst halte sich bereit, zu seinem Sohn oder zu Freunden nach Galizien zu fahren, um bei deren Pflege oder dem Transport in die Heimat tätig zu sein; falls Italien jedoch gegen „uns“ losgehen sollte, bliebe er hier und würde sich als Freiwilliger gegen Italien einreihen lassen, da er Gegend und Leute kenne und hier gute Dienste leisten könne.⁴ Bald nach dem Kriegseintritt Italiens auf seiten der Entente vom 23. Mai 1915 wird Dallago zu den Bozner Standschützen eingezogen und im Frontabschnitt des Gardasees als Ortskundiger eingesetzt, vor allem für die Verpflegung einer Arbeitergruppe.⁵ Nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst Ende 1916⁶, unter Berücksichtigung seiner publizistischen Tätigkeit jedenfalls spätestens im Frühjahr 1918, findet er eine Anstellung als Inspektor der Almen im Bezirk Schwaz.⁷

In Dallagos Briefen an Ficker nimmt der Fall Trakl einigen Raum ein: Im Oktober 1914 äußert Dallago die Befürchtung, daß die Erlebnisse an der Front eine verheerende Wirkung auf Trakl ausüben könnten, im November drückt er seine Bestürzung über Trakls Tod aus, in den Monaten darauf spricht er über Trakls Hoffnungslosigkeit und charakterisiert ihn als „totale Verfallserscheinung“.⁸ Ein weiteres wichtiges Thema ist der Militärdienst Fickers: anfangs wollte er ihn davor befreit sehen, zum Schluß hoffte

Dallagos Werk im Ersten Weltkrieg

Dallagos unter dem Titel *Der Anschluß an das Gesetz oder Der große Anschluß* erschienener *Versuch einer Wiedergabe des Taoteking* (so der Untertitel) stellt den umfangreichsten Beitrag im *Brenner-Jahrbuch 1915* dar, das Ficker weitgehend fertiggestellt hatte, bevor er zum 2. Tiroler Kaiserjäger-Regiment nach Brixen einrückte (am 15.2.1915), und dessen Drucklegung er während seiner Ausbildung in Innsbruck besorgt hatte, bevor er nach Beneschau in Böhmen überstellt wurde (am 27.6.1915). Dallagos Beitrag ist im Spätsommer/Herbst 1914 entstanden, letzte Korrekturen hat er noch Mitte April 1915 an Ficker geschickt. Während der Arbeit an der Übertragung bekennt er ihm gegenüber: „Falls es gelingt, wär es eine größte Friedensarbeit in dieser großen Kriegszeit.“¹⁴ Dabei hatte er wohl den 30. Spruch von Laotse *Taoteking* vor Augen, in dem es heißt: „Mit Gewalt herrschen hat schlimme Rückwirkung. / Wo Krieg war, wächst aus dem Schutt der Dorn. / Großen Heeren folgt sicher kümmerliche Zeit“ (S. 99). Diese Verse zitiert Dallago übrigens in seinem Essay *Augustinus, Pascal und Kierkegaard* von 1921, als „Mahnung des von jeher Geistigen und Religiösen“, in deren Sinn Kraus während des Kriegs das Christliche existentiell dargetan habe. Kraus wiederum zitiert in der *Fackel* Auszüge aus diesem Essay, darunter auch diese Verse.¹⁵

Dallagos Vorwort nimmt – im Gegensatz zu vielen anderen Beiträgen des *Brenner-Jahrbuchs 1915*¹⁶ – direkt auf den Ersten Weltkrieg Bezug. Er erklärt darin, er habe nach Kriegsausbruch über den ersten Satz des 72. Spruchs Klarheit gewonnen und ihn wie folgt übertragen: „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 zweieinhalb tausend Jahren das aktuelle Leben eingetragen habe, die Größe und Unvergänglichkeit des *Taoteking* eher bezeuge als verletze (S. 81f.). Außer dieser Anspielung findet sich auch eine Stellungnahme zum Ersten Weltkrieg, allerdings – quasi als nebensächlich gekennzeichnet – zwischen Klammern. In der vorhergehenden Passage vertritt Dallago die Auffassung, für eine Annäherung an Laotse müsse der – vom „fortschrittlichen Erkenntnistrieb“ seiner Zeit verschuldete – Gegensatz von Ich und Gemeinschaft aufgehoben werden, durch den das Faule am Gesunden fresse. (Im folgenden werden markante Abweichungen vom Manuskript¹⁷ angeführt.)

(Daß der Boden völlig unterwühlt sein muß, auf dem das Soziologische gedeiht, erweist übrigens unsere Zeit auf höchst fühlbare Weise. Kam doch gerade in ihr – in dieser von soziologischen Errungenschaften durchsetzten Zeit [Manuskript: „diese soziologisch durchtränkte Zeit“], die [im Manuskript erweitert: „wie ein bössartiger Hund“] den „schrankenlosen Individualismus“ nicht genug zu verdammen wußte [Manuskript: „anknurrte“] – der sogenannte [Manuskript: „jetzige“] Weltkrieg zum Ausbruch. Nicht daß ich meine, solche Errungenschaften hätten [Manuskript: „das Soziologische habe“] diesen Krieg direkt bewirkt, dazu sind sie zu totgeboren und zu ohnmächtig; aber ich glaube, daß in einer Zeit, in der die Soziologie aufkommt, etwas ungemein Wichtiges für das Wohl der Menschen auf Erden eingegangen sein muß. Eine so geartete Zeit ist dann überaus ausgesetzt und allen schlechten

[Essay]
[Jan 29, 4, 1915]

Zensur und Presse

(eine Abhandlung für Presseherren u. deren Söldlinge)

Einflüssen preisgegeben. Dafür spräche auch, daß das heutige England, als der Hort der Soziologie, die Kriegsflamme auf die rücksichtsloseste Weise schürt. Der wahre Friede bedarf eben ganz anderer Fähigkeiten als der eben erwähnten [Manuskript: „als der zur Soziologie“]. Er bedarf auch viel höherer Fähigkeiten als der Krieg.) (S. 73f.)

Schon im Oktober 1914 hat sich Dallago gegenüber Ficker über die *Neue Freie Presse* und ihren „gräßlichen“ Kriegsberichterstatler Roda Roda ereifert.¹⁸ Seit Ende Jänner 1915 plant er die Abfassung eines Offenen Briefs an Moriz Benedikt, den Herausgeber und Chefredakteur dieser Zeitung. Was er der Presse entnehme, steigere seinen Widerwillen gegen sie: „sie ist unstreitig die größte Schweinerei unsrer Zeit; ihre Wirkung ist vergiftend auf Jung u. Alt; dabei geht sie meuchlings zu werke“.¹⁹ Anfang April schreibt er, er sehe ein, daß sein Offener Brief nicht in das *Brenner-Jahrbuch 1915* passe, sähe ihn aber gern als dessen Beigabe erscheinen.²⁰

Offenbar war Ficker mit Dallagos Arbeit nicht zufrieden, jedenfalls schickt ihm Dallago Ende April eine neue Version mit der Bitte, sie in irgendeiner Form außerhalb des *Jahrbuchs* in Druck zu nehmen: Sie sei nun eine Abhandlung, zu einem Offenen Brief habe er kein Verhältnis gefunden. Er glaube, daß sie nun geschlossen genug wirke und daß in ihr Wichtiges gesagt sei. Kritische Beiträge zur Presse könnten doch wertvoll sein, wenn sie von verschiedenen Autoren stammen, also vielleicht auch seine eigene – abseits von Kraus und Haecker entstandene – Arbeit, obwohl sie die satirische Schlagkraft Kraus' vermissen lasse.²¹ Damit spielt Dallago auf Haeckers Beitrag zum *Brenner-Jahrbuch 1915* (*Der Krieg und die Führer des Geistes*) an, eine die Satire Kraus' nachahmende Abrechnung mit Kriegsäußerungen des Herausgebers der *Neuen Rundschau* und von Feuilletonisten des *Berliner Tageblatts*. Denn Ficker wird auch ihm seine Erwartung mitgeteilt haben, daß dieser Beitrag in einer Weise auf die Zeitereignisse Bezug nehme, die dem *Brenner* ähnlich wie der *Fackel* das Verdienst sichere, der fragwürdigen Begeisterung geistig standgehalten zu haben.²² – Der Essay *Zensur und Presse* mit dem Untertitel *Eine Abhandlung für Presseherren u. deren Söldlinge*²³ blieb jedoch unveröffentlicht.

Dallagos Wertschätzung Kraus' manifestiert sich in mehreren Zeugnissen: Im Vorwort zu seiner Übertragung des *Taoteking* weist Dallago darauf hin, daß Kraus kurz vor Kriegsausbruch in der *Fackel* gezeigt habe, wie die Presse Wiens anlässlich des Todes einer alten Frau vom Tod in einer Weise geredet habe, als wäre er nicht mehr ernstzunehmen. In einem Brief an Ficker rühmt Dallago, Kraus' „gewaltige Rede“ *Unser weltgeschichtliches Erlebnis* entblöße „den Kern der Errungenschaften unsrer Zeit“.²⁴ (Kraus versucht darin in satirischer Absicht seinen Lesern begreiflich zu machen, daß Krieg die Probe auf den Fortschritt sei, durch die das Instrument frei werde und der Knecht sich entschädige, weshalb er persönlich nicht für die Herrschaft des niedrigen Menschen eingenommen sei.)²⁵ In seiner Abhandlung über das Trentino hebt Dallago hervor, daß – so wie er selbst den politischen Nationalismus als Kriegserreger ansehen müsse – Kraus über die Früchte der Pressepolitik in seinem Essay *In dieser großen Zeit*

1
-1
(eldlingen)

betont habe, nicht Nationen schlugen einander, sondern die internationale Schande, der Beruf, der wegen seiner Unverantwortlichkeit die Welt regiere, teile Wunden aus; die Presse in Österreich habe den Zeitvertreib des ‚Nationalitätenhaders‘ erfunden, um das Geschäft ihres schändlichen Intellekts hochzubringen.²⁶ Schließlich hat Dallago sogar eines seiner Gedichte, *Aufblick im Kriege* (in dem der Klage über die Vernichtung durch den von menschlichem Wahn ersonnenen Krieg das Lob des Lebens und der Schönheit der Natur gegenübergestellt wird)²⁷, an Kraus geschickt.²⁸

Im Frühjahr 1918 erscheint von Dallago eine 16seitige Broschüre mit dem Titel *Ueber politische Tätigkeit, den Krieg und das Trentino*.²⁹ Laut eigener Angabe hat er mit der Abhandlung, die er ursprünglich als „Arbeit über Nationetät [!] u. das Trentino“³⁰ intendiert und in der frühesten überlieferten Fassung *Die Verbrecherin Politik und das Trentino*³¹ betitelt hat, in Nago 1915 vor Ausbruch des Kriegs mit Italien begonnen und sie nach mehr als 2jähriger Unterbrechung, hervorgerufen durch seinen Militärdienst, im Herbst 1917 beendet; einiges habe er noch nachher geändert. Dallago brachte die Broschüre im Selbstverlag in Innsbruck heraus, was überraschen mag, hatte er doch seit Jahren nur mehr im *Brenner* oder im Brenner-Verlag veröffentlicht.³² Doch findet sich dafür eine Erklärung: Zwar befand sich Ficker Mitte Jänner 1918 nach einem Spitalsaufenthalt vorübergehend in Innsbruck, doch fuhr er schon Ende Jänner zu seinem Kaiserjäger-Regiment nach Beneschau und war seit März als Kommandant einer Heimkehrerkompagnie in Bukaczowce in Galizien tätig. Außerdem hätte er mitten im Krieg eine Veröffentlichung im Brenner-Verlag nicht planen können. Wie er zu Dallagos Abhandlung stand, ist unbekannt; weder im Krieg noch später findet sich irgendein Hinweis darauf. Ob er das Manuskript bzw. die Korrekturfahnen vorher zu Gesicht bekommen hat, ist äußerst fraglich; schon die Menge an Grammatikverstößen, stilistischen Mängeln und Druckfehlern spricht dagegen.

Dallagos Werk nach Kriegsende

Seit Frühjahr 1918 verfaßte Dallago eine Reihe von Essays, die laufend im Nachkriegs-*Brenner* erschienen. Sie wurden – gemeinsam mit anderen, nach Kriegsende entstandenen Essays – 1924 in seinem im Brenner-Verlag erschienenen Buch *Der große Unwissende* wiederveröffentlicht, und zwar im *Zweiten Teil*, dem *Versuch einer Wiederherstellung des Menschen*. Die meisten beschäftigen sich (mehr oder weniger) mit dem Ersten Weltkrieg, wenn auch nicht mit den konkreten politischen Veränderungen in Tirol oder Österreich in seiner Folge. Dementsprechend findet sich in den Briefen Dallagos an Ficker von 1919 bis 1921 kein Wort über die Abtretung Südtirols an Italien aufgrund des Friedensvertrags von St. Germain vom September 1919;³³ sie handeln fast nur von seinen eigenen *Brenner*-Beiträgen sowie von denen Haeckers und Ebners.

Erst im Frühjahr 1920, in seinem Essay *Die Gefangennahme der Liebe*³⁴, findet Dallago zu kritischen Worten über die Rolle der Deutschen im Ersten Weltkrieg. Deren Vorgangsweise sei dem Vertrauen auf ihre äußere Leistungsfähigkeit entsprungen. Als Folge der Gesinnung Wilhelms II. sei freilich der nationale Dünkel zu jenem „verfänglich dröhnenden Deutschtum“ angewachsen, das „das bessere Menschliche“

1
-1
(Goldlingen)

noch geführt würde“], der Führung einer verlogenen, dummen und machtgerigen Presse, die vor jeder Macht schweifwedelt, um mit jeder Macht hochkommen zu können; die aus purem Patriotismus für den Krieg war, wie sie heute aus lauter Landes- und Menschenfürsorge [Manuskript: „Menschenliebe“] für den Anschluß an das Reich ist. (S. 417f.)

Im Buch (S. 418 Mitte) fehlt folgende daran anschließende Passage (Manuskript, S. 44/181):

Ich aber sage dieser Presse, daß sie den Anschluß an das Reich aufgriff, um sich neue Bedeutung zu geben, um sich sozusagen aus dem Wasser zu halten; denn sie fußt auf schlammigem Boden, auf lauter Morast, als auf echtem Pharisäertum, das sich nach außen hin im Ideale haben nicht genug tun kann. Wer greift nicht schon mit Händen diese ganze Komödie der Lüge! Wäre es dieser Presse ernst darum zu tun, das wirtschaftliche Wohl des Landes u. das wahre Gedeihen seiner Menschen anzustreben anstatt ihr eigenes Falsches, dürfte sie in entscheidenden Dingen niemals also mitreden, wie sie jetzt mitredet, da sie doch durch ihr ungehöriges Mitreden den jetzigen Zustand des Landes mitverschuldet hat. Sie müßte bei einem Funken Selbsterkenntnis u. Willen zur Wahrheit ihr Versagen in allen entscheidenden Dingen eingestehen, anstatt sich für ihre Befähigung auf die Zustimmung einer Unsumme geistig völlig unselbstständiger Menschen zu berufen, die wohl der Mehrheit nach noch so dummeitel sind, daß sie zustimmen, um in der Zeitung genannt zu werden. Doch für das Eingestehen einer Wahrheit findet das Lügenmaul der Presse keine Worte. Vielmehr pocht sie noch als Politikerin auf ihre Ehre, auch wenn sie selbst mehrmals im Monat ihren politischen Wechsel erlebt. Was für ein Ichwahn von einem Ding, das niemals ein Ich aufzubringen vermochte! Mehr Ich u. damit auch mehr Berechtigung für sich hätte noch der Anspruch auf Mädchenehre bei einer Dirne, an der als solcher doch eigentlich nur der Leib käuflich ist u. nicht die Neigung. Auch süht die ausgesetzte gesellschaftliche Stellung der Dirne vieles von dem, was sie verschuldet. Wohingegen die Presse in ihrer politischen Feilheit u. ihrer intellektuellen Geilheit sich ihren Platz an der Sonne unsrer völlig korrumpierten Gesellschaft zu erhalten weiß u. dementsprechend auch heute noch – unbeschadet von ihrem anrühigen Verhalten während des Krieges – sich anmaßt, als berufene Führerin des Volkes hervorzutreten.

In der Presse (Manuskript: „den Nachrichten“) der Landeshauptstadt finde er einen Appell der Universität, *An die gesittete Menschheit*, die er aber nicht finden könne; er sei über die Gesittung des Rektors entsetzt, da sie es nicht verschmähe, sich dieser Presse (Manuskript: „einer solchen Zeitung“) zu bedienen, um einen Notschrei an die gesittete Welt zu richten, der der Öffentlichkeit weismachen solle, daß die Universität sich von jeglicher Schuld rein wisse.

1
-1
Goldlingen)

das ungleich mehr Halt bietet, als je ein Staat oder eine Nation zu bieten vermag. Doch was im Großen in der ganzen „christlichen“ Welt vorgeht, zeigt unser armes Land im Kleinen in erschreckender Weise: Das völlige Abhandengekommensein des Geistigen und Religiösen in existenzieller Hinsicht durch die Verkirchlichung des Christlichen, also durch Veräußerlichung des von jeher Geistigen und Religiösen. Brachte doch die Verkirchlichung des Christlichen, die zugleich eine Politisierung und Verstaatlichung des Religiösen darstellt, auch die Gefangennahme der Liebe mit sich und diese wiederum eine „Gesittung“, die in der Wahrung des Scheins Genüge findet. Kein Wunder, daß nun alle echte Liebe, jedes wahre Gefühl, durch Politik ersetzt wird, auch Vaterlandsliebe [im Manuskript erweitert: „und Deutschtum“], und daß eine feile Landespresse sich gebärdet, als könne sie ohne Anschluß an das Reich nicht mehr leben [Manuskript: „für ein Deutschtum eintritt, das ohne Anschluß an das Reich nicht mehr leben kann“]. Und doch bleibt eigentlich ein Tropf, wer, um deutsch zu bleiben, des Anschlusses ans Reich bedarf. Doch was nützt ein solches Argument – es setzt ja in Leuten Menschen voraus – dort, wo die Infizierung durch Presse und Kirche nur mehr Politiker übrig ließe! Und doch gefährdet nichts so sehr den Bestand eines Reiches und auch eines Volkes wie die allgemeine Ausübung politischer Tätigkeit. (S. 419f.)

Im Buch (S. 420 oben) fehlt folgende daran anschließende Passage (Manuskript, S. 46/183):

Das Letzte sei zu Deutschland gesagt, nicht zum Tirol von heute, das seiner Pressepolitik völlig verfallen ist. Zählt doch diese Presse bald mehr Stimmen für den Anschluß, den sie feilbietet, als Einwohner vorhanden sind: das entsetzt mich. Verfällt vielleicht schon das Kind im Mutterleib dieser Politik? Das Auftreten der Abstimmenden mit allen ihren Angehörigen macht es fast glauben.

Im Buch heißt es weiter:

Darum möchte ich das Deutsche Reich, dem ich damit gewiß auch wohl will, warnen, und fragen: was hätte es vom Anschluß aller dieser politischen, geistig völlig unselbständigen Menschen zu erwarten, die wohl nur das eine wahrnehmen, daß es anders werden muß, wenn es besser werden soll, ohne jedoch selber redlich zur Besserung beitragen zu wollen? Denn hätten sie redlich diesen Willen und zugleich eine Ahnung von geistiger Selbständigkeit, könnten sie niemals einer Presse [Manuskript: „Zeitung“] Gefolgschaft leisten, die die höchsten Worte und Werte gebraucht zur Deckung ihrer Geschäftlichkeit. [...]

Wer vollends *als Christ* redlich sein will, darf weder macht- noch besitzgierig sein. Die politische Christenheit aber hat sich als die macht- und besitzgierigste Menschheit erwiesen. Das offenbarte der Weltkrieg, der noch nicht zu Ende ist.

1
-1
eldlingen)

Haecker versichert er, 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“.⁴³ Dementsprechend kündigt er im ersten *Brenner*-Heft nach dem Krieg an, ab nun das Christentum in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken, und stellt fest, Weltgeschichte bedeute letzten Endes nichts anderes „als das ewige Nachsehen, das eine verblendete Menschheit der Vorsehung gegenüber hat“.⁴⁴

Sogar auf den Aufruf von Rektor und Senat der Universität Innsbruck vom 30.3.1920 hat Ficker nur andeutungsweise reagiert, obwohl dieser im weiteren auch ihn bzw. den *Brenner* betroffen hat: Im April 1920 nimmt er in seinem Artikel *Nachtrag* auf die *Notiz des Herausgebers* vom vorhergehenden Heft Bezug⁴⁵, in der er sich mit der auf Einladung des *Brenner* erfolgten Lesung Kraus' vom 4.2.1920 beschäftigt: Kraus hatte einige Szenen aus den *Letzten Tagen der Menschheit* rezitiert, die für den folgenden Tag geplante zweite Lesung war vom Innsbrucker Bürgermeister aufgrund der Ankündigung von Protesten und Störaktionen der (deutschnational organisierten) Studentenschaft der Universität Innsbruck verboten worden. Am 10.2. hatte der *Allgemeine Tiroler Anzeiger* eine Einsendung des Tiroler Antisemitenbundes auf eine Weise wiedergegeben, daß der Leser sie als Meinung der Zeitungsredaktion auffassen mußte; darin wird kritisiert, daß „ein deutscher Verlag, mit einem Deutschen, einem Tiroler an der Spitze“, es zustande gebracht habe, den Deutschenhasser Kraus nach Innsbruck einzuladen. Die Vertreter der Innsbrucker deutschen Studentenschaft hatten am 13.2. beim Senat eine Entschließung eingereicht, in der es heißt, die Studentenschaft der Universität habe mit tiefster Empörung die Absicht des Juden Kraus vernommen, in Innsbruck, „im deutschen Mittelpunkt des deutschen Landes Tirol“, Vorlesungen abzuhalten; die Empörung und der heilige Zorn „des deutschfühlenden Herzen der Studentenschaft“ sei gewachsen, als sie die Beschimpfung unseres Volkes vernommen habe, zumal sie von einem Menschen stamme, der sich „im selbsterhebenden Eigendünkel als Richter über ein Volk erheben“ wolle. Im *Nachtrag* ruft Ficker jene Studenten auf: „ehrt eure streitbaren *spiritus rectores magnifici* durch Sympathiekundgebungen soviel ihr wollt“, „aber verschwindet, bitte, einen Augenblick hinter die Kulissen eurer Ideale, denn ich will mir die Erscheinung jenes anderen, jenes immerhin beträchtlicheren *spiritus rector*“, nämlich Kraus, vergegenwärtigen.“⁴⁶

Man kann im Verhalten des *Brenner* bzw. seines Herausgebers eine Flucht vor der Aktualität sehen. Noch im *Brenner-Jahrbuch 1915* wollte Ficker durchaus den Zeitgeist treffen, indem er Haeckers Essay *Der Krieg und die Führer des Geistes* veröffentlichte, von dem er sich eine unmittelbare Wirkung ähnlich der *Fackel* erhoffte. Doch war er enttäuscht worden: Daß dieser Essay in Felix Stössingers umfangreicher Besprechung in der *Frankfurter Zeitung* vom 12.1.1916 ignoriert worden ist, hat ihn noch Jahre später erzürnt.⁴⁷ Und daß Josef Anton Steurer in seiner Besprechung im *Allgemeinen Tiroler Anzeiger* vom 20.7.1915 Haecker vorgeworfen hat, in seiner haßerfüllten Einstellung und im Stil ein Epigone Kraus' zu sein, wird ihn ebenfalls beeinflusst haben. Jedenfalls hat er nach Kriegsende eine Stellungnahme zu den Zeitereignissen in der Nachfolge von

[Essay]
[Jan 29, 4, 1915]

Zensur und Presse

(im Abfandlung für Prof. Professor in ...)

Kraus 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, werde 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.“⁴⁸ (In seinem *Vorwort zum Wiederbeginn* hat Ficker diese Passage weggelassen.) Es dürften also Dallagos Ausführungen zur aktuellen Lage Tirols, seiner politischen Führung und seiner Presse (namentlich den *Innsbrucker Nachrichten*) sowie zum geplanten Anschluß an das Deutsche Reich gewesen sein, für die Ficker den *Brenner* nicht zur Verfügung stellen wollte.

1921 erschien Dallagos Beitrag zum *Brenner-Jahrbuch 1915* im Brenner-Verlag in Buchform: *Laotse. Der Anschluß an das Gesetz oder Der große Anschluß. Versuch einer Wiedergabe des Taoteking*. Im Sommer 1919 war noch geplant gewesen, daß dies 1920 in einer von Friedrich Seebaß, dem Hölderlin-Editor, herausgegebenen Reihe im Münchner Musarion-Verlag erfolgen solle, doch ist es wegen eines Besitzwechsels des Verlags nicht dazu gekommen. Die Übertragung in der Buchfassung weist gegenüber der *Brenner*-Version einige geringfügige Veränderungen auf, die Dallago in einer *Nachschrift zum Vorwort* erläutert. Darüber hinaus betont er, er könne seine freie Wiedergabe des *Taoteking* mit noch besserem Gewissen als seinerzeit im *Brenner-Jahrbuch 1915* ihren Weg in die Öffentlichkeit gehen lassen. „Sollte ihr Totschweigen begegnen, wird ihr das den Weg vielleicht am wenigsten verlegen. Denn auch Totschweigen mündet in jenes Schweigen, das die Stille nicht stört, in der das Leben sich wach hält, wenn es tief ist“ (S. 26). Dallagos Vermutung, seine *Taoteking*-Übertragung werde totgeschwiegen, gründet auf seiner und Fickers Erfahrung, daß in den Besprechungen des *Brenner-Jahrbuchs 1915* von seinem Beitrag meist nur am Rande (wenn auch anerkennend) die Rede gewesen und er nirgends als jene „Friedensarbeit“ erkannt worden ist, als die er selbst ihn gesehen hat. Nur in Stössingers Besprechung, die unter dem Aspekt eines Ringens „um eine eigene religiöse Weltanschauung“ erfolgt, steht seine *Taoteking*-Übertragung (neben Kierkegaards Rede *Vom Tode* in der Übertragung Haeckers) im Zentrum; doch wird heftig kritisiert, Dallago habe die Übertragung ohne Chinesischkenntnisse, nur durch Denken und Vergleichen, vorgenommen und ein anmaßendes Vorwort verfaßt.

Fazit

Nicht nur die Entstehung und Veröffentlichung von Dallagos Schriften zum Ersten Weltkrieg hat Ficker beeinflusst, auch die Unterschiede der *Brenner*-Versionen gegenüber den Manuskripten Dallagos dürften auf Eingriffe Fickers oder zumindest auf dessen Vorschläge zurückgehen. Besonders gut läßt sich das am Vorwort zu seiner *Taoteking*-Übertragung belegen, wo die meisten Änderungen von Ficker eigenhändig als Korrekturen im Manuskript vorgenommen worden sind. (Die anderen dürften erst in der Druckvorlage eingetragen worden sein.) Dieser Befund läßt sich verallgemeinern:

1
-1
eldlingen)

viele Manuskripte Dallagos sind übersät mit Änderungen von Fickers Hand, was aber nicht auf die Korrektur sprachlicher Fehler beschränkt ist – wofür Dallago ihm sogar seinen Dank ausgesprochen hat –, sondern auch die Verbesserung stilistischer Schwächen, ja die Umformulierung von Gedanken und die Streichung ganzer Sätze umfaßt. Schließlich kann auch ein Einfluß Fickers auf Dallagos Einstellung zum Ersten Weltkrieg und zu seinen Folgen angenommen werden.

Anmerkungen

- ¹ Eberhard Sauermann: Dallago und der Erste Weltkrieg. In: Karin Dalla Torre, Johann Holzner, Paul Renner u. Silvano Zucal (Hg.): Carl Dallago – Der große Unwissende. Internationale Studententagung Bozen, 8.-10. Okt. 2003. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien-Verlag 2004 (im Druck).
- ² Brief Dallagos an Ficker, 3.8.1914 (hier und im folgenden Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck, Nachlaß Ficker).
- ³ Brief Fickers an Wittgenstein, 21.8.1914 (Ludwig v. Ficker: Briefwechsel 1914-1925. [Bd. 2.] Hg. v. Walter Methlagl, Anton Unterkircher u.a. Innsbruck 1988 [Brenner-Studien 8], S. 11-14, hier S. 12).
- ⁴ Brief Dallagos an Ficker, 23.8.1914.
- ⁵ Hubert Mumelter: Der „große Unwissende“. Zum Tode Carl Dallagos. In: Der Standpunkt, 25.2.1949; Brief Dallagos an Marie Franzos, 7.7.1917 (ÖNB, Autogr. 258/8-38).
- ⁶ Mitteilung Hans Hallers von 1987 (Ficker, Anm. 3, S. 489).
- ⁷ Brief Fickers an Ferdinand Ebner, 6.3.1920 (Ficker, Anm. 3, S. 240-244, hier S. 243).
- ⁸ Brief Dallagos an Ficker, 10.1.1915 (Ficker, Anm. 3, S. 78f.).
- ⁹ Brief Dallagos an Ficker, 17.5.1916 (Ficker, Anm. 3, S. 118f.).
- ¹⁰ Andere Angebote hat Dallago damals ausgeschlagen, wie eines zur Mitarbeit an der Zeitschrift *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler* (vgl. Brief Dallagos an Ficker, 13.1.1915).
- ¹¹ Der Brenner 3, 1912/13, H. 4, 15.11.1912, S. 172-186, laut Dallago im Juli 1912 in Varena entstanden.
- ¹² Sieglinde Klettenhammer u. Erika Wimmer-Webhofer: Aufbruch in die Moderne. Die Zeitschrift „Der Brenner“ 1910-1915. Innsbruck 1990, S. 64.
- ¹³ Der Brenner 3, 1912/13, H. 5, 1.12.1912, S. 230-232.
- ¹⁴ Brief Dallagos an Ficker, 14.10.1914.
- ¹⁵ Der Brenner 6, 1919-1921, H. 9, Anfang April 1921, S. 641-734, hier S. 708; Fackel 568-571, Mai 1921, S. 51-55, hier S. 52.
- ¹⁶ Eberhard Sauermann: Das „Brenner-Jahrbuch 1915“ und seine Rezeption. Trakl-Verehrung oder Kriegsgegnerschaft? In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 20, 2001, S. 35-55.
- ¹⁷ BA 63/32-4.
- ¹⁸ Brief Dallagos an Ficker, 22.10.1914.
- ¹⁹ Brief Dallagos an Ficker, 9.2.1915 (Ficker, Anm. 3, S. 88f., hier S. 88; hier statt „vergiftend“: „vernichtend“).
- ²⁰ Brief Dallagos an Ficker, 2.4.1915.
- ²¹ Brief Dallagos an Ficker, 29.4.1915.
- ²² Brief Fickers an Haecker, 19.12.1914 (Ficker, Anm. 3, S. 68f., hier S. 68).
- ²³ BA 63/33-2.
- ²⁴ Brief Dallagos an Ficker, 14.7.1917 (Ficker, Anm. 3, S. 132).
- ²⁵ Fackel 457-461, 10. Mai 1917, S. 95-100.
- ²⁶ Carl Dallago: Ueber politische Tätigkeit, den Krieg und das Trentino. Innsbruck 1918, S. 9. Zitat aus Fackel 404 vom 5. Dezember 1914, S. 1-19, hier S. 11 u. 14.
- ²⁷ BA 63/33-3.
- ²⁸ Brief Dallagos an Ficker, 17.5.1916 (Ficker, Anm. 3, S. 118f., hier S. 119; dort: „Ausblick im Kriege“). Kraus erwähnt das Gedicht jedoch in seinen Briefen an Sidonie Nádherný v. Borutin nicht.
- ²⁹ Jetzt auch als Faksimile in: http://www.literature.at/webinterface/library/ALO-BOOK_V01?objid=745.
- ³⁰ Brief Dallagos an Ficker, 29.4.1915.
- ³¹ Abschrift im Forschungsinstitut Brenner-Archiv, o. Sign.

Ferdinand Ebner in seinen Briefen*

von Richard Hörmann (Innsbruck)

Im Nachlass des österreichischen Sprachphilosophen Ferdinand Ebner findet sich neben seinen philosophischen Werken und zahlreichen Tagebüchern eine umfangreiche Korrespondenz, die ca. 1400 Briefe umfasst. Die allermeisten davon schrieb Ebner an Luise Karpischek, eine Handarbeitslehrerin aus Wiener Neustadt, die eine Jugendfreundin von Ebners Schwester Maria war. Seit der ersten Bekanntschaft im Frühjahr 1900 führte Ebner mit ihr einen regen Briefwechsel, dessen Intensität in den Kriegsjahren zwischen 1914 und 1918 besonders hoch war und zeitweise mehrere Briefe pro Woche betrug. Merkbar nach lässt der Briefverkehr erst in den frühen 20er Jahren, als Ebner sich seiner Lehrerkollegin Maria Mizera näherte, die er 1923 auch heiratete. Ab 1924 kam mit Ausnahme einiger Briefe in den letzten Lebensjahren Ebners der schriftliche Austausch zwischen ihm und Luise Karpischek völlig zum Erliegen.

Im Rahmen des Projektes „Gesamtausgabe Ferdinand Ebner“ ist die Transkription des Briefwechsels ein wichtiger Punkt. Die Bearbeitung dieses Nachlassteiles kann auf die von Franz Seyr in drei Bänden veröffentlichte Ausgabe der Werke Ebners zurückgreifen, in der ein Teil der Briefe aufgenommen ist. Da Seyr, wie er im Nachwort zum Brief-Band schreibt, zu einer „strengen Auslese“ gezwungen war, deren Schwerpunkt auf der Darstellung des geistigen Entwicklungsganges Ebners lag, sind viele der in den Briefen vorhandenen Bezüge ausgeklammert oder verkürzt dargestellt. Dazu kommt, dass die Seyr-Ausgabe schon seit einiger Zeit vergriffen ist, und daher eine Gesamtedition die Briefe Ebners der Öffentlichkeit wieder zugänglich machen wird. Durch die Aufnahme sämtlicher Briefe werden speziell für den wissenschaftlich Interessierten alle darin enthaltenen Facetten zur Verfügung gestellt werden.

Der Umstand, dass im deutschsprachigen Raum derzeit kein Werk von Ebner erhältlich ist (im Gegensatz etwa zu Italien und zu Trient, dessen Universität sich dank des Engagements von Professor Zucal zu einem Zentrum der Ebner-Forschung entwickelt, ein Symposium veranstaltet und einige Übersetzungen und Monographien herausgebracht hat), ist deshalb besonders bedauerlich, weil darunter auch das Hauptwerk von Ebner, *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente*, fällt. Um innerhalb des Projektzieles ein möglichst rasches Wiedererscheinen dieses Textes zu erreichen, konzentriert sich die Bearbeitung des Nachlasses zunächst auf jenes Material, das einen Einblick in die Entstehung und den geistigen Hintergrund der *Fragmente* liefert. Dazu gehören der Ende 1918 begonnene und im Frühjahr 1919 beendete Entwurf der *Fragmente* und die unmittelbar danach erfolgte Reinschrift, die Tagebücher aus den Kriegsjahren, ein Fragment aus dem Jahr 1916 und eben die Briefe an Luise Karpischek aus dieser Zeit. Die Beschränkung auf diesen Abschnitt ist deshalb nicht willkürlich, weil mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges das Ende der Arbeiten an der Schrift *Ethik und Leben. Metaphysik der individuellen Existenz* zusammenfällt, die einerseits eine

Zusammenfassung des bisherigen Denkens Ebners enthält, andererseits aber auch das Ende einer Denkentwicklung markiert, die danach eine ganz andere Richtung nahm und in den *Fragmenten* mündete.

Aus diesem in Bearbeitung befindlichen Konvolut an Briefen soll nun versucht werden, einige charakteristische Merkmale hervorzuheben und anhand von Zitaten einige der Inhalte wiederzugeben, die Ebner seiner Brieffartnerin mitzuteilen hatte. Unter einem formalen Gesichtspunkt betrachtet weisen die Briefe eine auffallende Ordnung auf. Ebner schreibt entweder auf zwei- bis vierseitigen Briefbögen oder er schickt Postkarten. Die Briefbögen werden in der Regel ausgeschrieben, wenn der Platz nicht gänzlich ausgenützt wird, entschuldigt sich Ebner. Für die Länge der Briefe ist meistens ein Bogen ausreichend, einige wenige gehen darüber hinaus auf zwei Bögen. Postkarten schreibt Ebner, wenn die Zeit für ausführlichere Mitteilungen fehlt oder wenn er die Kraft dafür nicht hat, wofür er sich ebenfalls entschuldigt. Der Aufbau der Briefe ist durchgängig derselbe: am Briefkopf befindet sich auf der rechten Seite eine Angabe des Ortes, an dem Ebner sich befindet, und des Datums. Danach folgt die Anrede „Liebe Luise“ und der Text. Am Schluss steht ein schlichtes „F“ oft ergänzt durch den Gruß „Leb wohl“. Die penible Ordnung spiegelt sich auch im Schriftbild wider. Die mit schwarzer Tinte in Kurrentschrift verfassten Zeichen sind sehr gleichmäßig geschrieben, die Zeilen trotz fehlender Linien wie mit einem Lineal gezogen gerade. Zur guten Lesbarkeit der Briefe trägt auch Ebners Sicherheit im Ausdruck und in der Rechtschreibung bei, die es ihm erlaubt, die Sätze ohne nachträgliche Korrekturen niederzuschreiben.

Der Ort der Niederschrift ist meistens Gablitz, eine kleine Ortschaft in der Nähe von Wien, in deren Volksschule Ebner seit 1912 als Lehrer tätig war. Eine Zeitlang ist es Ebners Gewohnheit, nach der Schule zu Fuß in das Kaffeehaus im benachbarten Purkersdorf zu gehen, wo er Zeitungen liest, Bekannte trifft oder trotz Erschöpfung und schlechter Stimmung die Konzentration zu einem Brief an Luise Karpischek findet. Auch das Café Akademie in Wien, das Ebner während seiner seltenen Wienaufenthalte gerne aufsucht, scheint als Ursprungsort am Briefkopf auf.

Auch bezüglich des inhaltlichen Aufbaus der Korrespondenz lassen sich Regelmäßigkeiten erkennen. Diese betreffen vor allem die Art und Weise, wie Ebner seine Briefe beginnt. Zwei typische Beispiele seien dafür angegeben:

Liebe Luise, am letzten Samstag hab ich den neuen Fahrplan auf der Westbahn doch nicht so recht im Kopf gehabt. Um 3/4 5 war ich auf dem Westbahnhof u. mußte um bis nach 6 auf den nächsten Zug warten. Ich war zu müd, um die Zeit in der Wartehalle auf u. abgehend zu verbringen, also blieb mir nichts übrig als ein Kaffeehaus aufzusuchen. Und dann die jetzige Fahrerei bis Purkersdorf – die hat ja beinahe so lang gedauert wie die Fahrt von Neustadt nach Meidling. Die ersten Tage dieser Woche hab ich so so verbracht. Die kleine Verschlechterung meines Befindens, die ich schon im Laufe des Feiertags in Neustadt spürte, hielt noch eine Weile an. Müde, abgesspannt u. fast mißmutig bin ich noch immer.

Und überdies kommt gerade gegen Ende dieser Woche alles zusammen. [...] (30.3.1916)

Liebe Luise, warum nur höre ich solange nichts von Dir? Es ist schon über eine Woche, daß ich Dir einen Brief geschrieben, u. fast schon zwei Wochen, seit Du mir zuletzt geschrieben hast. Und da mir auch heute die Post nichts von Dir brachte, ist mir das Anlaß genug mich bereits zu beunruhigen. Bitte antworte mir sofort auf diese Karte, wenn Du mir nicht inzwischen schon geschrieben haben solltest. Du bist doch nicht krank? Oder sonstwie von besonderen Unannehmlichkeiten bedrängt? [...] (18.1.1917)

So oft es geht, versucht Ebner die Wochenenden bei Luise Karpiscek in Wiener Neustadt zu verbringen. Ihr Wohnort liegt zwar nur etwa 60 Kilometer von Gablitz entfernt, dennoch ist die Bahnfahrt mühsam, weil Ebner über Wien fahren und dort umsteigen muss. Dazu kommt, dass während des Ersten Weltkrieges die Zugverbindungen auf der Westbahn schlecht sind, so dass Ebners Besuche in Wiener Neustadt seltener werden. Mit Berichten über die Reise zu dem ersehnten Treffen mit Luise Karpiscek beginnt Ebner gewöhnlich seine Briefe. Auf ihren Wunsch hin oder aus eigenem Bedürfnis ist er bemüht, genau zu schildern, wo er sich wann befunden hat.

Statt der Reiseberichte finden sich bei einigen Briefen am Beginn auch Klagen Ebners über lange erwartete, aber nicht eintreffen wollende Reaktionen von Luise Karpiscek. Diese Einleitungen drücken die Sorge aus, dass etwas mit der – so wie er selbst an einer kränklichen Natur leidenden – Brieffreundin nicht in Ordnung sein könnte bzw. dass er etwas in seinen Briefen erwähnt habe, was ihre Lust, ihm zu antworten, getrübt haben könnte. Ebners Freude und Dankbarkeit über die dann doch eintreffenden Antworten geben einen Hinweis auf sein Verhältnis zu Luise Karpiscek. Sicher ist, dass beide eine starke Zuneigung zueinander hatten, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß. Der Grad der Zuneigung scheint zeitlichen Schwankungen unterlegen zu sein und auf der Seite von Luise Karpiscek generell höher gewesen zu sein. In einer Stelle aus dem *Mühlauer Tagebuch*, das Ebner während seines Aufenthaltes bei Ludwig von Ficker 1920 verfasste, gesteht er sich die Asymmetrie in diesem Verhältnis ein:

In dieser ganzen Welt, die momentan hinter mir liegt wie etwas sehr Fernes u. Fremdes, u. in die ich in wenigen Wochen ja wieder zurückkehren werde, gibt es in wahrhaft menschlicher Hinsicht nur einen hellen Punkt: L., nicht mein Verhältnis zu ihr (sei mir der Himmel gnädig, daß es nicht so ist), sondern ihres zu mir. Sind da nicht alle Wunder der Liebe – u. die Liebe selbst ist ja das „Wunder“, das große, unfaßliche Wunder unsres Lebens – aufgetan? Einer Liebe, die in ihrem letzten Grund aus Gott ist. Was wissen davon die „Antifeministen“! Und dann noch etwas: Die Bekanntschaft mit Schach. Und auch er ist menschlich besser in seinem Verhältnis zu mir als ich im meinen zu ihm. (29.7.1920)

Wie weit dieses Liebesverhältnis ging und ob Luise Karpiscek eine „nicht nur platonisch geliebte Braut“ war, wie Seyr in seiner Biographie schreibt, geht aus den Briefen nicht eindeutig hervor, weil Ebner in Bezug auf die Schilderung seiner Aufenthalte in Wiener Neustadt sehr zurückhaltend ist.¹ Am deutlichsten wird Ebner in einem Brief vom 9.5.1917:

Und am Pfingstsonntag gibst Du mir einen Kuß u. trinkst Tee mit mir. Werde ich übrigens wirklich früher nicht nach Neustadt kommen können?

So harmonisch und liebevoll der Umgang mit Luise Karpiscek in der Regel auch war, so gab es eine Verhaltensweise von ihr, die ihn immer wieder verärgerte. Was ihn aufbrachte, war, dass sie trotz der Notlage im Krieg und ihren eigenen bescheidenen Mitteln ihm Esspakete zuschickte, in denen Köstlichkeiten enthalten waren, die Ebner in Gewissenskonflikte stürzten, weil er meinte, als Einwohner eines Ortes, in dem zeitweise nicht genug Mehl vorhanden war, um Brot zu backen, nicht das Recht zu haben, sich an Speisen zu delectieren, von denen die anderen nur träumen konnten. Auf der anderen Seite war sein kränkelder Körper auf diese Zuwendungen angewiesen und der Genuss zu groß, als dass er sie ablehnen konnte. In seinem Ärger klingt daher die Freude über die Pakete und über die darin sich manifestierende Zuneigung der Absenderin durch.

Liebe Luise, ich habe heute, in Sachen der Brotkommission, noch zu tun, aber doch Zeit genug Dir zu schreiben, daß ich böse Deinetwegen bin. Und ich muß Dir das schreiben. Ich bin allen Ernstes recht böse. Nicht gerade, weil Du so gar nicht auf meine Worte hörst u. meine inständigsten Bitten schließlich gar nicht ernst nimmst – denn hättest Du sie, u. mich in ihnen, wirklich ernst genommen, Du könntest doch nicht voraussetzen, mir sozusagen wider meinen Willen mit Dingen, die zu bereiten u. zu genießen die gegenwärtige Zeit uns faktisch nicht mehr erlaubt, eine Freude zu machen. Ich muß böse mit Dir sein, weil ich Dein Tun absolut nicht recht nennen kann u. darf – wenn ich auch noch so sehr auf alle Deine viele Liebe sehe, die aus ihm spricht. Und ich sehe auf sie. Aber Du bist selbst daran schuld, wenn ich dagegen mein Herz wappnen muß. Cakes u. Torte zu machen u. mir zu schicken, ist Wahnsinn in dieser Zeit, Wahnsinn angesichts dessen, was uns bevorsteht. Hast Du davon eine Ahnung, liebe Luise? Vorgestern war der Ernährungsinspektor unsres Bezirks hier u. besprach sich mit der Brotkommission wegen der dringend notwendig gewordenen Reduzierung der Zusatzkarten. Und dabei sagte er uns rundweg heraus, daß einfach zu wenig Mehl da sei u. voraussichtlich im Juli eine Zeit sein werde, wo wir überhaupt kein Brot bekommen. Begreifst du es, daß ich über Dein mich mit so vieler Liebe überraschen wollendes Paket keine Freude haben kann? Daß ich diesmal ernstlich böse bin? [...] Versöhne mich bald, liebe Luise, damit, daß Du einsiehst, Du habest diesmal doch nicht recht getan. [...] Leb wohl. Ich mache Dir mit dieser Karte keine Freude – aber es ist nicht meine Schuld. (4.6.1917)

Für Ebner war der persönliche Kontakt zu Luise Karpischek keine private Angelegenheit, die er streng von seinem philosophischen Denken trennte. Vielmehr war Luise Karpischek jenes reale „Du“, das ihm den Grundgedanken der *Fragmente* bestätigte, nach dem das menschliche Ich notwendig auf ein Du angewiesen ist, um bestehen zu können. Darüber hinaus dürfte die Begegnung mit Luise Karpischek eine wichtige Rolle in der Entstehung dieses Grundgedankens gespielt haben. Eine Passage aus dem Brief vom 10.1.1917 weist darauf hin:

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.

Das Du, das ein Mensch einem anderen Menschen ist, ist aber nicht die einzige Möglichkeit, wie Menschen einander gegenüber treten können. Der Beziehung des Ichs zum Du, die sowohl eine des Wortes als auch eine der Liebe ist, steht die Beziehung des Ichs gegenüber, die dieses zu sich selbst hat und in der das Du nicht vorkommt. Diese „Icheinsamkeit“ und „Duverschlossenheit“ ist ebenso wie die Beziehung zum Du ein Gedanke, den Ebner, wie die Briefe zeigen, dem eigenen Leben entnommen hat und der die Erfahrung wiedergibt, die Ebner mit anderen Menschen machte²:

Von ahnungslosen Menschen umgeben sein – das ist schon einmal so bei mir. Seit jeher. Wenn ich mir beispielsweise die Ahnungslosigkeit des Dr. Räuscher vor Augen halte – nein, zurückgehen möchte ich den Gang meiner „Entwicklung“ nicht. Bromberg, Waldegg – und jetzt Gablitz – ich kann in dieser Welt nicht heimisch werden. Und die Menschen, die in meiner Welt lebten? Schließlich mußte ich an ihnen vorbeigehen, immer mehr abseits, bis die Gräser hinter einem zusammenschlagen und jede Wegspur verwischt ist. Nun ist meine Einsamkeit komplett – in Waldegg konnte ich es noch nicht ahnen, wie einsam ein Mensch werden kann. Und ich fühlte mich doch damals schon genug einsam. Aber jetzt möge es wirklich genug sein. (3.5.1917)

Vorgestern abends kam es nicht zu jenem Symposion, von dem ich Dir bereits geschrieben habe. Ich saß ganz allein beim Klebl u. es tat mir nicht leid. Ich war sogar aufgelegt, mir einen Tee machen zu lassen, zündete mir eine sehr gute Zigarette an – nicht eine von denen, die Dir versprochen sind – u. war bereit, das Gleichgewicht der Welt in mir herzustellen. Ich saß dabei in der Laube von wildem Wein im Hofe, unter vier Akazien. Es sitzt sich sehr schön dort. Aber leider fand das der Chef auch – keinen anderen hätte ich weniger brauchen können in diesem Augenblick als den – u. schleppte dazu noch eine Gesellschaft, natürlich feine Gesellschaft, mit. Und aus war's mit dem Glauben an den Kosmos u. die Harmonie des Weltalls. Ich

hoffe u. wünsche sehr, daß ich am Sonntag in der Früh schon von hier fort kann.
(2.8.1916)

Um meinen Bericht komplett zu machen: für gewöhnlich leb ich ja so dahin, daß ich von der Welt, die mich umgibt, so gut wie gar nichts höre und sehe; hin und wieder aber werde ich doch auf sie aufmerksam, oder aufmerksam gemacht, auf all die entsetzliche Niedrigkeit und Erbärmlichkeit, in der die Menschen dieser Welt ihr Leben verbringen, dieses fürchterliche geistige und moralische Sumpfdasein, in dem schon deshalb jede irgendwie höhere Form des Daseins gar nicht wahrgenommen werden darf, daß nur ja nicht die Behaglichkeit zuschaden kommt – und dann reagier ich nur allzu leicht mit einem eigentlich ja „hysterischen“ Ekelgefühl.
(15.3.1917)

Abends traf ich die Wallner u. die Rendulic beim Klebl, ebenfalls nach irgend einer Molltonart hin verstimmt. Und gestern wachte ich mit dem entschiedensten Widerwillen gegen das Stück Menschengetriebe, in das ich hier nun einmal hineinverflochten bin, auf. Daß ich den ganzen Tag fror, hob auch nicht meine Stimmung. Es hat natürlich zu tun gegeben, aber nichts destoweniger konnte ich nach dem Essen in den Schlaf flüchten – vor dieser Welt, der gegenüber ich kaum mehr ein anderes Gefühl als das des Ekels aufzubringen vermag. Heute in diesem Herbst noch zu einer geistigen Arbeit greifen – aus purer Verzweiflung sozusagen über diese Welt, in der man existieren muß. Unmittelbar aus meinem Daseinsgefühl heraus sie zu bejahen ist mir längst nicht mehr möglich.
(17.9.1916)

Ebners immer wieder geäußerte Niedergeschlagenheit wegen seiner Lebensbedingungen in Gablitz, zu denen auch das Fehlen eines persönlichen Kontaktes zu den Bewohnern gehörte, nimmt in manchen Briefen ein derartiges Ausmaß an, dass sich Ebner veranlasst sieht, in nachfolgenden Briefen auf seine gedrückte Stimmung hinzuweisen, in der sie geschrieben wurden, um Luise Karpischek nicht mit einer zu schonungslosen Darstellung seines Innenlebens zu überfordern:

Jener [!] Brief der vorigen Woche, den ich in „gedrückter“ Stimmung geschrieben habe, müßte ich wohl am besten wenigstens innerlich zurücknehmen, nachdem ich ihn schon einmal der Post übergeben u. mir es dadurch unmöglich gemacht habe, ihn auch äußerlich zurückzunehmen. Solche Briefe sollten eben, wie Deine Antwort drauf, nicht anders als im Kopfe geschrieben werden.
(21.4.1915)

Im Vergleich der während des Ersten Weltkrieges entstandenen Tagebücher mit den Briefen aus dieser Zeit fällt auf, dass den Ausführungen über die Kriegseignisse in den Tagebüchern ein viel breiterer Raum gewidmet ist als in den Briefen. Dieses

Ungleichgewicht könnte mehrere Gründe gehabt haben: erstens den, dass Luise Karpischek an den politischen und militärischen Vorgängen nicht besonders interessiert war, zweitens den, dass sie mit Ebner darüber während seiner Aufenthalte am Wochenende in Wiener Neustadt sprach und daher ein nochmaliges Erwähnen in den Briefen überflüssig war, oder drittens den, dass Ebner auf das Kriegsgeschehen nicht ohne Kommentar eingehen konnte bzw. wollte und die Zensur fürchtete, die nach ‚Vaterlandsverrätern‘ Ausschau hielt. Dass seine Post zensuriert wurde, beweist ein Brief von seiner Schwester Anna:

Daheim fand ich einen Brief aus Zürich vor, den die Zensur drei Wochen lang zurückgehalten hatte.
(11.12.1916)

Trotz der spärlichen Bemerkungen lässt sich den Briefen entnehmen, dass Ebner während des Krieges eine Wandlung durchmachte. Am Beginn rief die allgemeine Kriegsbegeisterung seine deutsch-nationalen Sympathien wach, die er in der Jugend gehabt hatte und die in seinen Taschenbuchkalendern überliefert sind. Österreichisch-ungarische Erfolge wurden von Ebner daher begrüßt, wie z.B. in einem Brief aus dem Jahr 1915, in dem allerdings auch schon die Distanz zu überschwenglichen Reaktionen deutlich wird:

Selbstverständlich freuten auch wir uns mächtig über die Nachrichten vom westgalizischen Kriegsschauplatze. Am Mittwoch sogar zu sehr – denn wir an der Schule sind richtig den übertriebenen Kriegsnachrichten aufgesessen u. brachen sofort, auf meinen Rat, den Unterricht ab.³
(8.5.1915)

Auffallend verstärkt hat sich die Skepsis zwei Jahre später, wenn Ebner die Einnahme von Czernowitz so kommentiert:

In Purkersdorf setzte ich mich ins Kaffeehaus, trank einen Milchkaffee, rauchte eine Zigarre u. las in der Arbeiterzeitung vom Einrücken unsrer Truppen in Cernowitz[!] – was mich aber keineswegs veranlaßte innerlich zu beflaggen.
(5.8.1917)

Die durch den Krieg hervorgerufene und immer größer werdende Not in seiner Umgebung, die Berichte von der Front, die ihm Freunde gaben, und die Lektüre der *Fackel* und des *Brenner*, die beide von unterschiedlichen Richtungen aus den Krieg und seine „geistigen Führer“ attackierten, machten aus Ebner einen entschiedenen Gegner des Krieges und derjenigen geistigen Haltungen, von denen er glaubte, dass sie für

ihn verantwortlich seien. Wie stark seine Aversion geworden war, zeigt sich an der Reaktion auf eine Zusendung seines Jugendfreundes Rudolf Bauer, der ihn bat, ein von ihm verfasstes literarisches Werk zu begutachten:⁴

Daß ich vom Rudolf Bauer wieder ein Lebenszeichen erhalten habe, schrieb ich Dir ja in meinem letzten Briefe? Am Freitag schon brachte mir die Post das Manuskript seiner „Arbeit“: Die Fülle der Zeit – ein deutsches Festspiel. Eigentlich hätte ich nicht mehr als diese Überschrift zu lesen brauchen um zu wissen, woran ich bin. Nicht Neugierde, gerade nur die Langeweile des verregneten Nachmittags, an dem ich nach der Schule nicht ins Kaffeehaus gehen konnte, war es, daß ich, zu etwas anderem gar nicht aufgelegt, mich daran machte, das Ganze durchzulesen. Auf eine Blüte des Dilettantismus war ich ja gefaßt – aber nicht auf eine derartige. Wahrhaftig, nicht einmal durch die Pietät für eine einstige Jugendbekanntschaft konnte ich mich verhindert fühlen, stellenweise einfach zu lachen. Gott – was für ein ahnungsloser Mensch kann so ein Gymnasialprofessor sein. Und in was für einem Krähwinkel des Geistes kann er leben und sich dabei wohl fühlen, so wohl, daß er Festspiele schreibt – aus der Fülle der Zeit heraus. Natürlich wird ans Gemüt gegriffen. Aber – wenn ich so sehe, wie einer durchaus ans Gemüt greift (bitte, ans „deutsche“ Gemüt in dieser Zeit!!!), da fühl ich mich wahrhaftig furchtbar dazu geneigt, das Gemüt anzugreifen. Es ist wahr – so ein Mittelschullehrer hat vor einem Volksschullehrer geistig gar nichts, absolut nichts voraus. Nicht einmal die akademische Bildung. Denn die kommt nicht in Betracht, wenn man mit ihr nichts Besseres anzufangen weiß als der Volksschullehrer mit dem geistigen Jammer und Elend seiner Halbbildung. Und so etwas schickt mir – mir! – seine Arbeit zur „strengen u. einsichtigen“ Kritik. Gestern vormittags mühte ich mich mit dem Konzept eines Briefes an den Rudolf Bauer ab, eine Kritik zu üben, hatte ich ja im vorhinein abgelehnt. Ich werde mich darauf beschränken, ihn aufmerksam zu machen, daß seine ganze innere Einstellung zum Krieg, aus der heraus diese „Arbeit“ gewachsen ist, ganz u. gar nicht die meine ist. Mit einem solchen Menschen kann man sich über gar nichts verständigen. Nicht einmal über äußere Tatsachen des Familienlebens. Wozu nur berichtet er mir in seinem dem Manuskript beigelegten, in äußerst magerem Deutsch abgefaßten Briefe das tagtägliche Abendgebet seines vierjährigen Buben (natürlich wieder ans „Gemüt“ greifend): Himmelvater, schütz Vaterle – – wie herzlich, wie gemütvoll – – (23.4.1917)

Von Karl Kraus und Sören Kierkegaard beeinflusst, wandte sich Ebner gegen die im öffentlichen Leben vorherrschende Form der Erörterung grundsätzlicher Fragen des menschlichen Lebens. Im Verfall der Sprache, der hauptsächlich in der Literatur und in der Presse für ihn bemerkbar war, meinte er, eine Ursache für den „Untergang Europas“ zu sehen. Von seiner Kritik blieb auch eine Größe wie Thomas Mann nicht verschont:

Ach – aller Feuilletonismus ist geistige Schwatzhaftigkeit u. was für eine Bewandnis aber es mit dem Schwätzer hat, darüber lies nur im Kierkegaard in der Kritik der Gegenwart nach. Ein Stück daraus habe ich Dir ja vorgelesen, aber es steht schon noch anderes ebenso Vortreffliches drin. Und der Thomas Mann ist also auch nicht still u. quatscht über den Schlaf – wie der Stekel. Der allerdings ist der „Tiefe“, der alles verstehende Psychologe, der das Schlafbedürfnis des geistigen Menschen (= Neurotiker) „durchschaut“. Und der Thomas Mann redet doch nur daher wie ein „Dichter“ (wie, nicht als!) vom Indertum (zu deutsch „Mai’ Ruah mecht i hab’n [!]) u. vom Verlangen nach dem Nirwana (mei Ruah um jeden Preis). Freilich, freilich ist es schwer über den Schlaf, ebenso wie über den Tod, etwas Gescheites zu sagen. Schlafen ist viel leichter u. das Rechte über den Schlaf sagen hieße am Ende dem Menschen das Recht auf den Schlaf strittig machen – zumindest kann man nicht gut schlafen u. dabei etwas über den Schlaf ausmachen. Vielleicht verträgt sich Feuilletonschreiben u. Schlafen besser, jedenfalls besser als Schlafen u. über den Schlaf denken. Jetzt aber möchte ich – allen Ernstes u. nicht bloß etwa gesagt, um Dir einen Dich moralisch rechtfertigenden Vorwand unsrer gemeinsamen Freundin gegenüber zu liefern – Th. Manns so viel gerühmte Novelle vom Tod in Venedig schon noch einmal lesen. Schon die erste Lektüre erfolgte, bei aller Schätzung, sogar Hochschätzung ihrer stilistischen u. sonstigen Technik, nicht ohne „Vorbehalt“. Bei mir geht alles langsam, aber ich glaube, wenn ich den Tod in Venedig jetzt nocheinmal lese, bin ich mir endgültig klar über ihn – u. den Thomas Mann. (26.7.1915)

Am deutlichsten offenbarte sich der Ungeist der Zeit für Ebner in den Publikationen, die sich dem Christentum widmeten und in denen die Neigung der intellektuellen Eliten bemerkbar wurde, sich einerseits infolge Aufklärung und naturwissenschaftlichen Fortschritts vom Christentum zu distanzieren und sich andererseits intensiv mit ihm und seinem Gründer zu beschäftigen, was für Ebner notwendigerweise in einem völligen Missverständnis enden musste. Dementsprechend empört ist Ebner, wenn er in der Presse folgende Gleichsetzung lesen muss:

An dem Heft für Dich habe ich wieder ein Stückchen weitergeschrieben. Diesmal war ich aufgelegt genug, meine Absage an den Antifeminismus darin zu placieren. Freilich, mein stärkstes Argument gegen ihn steht nicht in dem Heft. Es ist auch gar zu persönlicher Natur. Das bist nämlich Du selbst. Tagebuchzitat. Daran wird sich im Lauf dieser Welt wohl nichts ändern, daß man durch die Menschen in ihr immer vom neuen [!] zum Menschenhaß verführt wird – mag man sich auch sagen, so viel man will, man dürfe sich nicht dazu verführen lassen – u. zum Antisemitismus. Es ist schwer, Mensch mit diesen Menschen zu sein, aber noch schwerer, nicht Antisemit zu sein. Warum soll man etwas gegen einen haben, der Theodor Keer heißt? Natürlich ist’s ein Jude. Aber warum soll man dagegen etwas haben? Nun aber schreibt der einen Zeitungsartikel u. preßt

in einem Satz von wenigen Zeilen derartige Ungeheuerlichkeiten, buchstäblich zu nehmen, zusammen, daß man es, wenn man sie gedruckt liest, u. wenn man sich dabei vorstellt, daß wir in einer Zeit leben, in der so etwas von Tausenden ohne Protest gelesen werden kann, daß man es begreiflich findet, daß Europa jetzt zugrundegeht. In einem zu Josef Poppers (Lynkeus) 80. Geburtstag geschriebenen Artikel im N.W.J. heißt es zum Schluß: „Die Juden können stolz sein, sozial-ethische Genies wie Moses, Jesus, Lassalle, Marx hervorgebracht zu haben. . . . Popper . . . übertrifft die vor ihm Genannten, so bedeutend sie wieder in anderen Richtungen – als Gesetzgeber, hinreißende Idealisten, Agitatoren, durchdenkende Theoretiker – gewesen sein mögen . . . er übertrifft sie in der ganz allgemeinen Wichtigkeit u. in der praktischen Durchführbarkeit seiner kristallklaren Ideen“ – – – ist es denn in einer Welt noch geheuer, wo so etwas gedacht, geschrieben, gedruckt werden kann?

Aber man hat ja das Wort vom Geist niemals wirklich ernst genommen. Und jetzt – da haben wir das „Grinsen des Chaos“. Jesus zwischen Moses u. den Theoretiker der Sozialdemokratie einzurangieren, ist übrigens gar nicht originell. In ihm einen hinreißenden Idealisten sehen, die bequemste Art, sich dem absoluten Ärgeris zu entziehen, den seine Existenz für alle Menschen in der Welt bedeutet. Ihn aber noch durch Josef Popper übertroffen zu halten – das ist eben das Grinsen des Chaos. Aber nein – selbst so etwas soll mich nicht zum Antisemitismus verführen. (21.2.1917)

„Antifeminismus“ und „Antisemitismus“ sind Themen, mit denen sich Ebner ausführlich in den *Fragmenten* befasst (vor allem im 16., dem sogenannten *Weininger-Fragment*). Die Briefstelle zeigt, dass Ebner ein Kind seiner Zeit war und sich mit den Ideologien beschäftigte, die das beginnende 20. Jahrhundert prägten. Sie zeigt auch, wie stark deren Einfluss auf das intellektuelle Leben war und wie schwer sich Ebner tat, eine Gegenposition zu formulieren. Ebners Absage an den „Antifeminismus“ und „Antisemitismus“ gingen Phasen voraus, in denen er diesen eine gewisse Sympathie entgegenbrachte. Erst durch die Begegnung mit Menschen wie Luise Karpischek vermochte er sich von ihnen abzuwenden.

Ähnlich zwiespältig war auch Ebners Verhältnis zur Natur und ihrer Schönheit. In Gablitz, das am Rande des Wienerwaldes liegt, hatte er ausgiebig Gelegenheit, auf Spaziergängen die Reize des nicht vom Menschen Gemachten auf sich wirken zu lassen. Die Ruhe und Abgeschlossenheit der Wälder war ihm eine besondere Wohltat, weil er sich hier von dem ihn bedrückenden Kontakt mit anderen Menschen, dem er als Volksschullehrer dauernd ausgesetzt war, erholen konnte. Stellvertretend für viele Briefe sei dafür aus einem im Mai 1917 geschriebenen zitiert:

Und dann machte ich einen Spaziergang, eigentlich ja den ersten Spaziergang in diesem Jahre. Am Waldrand gegen Mauerbach, von wo aus man das Tal übersieht – eines der schönsten Plätzchen in unsrer Umgebung – setzte ich mich

auf eine Bank, ruhebedürftig, und ruhte mich aus. Buchstäblich und äußerlich und innerlich. Da hat man das Dorf vor sich – wie so viele Dinge in dieser Welt von außen sehr schön anzuschauen, aber nur nähere Bekanntschaft darf man mit ihnen nicht machen – die Häuser von Hochbuch zwischen den Gärten dahinter und im Hintergrund einen jener Hügelzüge unsres Wienerwaldes mit den so unendlich friedlich, ruhig und beruhigend verlaufenden Linien, in deren Verfolgung das Auge selber, das Auge und aber auch der unruhige innere Mensch, zufrieden wird und ruhig, unendlich ruhig – die Wälder im ersten Anhauch des Frühlingsgrüns, davor wieder weitsichverbreitende Wiesenflächen – und der stille Nachmittagssonnenschein darüber – ich hab kein andres Wort für das, was mich da eine Stunde lang erfüllte, während ich auf der Bank saß, eine Zigarre rauchte, die Gedanken sich verebben und die Augen immer wieder draußen auf der Landschaft ausruhen ließ, ich hab kein anderes Wort als Ruhe. Es ist wahr – die Natur kann mir sehr, sehr viel sein, ich hab das vielleicht niemals so rein und deutlich empfunden wie in dieser Abendstunde – ist das dieselbe Natur, von der ich mich ja sonst so sehr zerquält und zermartert fühle, ich, der ich mich kaum anders denn als ihr Stiefkind betrachten kann, fortwährend im Widerspruch zu ihr und Streit mit ihr, ist das dieselbe Natur? Oder nicht vielmehr bereits eine „aus dem Geist geborne“ Natur? Darauf komm ich immer wieder zurück, daß das Schönheitserlebnis denn doch ein geistiges Ereignis im Menschen sein müsse. Dann gäbe es also drei – erinnerst Du Dich jener Stelle im blauen Heft? Wenn ich vom Geist rede, mein ich das Wort ja immer in einem sehr ernsten Sinne. Gewiß gibt es eine aus der Natur geborne Freude am Leben – aber auch eine aus dem Geist geborene zu leben. Und vielleicht muß, daß diese den Menschen erfülle und so seine ganze Existenz in den Geist einmünden lasse, zuerst die aus der Natur geborne Freude in ihm ganz zerbrochen werden. Vielleicht liegt auch in der Tiefe alles Schönheitserlebens die Zerbrochenheit des Lebens und Gebrochenheit der natürlichen Freude am Leben. Diesen Gedanken habe ich ja nicht seit heute erst. An jenem Frühlingabend, der einen so starken Eindruck auf mich gemacht hat, während der Stunde, da ich so am Waldrand saß, hätte ich wohl die Nähe von Menschen nicht gut vertragen – zum Glück saß ich abseits genug von ihnen – einzig Du hättest neben mir sitzen müssen. Ich hatte mir wohl auch ein Buch eingesteckt, doch blieb's dabei, daß ich nur ein paar kunstlose Verse daraus las u. nicht mehr. Ein paar Verse, die ich Dir hersetzen will. Sie stammen aus der Schrift eines flämischen Mystikers aus dem 13. Jahrhundert – mit der ich im übrigen bis jetzt wenigstens nicht zu viel anzufangen weiß im Haushalt meines geistigen Lebens – u. lauten:

Nur mit der Außenwelt sich befassen
Heißt den wahren Menschen verkümmern lassen.
Die sich den äußeren Sinnen ergeben,
finden keinen Geschmack am inneren Leben.

Von außen her träge u. unbereit,
von innen verwildert in Liebe u. Leid,
das sind zwar keine tödlichen Sünden,
Aber sie entfernen den Menschen von seinen tiefen Gründen.

Wie gefallen sie Dir? Als sich gegen 1/2 8 der Abendwind erhob u. ziemlich kühl
talaufwärts zu streichen begann, machte ich mich auf den Heimweg, d.h. ich ging zum
Klebl, wo ich sehr froh war, gerade an diesem Tag beim Abendessen allein zu sein.
(9.5.1917)

Trotz des günstigen Einflusses, den natürliche Gegebenheiten auf sein Gemüt hatten, kommt in diesem Brief bereits zum Vorschein, daß Ebners Verhältnis zur Natur kein ungetrübtes, sondern – wie er selbst schreibt – ein „zerbrochenes“ war. Tatsächlich spielt die Natur für den Grundgedanken der „Pneumatologie“ keine Rolle. Da die Vorkommnisse in der Natur nicht die Fähigkeit zum Wort haben, sind sie für die Konstitution des Ichs als geistiger Realität ohne Bedeutung. Wird das Schönheitserlebnis wie in der Mystik als Gotteselebnis begriffen, kommt es zu einem Missverständnis des Religiösen und im besonderen des Christentums. Im Gespräch des Menschen mit Gott hat weder die Natur noch ihre Schönheit einen Platz:

Handelt es sich beim „Gottesleben“ und „Schauen Gottes“ der Mystiker nicht um einen irreführenden Gebrauch der Ausdrücke Erleben und Schauen? Kann Gott erlebt, erschaut werden? Angeschaut wird immer nur die Welt, und niemals gewinnt der Mensch durch seine „Weltanschauung“ – und wäre es die genialste und tiefstsinngeste – ein reales Verhältnis zu Gott. Und erlebt wird auch immer nur die Welt, die Schönheit der Natur, jedoch auch der Mensch. Zu meinen, im Schönheitserlebnis, so tief es uns auch bewegen mag oder vielmehr die Unruhe des Geistes in uns zur Ruhe kommen läßt, werde Gott erlebt, ist schon ein poetisch-ästhetisches Mißverständnis und an sich unreligiös.⁵

Weil Briefe einen Einblick in das persönliche Leben des Autors geben, sind sie im Falle Ebners eine ausgezeichnete und durch den zeitlichen Abstand inzwischen auch die einzige biographische Quelle. Für die Beurteilung der Philosophie Ebners (die er nicht als Philosophie, sondern als „Pneumatologie“ bezeichnen wollte) sind sie die Brücke zwischen den abstrakt anmutenden Ausführungen in den *Fragmenten* und den konkreten Erlebnissen, die Ebner zu seinen Gedanken brachten. Als empirische Basis (‚empirisch‘ in weitem Sinne genommen) bilden sie zusammen mit dem neuen Ansatz des in der Sprache zum Vorschein kommenden Verhältnisses des Ichs zum Du und mit der Beachtung der philosophischen Problemgeschichte jenes Dreigestirn, das Ebners „Pneumatologie“ zu dem macht, was Philosophie sein sollte:

Einen Gedanken denken u. einen Gedanken zur Wirkung bringen, das ist zweierlei. Und es ist augenscheinlich noch nicht genug, daß ein Gedanke bloß gedacht werde – hierin liegt noch nicht seine eigentliche Vollendung, das Ausreifen jenes schöpferischen Vorganges im Menschen, durch den er gedacht wird, hierin liegt noch nicht seine volle u. ganze Wirklichkeit, die niemals bloß die seines einmaligen Gedachtwerdens im Menschen ist – er muß auch in der Welt, im Leben u. vor allem natürlich im geistigen Leben der Menschen zur Wirkung gebracht werden. Daß er zunächst bloß gedacht wird, beruht auf einem schöpferischen Vorgang im Ablauf des Vorstellungslebens jenes Menschen, der ihn denkt. Daß er auch zur Wirkung kommt, aber darauf, daß seinem Gedachtwerden von allem Anfang an die richtige Beziehung des Ich im Denkenden zum Du in der Menschheit, in der er zur Wirkung kommt, zugrundeliegt. Das psychologische u. das eigentlich geistige Moment im Zustandekommen eines Gedankens. Alle bloß psychologisch geborenen Gedanken sind tot, denn seine Lebendigkeit, u. die besteht ja eben darin, daß er zur Wirkung kommt, schöpft ein Gedanke allein aus seinem Ursprung in jenem geistigen Momente seines Zustandekommens. Ist es nicht möglich, daß einer zwar einen großen Gedanken denkt, einen Gedanken vielleicht sogar, dessen Bestimmung es wäre, das ganze geistige Leben der Menschen vom Grund aus zu revolutionieren, aber dieser Mensch ist doch zugleich auch unfähig, diesen alles umstürzenden Gedanken zur Wirkung zu bringen. Es ist wohl möglich. Merkwürdig bleibt es, daß ein solcher Gedanke von einem Menschen zwar gedacht werden, nicht aber durch ihn zur Wirkung kommen könne. Derjenige aber, in dem ein solcher Gedanke zur Wirkung auf die Menschen u. das geistige Leben der Menschen kommt, der muß ihn doch sicher auch schöpferisch in sich gedacht haben. Ein lebendiger Gedanke, aus der lebendigen Beziehung des Ichs in seinem Denker zum Du in den Menschen heraus geboren, schafft neues Leben. In einem toten Gedanken, an dessen Ursprung immer auch das Mißlingen jener Beziehung des Ichs zum Du steht – weshalb an seinem Zustandekommen vorwiegend die psychologischen Momente mitarbeiten – kommt das geistige Leben immer irgendwie zu einem Stillstand. In ihm stößt es auf einen toten Punkt. Der lebendige Gedanke verknüpft die Menschen, der tote trennt sie, schiebt zwischen sie die „chinesische Mauer“ der individuellen Existenz. Das Leben des Ich besteht in der Beziehung zu seinem Du, sein Sterben im Mißlingen dieser Beziehung. Nur aus dem lebendigen Ich können lebendige Gedanken entspringen, solche, die von einem Menschen nicht nur gedacht, sondern auch zur Wirkung gebracht werden. Das sterbende Ich gebiert tote Gedanken. Ein Gedanke, der keine anderen als „logische“ Konsequenzen in sich hat, ist ein toter Gedanke, aus einem sterbenden Ich heraus geboren. Jeder wahrhaft lebendige Gedanke spottet irgendwie aller Gesetze der Logik. (Beruht die Logik nicht auf der „Selbstsetzung des Ich“, auf dem Identitätssatze?) Sein „Leben“, auf dem es beruht, daß einem Gedanken nicht nur logische Konsequenz innewohnt, hat er vom geistigen Leben des Ichs. Dieser aber besteht nicht in der Selbstsetzung des Ich, sondern in der Dusetzung im Ich). (Tagebucheintragung vom 10.7.1917)

Anmerkungen

- * Erstveröffentlicht (in italienischer Übersetzung) in: *Humanitas* (Brescia) 57, 2002, Nr.6 (Brenner-Kreis. L'altra Austria), 1003-1015.
- ¹ Ferdinand Ebner: *Schriften*. 3 Bde. Hg. v. Franz Seyr. München: Kösel 1963-65, Bd.II, 1115.
- ² Hier zeigt sich ein Interpretationsproblem von Ebners Grundgedanken. Man kann die Ich-Du-Beziehung existenziell-religiös interpretieren – wie es hier geschieht – und das Du als Antwort auf die Sinnfrage des Menschen bzw. in Gestalt des göttlichen Dus als Erlöser begreifen, oder man kann das Du ontologisch interpretieren und für die Bedingung der Möglichkeit halten, daß ein Lebewesen „Ich“ sagen kann. Die zweite Interpretationsmöglichkeit ist von der ersten dadurch unterschieden, daß sie davon unabhängig ist, in welcher Weise das Du dem Ich begegnet. Das Du kann in diesem Fall auch der Sammelpunkt aller ‚negativen‘ Erfahrungen des Ichs im Umgang mit anderen Menschen sein – so wie es Ebner in den folgenden Briefen schildert.
- ³ Gemeint ist die Durchbruchsschlacht von Gorlice-Tarnów.
- ⁴ Die Korrespondenz mit Bauer ist nicht erhalten.
- ⁵ Ebner (Anm.1), Bd.I, 277.

„Wer ist Prof. Ehrenberg?“ Die Beziehung Ferdinand Ebner – Hans Ehrenberg von Maila Cappello (Bozen)

An einem Samstag im Jahre 1922 stieß Ferdinand Ebner, soeben aus Neustadt in seine Wohnung in Gablitz zurückgekehrt, ganz unerwartet auf ein jüdisches Buch, ein Buch, wie er selbst ausrief, „das mir ein zionistischer (!) Religionsphilosoph, Franz Rosenzweig aus Frankfurt am Main, übrigens ohne jedes Begleitschreiben, zugeschickt hat“.¹ Es handelte sich um *Der Stern der Erlösung!*

Ich vermute wohl mit Recht, daß dies auf die Lektüre meines Buches hin geschah. Und so aber werde ich an meine Autorschaft gemahnt. Ich mag natürlich das Buch gar nicht lesen, nicht einmal so weit, daß ich mir ein Urteil darüber bilden könnte. Am Ende hängt das zusammen mit der Begeisterung jenes Prof. Ehrenberg in Heidelberg über mein Buch. Ein zionistischer Standpunkt in der Auffassung der Fragen des geistigen Lebens findet sich verwandt mit dem, was ich geschrieben habe – o Fragwürdigkeit meiner Autorschaft. Auch sie ist mir schon unerträglich schwer geworden. Könnte ich die Veröffentlichung meines Buches rückgängig machen, ich täte es.²

Dieser Professor Ehrenberg hatte sicher, wenn auch unbewusst, eine recht unerhörte und ungelegene Art ausgesucht, um sich vorzustellen! Er hatte nämlich als erster von einer parallelen Veröffentlichung zu den *Fragmenten* gesprochen und so die Neugier Ebners geweckt. Und jetzt, siehe da, erwies sich diese Veröffentlichung in den Augen des Österreichers als vollkommen antinomisch zu seinem Werk. Nicht eine Seite würde er davon lesen! Eine Behauptung, die entschieden einer komplexen spirituellen Metamorphose entspringt, die im Übergang vom Worte Jahwes zum Wort Johannes' seinen tiefsten Sinn hatte. Und in eben diesem Übergang, doch mit ganz verschiedenen Erfahrungen verbunden, spiegelte sich auch der Glaubensweg Ehrenbergs wider.³ Doch „Wer ist Prof. Ehrenberg?“⁴ Als Ebner diese Frage an Ficker stellte, unterrichtete Ehrenberg Philosophie an der Heidelberger Universität, und er hatte bereits einige recht bedeutende Schriften veröffentlicht: *Die Parteiung der Philosophie*⁵, *Die Geschichte des Menschen in unserer Zeit*⁶, zwei Bände *Tragödie und Kreuz*⁷ und *Die Heimkehr des Ketzers*⁸. Er hatte sich außerdem schon als Leitartikelschreiber mit Politik beschäftigt; im Ersten Weltkrieg war er an die Front geschickt worden, nun machte er sich daran, die Rezension zum Werk zu schreiben, das Ebner so aufgewühlt hatte.

Ficker erzählt Ebner in seinem Brief vom 30. Dezember 1921 von der Rezension zum *Stern*. Daraus geht auch hervor, dass Ficker den Beitrag Ehrenbergs⁹ noch nicht gesehen hatte und daher dem Philosophen der *Fragmente* noch keine eigene Meinung mitteilen konnte. Daher war nach der Anspannung des Wartens, die sich vermutlich im Geiste Ebners angesammelt hatte, die Entdeckung des Wesens des Textes, mit dem

sein Werk verglichen worden war, eine Art kalte Dusche für ihn. Noch dazu, wenn man bedenkt, dass dieser Vergleich von keinem geringeren als einem Professor der Heidelberger Universität angestellt worden war.

Die Mutlosigkeit Ebners¹⁰ ist umso verständlicher, wenn man bedenkt, dass genau zu der Zeit das Problem einer Veröffentlichung seines Essays *Die Christusfrage*¹¹ in einer erschöpfenden religiösen Auseinandersetzung mit Carl Dallago, einem Mitarbeiter der Zeitschrift *Der Brenner*, entstanden war. Obwohl sich Ehrenberg noch nicht direkt mit dem Autor der *Pneumatologischen Fragmente* in Verbindung gesetzt hatte, was er aber dann bald nachholen wollte, hatte ihn eindeutige Bewunderung dazu getrieben, den Text Rosenzweigs zu schicken. Hinzu kam auch ein Gefühl der Euphorie, eine grundlegende Ähnlichkeit entdeckt zu haben, die für die gesamte Zukunft der Philosophie sehr wichtig sein würde. Und Ficker liegt viel an der Meinung des Prof. Ehrenberg zu diesem Thema: „Auch die Begeisterung des Prof. Ehrenberg scheint Schwierigkeiten gehabt zu haben, sich öffentlich bemerkbar zu machen; wenigstens ist mir keine Besprechung von ihm zu Gesicht gekommen.“¹² Doch bald wird auch die begeisterte Zustimmung des Professors aus Heidelberg zum Werke Ebners in einer Zeitschrift veröffentlicht werden.

Eine direkte Stellungnahme Ehrenbergs zum Ebnerschen Werk finden wir in seinem Brief an Ebner vom 8. Juli 1922 (5 Tage nach jenem von Ficker) wieder. Dabei handelt es sich nicht, wie man vielleicht vermuten würde, um ein Lobesschreiben voller Bewunderung, sondern vielmehr um einen schroffen und aufdringlichen Antrag um Gespräch und Beziehung. Ebner wird sozusagen in die Enge getrieben:

Doch – dies erlauben Sie mir bitte – möchte ich als Leser Ihres Buches der Empfindung Ausdruck geben, daß Sie sich innerlich noch verkapseln; die Wahrheit, von der Sie beredtes Zeugnis ablegen, hat sich noch nicht an Ihnen selbst erfüllt; Sie leben selber noch in einer gewissen Denkeinsamkeit. Sie haben daher auch in Ihren Gedanken noch ein bitteres Verhältnis zur Welt [...].¹³

Das sind starke Aussagen, die sich Ehrenberg als „Leser“ des Textes Ebners mit eindeutigem Bezug auf das Fragment über die Liebe erlaubt, wo der Autor geschrieben hatte: „Wie unendlich schwer fällt es doch dem Menschen, den Fußfall vor dem Du, vor dem Göttlichen im andern Menschen auch nur innerlich zu machen“.¹⁴ Aus dem Schreiben Ebners gewinnt Ehrenberg den Eindruck, dass der Autor selbst noch nicht den Satz von Ivan Karamazov überwunden hat: „ich glaube an Gott, aber ich erkenne seine Welt nicht an“.¹⁵ Doch der Professor aus Heidelberg geht noch weiter und schreibt:

Ich weiß nicht, wie Ihr Verhältnis zur Kirche ist; es ist ja sicher beim österr. Katholicismus nicht leicht. Und ich möchte nicht in Sie dringen, aber Ihr Buch, die Gedankengemeinschaft, in der wir stehen, und Ihr Brief legen mir das Gefühl nahe, Ihnen wenigstens mit dem Einen zur Seite zu stehen, mit dem wir noch helfen dürfen – mit dem Wort; wenn nur nicht unser Ahnen und unser Sprechen beides so schwach wäre!¹⁶

Dies ist eine klare Einladung zum Dialog. Dieser Appell richtet sich nicht nur an Ebner als „Sprachphilosoph“, sondern vor allem an sein intimstes „DU“, an den „Nächsten“ Ebner, in seiner Ganzheit. Und in diesem Rahmen ist das erwähnte „Verhältnis zur Kirche“ nicht nur ein Zufall: Hier kommt der Wunsch Ehrenbergs zum Ausdruck, eine Verbindung über die Konfession hinaus zu schaffen (die, mit seinen Worten ausgedrückt, „ketzerisch“ ist), eine Kirche der Seele, über die er in seinem zwei Jahre zuvor (1920) veröffentlichten Text *Die Heimkehr des Ketzers* Theorien aufgestellt hatte. Doch die Gründung einer Kirche der Seele erforderte auch die Annahme einer gemeinsamen Wurzel, eines unweigerlichen Prinzips, auf welches der Text Ebners mit seiner Pneumatologie Bezug genommen hatte: das Judentum. Das *Pneuma* des Alten Testaments, der biblische Hauch hatte sich im *Logos* verborgen; der *Stern* und die *Fragmente* waren das eindeutige Zeichen einer vorher schon gegebenen Fusion! Daher war es notwendig, dass sich Ebner vor einem Miteinanderteilen des Wortes tatsächlich öffne und so entdecke, dass er nicht nur Verbündete hatte, sondern sogar Vorläufer. Und in eben diesem Brief berichtet Ehrenberg Ebner zum ersten Mal von der Voraussage Feuerbachs der „geistigen Realitäten“ und empfiehlt ihm, Feuerbach als „Verheißung“ zu interpretieren, denn wir „dürfen nur dann glauben, selber etwas von der Wahrheit zu besitzen, wenn wir schon Vorläufer haben, die uns einstens angezeigt haben“.¹⁷

Ehrenberg schrieb dies 1922, nachdem er sich mit den Grundsätzen der *Philosophie der Zukunft* Feuerbachs auseinandergesetzt und die Ausgabe für Fromman betreut hatte.¹⁸ Der Text Feuerbachs hatte den Bürger aus Altona zutiefst bewegt: Das zeigt auch die Veröffentlichung des ersten Bandes der *Disputation* (das Dialogwerk Ehrenbergs schlechthin)¹⁹, in dem Feuerbach die abschließende Anmerkung zum Diskurs über Fichte bildet. Feuerbach ist für Ehrenberg der „Pflichtübergang, um den Idealismus verlassen zu können“²⁰, ein Bahnbrecher der neuen Methode. Diese Meinung wird auch von Rosenzweig geteilt: „In dieser Methode konzentriert sich das, was von dem Buch an Erneuerung des Denkens ausgehen kann.“²¹

In seinem Brief an Ebner drückt Ehrenberg auch seine Sorge über einige Aussagen in den *Fragmenten* aus, die seines Erachtens eine Fusion der Sprachphilosophie mit der Erkenntnistheorie vermuten lassen könnten, und empfiehlt somit: „Doch bleiben Sie dabei, das möchte ich raten, im Gebiete der Sprachphilosophie“.²²

Ehrenberg, der sich der historischen Parabel des westlichen Denkens bewusst ist, rät aufs Wärmste, nicht dem idealistischen Fehler zu verfallen, aber auch nicht dem „realistischen“ des Neokantianismus. Feuerbach hatte mit seinem absoluten Atheismus der Heuchelei des theologischen Dogmatismus, der die Philosophie und Theologie am Zusammenkommen gehindert hatte, ein Ende gesetzt. Aus der Tiefe des konkretesten Atheismus war der menschliche Aspekt der Religion wieder gewonnen, der diesmal auch der Philosophie und den zwischenmenschlichen Beziehungen Platz einräumt. Feuerbach hatte nicht nur einen neuen „Sinn“ im Philosophieren entdeckt, sondern hatte ihm sogar Ausdruck verliehen, indem er der Sprache eine zentrale Bedeutung beimaß: „Zwischen Mich und Dich und Es hat Gott das Wort gelegt [...] das Sprechen ist die wahre Wirklichkeit des Geisteslebens und in ihm ist Gott, Welt und Mensch zu jeder Einheit verbunden.“²³

Der Bruch mit dem Kopernikanismus muss endgültig sein, der Bindestrich, der das ICH vom ES (ICH-ES) trennt, wird nun zu einer Brücke und Verbindung zweier Identitäten, die sich gegenseitig bestimmen und nur in dieser Gegenseitigkeit ihre Definition erkennen. ICH und DU, die spirituellen Wirklichkeiten Ebners, werden zum neuen Pluralsubjekt, das sich der monologischen und egoistischen Individualität des Idealismus widersetzt. Das ES ist weder „Nicht-Ich“ noch „Nicht-Du“, sondern ein Drittes. Mit Ehrenbergs Worten: „Das Es ist X, in ihm haben wir Kantens Noumenon, den Gegenstand. Ich und Du können nur dann über das Es eventuell Einer Meinung werden, wenn das Es ohne sie schon ist; das Es ‚wird‘ ihr Gegenstand.“²⁴

Dass Ehrenberg sehr daran liegt, auf der Feuerbachschen Vaterschaft der „neuen Methode“ zu bestehen, ist keineswegs zweitrangig. Es hat den Anschein, als wolle er betonen, dass das, was im ersten Augenblick schwerwiegend mit der menschlichen Beschränktheit verbunden zu sein scheint, sich zum wahren Kierkegaardschen Sprung fähig erweise. Je mehr man sich in die menschliche Vergänglichkeit vertieft (und je mehr sich Feuerbach darin vertieft hatte), desto mehr versteht man, oder kann man das Geheimnis des Lebens erfassen: das „Zwischen“ Geburt und Tod. Der Begriff der „Zwischenexistenz“ ist nicht nur im reifen Werke Ehrenbergs, wie es die *Disputation* war, wiederzufinden, er hatte ihn auch in vorhergehenden Werken wie *Geschichte der Menschen* und *Heimkehr des Ketzers* gesät. Dieselbe Idee wird dann auch im Meisterwerk Rosenzweigs entwickelt, das sich zwischen Tod und Leben bewegt und in die Ewigkeit des letzteren den Weg des Judentums projiziert. Paradoxaerweise trennt vom religiösen Gesichtspunkt her die Gemeinschaft genau das, was sie im Alltag besonders verbindet (die Existenz zwischen Geburt und Tod), denn: wenn der Jude in die Zeitlosigkeit projiziert wird und in ihr auch durch die Messiasdimension ruht, so konzentriert sich das Christentum hingegen in der Endlichkeit und in der „Zwischenzeit“. Und indem Ehrenberg genau diesen Unterschied betont, begreift er auch einen der wichtigsten Aspekte des „neuen Denkens“: Befreiung des Wortes zu sein, das Pneuma-Wort, das wirklich im Stande ist, die „chinesische Mauer“ Ebners zu durchbrechen.

Es ist auch kein Zufall, dass auf der Titelseite der von Ehrenberg betreuten Ausgabe der *Philosophie der Zukunft* folgender Satz von Feuerbach steht: „Die Einheit von Ich und Du – ist Gott.“²⁵

In seiner Rezension zu den *Fragmenten*, die er 1923 in *Neuwerk* veröffentlichte, schrieb Ehrenberg: „Das Christentum wird zur Weltsprache [...] es ist der übernationale Jargon, die Mundart der Menschheit.“²⁶ Und weiter: „Die Sprache ist die Form der Wirklichkeit für den Geist, nicht also bloße Form, sondern Wirklichkeitsform.“²⁷ Über diese Rezension wird Ebner Ficker im Oktober 1923 folgendes sagen:

Erhielten Sie jenes Heft des „Neuwerk“ zugeschickt, in welchem Ehrenberg über Haeckers „Satire und Polemik“ und mein Buch sich äußert? Wenn nicht, dann bekommen Sie es von mir. Der ganze Artikel mutet mich merkwürdig an. Tut Ehrenberg nur so oder ist es wirklich so, daß er das Wesentliche meines Grundgedankens schon gewußt hatte, bevor er noch mein Buch las?²⁸

Die Rezension wird von Ficker als „Geschmuse“ abgetan, obwohl sie das gar nicht war. Ebner wird dies später erkennen, wenn er endlich den Rat Ehrenbergs befolgen wird und Feuerbachs Grundsätze der *Philosophie der Zukunft* liest. Erst nach der Begegnung mit der alten/neuen Philosophie Feuerbachs entscheidet sich Ebner dazu, auf Ehrenbergs Brief von 1922 zu antworten. Man schrieb schon das Jahr 1926!

Es ist beinahe vier Jahre schon her, daß Sie die Freundlichkeit hatten, mich auf Ludwig Feuerbach aufmerksam zu machen [...]. Nun war es mir in den letzten Monaten gegönnt, mich entschiedener mit Feuerbach abzugeben, und jetzt erst ermaß ich ganz die Bedeutung Ihrer Anregung für mich, fühle mich aber auch dazu gedrängt, Ihnen für sie den Dank auszusprechen [...]. Wertvoller aber war mir die Lektüre der von Ihnen herausgegebenen kleinen Schrift über die Philosophie der Zukunft.²⁹

Ebner erklärt sich nicht nur mit Ehrenbergs Meinung einverstanden, wenn er über die Übereinstimmung der *Fragmente* mit der Philosophie Feuerbachs spricht, sondern gibt auch zu, Kehrseiten entdeckt zu haben, an die er nicht gedacht hatte. Dann fügt er hinzu: „Gewiß ist in den Fragmenten nicht das letzte Wort über das von ihnen behandelte Problem gesprochen.“³⁰

In der *Philosophie der Zukunft* hatten die grundlegenden Elemente ICH und DU eine außerordentlich aktuelle Bedeutung angenommen. In der absoluten Konkretheit und in seinem Willen, am Leben hängen zu bleiben, hatte Feuerbach den Gipfel einer Philosophie erklommen, die noch beinahe 80 Jahre warten musste, um neuen Raum und neuen Ausdruck zu finden. „Die neue Philosophie stützt sich auf die Wahrheit der Liebe [...]. Wo keine Liebe ist, ist auch keine Wahrheit.“³¹ Und: „Die wahre Dialektik ist kein Monolog des einsamen Denkers mit sich selbst, sie ist ein Dialog zwischen Ich und Du.“³² Bei diesen Sätzen ist es wirklich schwer, keinen Vergleich mit den *Fragmenten* anzustellen, und man kann wirklich nicht umhin, diesbezüglich Ehrenberg zuzustimmen.

Aus Ebners Brief erfahren wir, dass Ehrenberg ihm auch einen Auszug aus dem Werk *Östliches Christentum* geschickt hatte, das wie die *Disputation* zwischen 1923 und 1925 erschienen war.³³ Ebner bringt seinen Worten nach nur einer Stelle „Verständnis entgegen“, dort, wo Ehrenberg die Bedeutung der Schaffung eines Zuganges zur Menschlichkeit Christi beschreibt: „Man kann nicht leben, sozusagen auch nicht ‚christlich‘ leben, ohne eine ‚Zukunftsperspektive‘“³⁴. Ehrenberg hatte Ebner eine Art Ausblick auf eine „mögliche“ Zukunft gegeben, eine Zukunft, in der Abstraktismus und Individualismus des westlichen Menschen durch die Konkretheit eines östlichen „Spiritualismus“ (wenn wir ihn so nennen können) gelöst werden, in welchem der Tod mit der gleichen Kraft zum Leben gehört wie die Menschwerdung selbst.

Doch dies ist nicht der rechte Zeitpunkt, um auf die „Slawophilie“ Ehrenbergs einzugehen. Wir möchten hier vielmehr den Ausdruck unterstreichen, den Ebner voll zu teilen behauptet: die *Menschheit Christi*, der sich die Menschheit öffnen sollte, um

in ihr die eigene Kraft zu entdecken. Und eben in der Vollständigkeit dieses Begriffs, zu dem der Johannesprolog diese *Menschheit Christi* macht, lässt sich eine der wichtigsten Parallelen zwischen Ebner und Feuerbach herstellen. Die Ausdruckskraft des „Und das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt“³⁵ hatte auch Feuerbach fasziniert, der diesen Satz auch in seine *Philosophie der Zukunft*³⁶ eingefügt hatte. Und so wird in einer einzigen Botschaft von Ebner nicht nur die Bedeutung der „Prodromi“ Feuerbachs anerkannt, sondern auch die grundlegenden Sätze des „Neuen Denkens“: „das Fleisch gewordene Wort“ und seine Konkretheit im realen Leben zwischen Geburt und Tod.

Auf Ebners Brief antwortet Ehrenberg im Dezember desselben Jahres mit einem kurzen Schreiben, in dem er sich nicht in philosophischen Fragen ergeht, sondern sich nach dem Wohlbefinden seines Ansprechpartners erkundigt.³⁷ Ebner antwortet sieben Monate später: „Feuerbachs Satz ‚Der Gedanke, in dem sich Ich und Du vereinigen, ist ein wahrer‘ ist mir in besonders merkwürdiger Hinsicht plötzlich klar geworden.“³⁸ Das Thema Feuerbach kehrt wieder an die erste Stelle, vor allem aber die Definition, die der Philosoph aus dem 19. Jahrhundert der Wirklichkeit verliehen hatte! Eine tiefgründige Definition (so schreibt Ebner), die die Wahrheit im „Verhältnis“ ansetzt:

Es gibt keine Wahrheit außerhalb des „Verhältnisses zwischen dem Ich und dem Du“, außerhalb des Einverständnisses zwischen „Ich und Du“ (Alle Wahrheit ist im Wort und im Wort ist die Wahrheit). Auch die Wahrheit in Christus hat dieses Einverständnis zum Grund.³⁹

Eine Wahrheit der Relation, die nicht nur im Raum zwischen dem menschlichen ICH und DU besteht, sondern auch und vor allem im Geheimnis der Menschwerdung, in der dreifaltigen Dimension, im „Einverstandensein Gottes mit Christus, das Einverstandensein Christi mit Gott“. Im Untergebensein Christi zum Worte Gottes, in seinem „im Worte Leben“ und in seiner kenotischen Umsetzung dieses „Wortes“: darin liegt die Vollkommenheit und Perfektion des dreifaltigen Verhältnisses. In diesem Verhältnis, in der Dimension der dreifaltigen Beziehung, zwischen Geburt und Tod Christi, bleibt nichts unbeachtet. In diesen Worten scheint Ebner beinahe einen Teil des Nachwortes Ehrenbergs zum zweiten Band von *Östliches Christentum* zu übernehmen, in dem das Thema theologisch gesehen etwas feiner behandelt worden war.⁴⁰ Und vielleicht erklärt Ebner genau deshalb: „Meine tiefe [...] Abneigung gegen alle Theologie und Dogmatik ist unerschüttert.“⁴¹ Zum ersten Mal in ihrem kurzen Schriftverkehr beschließt Ebner, auch etwas über sich selbst zu sagen, und verrät dabei, das Interesse und die Freundlichkeit Ehrenbergs sehr geschätzt zu haben: „Ich fühle mich gedrängt, Ihnen, sehr v. H. Pf., diesen Gedanken mitzuteilen, weil ich ihn ja eigentlich Ihnen, Ihrer Vermittlung Feuerbachs verdanke.“⁴²

Die Suche nach einem Verhältnis hatte sich bei Ehrenberg von der reinen Theorie ins praktische Leben umgesetzt. Der Aufbau der Hegelschen Dialektik wurde nun in einem Schlüssel gelesen, der einer Dialektik des Denkens einen wahren Dialog vorzog, den Ehrenberg stets im Alltag einzusetzen versuchte. Die Suche nach einem

Gespräch mit Ebner war also nicht nur Ausdruck des Wunsches nach einem rein intellektuellen Vergleich, sondern auch besonders (das wird durch die Offenheit im ersten Brief deutlich) ein Freundschaftsangebot: der reife und bewusste Versuch, eine interreligiöse und spekulative Brücke zu schlagen. Die jüdisch-christliche Note, die die Beschlüsse des Philosophen und Theologen aus Altona⁴³ und seine Beziehung zum Vetter Rosenzweig⁴⁴ zutiefst gezeichnet hatten, war eine Lupe geworden, ein Filter für die gesamte menschliche Erfahrung. Judentum und Christentum verschmelzen in ihm zu zwei Kehrseiten derselben Medaille: zwei Ansichten des beschnittenen und gekreuzigten Christus. Nur nachdem er *Stern der Erlösung* gelesen hatte, ist Ebner langsam vom realen „gemeinsamen Denken“ seines Werkes und des Werkes Rosenzweigs überzeugt; so interessierte er sich nicht nur sehr für letzteres, sondern auch für das Werk Bubers. Ehrenberg hatte dabei eine grundlegende Rolle gespielt: er war die Brücke⁴⁵, das verbindende Element eines interreligiösen Dialogs. Sein „doppeltes Wesen“ als ‚Judenchrist‘ war der Zwischenfaktor, die menschliche Verbindung zwischen zwei unterschiedlichen Traditionen: der jüdischen von Rosenzweig und der christlichen von Ebner. Sicher, zwischen dem Österreicher und dem „Philosophen der zionistischen Religion“ kam es nicht zu einem Schriftverkehr, alles was sie zu sagen hatten, stand bereits in ihren Werken: das war das Zeugnis der vereinheitlichenden Macht des Wortes Gottes. Auch Ebner und Ehrenberg wechselten nur wenige Briefe, doch noch wichtiger war wohl die Veröffentlichung des Buches Feuerbachs: ein wahrhaftiges Vorzeichen der zukünftigen Philosophie.

Anmerkungen

¹ Ferdinand Ebner: Briefe. Hg. v. Franz Seyr. München: Kösel 1965 (Schriften. Bd.3), S. 447 (Brief an Karpischek, 6.1.1922).

² Ebenda.

³ Ehrenberg war ein Jude, bekehrte sich aber zum Christentum. 1909 empfing er das christliche Sakrament der Taufe und wurde 1924 nach Abschluss seiner Studien Pastor.

⁴ Ebner (Anm.1), S. 433 (Brief an Ficker, 16.11.1921).

⁵ Hans Ehrenberg: Die Parteilung der Philosophie. Studien wider Hegel und die Kantianer. Leipzig: Meiner 1911.

⁶ Hans Ehrenberg: Die Geschichte des Menschen in unserer Zeit. Heidelberg: Weißbach 1911.

⁷ Hans Ehrenberg: Tragödie und Kreuz. (Bd.1: Die Tragödie unter dem Olymp; Bd.2: Die Tragödie unter dem Kreuz.) Würzburg: Patmos 1920.

⁸ Hans Ehrenberg: Die Heimkehr des Ketzers. Eine Wegweisung. Würzburg: Patmos 1920.

⁹ „Die Besprechung des Prof. Ehrenberg, die er für das Literaturblatt der ‚Frankfurter Zeitung‘ in Aussicht stellte, scheint noch immer nicht erschienen zu sein“, Ebner (Anm.1), S. 446 (Brief von Ficker, 30.12.1921). Es ist auch interessant, dass die Rezension Ehrenbergs am 29. Dezember erscheinen wird: Hans Ehrenberg: Neue Philosophie. In Frankfurter Zeitung, 29.12.1921, S. 1f.

¹⁰ Am Ende des Briefes schreibt Ebner: „Jenes schreckliche Gefühl des heutigen Morgens, schrecklich, weil es wohl eines der sündhaftesten, sündbehaftetsten Gefühle eines Menschen ist, das Gefühl des Zu spät ist von mir genommen. Also fühle ich auch wieder die Möglichkeit zu leben, wenn mir auch in Augenblick das Wie des Lebens unklar ist.“ Ebner (Anm.1), S. 448 (Brief an Luise Karpischek, 6.1.1922).

¹¹ Der Essay war bereits 1921 fertig, wurde aber erst im Herbst 1922 veröffentlicht.

¹² Ebner (Anm.1), S. 464 (Brief von Ficker, 3.7.1922).

¹³ Ebner (Anm.1), S. 465 (Brief von Ehrenberg, 8.7.1922).

- ¹⁴ Ferdinand Ebner: Fragmente Aufsätze Aphorismen. Zu einer Pneumatologie des Wortes. Hg. v. Franz Seyr. München: Kösel 1963 (Schriften. Bd.1), S. 270.
- ¹⁵ Zitiert nach Ebner (Anm.1), S. 465 (Brief von Ehrenberg, 8.7.1922).
- ¹⁶ Ebenda.
- ¹⁷ Ebenda, S. 465f.
- ¹⁸ Ludwig Feuerbach: Philosophie der Zukunft. Hg. u. erl. v. Hans Ehrenberg. Stuttgart: Frommans 1922.
- ¹⁹ Hans Ehrenberg: Disputation. Drei Bücher vom deutschen Idealismus. Fichte. Der Disputation erstes Buch; Schelling. Der Disputation zweites Buch; Hegel. Der Disputation drittes Buch. München: Drei Masken 1923-1925.
- ²⁰ In der Übersetzung von Stefano Semplici: Esposizione, conflitto e catastrofe dell'Idealismo. In: Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia (<http://mondodomani.org/dialegesthai/ss01.htm>).
- ²¹ Franz Rosenzweig: Das Neue Denken. Einige nachträgliche Bemerkungen zum „Stern der Erlösung“. In Franz Rosenzweig: Zweistromland. Kleinere Schriften zu Glauben und Denken. Hg. v. Reinhold u. Annemarie Mayer. Dordrecht: Nijhoff 1984 (Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften. Bd.3), S. 152.
- ²² Ebner (Anm.1), S. 466.
- ²³ Ehrenberg (Anm.19), Erstes Buch, S. 182f.
- ²⁴ Ebenda, S. 175.
- ²⁵ Feuerbach (Anm.18), S. 3.
- ²⁶ Hans Ehrenberg: Ueber Sprachtheorie und Sprachpraxis. Eine christliche Zeitbetrachtung. In: Neuwerk V, Juli/August 1923, S. 169.
- ²⁷ Ebenda, S. 177.
- ²⁸ Ebner (Anm.1), S. 530 (Brief an Ficker, 15.10.1923).
- ²⁹ Ebner (Anm.1), S. 582f. (Brief an Ehrenberg, 16.1.1926 [Entwurf]).
- ³⁰ Ebenda, S. 583.
- ³¹ Feuerbach (Anm.18), S. 71.
- ³² Ebenda, S. 91.
- ³³ Hans Ehrenberg u. Nicolaj von Bubnoff (Hg.): Östliches Christentum. Dokumente. Bd.1: Politik (Hans Ehrenberg: Vorwort und Nachwort. Die Europäisierung Rußlands); Bd.2: Philosophie (Hans Ehrenberg: Vorwort und Nachwort. Die Russifizierung Europas oder die Frage der Trinität). München: Beck 1923-1925.
- ³⁴ Ebner (Anm.1), S. 583 (Brief an Ehrenberg, 16.1.1926 [Entwurf]).
- ³⁵ Johannes-Evangelium 1,14.
- ³⁶ „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit“, Feuerbach (Anm.18), S. 75.
- ³⁷ „Schon so lange liegt Ihr Schreiben bei mir, aber unsere Korrespondenz hat wohl überhaupt ein etwas unmodernes Tempo“, Ebner (Anm.1), S. 602 (Brief von Ehrenberg, 18.12.1926).
- ³⁸ Ebner (Anm.1), S. 613f. (Brief an Ehrenberg, 16.7.1927 [Entwurf]).
- ³⁹ Ebenda, S. 614.
- ⁴⁰ Zwischen 1923 und 1925 schloss Ehrenberg das Theologiestudium ab und wurde „Hilfsprediger“ in Bochum.
- ⁴¹ Ebner (Anm.1), S. 615 (Brief an Ehrenberg, 16.7.1927 [Entwurf]).
- ⁴² Ebenda.
- ⁴³ Ehrenberg wurde 1883 in Altona geboren und starb 1958.
- ⁴⁴ Die Bekehrung Ehrenbergs hatte sich auf die Beziehung zu seinem Vetter Rosenzweig ausgewirkt, der Jude blieb.
- ⁴⁵ Diesen Ausdruck hatte schon Rivka Horwitz benützt im Beitrag zum Symposium Gablitz 1981, auf den sich der vorliegende Beitrag bezieht: Rivka Horwitz: Ebner und Buber, Rosenzweig und Ehrenberg. In: Walter Methlagl, Peter Kampits, Christoph König u. Franz Josef Brandfellner (Hg.): Gegen den Traum vom Geist – Ferdinand Ebner. Beiträge zum Symposium Gablitz 1981. Salzburg: Otto Müller 1985 (Brenner-Studien 5), S. 97-105.

Joseph Zoderer und Südtirol Versuch über Zoderers Roman „Der Schmerz der Gewöhnung“ von Atsushi Imai (Kitakyushu)

Abgesehen von dem 1934 bei Bozen geborenen Herbert Rosendorfer, der den größten Teil seines Lebens nördlich des Brenner verbrachte, ist Joseph Zoderer, ein Jahr jünger als Rosendorfer, zweifelsohne der bekannteste Südtiroler Schriftsteller von heute. Sein letzter, 2002 erschienener Roman *Der Schmerz der Gewöhnung* ist vom Umfang her seine bisher größte erzählerische Arbeit. Nicht wenige Kritiker bewerten das Buch positiv bis sehr positiv. Heinz Ludwig Arnold z.B. bezeichnet es in der *FAZ* als Zoderers „bestes“.¹ Wenn zu diesem Roman, mit dem der Autor den Hermann-Lenz-Preis 2002 errang, auch kritische Stimmen vernehmbar sind², so stimmen die Rezensenten doch in der Hinsicht überein, daß Zoderers neuer Roman „eine Summa seines Schreibens“ darstelle.³

In der Tat lassen sich darin alle Charakteristika der Texte des mittlerweile 68-jährigen Autors finden: ‚Gespaltenheit eines Grenzgängerdaseins‘, ‚Identitätssuche‘, ‚Heimatlosigkeit‘, ‚Konflikte zwischen unterschiedlichen Kulturen‘, ‚Aufbruch‘ und ‚Umherreisen in der fremden Welt‘, so ungefähr könnte man seine wiederkehrenden Themen formulieren. Erzählt wird fast immer aus der Sicht der Hauptfigur mit oft stark autobiografischer Färbung, gleichviel ob in der Ich-Form oder in der Er-Form. Viele eingeschobene Rückblenden erzeugen eine eigentümliche Komplexität der Zeit; unterschiedliche Zeitfäden werden in den Haupterzählstrang eingewoben.

Es sind aber nicht nur die Themen und die Erzählweise, die im neuen Roman wiederkehren: Man begegnet auch den Figuren wieder, die man aus *Das Glück beim Händewaschen* oder *Lontano* kennt. Auch solche Lebensabschnitte des Autors, die in seinen bisherigen Texten noch nicht verarbeitet waren, werden in *Der Schmerz der Gewöhnung* nachgezeichnet. Dieser Roman stellt also die Fortsetzung seiner bisherigen Werke, zugleich aber wohl den Versuch dar, in bezug auf all seine Themen ein derzeit gültiges (oder vielleicht endgültiges) Fazit zu ziehen.

Nicht wenige Rezensenten verweisen darüber hinaus darauf, daß es in Zoderers neuem Roman um die Konfrontation der zwei Sprachgruppen in Südtirol gehe, daß er also noch einmal seinen altbekannten Stoff aufgegriffen habe, um sich damit umfassender als einstmals in *Die Walsche* auseinanderzusetzen.⁴ Überhaupt ist Zoderer, der als 4-jähriges Kind infolge der Option Südtirol verließ und dank des Gruber-Degasperi-Abkommens mit einem italienischen Paß heimkehren konnte, ein typischer Repräsentant seiner Generation. Kein anderer Autor befaßte sich in seinen Werken mit der Südtirol-Problematik so intensiv wie Zoderer. Auch in jenen Werken, die nicht in Südtirol spielen, sind Fragestellungen des Daseins eines Optantenkindes und der Situation Südtirols unterschwellig anwesend. Ist die Südtirolfrage seit einem Jahrzehnt

auch politisch gelöst, zeigt doch sein neuer Roman, daß dieses Problem im Leben der einzelnen unauslöschlich ist, um – wie z.B. beim „Friedensplatz“-Referendum⁵ – wieder an die Oberfläche zu kommen.

Zoderer selbst läßt in einem Interview unverkennbar wissen, daß er mit *Der Schmerz der Gewöhnung* „die Aufarbeitung der letzten 80 Jahre in Südtirol“ beabsichtigt habe.⁶ Dabei hatte er sich für eine gewisse Zeit in seiner literarischen Tätigkeit von Südtirol abgewandt (*Dauerhaftes Morgenrot* und *Das Schildkrötenfest*). Daß er diesmal, nachdem er „dieses Thema Jahrzehnte lang“ mit sich „herumgeschleppt“ habe⁷, es endlich bearbeitete, sollte meines Erachtens als eine Art Herausforderung an die Leser verstanden werden: sie sollten nämlich über verschiedene Probleme in einer multikulturellen Gesellschaft am Beispiel eines Südtiroler Lebens nachdenken.

Unter diesen Voraussetzungen möchte ich versuchen, *Der Schmerz der Gewöhnung* als einen Südtirol-Roman zu lesen, d.h. einen Roman, in dem die typischen Probleme der Menschen, die sich aus der besonderen Situation des Zusammenlebens insbesondere von deutschsprachigen Südtirolern und Italienern ergeben, im Mittelpunkt der Darstellung stehen. Gleichzeitig wird der Frage nachgegangen, was in diesem Roman vermittelt, welches Fazit in dieser ‚Summa‘ des Autors gezogen wird.

Südtirol in Zoderers bisherigen Texten

Bevor ich aber auf den Roman *Der Schmerz der Gewöhnung* eingehe, möchte ich die bisherigen Texte des Autors, in denen die Südtirol-Problematik als Thema eine Rolle spielt, Revue passieren lassen.

In *Das Glück beim Händewaschen* (1976) bilden Südtirol und dessen Geschichte den Hintergrund dieses in der Ich-Form erzählten, stark autobiografischen Adoleszenzromans. Zwar spielt er größtenteils in einem Ostschweizer Internat, und die Erinnerungsbilder der Kindheit stammen meistens aus Graz. Aber die Identitätskrise und der damit zusammenhängende Inferiorkomplex des Protagonisten sind durch seine Herkunft als Südtiroler Optantenkind bedingt: „Ich fing an, meine Herkunft zu verleugnen. Ich fing an, nicht davon zu sprechen oder alles lügnerisch zu verschönern. Ich schämte mich. Ich konnte mit nichts aufwarten. Ich hatte keine Werte, von denen mir bewußt gewesen wäre, daß ich ein Recht hatte, sie herzuzeigen.“⁸

Unter den schweizerischen Mitschülern ist er nämlich der einzige Ausländer, der sogar einen „Staatenlosen-Paß“⁹ hat. Den Paß kann er zwar später gegen einen grünen, also italienischen Paß tauschen, da seine Eltern die italienische Staatsbürgerschaft annehmen durften. Doch seine Freude an der neu gewonnenen Zugehörigkeit erweist sich bald als Illusion, als er mit dem Paß seine Heimat besucht. Er, der mit 4 Jahren seine Heimat verließ und sie daher nur vage im Gedächtnis behalten hat, sieht „das völlig fremde Land“¹⁰ vor sich. Mit dem Kontrolleur kann er sich nicht einmal verständigen, kommt sich selber verdächtig vor: „Mit dem neuen Paß wurde alles falsch. Aber der Paß war in Ordnung. Es machte nichts, daß ich deshalb stotterte. Ich durfte nach Italien, auch wenn ich nicht dazugehörte. Ich war weder Österreicher noch Schweizer und auf gar keinen Fall Italiener.“¹¹



Sein Gefühl, überall fremd zu sein, rührt hauptsächlich von der Sprache her: In Graz unterhielt er sich mit den Leuten im steirischen Dialekt, während man in seiner Familie Südtiroler Dialekt sprach; in der Schweiz lernt er schnell Schweizer Deutsch, doch das Italienische kann er nicht, wie sehr er es sich auch wünscht. Das entfremdet ihn von seiner Heimat, in der damals noch die italienische Sprache im offiziellen Bereich vorherrschend war.

Immerhin gibt der Aufenthalt in Südtirol Anlaß zu seiner Entwicklung. Die stark jesuitisch geprägte Internatsschule, wo absoluter Gehorsam und Stille die höchsten Prinzipien sind, ist von der Außenwelt abgekapselt. Aber nachdem der Protagonist seine Heimat besucht hat, bildet sich in ihm das Bewußtsein der Verbindung mit der Welt und die Sehnsucht nach dieser. Gleichzeitig erwacht in ihm ein kritisches Selbstbewußtsein, das sich in Form des Zweifels an den rigorosen Patres und den Schulregeln offenbart. Er läßt sich am Ende aus der Schule verweisen, um das unentdeckte Ich außerhalb der engen Schulmauern zu suchen.

Laut Zoderer ist der zweite Roman *Die Walsche* (1982)¹² schon „ein Entwurf für das Buch“ gewesen, das er „schreiben wollte“.¹³ Damit meint er sicherlich einen größeren Südtirol-Roman, als den er den Roman *Der Schmerz der Gewöhnung* wohl ansieht. Erzählt wird der dreitägige Aufenthalt Olgas in ihrem Heimatdorf, anlässlich der Beerdigung des Vaters, bis zu ihrer Abreise ins italienische Wohnviertel bei Bozen. In erster Linie geht es in *Die Walsche* um das Identitätsproblem der Hauptfigur Olga, die in der Konfrontation von Deutschen und Italienern kein Zugehörigkeitsgefühl ausbilden kann. Dieses Problem wird, wie in *Das Glück beim Händewaschen*, mit der Geschichte Südtirols in Zusammenhang gebracht. So wird oft auf historische Begebenheiten und Streitpunkte hingewiesen.¹⁴

Darüber hinaus liefert der Roman Zerrbilder konservativer, engstirnig eingestellter, fremdenfeindlicher Dorfbewohner, für welche die mit einem Italiener unehelich zusammenlebende Olga nichts weiter als eine Verräterin, eine Walsche, ist. Trotz dieser Karikatur der Dorfleute und der milden Schilderung der Italiener ist es aber erkennbar, daß das Interesse des Autors eher auf der Seite der Deutschsprachigen liegt. Die Beschreibung der Italiener ist nämlich nur karg und oberfächlich. Es handelt sich also um eine interne Anklage. Eine Anklage eines stickigen, intoleranten Milieus, in dem alles Fremdartige, Neue, Ungewöhnliche verdächtig erscheint.

Olga ist eine Suchende. Entschieden verläßt sie dieses einengende, bornierte Bauerndorf und versucht, im Zusammenleben mit Silvano eine neue Identität zu finden. Daß der Autor mit ihr sympathisiert, versteht sich schon daraus, daß der Erzähler alles aus der Perspektive von Olga betrachtet. Es wird nämlich nur das erzählt, was sich in ihrer Sicht gespiegelt hat oder durch ihren Kopf gegangen ist. Die Aussage dieses Romans ist ziemlich klar: ein Plädoyer für ein Miteinander- und nicht für ein Nebeneinanderleben.

Durch diesen Roman schaffte der Autor, der mit der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbandes¹⁵ in Südtirol bekannt wurde, einen Durchbruch beim größeren Publikum. Mit einer Lesung aus diesem damals noch entstehenden Roman fand er

bei der Jury des Ingeborg-Bachmann-Wettbewerbs 1981 in Klagenfurt vorwiegend Anerkennung.¹⁶ Daraufhin nahm sich der Münchner Hanser-Verlag seiner an. Der Roman wurde auch in Italien ein Erfolg. Hier kam 1985 die Übersetzung von Umberto Gandini im Mondadori-Verlag heraus, fand gute Aufnahme bei der Kritik und rückte auch auf die Bestsellerliste. Der Roman wurde mit dem renommierten Premio Catullo di Sirmione ausgezeichnet.¹⁷ Seither gilt Zoderer in Italien als „scrittore italiano di lingua tedesca“¹⁸. Ein großer Erfolg für einen zeitgenössischen deutschsprachigen Schriftsteller. In Südtirol allerdings wurde Zoderer wegen dieses sogenannten Anti-Heimatromans oft als „Verräter“ gebrandmarkt.¹⁹

Vom Stoff her läßt sich der nächste Roman *Lontano* (1984) als Fortsetzung von *Das Glück beim Händewaschen* betrachten. Der Junge ist inzwischen erwachsen geworden. Die autobiografischen Züge sind unverkennbar. Der in Meran geborene Protagonist („Er“), der als freier Journalist in Wien arbeitet, bricht, nachdem er sich von seiner Gefährtin Mena getrennt und sich von seiner auf dem Sterbebett liegenden Mutter in der Meraner Klinik verabschiedet hat, nach Amerika auf, um dort, zeitweilig als Tellerwäscher jobbend, per Autostopp und Langstreckenbus von Maryland nach Kanada herumzureisen. Unterwegs erfährt er telefonisch von seiner älteren Schwester, daß die Mutter gestorben ist. Er setzt aber seine Reise fort. Der Roman ist der Mutter des Autors und „M“ gewidmet. Man begegnet jener Mutter des Protagonisten von *Das Glück beim Händewaschen* wieder, die am Ende dieses Romans im venezianischen Spital lag.

Südtirol spielt auch in *Lontano* eine Rolle. Die Kennzeichnung „diese giftbesprühte zweisprachige Äpfel- und Weingegend“²⁰ deutet das ambivalente Verhältnis des Protagonisten zu seiner Heimat an, wo er „kaum jemanden“ kenne und „trotzdem“ „keinen Schritt tun“ könne, „ohne diesen Schritt wie fotografiert und sich selbst von allen Seiten beobachtet zu fühlen.“²¹ Maurizio, den italienischen Ehemann seiner jüngeren Schwester, behandelt er wie einen Gast, obwohl er selber der Gast im Haus Maurizios ist.

In *Lontano* geht es wiederum um die Selbstsuche des Protagonisten. Diese Suche drückt sich in seinen ziellosen Reisen aus. In der Krise seines Lebens kann er nicht an einem Ort ausharren, denn, um diese Krise zu überwinden, muß er sich verwandeln. Er muß ein neues Ich finden. Der Roman endet, ohne daß er sein Ziel erreicht hat. Das heißt, daß seine Suche weiter fortgesetzt wird.

In diesem Roman stehen kulturelle und soziale Probleme in Südtirol eher im Hintergrund. Eine Tendenz, die in Zoderers folgenden Romanen noch stärker wird. Zwar handeln auch *Dauerhaftes Morgenrot* (1987)²² und *Das Schildkrötenfest* (1995)²³ von der Selbstsuche in der fremden Welt. Aber anders als in *Die Walsche* und in *Das Glück beim Händewaschen* ist von dem Zurückbeziehen auf die Geschichte und dem Verweis auf die kulturellen und sozialen Umstände keine Spur zu finden. Wie Hans-Georg Grüning treffend formuliert, wollte Zoderer wohl „nur um des Schreibens willen schreiben“ „und hier sein wahres Erzähltalent unter Beweis stellen.“²⁴ Das hängt

vermutlich damit zusammen, daß er vor allem als der Autor von *Die Walsche* galt, und *Die Walsche* nicht selten wie ein Sachbuch gelesen wurde. Er wollte sich aber wohl nicht als Sachbuchautor, sondern als Erzähler durchsetzen.

Zoderer kehrt erst mit *Der Schmerz der Gewöhnung* zum Stoff Südtirol zurück. Es ist ohne Zweifel, daß er sich auch in der Zwischenzeit stets für diesen interessierte. Die Essays *Wir gingen*²⁵ und *À propos Heimat*²⁶ liefern gute Beweise dafür. Den Schriftsteller Zoderer kann man nicht von seiner Herkunft als Südtiroler Optantenkind trennen. Da ihm der Stoff Südtirol am Herzen liegt, sind die Texte, in denen er diesen Stoff aufgreift, am ergreifendsten. Meines Erachtens ist es also kein Zufall, daß von seinen bisherigen Veröffentlichungen *Das Glück beim Händewaschen* und *Die Walsche* die höchste Resonanz gefunden haben. So ist man verständlicherweise darauf gespannt, wie er diesen Stoff in seinem neuesten Roman bearbeitet hat. In den folgenden Kapiteln möchte ich versuchen, dies ausführlich darzulegen.

Eine Beziehungsgeschichte

Der Roman *Der Schmerz der Gewöhnung* beginnt mit einem ‚Aufbruch‘, mit der Abreise des Protagonisten Jul nach Agrigent, in die Heimat seines verstorbenen Schwiegervaters. Der deutschsprachige Südtiroler Jul, der als Optantenkind mit 4 Jahren seine Heimat verlassen hatte, wurde nach langer Zeit des Umherirrens in Südtirol seßhaft und lebt nun seit Jahren als freier Journalist auf einem Bauernhof mit seiner Frau Mara.

Jul lernte Mara in der 68er Bewegung kennen. Sowohl Maras Schwangerschaft als auch ihre jugendliche Leidenschaft bildeten den Anlaß für ihre Heirat. Aufgewachsen waren sie in völlig unterschiedlichen Milieus. Er als deutscher Arbeitersohn, sie in einem bürgerlichen Milieu. Überdies ist sie, zwar in Südtirol geboren, doch halbe Italienerin. Ihr Vater stammte aus Sizilien, wurde in den 20er Jahren als junger Faschist nach Südtirol entsandt und übte in der Partei ein hohes Amt aus. In Südtirol heiratete er Maras Mutter, eine Einheimische. Mara verbrachte eine sorglose Kindheit in der Brunecker Umgebung, wo ihr Vater eine Villa besaß. Ein großer Unterschied zu Jul, dessen Kindheit von Bomben und Schutthaufen in Graz überschattet war.

Jul und Mara haben auch Gemeinsamkeiten. Neben der Begeisterung für die 68er Bewegung verbindet sie das Gefühl der Fremdheit. So wie Jul sich seiner Heimat nicht vollkommen zugehörig fühlt, ist seine Frau unter den Einheimischen, also Deutschen, völlig fremd. In dem kleinen Bauerndorf, wo sie jetzt wohnen, bildet das intellektuelle Ehepaar die Ausnahme.

Im Lauf der Zeit aber wird ihre Ehe zur Gewohnheit, in der sich beide ihrer Liebe nicht mehr sicher sind. Das wird ihnen besonders deutlich bewußt, als ihr einziges Kind Natalie im Schwimmbassin tödlich verunglückt. Mara, die eigentlich aufpassen sollte, war gerade für einen Moment weggegangen, wahrscheinlich um sich mit ihrem ehemaligen Liebhaber, einem Italiener, zu treffen. Mit der Beerdigung von Natalie beginnt für Jul die Zeit der Schmerzen. Schmerz im doppelten Sinn: zum einen der von einem Hirntumor verursachte Kopfschmerz und zum andern der „Schmerz der

Gewöhnung“. Jul, der auch Jahre später den Tod seiner Tochter nicht zu überwinden vermag, dem Mara sowie ihre italienische Familie immer fremder werden, entschließt sich, nach Sizilien zu reisen, nach Agrigent, in „Maras andere Heimat“ (285).²⁷

Jul ist den ganzen Roman hindurch die Reflektorfigur. Alles, was erzählt wird, spielt sich in seinem Kopf ab, macht seine Erinnerungen, Vorstellungen, Reflexionen und gegenwärtigen Reiseerlebnisse aus. Seine Reise geht also nicht nur in die Ferne, sondern auch in die Vergangenheit, in die Herkunft beider Familien und in die Geschichte. Während Jul in der mediterranen Insellandschaft dem Leben des Schwiegervaters auf der Spur ist, tauchen in seinem Kopf verschiedene Szenen seiner Vergangenheit auf: die Kindheit, Vater und Mutter, vor allem aber das Zusammenleben mit Mara und Natalie im Bergland. Durch seine Erinnerungen wird dem Leser Stück für Stück das bisherige Leben eines am Ende seines Lebens stehenden Südtirolers vorgeführt.

Als Kulisse dieses Lebens wird auch über historische und zeitgenössische Begebenheiten in Südtirol sowie außerhalb berichtet: die Ermordung des Lehrers Franz Innerhofer durch die Faschisten 1921 (106), die Option 1939 (253f.), die Bombenanschläge zu Herzjesu 1961 (42f.) usw. Das berühmte Siegesdenkmal in Bozen gibt auch in seinem deutsch-italienischen Familienkreis Anstoß zur Auseinandersetzung (174ff.). Und gerade in der Zeit, wo Jul in Sizilien auf sein Leben zurückblickt, tobt im Kosovo der Krieg, auch dort ein ethnischer Konflikt.

Im Roman werden also am Beispiel einer Familie exemplarisch die verschiedenen Aspekte der multikulturellen, konfliktbeladenen Gesellschaft Südtirols vorgeführt. Am Schluß bricht Jul vor der Portiersloge des Hotels zusammen. Er stirbt, ohne bei seiner Suche zu einer befriedigenden Lösung gekommen zu sein. Das mag beim Leser den Eindruck erwecken, als ob es keine Hoffnung mehr in der kritischen Ehebeziehung gäbe, als ob „das friedliche Zusammenleben“ der drei Sprachgruppen in Südtirol nicht wirklich möglich wäre. Dieser Auffassung schließt sich der Rezensent des *Falter*, Matthias Dusini, an. So findet er den Roman „bedenklich“, da er „den interethnischen Optimismus“ von Zoderers früheren Romanen relativiere und die Botschaft vermittele, daß die Italiener Südtirol nie verstehen könnten.²⁸ Um einer solchen vereinfachenden Auslegung des Buches zu entgehen, verneint Sigurd Paul Scheichl von vornherein, daß es ein Südtirol-Roman ist, und verallgemeinert das Thema auf „die existenzielle Schwierigkeit des Zusammenlebens und des Zusammenfindens von Menschen“.²⁹ Ich stehe dennoch auf dem Standpunkt, daß der Roman als Südtirol-Roman gelesen werden kann. Dafür ist allerdings eine andere Interpretation des Romanschlusses notwendig. Bevor ich meine diesbezügliche Interpretation darlege, soll die Figurenkonstellation noch eingehender besprochen werden.

Der Mensch – ein historisches Dasein

Mara ähnelt in ihrer Ambivalenz der Olga in *Die Walsche*. Am Beginn ihrer Beziehung war sie für Jul in bezug auf ihre Zugehörigkeit in erster Linie Italienerin. Er glaubte, „daß Maras Gedanken und Gefühlswelt durch und durch italienisch sein müßten“ (75). Deshalb unterhielt er sich mit ihr nur auf italienisch, obwohl sie Deutsch konnte. Mit

der Zeit verwandelt sie sich für ihn aber „von einer italienischen Italienerin in eine deutsche Italienerin“ und „von einer deutschen Italienerin in eine italienisch-deutsche Südtirolerin“ (76). Die Zweiseitigkeit Maras offenbart sich ihm: zum einen ist sie „ein Pustertaler Mädchen“, zum anderen „die Sizilianerin“. Das Fehlen der Zugehörigkeit macht Mara, die im 68er Optimismus alles freundschaftlich umarmungswert fand, allmählich die Wirklichkeit bewußt und läßt sie sich zurückziehen. Sie sieht in der Mehrheit der deutschsprachigen Südtiroler „rechtsgerichtete Vergangenheitspatrioten“ (170), denen sich Jul andererseits immer näher fühlt. Das kühlt ihre Beziehung ab. Obwohl sie sich durchaus als Südtirolerin benehmen könnte, entscheidet sich Mara „für das Südliche“, „für die Welt ihres toten Vaters“ (168). Im Unterschied zu Jul, der sich trotz seines italienischen Passes als Österreicher empfindet, zumindest geistig.

Der Tod eines Kindes hat in einer solchen Beziehung eine besonders gravierende Bedeutung. Als er von Mara die Nachricht des Unfalls erhält, fühlt sich Jul „wie weggerissen“ von dieser, „statt zu ihr hingerissen“ (46). Natalie war zum Schnittpunkt der Eltern geworden, zur einzigen Vermittlung. Symbolhaft verkörperte das Kind ihre Liebe zueinander und wohl auch das Zusammenleben beider Völker. Erst Natalies Tod konfrontiert Jul und Mara mit der Krise ihrer Beziehung. Sie fangen an, sich bewußt damit zu beschäftigen. Sie müssen sich die Frage stellen, ob sie sich jemals wirklich geliebt haben. Jul kann es nicht sofort bejahen. An Mara zog ihn in der ersten Zeit „die Fremde oder überhaupt das Fremde“ (75) an, das ihm aber jetzt weniger gefällt. Jul bezeichnet sie im Ärger oft als „Italienerin“ oder gar als die „Tochter eines Faschisten“ (164f.). Sie ist für Jul also die Repräsentantin der aus dem Süden eingewanderten Italiener.

Maras Vater, Caetano de Pasqua, kam wie gesagt aus Sizilien. Er war einer von denjenigen Faschisten, die am „Marsch auf Rom“ teilgenommen hatten. Als junger Funktionär wurde er nach Südtirol entsandt, wo er für das Erziehungswesen, insbesondere für die Balilla, die faschistische Jugendorganisation, zuständig war. In Südtirol lernte er Maras Mutter Hermine kennen, die im Porzellangeschäft ihrer Mutter arbeitete. Diese Großmutter Maras hatte das Geschäft ihres Mannes übernommen und durch eigene Initiative zum Blühen gebracht. Im Zuge der Option entschied sie sich für die italienische Staatsbürgerschaft. Es ging ihr dabei in erster Linie um ihr Eigentum, was wahrscheinlich für das Verhalten der höheren sozialen Schicht in Südtirol kennzeichnend ist. Ob ihre Tochter je ihren italienischen Mann liebte, weiß niemand. Jedenfalls war sie für ihn eine gute Köchin und „ideale Dienerin“ (90), stand stets auf seiner Seite, ergriff und ergreift immer für die Italiener Partei. Jul gefällt sie nicht. Vor allem, daß sie als deutsche Südtirolerin stets italienisch redet, mißfällt ihm. De Pasqua konnte mit Hilfe der Familie seiner Frau nach Kriegsende als Rechtsanwalt arbeiten, war sogar bei den Einheimischen recht gefragt, da er gute Beziehungen zu Regierungsleuten in Rom hatte (81).

Jul's Verhältnis zu seinem Schwiegervater, den er nie kennengelernt hatte, ist von Ressentiments gekennzeichnet. Daß er mit Mara im Ehebett ihrer Eltern Natalie zeugte, kann als unbewußte Rache verstanden werden. Während de Pasqua und seine Familie

zu den Herrschenden gehörten, war Juls Familie nämlich eine der unterdrückten. Sein Vater verlor wegen des Faschismus in Südtirol seine Arbeit. Nicht selten ging er von Bauernhof zu Bauernhof betteln, um der Familie Lebensmittel zu verschaffen.³⁰ Ihm, dem ehemaligen Kaiserjäger und Italienhasser, wurde es erst durch den Beitritt zur faschistischen Partei möglich, seinen Lohn bei den vom „Duce“ angeordneten öffentlichen Bauarbeiten zu verdienen. Nach der Umsiedlung nach Graz wurde er wieder arbeitslos, bis er durch die Einberufung seinen Dienst als Nazi-Offizier antrat.

Daher ist es verständlich, daß Jul „jedenfalls bereit“ war, „auf der anderen Seite zu stehen, auf der Seite jener, denen nicht zugeklatscht wurde“ (37). Bei Mara und ihrem Bruder Carmine waren die Voraussetzungen für die Teilnahme an der außerparlamentarischen Opposition völlig anders. Carmine wollte „sich gesellschaftlich einmischen“ (44), aktiv sein, wie sein Vater, der als junger Faschist seinen Idealen folgte. Carmine hatte sogar, bevor er Mitkämpfer der APO wurde, an der Anti-Südtirol-Demonstration vor dem Siegesdenkmal teilgenommen. Die Geschwister haben nun zwar eine andere politische Einstellung als ihr Vater, verharmlosen aber seine politische Schuld und verehren ihn eben als Vater. Die entrüsteten Worte von Maras Schwester Teresa gegenüber Jul: „Lebte unser Vater noch, hättest du nie diese Türschwelle überschritten“ (28), deuten bezeichnend an, daß die Ursache für die Kluft zwischen Jul und Maras Familie der verstorbene de Pasqua ist: Jul verkehrt zwar als Maras Ehemann im Haus von de Pasqua, wird aber nie wirklich in diesen Familienkreis aufgenommen.

Diese Kluft kommt in der Auseinandersetzung über das faschistische Siegesdenkmal an den Tag. Das Siegesdenkmal ist für die eingewanderten Italiener ein Symbol ihrer Identität; Maras Geschwister können nicht verstehen, daß es für die deutschsprachigen Südtiroler eine Beleidigung darstellt. Erregt über diese Verständnislosigkeit weist Jul darauf hin, daß die Italiener, auch wenn sie hier geboren seien, eigentlich nur als Gäste hier lebten, und daß die Deutschsprachigen die eigentlichen Besitzer des Landes seien. Darauf empört sich die italienische Familie. Jul fühlt „mehr denn je, daß die unsichtbaren Gräben quer durch Freundes- und Familienbände“ gehen (177).

So wird die Ehe von Jul und Mara durch die Geschichte und Problematik Südtirols vielfach beeinflusst. Juls Eltern sind Symbolfiguren der Leidensgeschichte Südtirols, während Maras Vater eine typische Figur des Besetzers darstellt. Das Dasein von Jul und Mara ist von ihrer jeweiligen Familiengeschichte stark beeinflusst; sie stehen sich nicht als unabhängige Individuen gegenüber. Es wird deutlich, wie tief die Geschichte des Landes im Privatleben des einzelnen Eingang gefunden hat.

Gewöhnung an die Heimat

Jul leidet unter dem Gefühl, daß er sich bei der Auseinandersetzung über das Siegesdenkmal wie ein Faschist aufgeführt habe. In der Erregung tat er nämlich so, als wäre er ein „Heimatbesitzer“ (178), der seinen italienischen Verwandten Gastrecht gewährte. Die Konfrontation Juls mit den nationalistisch gesinnten italienischen Touristen im darauffolgenden Kapitel macht ihm bewußt, daß er, der bis dahin stets für eine tolerante, weltoffene Gesellschaft eintrat, nicht umhin kann, auf der Seite der Heimatverteidiger

zu stehen. Dabei war er bisher von seiner Heimat gar nicht so begeistert und kritisierte oft den gewinnsüchtigen Tourismus der Südtiroler. Er denkt über Heimat, daß er, wäre er in einer Wüste neben einer Blechdose auf die Welt gekommen, das Rauschen des in der Dose sich drehenden Windes als Kindheitsmelodie empfinden würde (173).³¹ So gerät Jul in einen inneren Konflikt. Wie er die Spaltung im Verwandtenkreis erkennen mußte, so erkennt er jetzt auch in sich einen Zwiespalt. Dieser ist aber nicht etwa ein Nationalitätenkonflikt wie bei Mara, die keine eindeutige Zugehörigkeit finden kann. Bei Juls Zwiespalt handelt es sich eher um einen weltanschaulichen Widerspruch, der zwischen seinen prinzipiellen Einstellungen und seinen spontanen Gefühlen entstand.

Im Verlauf der Zeit gewöhnte er sich an, sich als heimgekehrter Tiroler, als Einheimischer zu benehmen. Er gewöhnte sich an die Situation, in der Heimat zu leben und den Eingewanderten gegenüber als Gastgeber aufzutreten. Er lernte, sich allmählich der Bequemlichkeit zu überlassen, zwar nicht so wie die Heimatverteidiger zu denken, doch so zu fühlen. Infolgedessen empfindet er nun die andersartigen, die Italiener, als störend, nervend, unverständlich, er vermißt im vorgerückten Alter die Flexibilität seines Geistes und seine Toleranz. Das hat mit dem Tod Natalies begonnen. Seitdem ist er nämlich „Zeittöter“ (141) geworden, also ein Mensch, der nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit lebt. Daraus ergibt sich seine innere Spaltung. Er ist nicht mehr so wie früher in der Lage, den eigenen Standpunkt zu relativieren. Diese Gewöhnung, die Gewöhnung an die einst verlassene Heimat, tut ihm jetzt weh. Sie schmerzt ihn wie eine Wunde. Sie erschwert ihm vor allem die Ehe.

Das ist der Grund für Juls Abreise nach Sizilien. Um diesem „Schmerz der Gewöhnung“ zu entkommen, will er aus seiner eigenen Heimat heraus in die andere Heimat Maras hin. Er versucht nun, am Ende seines Lebens, einen extrem anderen Standpunkt einzunehmen und aus der Ferne auf seine Heimat Südtirol zurückzublicken. Nur dadurch kann er die Liebe zu Mara und somit sich selber retten. Juls Reise nach Agrigent ist also der Versuch, Mara und ihre Familie, vor allem aber den Faschisten de Pasqua zu verstehen.

Der Romanschluß

Jul ist also nicht der Mensch, der sich in einer homogenen Welt einschließt und sich keine Mühe gibt, das Fremde zu verstehen. Die Gestalt von Jul ist denjenigen Hauptfiguren von Zoderers bisherigen Romanen ähnlich, die aufbrechen, um eine neue Welt, eine neue Identität zu suchen.

Jul erfährt gegen Ende des Romans von der Witwe des Bruders Caetano de Pasqua, daß die Einheimischen in Bruneck bei Kriegsende Caetano haben aufhängen wollen. Das hatte ihm zwar Maras Mutter bereits vor seiner Abreise angedeutet, doch für Jul muß es wichtig gewesen sein, dieses Wissen anderweitig in Erfahrung zu bringen. Bis dahin konnte er seinen Schwiegervater nur als einen ansehen, der als Besatzer, als faschistischer Unterdrücker Südtirol italianisieren wollte, und der auch in der Nachkriegszeit, ohne Schaden erleiden zu müssen, als gefragter Advokat im Wohlstand lebte. Jetzt bekommt er aber zumindest einen Anhaltspunkt für die Fremdheit, mit der

jener in Juls Heimat konfrontiert gewesen sein muß. Letzten Endes war de Pasqua sein Leben lang von Feinden umgeben. Das müsse für diesen auch nicht einfach gewesen sein, empfindet Jul wohl am Ende. Man kann sagen, daß Jul seinen Schwiegervater letzten Endes gewissermaßen versteht. Jul, der weiß, daß seine Tage gezählt sind, begibt sich nach Agrigent, um dort als Fremder zu sterben, wie de Pasqua in Juls Heimat.

Seine Reise nach Agrigent ist zugleich der Versuch, von Mara wegzugehen, um zu ihr zurückzufinden. Der Leser von Zoderers bisherigen Romanen erwartet, daß Jul, wie Lukas in *Dauerhaftes Morgenrot*, schließlich zu seiner Frau zurückkehrt oder sich zumindest bei ihr meldet. Nichts dergleichen geschieht in diesem Roman. Jul versucht nie, sich mit seiner Frau in Verbindung zu setzen, er bleibt unerreichbar.

Kurz vor Romanschluß träumt Jul von seiner Reise mit Natalie nach Wien. Obwohl er diese Reise nur mit Natalie unternommen hat, sitzt in dem Bus, den die beiden in der Stadt nehmen, ein anderes Mädchen zwischen ihnen. Jul kann es nicht erkennen, es kann Mara sein, aber auch Ines, seine erste, österreichische Frau. Alle drei, Jul, Natalie und das Mädchen, sitzen zusammengekuschelt auf einem Polstersitz. Dieser Traum ist bedeutungsvoll. Er legt den Schluß nahe, daß der Protagonist bis zum Ende nicht weiß, wie er die Liebe zu seiner Frau wiederfinden soll. Darüber hinaus deutet der Traum auch an, daß Juls Gedanken immer noch zwischen Italien und Österreich schwanken. Er träumt nämlich in Sizilien von einer Reise in die österreichische Hauptstadt. Jul und das Mädchen laufen im Traum zu einem Haus, kommen aber nie an. Das heißt, daß die beiden es bisher nicht erreicht haben, zu einem echten Zusammenleben zu finden. Daß es auch das Zusammenleben von Südtirolern und Italienern symbolisiert, wird mit dem Gedanken Juls: „Hier [in Wien] ist mehr Waldstille als auf unserem Berg [also im konfliktbeladenen Südtirol]“ (287) angedeutet.

Zwar vermag Jul am Schluß de Pasqua einigermaßen näher zu kommen, aber gleichzeitig sieht er, daß der Konflikt zwischen Italienern und Südtirolern, der schon viel älter ist als er, unvermeidbare Einflüsse auf sein Eheleben ausübt. Er begreift, daß er und Mara auch Spielbälle in der Geschichte sind, und daß diese Geschichte es ist, die ihrer Beziehung als das größte Hindernis im Weg steht. Je intensiver sich Jul mit beider Herkunft befaßt, umso schwerer erscheint es ihm, ein einträchtiges Zusammenleben zu schaffen.

Dieser Schluß ist weder ein glückliches noch ein eindeutiges Ende. Es wird keines der Probleme, die aufgezeigt werden, zur Lösung geführt. Ob Jul zu seiner Frau zurückfinden kann, ob ein echtes Zusammenleben der Sprachgruppen in Südtirol möglich ist, ob es überhaupt einen Sinn hat, ein Land als Heimat anzugeben und sich als Besitzer dieses Landes aufzuführen – alle diese Fragen bleiben offen. Es wird lediglich die Suche von Jul dargestellt. Gerade das entspricht aber der aktuellen Situation in Südtirol, die sich in der Sicht des Autors spiegelt. Seine Generation ist es nämlich, die noch von der Option, vom Nationalitätenkonflikt, vom Kampf um die Autonomie direkt betroffen war. Für sie ist das Südtirolproblem immer noch nicht gelöst.

Immerhin, Jul setzt seine Suche bis zum Ende fort. Er bleibt bis zum Ende ein Suchender. Das ist auch der Sinn dieses Romans: Ebenso wie Jul beschäftigt die Südtirol-Problematik seine Generation immer noch, zwar nicht mehr auf der politischen Ebene, aber im privaten Bereich, sogar bis ins Grab. Die Generation Juls und Zoderers hat ein wirkliches Zusammenleben in Südtirol noch nicht schaffen können. Die Aufgabe wird an die folgenden Generationen weitergereicht. Jedenfalls soll man stets auf der Suche sein.

Schlußbemerkung

Daß die Konfrontation mehrerer Kulturen, die sich daraus ergebenden zwischenmenschlichen Konflikte und Identitätskrisen heute keine regional begrenzte Erscheinungen mehr sind, versteht sich, wenn man nur an die vielen ausländischen Arbeiter und die Immigranten sowie die zunehmenden internationalen Ehen denkt. Über Südtirol und seine Probleme zu schreiben, ist demzufolge nicht nur für Südtirol und die dort lebenden Menschen bedeutsam, sondern betrifft exemplarisch auch das Menschendasein allgemein.

Zoderer hat mit seinem neuen Südtirol-Roman die multikulturelle Gesellschaft Südtirols mit den darin lebenden Menschen als Panorama dargestellt. Nicht als Bruchstück, wie er es in *Die Walsche* getan hat. Dabei hat er, wie immer, die Innenperspektive des Protagonisten als Erzählerstandort gewählt. Auf diese Weise ist es ihm gelungen, die im Privatleben verborgene Südtirol-Problematik von innen her zu beleuchten, nicht so sachlich und von außen her, wie es in der Geschichtsschreibung geschehen muß, sondern eben – literarisch.

Anmerkungen

- ¹ Heinz Ludwig Arnold: Mara und ihre Brüder. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 9. 2002.
- ² Kritisch eingestellt sind z.B. Matthias Dusini: Die Walschen-Saga. In: Falter, Wien, 23. 8. 2002; Armin Ayren: Die Schmetterlingsliebe der Menschen. In: Badische Zeitung, 21. 1. 2003, sowie Anton Thuswaldner: Der Hass und das Kopfweh. In: Literaturen, 2002, H. 9, S. 80-81.
- ³ Beatrice von Matt: Der Fremdheit habhaft werden. In: Neue Zürcher Zeitung, 2. 3. 2002. Ganz ähnlich äußern sich z.B. Hans Peter Kunisch: Das Echo Rudi Dutschkes in Südtirol. In: Süddeutsche Zeitung, 1. 7. 2002, und andere auch.
- ⁴ So z.B. die Rezension von Christian Teissl über *Der Schmerz der Gewöhnung* auf der Webseite vom Literaturhaus Wien sowie Ulrich Weinzierl: Ein Hund weit weg in den Bergen. In Italien gilt er als „scrittore italiano di lingua tedesca“. In: Die Welt, 2.3.2002 u.a.
- ⁵ Im Oktober 2002 fand in Bozen das sogenannte „Friedensplatz“-Referendum statt, bei dem es darum ging, ob der Name des Platzes, wo das faschistische Siegesdenkmal steht, „Friedensplatz“ heißen soll – so hatte die Stadtgemeinde einmal beschlossen – oder wie früher „Siegesplatz“. Das Referendum wurde von der italienischen Partei Alleanza Nazionale initiiert. Die Bevölkerung Bozens, von der über 70% italienischsprachig sind, entschied sich für „Siegesplatz“.
- ⁶ Anna Rottensteiner u. Christine Riccabona: Von der Ambivalenz einer Sehnsucht. Interview mit Joseph Zoderer am 7.3.2002, anlässlich der Buchpräsentation seines neuen Romans „Der Schmerz der Gewöhnung“ (Hanser 2002) im Literaturhaus am Inn. Literaturhaus am Inn [Veröffentlichung im Internet] April 2002.
- ⁷ Ebenda.
- ⁸ Joseph Zoderer: Das Glück beim Händewaschen. Roman. Frankfurt a.M. (Fischer Taschenbuch) 1997, S.12f.
- ⁹ Ebenda, S. 11.

- ¹⁰ Ebenda, S.64.
- ¹¹ Ebenda, S.64.
- ¹² Joseph Zoderer: *Die Walsche*. Roman. München/Wien (Hanser) 1982.
- ¹³ Rottensteiner u. Riccabona (Anm. 6).
- ¹⁴ Z.B. ist von der italienischen Militäroffensive nach dem Waffenstillstand 1918, der Folterung der Südtiroler Aktivisten durch die Carabinieri in den 70er Jahren, dem verrufenen faschistischen Siegesdenkmal in Bozen u.a. die Rede.
- ¹⁵ Joseph Zoderer: *S Maul auf der Erd oder Dreckknuidelen kliabn*. Südtiroler Mundarttexte. Mit Zeichnungen von Luis Stefan Stecher. München (Relief) 1974.
- ¹⁶ In der Jury saßen Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki, Peter Härling und Adolf Muschg. Näheres über den Ablauf des Wettbewerbs in: Gerhard Mumelter: *Ein Klima freundlicher Unerbittlichkeit*. (Und) Aus den Urteilen der Jury über Zoderer-Romanauszug. In: *Tandem* (Bozen), 8. 7. 1981.
- ¹⁷ Näheres über die Rezeption von Zoderers Texten in Italien in: Luigi Reitani: *Lontano*. Der „Italienkomplex“ in der deutschsprachigen Literatur aus Südtirol. In: Johann Holzner (Hg.): *Literatur in Südtirol*. Innsbruck/Wien (Studien-Verlag) 1997, S. 54-76, hier S.58ff.
- ¹⁸ Christoph König: *Joseph Zoderer*. In: Heinz Ludwig Arnold (HG.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München o.J. [Stand: Januar 1989], S.11.
- ¹⁹ Vgl. Andreas Reiter: *Südtirol*. In: *Literatur und Kritik* H.285/286, Juni 1994, S.48-52, hier S.52.
- ²⁰ Joseph Zoderer: *Lontano*. Roman. München/Wien (Hanser) 1984, S.59.
- ²¹ Ebenda, S.61.
- ²² Joseph Zoderer: *Dauerhaftes Morgenrot*. Roman. München/Wien (Hanser) 1987.
- ²³ Joseph Zoderer: *Das Schildkrötenfest*. Roman. München/Wien (Hanser) 1995.
- ²⁴ Hans-Georg Grüning: *Die zeitgenössische Literatur Südtirols*. Probleme, Profile, Texte. Ancona (Edizioni Nuove Ricerche) 1992, S.92.
- ²⁵ Joseph Zoderer: *Wir gingen*. In: Reinhold Messner (Hg.): *Die Option*. 1939 stimmten 86% der Südtiroler für das Aufgeben ihrer Heimat. Warum? Ein Lehrstück in Zeitgeschichte. Aktualisierte Neuauflage. München/Zürich (Piper) 1995.
- ²⁶ Joseph Zoderer: *À propos Heimat*. In: Holzner (Anm. 17), S. 13-19.
- ²⁷ Die Zahlen in Klammern verweisen auf die Seiten des Romans: Joseph Zoderer: *Der Schmerz der Gewöhnung*. Roman. München/Wien (Hanser) 2002.
- ²⁸ Matthias Dusini: *Die Walschen-Saga*. In: *Falter* (Wien), 23. 8. 2002.
- ²⁹ Sigurd Paul Scheichl: *Ein Buch über das Fremd-Sein*. In: *Literaturhaus am Inn / Neuerscheinungen und Rezensionen* [Veröffentlichung im Internet], Innsbruck, März 2002.
- ³⁰ Diese Vatergestalt erinnert an den Vater des „Ich“ in *Das Glück beim Händewaschen* und auch an den Vater des Autors. Die Mutter und die Geschwister Juls sind auch, im Grunde genommen, den Zodererlesern recht bekannt.
- ³¹ Ganz gleich äußert sich der Autor im Essay *À propos Heimat*. Vgl. Zoderer (Anm. 26), S.15.

Ewig im Schatten der Angst Herta Müllers Buch „Der König verneigt sich und tötet“ von Cosmin Dragoste (Craiova)

Aber natürlich
ich bin literweise abgefüllt mit Angst,
mit großer Angst, mit Riesenangst.
(Werner Schwab – *Pornogeographie*)

Herta Müllers Buch *Der König verneigt sich und tötet* vermittelt den starken Eindruck eines Déjà vu. Fast nichts Neues bringt die Autorin in diesem Buch, das aus einer Versammlung verschiedener Essays – manche sind schon veröffentlicht – besteht. Die Themen sind dieselben geblieben, trotz der Aufforderungen mehrerer Kritiker, einmal auch über Deutschland zu schreiben. Darin besteht nicht zuletzt die Kunst der Schriftstellerin: ein Thema unendlich variieren zu können, wie ein Virtuose.

Das Leben des einzelnen in einer Diktatur – das ist das Hauptthema Müllers. Oder besser gesagt, „die Angst des einzelnen in einem totalitären Regime“.¹ Es gibt kein Individuum mehr, es gibt nur eine Masse von Menschen.

Es gibt auch Unterschiede zu ihren früheren Büchern: Der Blick der Autorin wendet sich direkt auf die Wirklichkeit; die „erfundene Wahrnehmung“ tritt nur im Hintergrund auf. Alles ist so konkret jetzt. Müller passt ihre einzigartige Schreibweise den Anforderungen des Essays an. Der Stil wird sehr scharf, jedoch bleibt die Sprache poetisch. Das ist auch die ‚Magie‘ Müllers: Die hässlichste und unmenschlichste Wirklichkeit wird immer durch eine wunderschöne Sprache dargestellt. Der Kontrast, der daraus entsteht, wirkt unmittelbar auf den Leser. „Ihre poetische Sprache und Metaphorik speist sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Imagination bzw. Erfindung, zwischen Innenwelt und Außenwelt. Die Grenzen zwischen diesen Bereichen sind fließend“.²

Der König ist nicht nur der Diktator Ceausescu, sondern die ganze ‚Repressionsmaschine‘, die das Land beherrscht hat. Also sind die ‚normalen Menschen‘ gehorsame Untertanen. Die Freiheit ist ausgeschlossen. Schon im Titel werden zwei Ebenen angedeutet, die nicht gleichgestellt sind. Es sind zwei verschiedene Ebenen; die Kommunikation zwischen diesen Ebenen existiert nur theoretisch. In der Tat ist es eine verstümmelte Kommunikation, ein Monolog. Der König befiehlt immer, der Untertan muss den Befehl vollziehen. Wer sich nicht unterwirft, der wird bestraft. Manchmal ist der König gnadenlos. Es gibt einen einzigen Augenblick, wenn diese zwei verschiedenen Ebenen gleichgestellt werden, nämlich dann, wenn der König aus seiner Höhe hinuntergeht (also sich verneigt). Aber dieser Augenblick ist einmalig, denn dieselbe Stellung ist fatal für den armen Untertanen. Die Kommunikation dieser zwei Ebenen ist eigentlich der Tod.

„In jeder Sprache sitzen andere Augen“

Herta Müller setzt die lange Tradition der rumänischen Lyrik fort, die mit den Wörtern, gegen und für die Wörter gekämpft hat. Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu oder Paul Celan haben diesen harten Kampf gekannt. Müller kennt ihn auch. Für sie sind Wörter Gegenstände (wie früher für Arghezi). Sie sind autonom, sie haben ihr eigenes Leben. Deswegen reagiert Müller immer heftig, wenn die Reden der Politiker mit den Wörtern spielen. Ein Wort, das unvorsichtig ausgesprochen wird, kann bei Müller heftige Reaktionen auslösen, die einem übertrieben erscheinen könnten. Die im Banat geborene Autorin verhält sich den Wörtern gegenüber auf mythische Weise: Das Aussprechen eines Wortes kann die Energien auslösen, die in ihm tief begraben sind. Die Wörter sind heilig. In vielen Religionen wurde die Welt durch Aussprechen geschaffen. Das Wort ist für Müller *Logos* oder *vac*. Es hat seine ursprüngliche Kraft nicht verloren. Die Bindung zwischen den Dingen und den Wörtern ist unmittelbar.

Die Dinge hießen genauso, wie sie waren, und sie waren genauso, wie sie hießen. Ein für immer geschlossenes Einverständnis. Es gab für die meisten Leute keine Lücken, durch die man zwischen Wort und Gegenstand hindurch schauen und ins Nichts starren mußte, als rutsche man aus seiner Haut ins Leere.³

Dennoch oder gerade deshalb folgt die Umsetzung des Bildes in Wort und Satz bei Herta Müller dem mystischen Impuls, die Dinge selber reden zu lassen. Im Schreiben wird die Wahrnehmung entkleidet, dekonstruiert. Schreiben ist selbst noch einmal ein Trennungsprozeß, ein Abtragen von Oberfläche, gegen das sich die erfundene Wahrnehmung, die sich fast ganz auf Bilder verläßt, wehrt.⁴

Die Bilder geraten also in einen Konflikt mit den Worten: Daß literarische Kommunikation als potenzierte Form sprachlicher Mitteilung notwendig Mittelbarkeit bedeutet, scheint mit dem Anspruch Herta Müllers, die Bilder selbst unmittelbar zum Sprechen zu bringen, unvereinbar.⁵

Die Welt wird als Text verstanden. Wenn etwas schief geht, dann zerbricht auch der Satz, und der Text kann nicht mehr verstanden werden. So verstanden, wird die Welt gefährlich, denn man muss das Risiko eingehen, das eine entartete Hermeneutik des ‚Textes‘ voraussetzt. Müller ist in ihrer Auffassung der der Kabbala sehr nahe. Für die Kabbalisten „ist die geheime Welt der Gottheit eine Welt der Sprache“.⁶ Genauso wie für Müller sind für die Kabbalisten die Wörter nicht nur konventionelle Mittel zur Kommunikation, sondern jedes enthält eine Konzentration von Energie. Für die Anhänger der Kabbala stellen die Buchstaben einen mystischen Körper der Gottheit dar. Wer die heiligen Schriften der Thora abschreibt, der muss aufpassen, denn wenn er einen Buchstaben weglässt, so kann er dadurch großes Unheil bringen, und die ganze Welt wird aus den Fugen sein.

Die Welt hat Sinn als Welt wie ein Text als Text Sinn hat, er muß aber im Schreiben wie im Lesen jeweils neu und prozessual realisiert werden. Sinn ist also bei Herta Müller in ältester Bedeutung dynamisch zu verstehen, als *Bemühung um Wahrnehmung*.⁷

Die Ereignisse, die Müller beschreibt, sind schon bekannt. Das Dorf bleibt der wichtigste Ort der Welt. Das Dorf ist in den Büchern der Autorin die Matrix, in die sie immer zurückkehrt. Und die Erinnerung an die Kindheit ist eine ständige Rückkehr in illo tempore, ins goldene Zeitalter. Es ist ein Prozess der mythischen Reintegration.

Der Stil der Autorin wandert frei, wie es scheint. Der Inhalt scheint nicht kompakt zu sein (es gibt eine innere Bindung: die Angst). Oft freie Assoziationen, etwa wie bei Proust. Es gibt eine Menge von Dingen, die die Rolle der Proustschen *madeleine* spielen: ein Baum, eine Aprikose, eine Blume, ein Nachthemd usw. Aber all diese scheinbar uneinheitlichen Bilder drehen sich immer (manchmal zart, manchmal hart) um dasselbe Zentrum: die Angst vor Diktatur, vor Repression. 1984 sprach Klaus Hensel in einem Rundfunkessay über die „Logik des Erzählens“, die der

Bewegung des unverständigen Auges folgt. Das Auge wird mit sich selbst gelassen, Abläufe werden zerlegt und im harten Schnitt neu zusammengesetzt. Die ätzende Fügung der Bildsyntagmen, krasse Engführung der Erzählerperspektive lassen die Brüchigkeit der sozial sanktionierten Institutionen ins Auge springen. [...] Die Einzigartigkeit der Stimme Herta Müllers in der deutschen Gegenwartsliteratur resultiert aus der Radikalität eines solchen, nun aber deromantisierenden Blicks, der aus einer eigentümlichen Überlagerung von Trennung verständlich wird.⁸

„Der König verneigt sich und tötet“

Alle Bücher, die Müller geschrieben hat, bilden ihre fragmentarische Biographie, obwohl die Autorin mehrmals betont hat, dass sie nicht autobiographisch, sondern autofiktional schreibe. Die Autorin verwendet fast immer die erste Person, sie ist gleichzeitig Erzählerin und Protagonistin. Die Rolle der Protagonistin kann sehr rasch gewechselt werden. Sie kann am Rande der Erzählung bleiben. In diesem Falle beobachtet sie alles haargenau und berichtet kühl, wie etwa Josef Winkler in *Friedhof der bitteren Orangen* oder *Natura morta*. Aber sie kann auch als handelnde Person erscheinen; dann ist sie in der Mitte der Ereignisse. Dieser Wechsel der Rollen erscheint mehrmals in jedem Essay dieses Buches und wird ohne Brücke realisiert (wie auch das Spiel zwischen Wirklichkeit und erfundener Wirklichkeit). Das ist überraschend für den Leser und ist auch eine ständige Garantie, dass die Erzählung nicht langweilig wird, obwohl die Ereignisse (wie erwähnt) seit langem bekannt sind.

Der König ist überall. Es scheint, dass er den allmächtigen Gott ersetzt. Wie C. G. Jung schreibt, wird in den totalitären Staaten die Figur des himmlischen Vaters durch die eines Diktators ersetzt: „Der König war von Kind an in meinem Kopf. Er steckte

in den Dingen [...]. Ich habe mit dem König viel Zeit verbracht, und in der Zeit war nebenbei oder hauptsächlich Angst.“⁹ Der König ist eine Art *Big Brother* aus Orwells 1984. Er sieht alles, er weiß alles, man kann vor ihm nicht fliehen.

Die Art, in der Müller ihre Erzählung aufbaut ist zyklisch, rund. Die Erzählung endet genau an dem Punkt, an dem sie angefangen hat, aber inzwischen hat sie ein ganzes Universum umarmt. Der Essay, der auch dem Buch den Titel gibt, beginnt und endet mit dem Schachspiel des Großvaters. Eine lineare Entwicklung der Erzählung gibt es bei Müller nicht. Sie schlägt verschiedene Bahnen vor. Die vervielfältigte Fokalisierung geschieht blitzschnell. Die Schriftstellerin spricht z.B. von verschiedenen Königsarten: der König des Schachspiels, der König (der Geheimdienst), der Maulbeerkönig usw. Aber am Ende kehren all diese Bahnen in denselben Punkt zurück. Diese prächtige Mischung von Ebenen, Erzählzeiten, Betrachtungswinkeln, diese Fokalisierung ist ein Merkmal von Müllers Schreiben.

Auf der Fluchtlinie des subjektiven Blicks, in dem sich Innen- und Außenperspektive, Erlebtes und Vorgestelltes verschränken, verschieben sich die Dimensionen zwischen Detail und Ganzem und das Ich gerät in den Sog einer alles erfassenden Auflösung, das es den Gegenständen annähert.¹⁰

„Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich“

Mit diesem Satz, der von Edgar ausgesprochen wird, fängt der Roman *Herztier* an. Müller bleibt unentwegt eine Künstlerin. Egal über welches Thema sie schreibt, sie stellt sehr oft auch künstlerische Fragen und führt einen permanenten Kampf mit den Wörtern, um das darzustellen, was unbeschreiblich ist. Die Autorin hat die Präzision eines Chirurgen im Umgang mit den Wörtern. Sie kann haargenau zwischen einzelnen Wörtern unterscheiden, aber auch im Innern eines Wortes gelingt es ihr, verschiedene Nuancen zu sichern. Müller hat einen feinen Sinn für die Sprache. Aber der wirkliche Kampf geschieht an der Grenze zwischen Wort und Schweigen: Es ist ein ontischer Kampf. Es geht um Leben oder Tod. Arghezi genügt im Gespräch mit Gott die Worte nicht mehr, und deswegen erfand er „das Gebet ohne Worte und den Gesang ohne Stimme“. Die Schriftstellerin bleibt immer an dieser Grenze, sucht Lösungen. Sie bleibt eine wahre Künstlerin.

Müller baut ihre Erzählungen sehr aufmerksam auf. Sie plant wie ein Architekt, obwohl der Verlauf des Erzählten eher spontan erscheint. Diese freien Assoziationen sind nie zufällig bei ihr. Das Thema, das am Anfang eines jeden Essays dargestellt wird, tritt danach in den Hintergrund, taucht wieder im Vordergrund auf wie ein Leitmotiv, verschwindet erneut für kurze Zeit und erscheint wieder am Ende.

Die Sprache tötet die Wörter, Reden bringt Entfremdung: Schweigen zu können, das ist das Geheimnis! Erfahrungen aus der Kindheit verknüpfen sich mit anderen, die im Zusammenhang mit dem Terror, dem Geheimdienst, der Angst, dem König letztendlich stehen. Aber alle gruppieren sich um das zentrale Thema, sind diesem untergeordnet.

Die Wirklichkeit ist grausam, und deswegen muss sie durch die erfundene Wahrnehmung gezähmt werden. Inmitten des Erzählens taucht plötzlich die Phantasie auf, die eine kompensatorische Funktion hat. Nichts scheint hier normaler zu sein als dieser Einbruch der Phantasie ins Leben. Um nur ein Beispiel zu nennen: Zwei Kinder sprechen im Friedhof über die Totenseelen.

Dann setzten wir uns nebeneinander auf die Kapellentreppe und machten einen den andern auf die Gräber aufmerksam, aus denen gerade eine Seele flog. Wir sprachen kein Wort, um die Seelen nicht zu verscheuchen. Einmal flog eine Seele aus einem leeren Grab. Der Tote war wie der Sohn meiner Großmutter weit weg von hier im Krieg gefallen. Seine Seele war ein mageres Huhn. Auf dem Grabstein stand: Ruhe sanft in fremder Erde.¹¹

Diese wunderbare, einzigartige Mischung von Phantasie und Wirklichkeit, diese erfundene Wahrnehmung ähnelt den Filmen von Emir Kusturica, in denen die Phantasie ganz normal aus der Wirklichkeit entsteht und ein Bestandteil dieser ist.

An der Grenze zwischen detailscharfem Realismus und surrealer Überbietung der Wirklichkeit in Traum und Phantasie, zwischen karger Nüchternheit und überwältigender Bildkraft entsteht dergestalt ein offenes Textgefüge, das seine Wirkung zum großen Teil von einer Kunst der Verknappung herschreibt, die dem Leser Raum läßt, sich in den Metaphern einzurichten und die fehlenden Verknüpfungen zu (re-)konstruieren zu einem hypothetischen Bild des Ganzen.¹²

Die analytisch-destruktive sich erfindende Wahrnehmung, die sich in der sprachlichen Struktur – der sentenziösen Verknappung sowie der metaphorischen Verdichtung – widerspiegelt, bedingt die spezifische Poetisierung der Welt: die vertraute Wirklichkeit wird derart verfremdet, daß der Abgrund hinter den Dingen sichtbar wird.¹³

„Einmal anfassen – zweimal loslassen“

In diesem Essay nimmt Müller als literarischen Vorwand die Werbung „Inge Wenzel auf dem Weg nach Rimini“, die sie in einem Zug sieht. Das ist eine falsche Bahn, die die Schriftstellerin vorschlägt. Dieses Leitmotiv ist nur scheinbar wichtig. In der Tat ist es ganz nebensächlich, nur formal. Es hat die Funktion der im Yoga verwendeten ekagrata. Es hält den Text zusammen und ordnet die Kommunikation, hilft aber auch der Konzentration.

Die Autorin könnte irgendein Motiv wählen, denn das hat keine Bedeutung. Mit diesem Leitmotiv verknüpfen sich die schon bekannten Themen. Interessant ist aber, dass Müller auch Nebenleitmotive vorschlägt. Alle diese Motive dienen der Umformung und der Kohärenz des Inhaltes. Der Text bekommt dadurch allmählich den Charakter einer Litanei, einer profanen Litanei des Terrors. Die Texte werden rhythmisch und weisen refrainartige Wiederholungen auf. Alles kommt wieder vor, wie das Leitmotiv des Textes. Das ist fast wie bei Günter Grass, der ebenfalls diese Technik der Leitmotivwiederholung benutzt (z.B. in der *Blechtrommel* – „Ist die Schwarze Köchin da? / Ja, ja, ja!“). 1998 schrieb Gerhard Melzer: „Was die drastische Bildlichkeit der ‚erfundenen Wahrnehmung‘ hervorkehrt, ist das Modell eines Lebens, das sich nie wirklich erneuert, sondern unentwegt nur seine Zwänge und Zwangshandlungen reproduziert.“¹⁴ Das Leitmotiv ist bei Müller auch die Tür, durch welche die Vergangenheit den Raum der Gegenwart betritt. Der Blick der Autorin ist stets auf die vergangene Zeit gerichtet. Es gibt keine Zukunft in Müllers Büchern. Das Erzählen ist immer analeptisch.

„Der Fremde Blick oder Das Leben ist ein Furz in der Laterne“

Die Angst, die durch Terror verursacht wird, führt zur Entfremdung des einzelnen. Als die Autorin nach Deutschland auswanderte, waren die Kritiker damit zufrieden, dass sie den „Fremden Blick“ besitzt, durch den ihre Beobachtungen schärfer würden. Aber Müller erklärt, wie dieser „Fremde Blick“ entstanden ist, und dass er „mit dem Einwandern nach Deutschland nichts zu tun“ hat.¹⁵ Dieser Blick ist eine Folge von verschiedenen Traumata. Die „spezifische Erfahrung des Überwachungsstaats führt zu einem Blick, der sich vom gedankenlosen Sehen ebenso abgrenzen muß wie von der Idee einer Autonomie und Ganzheitlichkeit poetischen Schauens in schöner idealistischer Tradition.“¹⁶ „Ich hatte zu schauen, was noch nicht unbedingt sehen heißt. Erst das Geschaute gleichzeitig zu deuten, heißt sehen.“¹⁷

Zuerst ist das Ende der Kindheit und der Umzug in die Stadt ein wichtiges Trauma. Dieser Bruch mit dem Dorf ist tragisch für die Schriftstellerin und stellt einen ersten Schritt zur Entfremdung dar. Dieser Bruch ist das Verlieren des Paradieses, der Ausgang aus der Unschuld. Die rumänische Literatur kennt viele solche Beispiele: Das berühmteste davon ist das des Schriftstellers Ion Creanga. Aber während bei Creanga dieser Bruch mit schwermütigem Humor überwunden wird, kann er bei Müller nicht besiegt werden. Der Bruch ist tragisch und hat katastrophale Folgen. Auch bei Hermann Hesse (*Peter Camenzind*, *Demian* usw.) treffen wir auf diesen Bruch. Aber auch bei ihm können die Folgen durch eine überlegene Weisheit überwunden werden.

Der zweite Schritt, der eine entscheidende Bedeutung hat, ist die Erfahrung des Geheimdienstes und seiner Verfahrensweisen. Es gibt danach auch ein paar Ereignisse, die zu diesem „Fremden Blick“ beitragen. Annäherungen zur absurden Literatur gibt es eine Menge. Der „Fremde Blick“ stellt die Unmöglichkeit dar, mit der Umgebung im Einklang zu leben.

Den Fremden Blick als Folge einer fremden Umgebung zu sehen, ist deshalb so absurd, weil das Gegenteil wahr ist: Er kommt aus den vertrauten Dingen, deren Selbstverständlichkeit einem genommen wird [...]. Dinge, mit denen man hantieren kann, ohne sich darin zu spiegeln. Wo die Spiegelung beginnt, finden nur noch abstürzende Vorgänge statt, man blickt aus jeder kleinen Geste in die Tiefe.¹⁸

„Die rote Blume und der Stock“

Müller zeichnet hier ein mimetisches Land. Das Bild ist furchterlich: Der „König“ hat das Denken und Handeln aller Menschen deformiert. Es gibt eine massive Entfremdung. Die Menschen haben ihr eigenes Wesen verloren. Alle sprechen und handeln, als ob sie der Diktator selbst wären. Alle Menschen scheinen nur Klone von Ceausescu zu sein. Diese Situation ruft Orwells *Romane* ins Gedächtnis.

Die Schriftstellerin folgt diesem Prozess der Nachahmung und stellt fest, dass nicht nur die Erwachsenen davon betroffen wurden, sondern auch die Kinder. Diese Feststellung ist absolut tragisch. Das Land kann rettungslos verloren sein. „Wer kann Rumänien retten?“ fragte sich der rumänische Schriftsteller Camil Petrescu im Roman *Die letzte Liebesnacht, die erste Kriegesnacht*. Wegen der Staatsideologie wurden Menschen zu Marionetten.

In diesem Essay beschreibt Müller die Folgen des Terrors auf die Gesellschaft, und nicht mehr auf den einzelnen. Sie erweitert ihr Blickfeld, aber die Feststellungen sind gleich. Die Ich-Person tritt jetzt im Hintergrund auf: Sie beobachtet und beschreibt ein verwüstetes Land, in dem die Menschen fremde Gehirne zu haben scheinen: eine entfremdete Gesellschaft. Ein dämonisiertes Bild.

„Die Insel liegt innen – die Grenze liegt außen“

Es geht hier wieder um die Geschichte der Wörter. Ein zufällig ausgesprochenes Wort ruft ein anderes hervor, das aber ganz andere Konnotationen hat. Die Erzählung, die fast immer heiter anfängt, beginnt allmählich ihre Farben zu verlieren, indem sie grau (manchmal auch schwarz) wird.

Vorwand ist jetzt das Wort „Insel“ aus einer Werbung: „Reif für die Insel, und man versteht darunter einen Urlaub auf einer Ferninsel, das Inselglück des Touristen.“¹⁹ Und jetzt beginnen die Erweiterungen der Autorin. Sie spricht über das Schicksal der Minderheit, die eine Insel im Volk ist. Insel als Ort der Verbannung. Insel bedeutet auch das Fehlen jedweder Kommunikation. Innerhalb des vom König regierten Landes gab es zwei Inseln: Die eine wird durch die große Masse der Menschen vertreten. Die andere ist die Nomenklatura. Außer diesen zwei Inseln gibt es nichts mehr. Keine Spur mehr von den Inseln der Utopien. Die Insel wird jetzt zum Symbol der Ausgeschlossenheit.

Das ganze Land ist eine Insel geblieben: Die Grenzen sind zu, niemand darf ins Ausland. Viele versuchen, diese Insel zu verlassen, aber ihr Versuch endet immer tragisch. Das Land ist eine große Insel, auf der der Tod lauert.

Man bemerkt leicht, wie Müller den konnotativen und denotativen Bereich des Begriffs durch Induktion erweitert. Zuerst steht im Zentrum des Geschehens nur das einzelne (nämlich die Ich-Erzählerin); von einer begrenzten Erfahrung geht man danach – durch Erweiterung – in gesellschaftliche Bereiche hinein. Man stellt fest, dass die Erfahrung des einzelnen identisch mit der der anderen ist: sie bildet also ein Paradigma.

„Bei uns in Deutschland“

Die Autorin befindet sich in der tragischen Lage, keine Heimat mehr zu haben. Rumänien ist nicht mehr ihre Heimat, Deutschland ist es noch nicht. Sie lebt ständig in einem *no man's land*, wie Irene aus Reisende auf einem Bein. Schonungslos und gewaltig demaskiert sie alle Worte der Politiker, die sich darum bemühen, Deutschland als eine Heimat für alle darzustellen. Dass es in der Wirklichkeit nicht so ist, zeigt Müller mit Beispielen. Dass sie noch immer über ihre Vergangenheit schreibt, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass sie sich an ihre neue Heimat nicht anpassen kann. Wieder fängt die Schriftstellerin beim einzelnen an, und danach kommt sie zu Verallgemeinerungen. Das sehr starke Ich der Autorin wird immer zum Fürsprecher der anderen.

„Wenn etwas in der Luft liegt, ist es meist nichts Gutes“

Das Zentralthema dieses Essays ist die Angst. Also könnte man diesen Essay als eine Auffassung in nuce des Hauptthemas von Müllers Werk betrachten. Die Schriftstellerin unterscheidet zuerst die „KURZE, unerwartete Angst, die spurlos weggeht, wenn ihre Ursache verschwunden ist“, dann die „LANGE, einem durch und durch bekannte Angst, bei der einen nur die täglich neuen, unerwarteten Mittel überraschen, mit denen sie verursacht wird.“²⁰

Die Ursache der Angst ist bei Müller die Macht. Angst vor Gott muss man haben, denn er bestraft die Sünder: „Der katholische Herrgott verwandelte alle Fehlritte in Krankheiten.“²¹ Symbol dieser Gottesangst ist ein großer Schlüssel, den alle im Haus den „Himmelsschlüssel“ nennen. Man kann diese durch die Gottesangst verursachten Erlebnisse mit denen von Jung und Hesse vergleichen. Immer wird diese Angst durch Sperrsymbole gekennzeichnet.

Dann ist da die Angst vor dem „König“. Auch diese weltliche Autorität ist allmächtig und überall gegenwärtig. Als die Autorin auswanderte, sagte ihr ein Polizist auf den Zugtreppen: „Wir kriegen dich, wo immer du bist.“²²

Das Schlimmste ist aber, dass es diese Angst immer noch gibt. Wie auch Richard Wagner in seinem Roman *Miss Bukarest* demaskiert Müller die Tatsache, dass die Angestellten des ehemaligen Geheimdienstes Securitate in Rumänien noch an der Macht sind. Paradigmatisch betrachtet kann man sagen, dass die Angst nie verschwinden wird. Mit dieser entsetzlichen Schlussfolgerung endet (auch) dieses Buch von Müller. Der Mensch muss ewig im Schatten der Angst leben.

Anmerkungen

- ¹ Edith Ottschowski: Versuch, den Verstand zu bewahren. In: Neues Deutschland, 24.11.1997.
- ² Claudia Becker: ‚Serapiontisches Prinzip‘ in politischer Manier. – Wirklichkeits- und Sprachbilder. In: Norbert Otto Eke (Hg.): Die erfundene Wahrnehmung. Annäherung an Herta Müller. Paderborn 1991, S. 32-41, hier 32.
- ³ Herta Müller: Der König verneigt sich und tötet. München-Wien 2003, S. 7.
- ⁴ Friedmar Apel: Schreiben, Trennen. In: Eke (Anm. 2), S. 22-31, hier 28.
- ⁵ Thomas Roberg: Bildlichkeit und verschwiegener Sinn in Herta Müllers Erzählung „Der Mensch ist ein großer Fasan in der Welt.“ In: Ralph Köhnen (Hg.): Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung. Bildlichkeit in Texten Herta Müllers. Frankfurt am Main 1997, S. 27-42, hier 29.
- ⁶ Gershom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1997, S. 54.
- ⁷ Friedmar Apel: Wahrheit und Eigensinn. Herta Müllers Poetik der einen Welt. In: Text + Kritik, Heft 155, S. 39-48, hier 44.
- ⁸ Zit. nach Friedmar Apel (Anm. 4), S. 22-31, hier 22.
- ⁹ Müller (Anm. 3), S. 57.
- ¹⁰ Norbert Otto Eke: Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern. Annäherung an Herta Müller (Einleitung). In: Eke (Anm. 2), S. 7-21, hier 17.
- ¹¹ Müller (Anm. 3), S. 89.
- ¹² Eke (Anm. 10), S. 17.
- ¹³ Becker (Anm. 2), S. 32-41, hier 39.
- ¹⁴ Gerhard Melzer: Die abgeschnittenen Finger. Herta Müller und ihr doppelt belichtetes Rumänien. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 67, 21./22.3.1988.
- ¹⁵ Müller (Anm. 3), S. 136.
- ¹⁶ Apel (Anm. 7), S. 42.
- ¹⁷ Müller (Anm. 3), S. 138.
- ¹⁸ Ebenda, S. 147.
- ¹⁹ Ebenda, S. 160.
- ²⁰ Ebenda, S. 187.
- ²¹ Ebenda, S. 191.
- ²² Ebenda, S. 190.

Katharsis: ein Manifest für das Theater?

von Artak Grigorjan (Wien) und Allan Janik (Innsbruck)

Die Krise des Theaters

Unser Ausgangspunkt ist folgender: Das Theater befindet sich in einer Krise. In einem gewissen Sinn ist Theater immer in einer Krise. Da das Theater auf nichts anderes zielt, als das menschliche Leben in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit zu beleuchten, sollte uns also nicht überraschen, daß das Theater kontinuierlich in Phasen der Krise eintritt, genauso wie unser Leben, weil das Leben sich in permanenter Veränderung befindet. Daraus folgt, daß die Krise des Theaters eng verbunden ist mit der Krise der Gesellschaft.

Theaterkrise könnte man als eine Art Sackgasse bezeichnen, die uns verwirrt und uns dadurch drängt, innezuhalten, um über unseren Weg nachzudenken. Das Paradoxon liegt darin, daß eine Sackgasse den Weg weiter versperrt, aber gleichzeitig uns daran erinnert, daß Fortschritt nicht ausschließlich und/oder zwangsläufig aus Vorwärtsbewegung besteht. Den Ausweg aus der Sackgasse zu finden, impliziert immer, denselben Weg vielleicht sogar bis zum Ursprung zurückzugehen, um, mit der Erfahrung der Krise, den neuen Weg herauszufinden. Also ist es nicht vergebens, daß das Theater häufig in die Antike zurück greift, um sich neu zu orientieren.

Unser Vorschlag ist, den Weg ‚vorwärts‘ für das Theater anhand einer Neubewertung der Katharsis und ihrer Rolle im Theater zu suchen.

Die entscheidende Charakteristik der gegenwärtigen Theatermisere ist die Tatsache, daß das Theater einen ungeheuren Reichtum an technischen Möglichkeiten zur Verfügung hat, was zu einer Situation geführt hat, in der das Theater die Tendenz entwickelt hat, die Ziele aus dem Blickfeld zu verlieren.

Es ist das grundlegende Ziel unserer Kunst, das innere Leben der handelnden Personen eines Stückes zu erforschen und dieses Leben auf der Bühne künstlerisch zu gestalten. (Konstantin S. Stanislavskij)

Die Perfektionierung der technischen Mittel (Bühne, Regie, Licht etc.) ist in den Vordergrund gerückt, anstatt den lebendigen Menschen in seiner Widersprüchlichkeit zu erforschen. Das Theater gibt sich zufrieden damit, ein reines Spektakel geworden zu sein. Diese Problematik wird immer wieder in den großen internationalen Theaterfestivals repräsentiert.

Anstatt die Theaterbesucher durch eine herausfordernde emotionale Konfrontation mit einigen Aspekten der Realität, die wir entweder vermeiden wollten oder vielleicht auch unfähig waren, sie wahrzunehmen, zu provozieren – wodurch letztendlich auch ein entlastendes Erkennen von quälenden Problemen möglich wäre –, begnügt sich das Theater damit, uns zu unterhalten, wenn auch auf Wegen und in Formen, die geistreich oder auch manchmal genial erscheinen.

Das Theater leidet heute zum großen Teil unter der noch nicht ganz wahrgenommenen Last seiner eigenen instrumentellen Kompetenz in allen seinen Bereichen. Im Zeitalter der Technik hat es sich das Theater, wie die Gesellschaft im allgemeinen, erlaubt, von der Technik dominiert zu werden.

Das Theater ist von der Frage, wie man gestaltet, besessen und kann kaum die Frage stellen: Was spielt man? Hier ist gemeint die provokante Frage, *warum* und *wozu wir ausgerechnet dieses Stück heute spielen*. Zwar stellt sich selbstverständlich jedes Theater diese Frage, aber es bleibt doch offen, ob diese Frage bezogen auf die heutige Krise des Theaters und der Gesellschaft gründlich genug behandelt wird. Die Antwort auf diese Frage kann nicht in dem tatsächlichen Mangel an guten zeitgenössischen Stücken liegen. Diese instrumentale Denkweise ist die gängige unter Schauspielern und Regisseuren. Aber sie ist auch typisch geworden für Dramatiker und Publikum in ihrer Sensationserwartung und Erfüllung in Form vokaler Pyrotechnik, falschem schauspielerischen Pathos oder spektakulärer Bühnentechnik. Diese Besessenheit von Mitteln, die (an sich) selbstverständlich notwendig sind, auf Kosten der Zwecke, scheint uns eine Last zu sein – eine Last, die wie die Krankheit Krebs sehr effektiv tötet, bevor sie schmerzvoll wahrgenommen wird. Dies ist die Besonderheit der erwähnten Problematik.

Das Theater ist die Kommunikation von Gefühlen

Unser Ziel ist es, die Streitfrage zu erheben, ob sich das Theater auf bloß rein brillante Vorstellungen seitens der Schauspieler, blendende Inszenierungen seitens der Regisseure oder emotionale Beglückung des Publikums reduzieren lässt. Wir beabsichtigen nicht, Kriterien zu entwickeln, womit man ‚wahres‘ von ‚falschem‘ Theater unterscheidet oder eine Theorie über ‚das Wesen des Theaters‘ zu entwickeln. Wir wollen die fundamentale Frage der Ästhetik aufstellen: ob wir *Schein* und *Sein*, bezogen auf das Theater, voneinander unterscheiden oder unterscheiden wollen. Wenn wir diese Frage gestellt haben, müssen wir auch die Frage stellen, *was der Unterschied zwischen echter emotionaler Konfrontation im Theater und bloßer Unterhaltung ist*.

Was erhebt das Theater über das Niveau der bloßen Unterhaltung, des bloßen Spektakels oder der Kultivierung der Form als Eigenzweck, und was verleiht dem Theater eine kraftvolle kulturelle Potenz? Unsere Behauptung ist so alt wie die altgriechische Tragödie: *es sei dem Theater möglich, ein Forum für die kritische Auseinandersetzung mit unseren eigenen Werten und Gefühlen zu werden* und uns durch emotionalen Austausch zu Katharsis zu führen. Dadurch wird es dem Theater möglich sein, seine gesellschaftliche Funktion zurückzuerobern. Diese Funktion ist selbstverständlich eine politisch-ethische, religiös-spirituelle, ohne daß sie ideologisch oder parteiisch ist.

Permanent sind wir mit der Frage konfrontiert: Warum sollten wir uns so und nicht anders verhalten? Die Wahl ist keine Sache der ‚rationalen Entscheidung‘, wie sie z. B. von Wissenschaftlern verstanden wird, sondern eine Auseinandersetzung mit unseren Gefühlen, unseren Empfindungen.

Wir behaupten weiter, daß das Theater von jeher die Befreiung der Gefühle, d. h. etwas sowohl Religiös-Spirituelles als auch Politisch-Ethisches angestrebt hat: die Katharsis. Uns geht es nicht um die Frage, ob Katharsis ausschließlich dem Theater gehört, sondern um die Behauptung, daß Katharsis dem Theater wesentliche Bedeutung gibt. Weiter behaupten wir, daß unsere heutige Besessenheit und Präokkupation mit Technik die Verwirklichung dieses Ziels systematisch verhindert, anstatt es zu ermöglichen. Es stellt sich also die Frage, ob sich das Theater wirklich damit beschäftigt, wie es die wunderbare Technik, die uns heute zur Verfügung steht, sinnvoll zugunsten des emotionalen Austauschs nützen kann. Unsere Diskussion beruht auf zwei Annahmen.

Unsere erste Annahme lautet, daß Pseudo-Theatralik, sei es in Form eines monumentalen Spektakels oder eines sentimental Amusements, eine Verfälschung des Theaters ist. Unser Ausgangspunkt ist eine versuchsweise Charakterisierung des Theaters als einer Form der Kommunikation, die auf der Basis der tieferen Empfindungen stattfindet. Diese werden durch die Wirkung eines Stückes, mittels emotionaler Erlebnisse des Schauspielers in der Rolle, ausgelöst.

Die Art der Kommunikation, die wir Theater nennen, zieht eine emotionale Kraft nach sich, die im wesentlichen anders ist als die Art der Kommunikation, die wir zum Beispiel durch die Leinwand oder den Bildschirm erfahren. Es ist genau diese emotionale Aufladung in der *vollständigen theatralischen Kommunikation anhand der Konfrontation mit den leibhaftigen und in diesem Augenblick erlebten Gefühlen des anderen (des Schauspielers)*, die das Theater so wichtig macht, und zwar sowohl ästhetisch als auch epistemologisch. Es ist unumstritten, daß es kein Theater geben kann, in dem es keine Vermittlung der Gefühle gibt. *Gibt es aber keine tiefere emotionale Konfrontation (in jeglichem Genre), dann gibt es auch im tieferen Sinn kein Theater, sondern nur Show.*

Unsere zweite Annahme ist also, daß emotionale Erfahrung eine Art Erkenntnis sei. Als solche sind Emotion und Kognition auf intime Weise miteinander verbunden und in der theatralischen Kommunikation fast identisch. Die genaue Beziehung oder Wechselwirkung zwischen Emotion und Kognition ist im Detail noch nicht entschlüsselt, allerdings besteht Klarheit darüber, daß zwischen den unterschiedlichen Gehirnbereichen zahlreiche Feedbackschleifen und Regelkreissysteme existieren. Lange vor den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Gehirnphysiologie untersuchte bereits Stanislavskij während seiner Forschungsarbeit zur Psychologie des Schauspielens die „Logik der Gefühle“, wie er sie genannt hat. Stanislavskij hat beobachtet, daß jeder Gedanke einen entsprechenden emotionalen Zustand hervorruft und jeder emotionale Zustand einen bestimmten kognitiven Inhalt besitzt.

Die politisch-ethische und religiös-spirituelle Bedeutung des Theaters hängt damit zusammen, daß das Theater sowohl unsere kognitive Fähigkeit anhand der Emotionen als auch unsere emotionale Sphäre durch die Kognition erreicht. Theater kann also Gedanken und Gefühle in Bewegung setzen und durch die daraus entstehende Konfrontation eine Veränderung im Zuschauer bewirken, d. h. zu Katharsis führen.

Uns drängen die Gefühle zur äußersten Anspannung der Vernunft, und die Vernunft reinigt unsere Gefühle. (Bertolt Brecht)

Aber wenn das, was kommuniziert wird, nur unsere Vor-Urteile befriedigt, indem es das bestätigt, *was wir sowieso schon wissen, was wir sowieso fühlen*, und *wie wir sowieso schon sind*, d. h. uns in unseren Konventionen und unserem idiomatischen Verhalten bestätigt, dann heißt es doch, daß Konfrontation – und daraus folgende Kommunikation – im tieferen Sinn nicht stattgefunden hat. Das ist die reine Bestätigung unserer Vor-Urteile. Bestätigung entwertet das Theater: Was bestätigt, kann nur Show sein, die uns amüsieren und unterhalten, aber nie bewegen (in Bewegung setzen) kann. Aus diesem Grund ist das Klischee, das Idiomatische, der Tod der vollständigen theatralischen Kommunikation.

Die theatralische Kommunikation hingegen ist tatsächlich etwas, das uns aus bestimmten Tendenzen des Solipsismus und der Selbstabkapselung herausreißt. Wenn solche Kommunikation während einer Vorstellung wirklich stattfindet, dann ist sicherlich der Zuschauer noch einige Zeit mit der Aufführung beschäftigt, d.h. der kathartische Prozeß findet auch außerhalb des Theaters statt. Wenn das Theater sein volles Potential für echte Konfrontation realisieren möchte, muss es sich der Frage des Inhalts und seiner adäquaten Wirkung ernsthaft stellen. Es genügt nicht, wenn das Theater nur Erkenntnisse der Wirklichkeit vermittelt. Es soll bei dem Publikum die Lust an der Veränderung der Realität in Bewegung setzen, sei es im individuellen Bereich oder im sozialen Umfeld.

Wenn ein Stück uns nicht aus dem Gleichgewicht bringt, war der Abend aus dem Gleichgewicht. (Peter Brook)

Katharsis

Katharsis ist ein kritisches Moment intensiven Fühlens, der uns emotional von unserer Beschäftigung mit uns selbst (im extremen Fall mit einer solipsistischen Selbstabkapselung) befreit. Katharsis entsteht durch das Eintreten der Emotionen des Zuschauers in einen Dialog mit den Emotionen des Schauspielers auf der Bühne.

Es ist wichtig zu betonen, daß wir, obwohl unser ästhetischer Standpunkt in einem breiteren Sinn aristotelisch ist, dennoch beanspruchen, die aristotelische Sicht weiter zu entwickeln. Daß *die kathartische emotionale Intensität* sich in einer endlosen Anzahl von Formen ausdrücken läßt, erklärt die Unzulänglichkeit jeder Definition oder Theorie, die die Katharsis ein für alle Mal klar und spezifisch festnageln würde. Die Voraussetzung der kathartischen Aufklärung des Zuschauers ist emotionale Konfrontation, die durch glaubhafte Darstellung der Geschehnisse auf der Bühne und durch eine klare Auffassung über die Ziele und Zwecke der Inszenierung initiiert wird.

Man sollte von Katharsis im mehrfachen Sinne sprechen – tatsächlich hat alles, was das Theater betrifft, ein kathartisches Moment:

- Erstens bezieht sich Katharsis auf die Figuren in ihren jeweiligen Entwicklungen durch die Beziehung miteinander und die Geschehnisse im Stück.
- Zweitens entsteht Katharsis in den Schauspielern in bezug auf die Rolle, die sie spielen.
- Drittens bezieht sich Katharsis auf das Publikum durch den Inhalt des Stückes (unmittelbar durch den Text des Autors).
- Viertens entsteht Katharsis beim Publikum durch die Art der Vermittlung des Stückes durch die Regie und die Schauspielkunst (inklusive Bühnenbild, Licht, Musik etc.).
- Schließlich entsteht Katharsis in der Wechselwirkung zwischen den Schauspielern und dem Publikum (sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie).

Obwohl unser Thema hauptsächlich die Erläuterung der Katharsis hinsichtlich des Publikums ist, haben wir die anderen Formen erwähnt, weil alle letzten Endes aufeinander bezogen und mit der Wirkung auf das Publikum verknüpft sind. Sollte unsere Betonung auf Katharsis, deren Grundbedeutung Reinigung ist, moralisch scheinen, so wollen wir nun die sehr wichtige Tatsache des religiösen Charakters der Katharsis bezogen auf das Theater reflektieren, vor allem unter dem Aspekt, daß wir alle in einem weiteren Sinne als Glaubende das Theater betreten – in dem Glauben, dort etwas Bewegendes und Wertvolles zu finden.

Wir sind von Anfang an bereit, an alles, was uns die Bühne bietet, uneingeschränkt zu glauben, und werden oft enttäuscht in unserem Glauben, wenn wir erleben und erfahren, daß die Bühne selbst nicht an das glaubt, was sie uns vermittelt. Allerdings ziehen wir oft eine unkritische Zustimmung dem Gewährwerden der schmerzlichen Enttäuschung vor.

Wir wagen es zu behaupten, daß Theaterbesucher die Katharsis erwarten, ob sie sich dessen bewußt sind oder nicht (die Idee, daß wir also mehr Probleme in uns tragen als die, deren wir uns explizit bewußt sind, ist hier ausschlaggebend). Theatermacher vergessen häufig, daß der normale Theaterbesucher ins Theater geht wie ein neugieriger, erfahrungsgieriger Student in die Vorlesung: gierig auf die angebotenen Erkenntnisse/Phänomene und bereit, ihnen seine volle Aufmerksamkeit zu widmen.

Hier ist die Frage zu erheben: gehen die Theatermacher verantwortlich genug mit dem vom Publikum geschenkten Glauben um (eine sowieso seltene Gabe in unserer Gesellschaft)? Antwortet das Theater adäquat auf die Anforderungen, die das Publikum stillschweigend (sich zum Teil nicht einmal dieser Anforderungen bewußt) stellt? Es ist also noch einmal wichtig, hier zu wiederholen, daß unsere ganze Argumentation von der Annahme abhängt, daß es auch möglich ist, genuine Anforderungen zu stellen und auch Probleme zu haben, deren wir uns nicht explizit bewußt sind.

Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung

Das Wort Katharsis hat einige eng miteinander verbundene, aber keineswegs identische Bedeutungen. Katharsis trägt die Bedeutung eines intensiven emotionalen Erlebnisses, das durch das Auftreten einer Konfrontation reinigen, befreien, entlasten und auch heilen kann. Bei näherer Betrachtung können wir zwischen religiösen, politischen, psychologischen und medizinischen Aspekten der Katharsis unterscheiden:

- Im religiös-spirituellen Sinn bezieht sich Katharsis auf die Reinigung von Schuld.
- Politisch-ethisch gesehen hat Katharsis eine Befreiung von einer Art Fessel oder Unfreiheit zur Folge.
- Psychologisch gesehen ist sie die Entlastung der Bürde einer Seizierung.
- Aus medizinischer Sicht bezieht sie sich auf die Heilung einer Erkrankung, z.B. einer Krankheit psychosomatischen Charakters.

Es sollte klar sein, daß diese Ausdrücke jeweils in einem spezifischen Sinne zu verwenden sind und nicht gänzlich in Übereinstimmung mit dem Alltagsgebrauch stehen. Religion zum Beispiel bezieht sich eher auf unser spirituelles Wohlergehen im Sinne von „die Welt richtig zu sehen“ (Wittgenstein) als auf Angelegenheiten des Kultus, während Politik sich auf radikale Veränderungen in unserem Verhalten bezieht. Das Erlebnis einer echten Katharsis im Theater kann dem Besucher insofern ein völlig neues Leben bescheren, als es seine aufgestauten Emotionen entbindet. Ein nicht geringer Teil der Bedeutung des genuinen Theaters für die Geisteswissenschaften besteht darin, daß die Katharsis die religiösen, politischen, medizinischen und psychologischen Aspekte menschlicher Erfahrung wieder in ihrer ursprünglichen emotionalen Einheit vereint, die aus verschiedenen Gründen (denen hier nachzugehen zu komplex und kompliziert wäre) radikal auseinandergebrochen ist.

Zu erwähnen in diesem Zusammenhang ist Wittgensteins Ausgangspunkt in seiner späten Philosophie: der Philosoph muß die Sprache vereinfachen, um die Vielfalt ihrer Funktionen klarzumachen. Diese Vielfalt der Sprache ist genau das, was menschliche Erfahrung schwer durchschaubar macht. Daher mußte der Philosoph, ähnlich dem Geowissenschaftler mit seinen Querschnitten, die Sprache in simplifizierte „Sprachspiele“ aufteilen, um die Sprache zu analysieren. Und wie wir von den Stanislavskijschen Entdeckungen des schöpferischen Prozesses wissen: auseinandernehmend analysieren und dann wieder zusammenführen, um den schöpferischen Prozeß vom Dilettantismus zu befreien.

Für unsere Argumentation ist es wichtig, daß wir weder die klassisch-modernistische Zerstückelung des Wissens akzeptieren noch seine postmoderne Negation. Wir wollen vielmehr die Notwendigkeit der Wiederherstellung menschlichen Erlebens im Theater sehen. Mit Aristoteles bestehen wir darauf, daß „die Kunst die Natur nachahmt“.

Stanislawskij hat uns genau dargelegt, wie kompliziert und komplex es ist, betreffend der Tiefe und Ganzheitlichkeit der menschlichen Natur, eine authentische/glaubhafte ‚Imitation‘ in der darstellenden Kunst zu produzieren.

Die Kunst, und vor allem das Theater, hat Zugang zu diesen Tiefen der menschlichen Natur, weil sie die Kraft hat, uns emotional tief zu bewegen. Es entsteht oft die Frage: Soll die Kunst uns begeistern oder ergriffen machen? Die Fragestellung ist von vornherein ausgrenzend. Ein Werk ist dann ein Kunstwerk, wenn es uns durch die kunstvolle Vermittlung der Phänomene *begeistert*, *ergreift* und *bewegt*. Und keine andere Kunst ist in diesem Sinne mächtiger als das Theater, weil wir nur im Theater mit den Emotionen lebender Personen in all ihrer intensiven Komplexität und Mehrdeutigkeit direkt konfrontiert werden.

Wir müssen sorgfältig unterscheiden zwischen der Art des *Bewegtwerdens*, das aus wirklich genuiner Katharsis entsteht, und der Art und Weise, einfach nur überwältigt zu sein oder geblendet zu werden von den Fälschungen des Theaters. Im einfachsten Sinn kann diese Unterscheidung durch die Differenz zwischen dem Erfahren und Erleben der vollen Kraft von Othellos „majestätischer Eifersucht“ und der Art des Angeheizt- oder Aufgegeiltwerdens durch eine bloß sentimentale Inszenierung einer Operette illustriert werden.

Es gibt natürlich eine Vielzahl von Beispielen dazwischen, aber der Kontrast zwischen diesen Extremen bringt den Punkt doch am deutlichsten hervor. Letztendlich geht es hier um die Differenz zwischen einer eleganten, überzeugend kraftvollen Sprache der Emotionen auf der einen Seite und geistloser Erregung – oder Sentimentalität – auf der anderen Seite. Was den Unterschied herauskristallisiert zwischen tief und im Grunde emotional bewegt (in Bewegung gesetzt) werden oder aber nur oberflächlich be-rührt sein.

Das Theaterpublikum und seine Erwartungen

Es dürfte kein Geheimnis sein, daß Katharsis im Publikum konzeptuell mit der Katharsis im dramatischen Text selbst und deren entsprechend überzeugenden Darstellung/Gestaltung sehr eng verbunden ist.

Hier ist zu erwähnen, wie Theaterbesucher sich nach ihren Präferenzen und Erwartungen vom Theater mindestens in drei verschiedene Gruppen aufteilen lassen (diese drei Gruppierungen sind nur idealtypisch und nicht absolut zu unterscheiden).

- Die erste Gruppe genießt das Theater wegen seiner *Künstlichkeit* – das Theatrale im raffiniertesten Sinn sozusagen. Diese Theaterbesucher haben ihre Vorliebe für Dramatiker und Inszenierungen, die ihnen reich stilisierte Symbole und Nuancen anbieten. Sie genießen das Theater als Festzug.
- Die zweite Gruppe genießt genau das Gegenteil: Sie geht ins Theater, um das *Natürliche* zu erleben. Diese Gruppe will soziale Wirklichkeit ‚roh‘ erfahren.

- Eine dritte Gruppe sucht die *künstlerische Umsetzung des Realen* im Theater, die eine Ausgewogenheit zwischen dem Realistischen und dem Symbolischen schafft.

Diese Unterscheidungen sind wichtig, weil sie erklären, warum Katharsis nicht präskriptiv zu definieren ist. An dieser Stelle könnte man einwenden, daß sicherlich niemand außer einigen verrückten ‚Klassizisten‘ (klassisch orientierten Puristen) das Theater betritt und diese Art der Reinigung sucht, die Katharsis bedeutet.

Und dennoch behaupten wir, daß das Publikum, das sogenannte „*implizite Publikum*“, das Theater betritt und in dem Moment durchaus willig und bereit ist, jedwede Kontinuität des täglichen Lebens oder der Alltagsrealität aufzugeben und sich mit der Inszenierung/ Aufführung auseinanderzusetzen. Es (das Publikum) hofft ganz explizit auf eine vage Art, seinen Horizont zu erweitern und etwas Außergewöhnliches zu erleben. Implizit jedoch, d. h. ohne sich dessen wirklich bewußt zu sein, sucht es nichts anderes als Katharsis.

Es gibt physisches Leiden oder auch Krankheiten wie Krebs (wie wir schon erwähnt haben), wo die Symptome erst dann schmerzhaft werden, wenn sie schon jenseits der Heilung sind. Warum sollte es denn so ungewöhnlich sein, daß wir auch in spiritueller oder psychischer Hinsicht eine ähnliche schwere Erkrankung in uns tragen, ohne uns dessen bewußt zu sein? Ist nicht die Annahme, daß ich gesund bin, wenn ich keine Schmerzen habe, in beiden Fällen die tiefste Quelle der Selbsttäuschung?

Nichtsdestotrotz haben Menschen mit all ihrem Sinn für Sicherheit und Wohlergehen auch zu ihren besten Zeiten wenigstens ein Gespür dafür, daß etwas – nennen wir es Ganzheit, Erfüllung, Integrität oder Harmonie – in ihrem Leben fehlt. Als Theaterbesucher bin ich mir in gewissem Sinn einer psychischen Armut bewußt. Ich bin skeptisch bezüglich der eigenen Erfahrung und deswegen neugierig in Hinblick auf ihre Erweiterung. Kurzum: Ich bin mir bewußt, daß ich nicht die ganze Wirklichkeit bin. Wir behaupten hier, daß das Publikum in dem Moment, in dem es das Theater betritt, implizit Reinigung, Befreiung, Entlastung und Heilung sucht.

Implizites Wissen

Um dieses Bedürfnis in seinem tieferen Sinn zu verstehen, müssen wir seine erkenntnistheoretische Voraussetzung erläutern. Wir müssen den Unterschied zwischen explizitem und implizitem Wissen erläutern.

Explizites Wissen ist formales Wissen, das wir beispielsweise aus einer Vorlesung herausnehmen. Es läßt sich in erster Linie in Propositionen ausdrücken. Wir neigen verworrenerweise in unserer technologisch dominierten Zeit dazu, alles, was Wissen betrifft, unter diese Rubrik zu subsummieren. Aber es gibt eine andere Art von Wissen, die sich nicht explizit in Propositionen der formalen Logik darstellen läßt.

Der Begriff „implizites Wissen“ bezieht sich auf den Prozeß des „learning through doing“, also des Lernens durch Tun, durch Machen, den Michael Polanyi „implizites Wissen“ genannt hat. Implizites Wissen (oder stillschweigendes oder einfacher

gesagt praktisches Wissen, die Wörter sind hier synonym) ist die Art Wissen, die wir erwerben, indem wir lernen, unser Verhalten auf ganz bestimmte Art in regelmäßige Bahnen zu lenken: wie zum Beispiel das Tanzen, das Schwimmen oder das Erlernen eines musikalischen Instruments, und alle Formen des handwerklichen Könnens im allgemeinen – auch im künstlerischen Bereich. Dafür brauchen wir nicht nur Propositionen oder formale Logik, sondern auch die praktische Erfahrung. Implizites Wissen besteht nicht nur aus Fakten, die man auswendiglernen kann, sondern auch aus erfolgreichen Handlungen oder vollzogenen Taten, die in der Folge unser Verhalten bestimmen. Solch ein Wissen hat alle Charakteristika echten Wissens, es ist z. B. praktisch zu erwerben, aber kann mit Schwierigkeiten und nur indirekt durch Erläuterungen vermittelt werden.

Implizites Wissen ist die grundlegende Form menschlichen Wissens überhaupt, insofern es, ohne ‚formales Lernen‘ vorauszusetzen, bewerkstelligt werden kann. Das heißt also, daß wir alle wesentlich mehr ‚wissen‘, als wir verbal ausdrücken können. Tanzen zu können heißt zum Beispiel, etwas ‚körperlich zu wissen‘. Ich kann vieles über das Tanzen aus Büchern wissen, ohne tanzen zu können. Es gibt Strukturen des Tanzes, die formal dargestellt werden können, aber letzten Endes kann man das Tanzen nur durch eine Art Konzentration, ein Auf-Sich-Selbst-Richten (das paradoxerweise gleichzeitig alle Beschäftigung mit sich selbst ausschließt), durch körperliche Umsetzung der Strukturen lernen, was eben „tanzen“ heißt. Tanzen ist nichtsdestoweniger echtes Wissen, denn es kann ergänzt, korrigiert und übermittelt werden.

Jedoch gibt es einen wesentlichen Aspekt des impliziten Wissens, der unbedingt zu unserer These, Theater sei Mitteilung durch die Evokation der Gefühle, gehört: die Idee, daß in allem was solches praktisches Wissen betrifft, Kognition und Emotion nicht auseinanderzuhalten sind. Wir sagen, daß jemand ‚ein Gefühl‘ für den Tango hat, und in dieser Redewendung steckt Einsicht: Menschen erleben und erkennen die Welt *führend*. Wie die Philosophen Franz Brentano, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi und Ludwik Fleck sowie die Theaterpraktiker Konstantin S. Stanislavskij, Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowsky lehnen wir eine klare Unterscheidung zwischen Kognition und Emotion ab. ‚Gefühle‘ sind mentale Zustände und als solche intentional, das heißt sie ‚haben eine Tendenz auf Objekte hin‘. Ich bin nicht einfach eifersüchtig, sondern eifersüchtig auf etwas oder jemanden.

Umgekehrt hat jedes Wissen immer auch eine bestimmende dazugehörige ‚Stimmung‘ (emotionale Erfahrung/emotionaler Zustand). Das letztere ist schwieriger einzufangen oder einzukreisen, weil die meisten unserer kognitiven Aktivitäten, die unser Verhalten bestimmen, schon so routiniert sind, daß sie eine Stimmung der ‚Normalität‘ mit sich tragen. Die Überraschung oder das Wundern, das mit der Entdeckung einer Sache hervortritt, ist die typische kognitive Emotion. Bereits Aristoteles hat eine solche Überraschung auch „Wunder“ genannt und angemerkt, daß es die Überraschung ist, die uns zu philosophieren befähigt.

Wittgenstein fragte einmal im rhetorischen Sinn: „Gibt es eine Welt, die weder glücklich noch unglücklich sei?“ Gewiß nicht! Unsere Erfahrung der Welt ist immer mit Gefühlen aufgeladen, und zwar genauso wie die eines Kindes. Wir merken das nur nicht mehr, weil die Welt der Erwachsenen dazu neigt, sich ‚abzukühlen‘, aber sie ist trotz allem emotional. Und nicht nur „Der Schauspieler hat die Kindheit in die Tasche gesteckt“ (Max Reinhardt), nicht in den Kopf wohl gemerkt, sondern auch das Publikum; nur: Die Kindheit in der Tasche des Zuschauers liegt etwas tiefer als die des Schauspielers. Durch die vollständige emotionale Hingabe des Schauspielers während des Spielens auf der Bühne hat der „implizite Zuschauer“ die Möglichkeit, seine Kindheit aus den tiefsten Ecken seiner Tasche herauszuholen und mit Hilfe der emotionalen Offenbarung zu Katharsis zu gelangen.

Die meisten Dinge, die die Nichtwissenschaftler wissen, werden auf diese Art des impliziten Wissens gewußt. Wenn jedoch etwas problematisch wird, mit dieser grundlegenden Art des Wissens, wenn wir aus irgendeinem Grund – man ist versucht mit Gabriel Marcel zu sagen: aus einem mysteriösen Grund – dieses Wissen des Könnens verloren haben, das Wissen, das unser Verhalten bestimmt, dann brauchen wir doch Reflexion über unsere Erfahrung und unser Erleben. Wenn diese Art von Wissen aufhört, verlässlich zu sein, dann ist es nicht so, daß wir lediglich einige Fakten nicht mehr kennen, sondern wir versagen in unserem Versuch, etwas zu tun, was früher einmal einfach war. Es ist also kein Wunder, daß solche Probleme sich dann sehr deutlich auf unsere Identität auswirken bis hin zur Verzweiflung.

Die Tatsache, daß den Problemen, ‚die wir sind‘, Versagen von der Seite unseres praktischen Wissens zugrunde liegt, bedeutet, daß wir sie nur mit Schwierigkeiten und nach Reflexion in Worte kleiden können. Das Theater gibt uns die Möglichkeit, auf ‚non-verbale Art‘ durch die emotionale Konfrontation solche Probleme aufzugreifen.

Probleme, die wir haben, im Gegensatz zu Problemen, die wir sind

Menschliche Probleme können nach der Unterscheidung zwischen explizitem und implizitem Wissen mindestens in zwei große Klassen unterteilt werden: Probleme, die wir *haben*, z.B. wissenschaftliche Probleme, und Probleme, die wir *sind*, z.B. Probleme der Identität: Die Rede ist von der Unterscheidung zwischen Problemen der *Erkenntnis* und Problemen der *Selbsterkenntnis*.

Das Theater behandelt naturgemäß beide Arten von Problemen, aber die Hauptforderung des Zuschauers, d. h. die, die der Zuschauer ‚stillschweigend‘ stellt, hängt typischerweise mit letzterem zusammen, mit dem Problem der *Selbsterkenntnis/Identität*. Es ist hier erforderlich, uns an die griechischen Quellen des westlichen Theaters zu erinnern, die besagen, daß das Leben problematisch werden kann, schlicht aus der Tatsache heraus, daß wir so sind, wie wir sind. Das ist die Lage jeder tragischen Figur von der Antike bis zur Moderne. Die einzige Möglichkeit, solche Probleme zu ‚lösen‘, besteht darin, daß wir unsere Lebens-Form ändern.

Aus dieser Perspektive ist es kaum zufällig, daß das Bedürfnis, die Sitten zu verändern (Orest) oder aufzubewahren (Antigone), am Ursprung der abendländischen dramatischen Tradition thematisiert wurde. Die Alt-Griechen hatten hohe Erwartungen an das Theater, nicht weil sie naiv waren, sondern weil sie seine befreienden Eigenschaften verstanden, und zwar genau die, die wir zu vergessen neigen. Es ist allgemein bekannt, daß das Problem der Selbsterkenntnis keinen bloß normalen Schwierigkeitsgrad darstellt. Der Philosoph Gabriel Marcel bezeichnet diese Art von Misere als Mysterium. Er unterscheidet das Problem der Selbsterkenntnis/Identität ganz scharf von normalen Problemen aufgrund der Tatsache, daß unsere eigene Identität auf eine Art und Weise hier involviert ist, die uns hindert, eine einfache Lösung solcher Probleme zu finden.

Wenn man mit so einem Problem konfrontiert ist, d.h. wenn die eigene Identität involviert ist, sucht man naturgemäß Heilung, Entlastung, Befreiung und Reinigung – mit einem Wort: Katharsis. Wann immer unsere Identität bei unseren Problemen derart mitwirkt, neigen unsere Probleme dazu, auf adäquate Weise mysteriös zu sein. Strindberg und Ibsen liefern uns mächtige Beispiele typisch moderner Personen mit solch intensiven Trieben, daß sie sich selbst kaum verstehen können. Wir könnten sagen, genau ihre Art zu leben ist schon durch verschiedene Formen von Unfreiheit durchsiebt. Überdies sind sie auch typisch modern in dem Sinn, daß die gesellschaftlichen Konventionen von ihnen verlangen, über jene Dinge zu schweigen, die sie am meisten in Unruhe versetzen. Ihr Leben ist so voller Lügen und Geheimnisse, daß sie von diesen Lügen und Geheimnissen total dominiert und auch verzehrt werden. Sie erleiden eine Identitätskrise. Die Psychoanalyse hat uns mittlerweile gelehrt, solche Personen als repressiv/unterdrückt zu bezeichnen. Hier vor allem hat Katharsis eine Rolle zu spielen.

Wir brauchen eine emotionale Auseinandersetzung mit uns selbst. Anders gesagt, das *Wissen-in-uns* impliziert, daß es eine gewisse Art von Problemen gibt, die in unserem Körper – in unserer Psycho-Physis – liegen, Probleme, die uns belasten und quälen. Ohne die Konfrontation suchen wir die Lösung in einer verworrenen und letzten Endes *selbsterstörerischen Flucht vor Selbsterkenntnis*. Die großen Dramatiker sind die, die die Logik einer solchen Situation dichterisch auslegen. Darin zeigen sie die Kontinuität zwischen normalem Denken und selbsterstörerischem Wahnsinn, was unser Bedürfnis für Katharsis verstärkt.

Theater erleben heißt die Urteilskraft bilden

Theater hilft uns, die störenden Lebenserfahrungen, die uns möglicherweise nicht einmal bewußt sind, durch die Herstellung einer Situation des Miterlebens und Erfahrens von intensiven Emotionen auf der Bühne zu bewältigen.

Es handelt sich hier um zwei Ebenen der kathartischen Erfahrung im Theater, die Urteilsbildung betreffend:

- erstens um die *Vergleichsebene/Assoziationsebene*, in der das Publikum der Handlung des Stückes folgt und ununterbrochen vergleicht: das, was es auf der Bühne sieht, mit dem, was es vom ‚wirklichen Leben‘ weiß;

- zweitens um die *Identifikationsebene* mit einer oder mehreren Figuren des Stückes, indem es durch Miterleben mit Identifikationsfiguren die Katharsis erfährt.

Es geschieht oft, daß die Identifikation mit einer Figur des Stückes für den Zuschauer durch nicht überzeugende, unglaubhafte Darstellung verhindert wird, was zur Verhinderung der kathartischen Erfahrung führt. Die Urteilskraftbildung findet durch die unerwartete und nicht spekulative Konfrontation auf den oben erwähnten Ebenen statt. Die unerwarteten Vergleiche und Identifikationserlebnisse, die der Zuschauer im Theater nachvollzieht, werden in sein Leben umgesetzt.

Große Dramatiker wie Shakespeare oder Molière sind sich dessen völlig bewußt, daß in dem Ausmaß, in dem sie diesen Prozeß bewerkstelligen können, sie in der Tat die Urteilsrichtung des Theaterbesuchers reorientieren können, vorausgesetzt, daß die Inszenierung das Stück in seiner Wirkung unterstützt und Reflexion induziert, indem sie uns emotional bewegt. Ein großer Teil der Freude, einer Theateraufführung beizuwohnen, ist die Erkenntnis, daß es im Theater möglich ist, Fragen über die schwierigen schuldprovozierenden Aspekte der menschlichen Existenz auf eine Art und Weise zu stellen, in der sie in uns ‚Widerhall‘ finden. Dieses ‚Fragestellen‘ erreicht genau jene Aspekte unseres Lebens, die wir selbst nicht artikulieren können oder auch nicht artikulieren wollen. Katharsis vollzieht sich im Publikum in der Form von Reflexion, die emotional durch das Erleben einer Situation provoziert wird und ununterbrochen mit einer Situation verglichen wird, die wir früher selbst einmal unmittelbar oder mittelbar erfahren haben.

Katharsis setzt Verführung voraus: *peitho*

Man sagt fälschlicherweise, daß man ein Pferd ans Wasser führen kann, aber es nicht dazu bringen kann, daß es trinkt. Man kann es dazu bringen, wenn man ihm Salz gibt, um es durstig zu machen. Das bedeutet im Rahmen unserer Diskussion der Katharsis, daß die bloße Behandlung eines aktuellen Themas durch den Autor nicht genügt, um die befreiende Dimension zu erstellen. Die Aufführung muß die überzeugende Kraft in sich tragen (was die Griechen mit *peitho* bezeichneten), das heißt, Bühnengeschehnisse müssen in einer adäquat subtilen ‚Sprache‘ eingefangen sein. Die Sprache der Inszenierung, die wir meinen, impliziert die Sprache der Regie, die Sprache oder die Art des Schauspielens, die Sprache des Bühnenbildes etc. etc. Und diese ‚Sprachen‘ sollten einen gemeinsamen Nenner haben – das *Genre der Inszenierung*, um dem Zuschauer zu seiner inneren Konzentration zu verhelfen, statt ihn durch nicht überzeugende Eklektik zu zerstreuen.

Katharsis ist in dem Ausmaß in einer Aufführung präsent, in welchem die entsprechende Aufführung die Potenz besitzt, das Publikum zum Eintreten in die Handlung auf der Bühne zu verführen.

Peitho (Überzeugung/Verführung) ist das dramatische Äquivalent für ‚salzen‘. Die Aufführung muß also, erstens, uns durch die Form/Art der Inszenierung *faszinieren* und *begeistern*, zweitens, uns *ergreifen* und *bewegen* durch den Inhalt und die Präsentation der Probleme, und auf der Basis des Ersten und Zweiten uns zu kathartischen Erlebnissen führen. Es ist dieses Charakteristikum, das als eine Art von Unvermeidlichkeit (innerhalb der logischen Struktur einer Theateraufführung) erlebbar wird. Das Charakteristikum verleiht der Aufführung die Fähigkeit, ein Publikum in einem Ausmaß in die Bühnengeschehnisse zu involvieren, daß es sich selbst vergißt und mit der Handlung eins wird. Und das kann das Theater erreichen mit *peitho* (mit starker, verführender Überzeugungskraft).

Und der Schauspieler, der nicht zur Schau spielen und vortäuschen, sondern enthüllen und überzeugen will, sollte selbst überzeugt sein von der Richtigkeit seines Handelns, anders gesagt, er sollte selbst an die Bühnengeschehnisse glauben. Um das zu erreichen, sollen die Schauspieler mit ‚religiöser Hingabe‘ spielen. Der Schauspieler als ein Hohepriester. Es ist wünschenswert, daß der Zuschauer nach der Vorstellung anstatt damit, *wie* der Schauspieler gespielt hat, sich mit dem Inhalt des Stückes und dem Verhalten der Figuren beschäftigt:

O, Sie wissen es, ja wohl, Conti, daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt. (Lessing, Emilia Galotti)

Die Voraussetzung dafür ist, daß Theatermacher sich genauso intensiv mit den Fragen beschäftigen: „Was vermitteln wir?“ und „Wozu vermittelt wir?“ wie mit der Frage: „Wie gestalten wir?“. „Wozu?“ – als eine Aufgabenstellung – wird oft mit dem ‚roten Faden‘ verglichen. Dieser Faden kann uns aus dem Labyrinth des Stückes möglicherweise herausführen. Man sollte hier erwähnen, daß es genauso intensive Momente der Stille oder des Schweigens im Theater gibt, die sogar noch kräftiger als die Sprache wirken. Es ist genau die Eingebettetheit dieses Schweigens – „die Verwebung der Worte und Handlung einschließlich der Abwesenheit von Reden“ (Wittgenstein) –, was die überwältigend intensive Macht der Stille hervorruft. Diese non-verbale Situationen sind so intensiv durch ‚innere Monologe‘ geprägt, daß dadurch keine Pausen im inneren Leben der Figuren entstehen und die gesamte Psycho-Physis weiter aktiv bleibt.

Es wird im Theater, bedauerlicherweise, oft die Sprache als Mittel der Überwindung der Angst des Schweigens anstatt als Quintessenz des Schweigens benutzt. Die Rolle des Schauspielers in der Aufführung besteht essentiell darin, das Leben zu schaffen, und nicht bloß vorgegebene Formen des Lebens zu imitieren. Schauspielerei oder klicheehafte Darstellungen sind Verhinderer des schöpferischen Prozesses im Theater, und deswegen des kathartischen Moments beim Zuschauer.

Der Dichter kriecht das Stück, und erst die Schauspieler hauchen ihm die Seele ein. Es ist der Schauspieler, der während der Aufführung der Autor des Textes und der gesamten Inszenierung ist. Und in diesem Zusammenhang: je authentischer der Schauspieler selbst ist, desto überzeugender ist auch seine Darstellung. Shakespeare durch Hamlets Hinweise zu den Schauspielern:

Paßt die Gebärde dem Wort, das Wort der Gebärde an, und achtet besonders darauf, daß ihr das rechte Maß der Natur nicht überschreitet. Denn alles so Übertriebene ... den Urteilsfähigen kann es nur abstoßen. (Hamlet, III, 2 – Deutsch, R. Schaller)

Eine Rolle adäquat zu spielen, heißt, daß man die Beziehung zwischen Mittel und Zweck in der Wiedergabe der logischen Kohärenz einer Situation ausbalanciert, entwickelt und darstellt. In seinem „Paradox über den Schauspieler“ hat Diderot betont, wie der Schauspieler sich völlig „seiner eigenen Gedanken und Gefühle“ entledigen muß, bevor er seine Rolle überzeugend spielen kann. Außerdem muß er erkennen, daß seine Figur nur in Zusammenhang mit anderen Gestalten im Stück existiert und funktioniert, wie die Schattierung der Farbe blau in der Iris eines Portraits von Rembrand nur innerhalb der Konstellation von anderen Farben hervortreten kann. Damit verbunden ist, daß eine Aufführung ausschließlich durch Mitwirkung und Verantwortung des gesamten Ensembles die überzeugende Kraft der Peitho erzeugen kann und hiermit zu Katharsis führen kann.

Den extremen Gegensatz zu diesem Standpunkt [Ensemble] bildet das Starsystem, das den Aufbau eines künstlerischen Theaters unmöglich macht. Der Star, der seinen Platz heute hier morgen dort findet, und der rein geschäftlich orientierte Manager, der mit diesem Star spekuliert – diese beiden sind die fürchterlichste Plage, die das Theater mit seinem Verfall bedrohen. (Max Reinhardt)

Zusammenfassung: Konfrontation im Gegensatz zu Bestätigung

Zum Schluß dieses Überblicks wollen wir zum Hauptpunkt zurückkehren: daß der Unterschied zwischen einem Theater, das sein Potential für Konfrontation nützt, und einem anderen, das sein Potential für Konfrontation verfälscht, die Differenz zwischen Befreiung von unseren Hemmungen und Bestätigung unserer emotionalen Gewohnheiten ist: kurzum, es ist die Differenz zwischen einem Theater, das die Katharsis anstrebt, und einem, das Unterhaltung anstrebt. Da die Strukturen, die zur Katharsis führen, eng miteinander verbunden sind, müssen wir sie kontrastieren, um sie auseinanderzuhalten.

Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen einem bloßen Mitgefühl und einer echten Katharsis, insofern letzteres nicht lediglich eine Sache der emotionalen Reaktion auf die Aufführung ist, sondern eine Sache des Mit-Erlebens und der Entfaltung einer Situation im ‚inneren Theater‘ unserer Phantasie. Jenes ist bloß passiv

und sentimental-emotional, während dieses eine aktive und analytische emotionale Teilnahme an der Logik der Theateraufführung ist. Es besteht kein Zweifel, daß nur durch die Außenkonzentration, die Konzentration auf das Kunstwerk (die eine spezifisch ästhetische Haltung ist), das Kunstwerk in seinen Werten erkannt wird, im Gegensatz zu Innenkonzentration, wo das Kunstwerk als Mittel für die eigene sentimentale Befriedigung ausgenutzt wird. Das Kunstwerk wird hier als Genußanreger benutzt. Wir genießen unsere Gefühle anstatt die Theateraufführung.

Die Fähigkeit, fühlend auf eine Situation zu reagieren, ist eine notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingung für Katharsis. Katharsis impliziert eine bewußte Entscheidung, an der Handlung teilzunehmen. Bloßes Mitgefühl mit der Handlung führt manchmal zu Erregung und Aufregung, während das Mit-Erleben der Entfaltung einer gespannten Situation den Zuschauer bis zur Veränderung des Gemüts bewegt. Das Ergebnis ist keine bloß oberflächliche Erfahrung, die man hat, sondern ein Erlebnis, das eine reinigende Veränderung ist.

Die Entscheidung, in der Handlung ‚mitzuspielen‘, ist an sich nur möglich, wenn die Aufführung selbst uns eine hinreichende Verlockung bietet:

- Der Dramatiker muß die Situation so ausreichend raffiniert gestalten, daß der Zuschauer herausgefordert wird, in jene Welt, über ihre Probleme nachdenkend, einzusteigen.
- Die Aufführung muß die Logik der Situationen entfalten und mit entsprechendem *peitho* darstellen.

Nur die sorgfältige Überlegung bezüglich des *Zwecks* und *Ziels* der Aufführung versichert uns, daß sie ausreichende Kraft enthält, um den Zuschauer zu erwecken, und zwar in einer Art und Weise, die befreit und reinigt: der genuinen Katharsis.

Literatur

- Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1961
Artraud, Antonin: Frühe Schriften. München 1983
Brecht, Bertolt: Kleines Organon für das Theater. Frankfurt/Main 1960
Brook, Peter: Wanderjahre: Schriften zu Theater, Film & Oper 1946-1987. Berlin 1989
Butcher, S. M.: Aristotle's Theory of Poetic and Fine Art. New York 1951
Diderot, Denis: Ästhetische Schriften. Frankfurt/Main 1968
Efros, Anatoli: Die Probe – Meine Liebe. Moskau 1975
Efros, Anatoli: Beruf Regisseur. Moskau 1979
Geiger, Moritz : Die Bedeutung der Kunst. München 1976
Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. Zürich 1986
Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 1981
Polanyi, Michael: Implizites Wissen. Frankfurt/Main 1985
Reinhardt, Max: Ich bin nichts als ein Theatermensch. Berlin 1989
Stanislawskij, Konstantin S.: Gesammelte Werke. Moskau 1967/1998
Tovstonogov, Georgi: Über den Beruf des Regisseurs. Moskau 1967
Wittgenstein, Ludwig: Schriften. Frankfurt/Main 1984

Briefe Franz Tumlers an Gertrud Fussenegger

(38)

Hagenberg; Dienstag, 10. Dezember 1946

Meine liebste Gertrud,

wie viel gäb ich darum, könnt ich nah mit Dir reden, brauchte Dir nicht zu schreiben in die Entfernung und die Zeit hinein. Auch ist das Postaufgeben umständlich, ich geh ungern zum Briefkasten, vermeids überhaupt, in den Ort zu gehen, damit ich meinem Ausfrager von neulich nicht wieder unter die Augen laufe und ihn an mich erinnere. Ins Schloß kommt ja niemand herein, als wer darin wohnt und wie es in einem so weiträumigen und überwickten Gebäude ist, findet einen auch nicht leicht jemand, wenn er nicht scharf sucht. So geh ich kaum mehr als den Weg den Berg hinunter und herauf, und von da unten weiter ins Bauernland – auf den Jörglhof (das ist der Loeschens) nach Wartberg oder Pregarten hinüber. Ein wunderbarer Zustand, der mich zuweilen noch irritiert, dem ich aber doch auch schon Herr werde, daß er mich nicht immer ablenkt. Seit gestern abend schneit es dick, und es ist eine rechte verzauberte Einsamkeit, vergißt man die zeitlichen Beunruhigungen, so ists wirklich, durchs Fenster zu schauen, die Terasse zu überqueren, auch in dem Zimmer sich einzuschließen wie eine geträumte märchenhafte Welt und ich würd gern ihrer froh. Und ich möchte sie Dir ja in allem mitteilen, daß wir sie gemeinsam haben.

Mit der Arbeit rück ich langsam immer weiter, habe das Gefühl, daß sie sehr schön werden könnte, aber zugleich auch, als ob ich diese mögliche Schöne wahrzumachen, mich nicht genug spannen könnte, hinter ihr zurückblicke; – und dann tauchen auch wieder die Zweifel auf, ob ich überhaupt in einem ordentlichen Geleise bin, diese Zweifel, bei denen einem niemand helfen kann, weil man jeden Zuspruch abweisen muß, und gegen jedes Absprechen sich doch verteidigen möchte. Ich hatte ziemlich etliche Gedanken in den letzten Tagen, zum Beispiel fragte ich mich noch einmal, ob das denn ginge, in eine neue Welt hinüberzuspringen, wie ich's Dir ausgeführt hatte. Wahrscheinlich geht es nicht; weil aber die alte nichts mehr, das allgemein gelten und Sinn geben könnte, erwarten läßt, bleibt uns dann etwas anderes, als daß jeder nun wirklich streng für sich lebt, ohne jede Hilfe jener allgemeinen Woge eines verbindlichen Gefühls (und Stils) der in den kräftigen Epochen die Einzelnen emporgetragen hat, ohne Teilnahme an irgendeiner auch sehr sublimen Parteiung, ohne Anspruch und Hoffnung, daß das, was man macht, weithin und lange sichtbar bleibt?

Auch denk ich, daß ich nun bald 35 Jahre alt werde, und daß die Rede geht, es finge mit jedem Jahrsiebt ein neues Ding an ungefähr, dann müßt mir nach einer Zeit der Unruhe und der wenig glücklichen Hervorbringung eine ruhigere und stetere Zeit wieder kommen, aber viel, wie sie sein wird, wird davon abhängen, wie man mit sich selber im Reinen ist, wenn man in sie eintritt.

Ich schreib Dir das, aber ich denk, vielleicht hast Du äußere Sorgen und Plagen sehr viel und bist ganz behängt von ihnen ohne Atempause manchen Tag; Liebe, immer wünsch ich Dir , daß es damit nicht zu arg ist. Ich bin Dir immer ganz zugetan und still mich, indem ich mich Dein denke.

Für mich wärs am besten einzurichten, wenn ich bald nach dem 1. Jänner zu Dir käme. Aber schreib mir, wie Du es, daß es für Dich in allem gut ist, treffen muß. Es geht später, oder wie Du es sagst, ebenso. Jetzt schließ ich, aber vielleicht kann ich den Brief erst Ende der Woche fortgehen machen. Leb wohl für heute!

Dein

F.

(52.2) [Über Weinhebers *Hier ist das Wort*]

Hagenberg, 10. März 1947

Meine liebste Gertrud, früh hier angekommen, schrieb „Hier ist das Wort“ fertig ab. Nun habe ich ein Exemplar „au réserve secrète“ – wenn das richtig französisch ist. Am Schluß bis ihm in diesen „Prologen“, dem Kapitel „Das angewandte Gesicht“ meldet sich immer die althausbürgerliche, ja man kanns nicht sagen als die Postmeister-Stimme, (die für mein Gefühl auch in „O Mensch gib acht“ ist, und die so rätselhaft gegen den reinen höchsten Sprachgeist steht, über den er in seinen Hauptsachen verfügt. In ihnen ist wirklich das Äußerste ausgedrückt, gleichschwingend mit den höchsten Gestalten, ein Schritt, den die Deutsche Sprache noch nicht getan hat, gegen dieses einverleibte ist Rilke die reine Decadence und George ein steifer Oberlehrer. Ich bin müde vom Abschreiben. Vielleicht hat Weinheber recht gehabt, wie er gesagt hat (seine Frau sagt es mir wieder), ich hätte mich an ihn halten sollen und weniger an Brehm, dann wär ich besser gefahren in der Kunst. Ich habe das Brehm wieder gesagt, das letzte Mal. Er missverstand es gleich menschlich: als ob W. die Bestätigung einer „Meister“geltung gesucht hätte. Aber es ist ja so: ich seh bei Br. immer wieder darüber hinweg, daß überhaupt keine Bedingung in ihm ist, die dem gedichteten Wort entspringt. Er steckt voll lauter abgezogener Gelehrtheit, alles ist bei ihm aus zusammengesetztem Intellekt. Es freut mich eigentlich nicht, von Salzburg jetzt zu ihm zu fahren. Aber ich muß standhaft, leis beharrend bei meinen bleiben, ohne dass ich einen abgeleiteten Anspruch daraus hervorziehe, muß nur da – sein mit ihm. Dann kann ich helfen, ohne etwas zu verraten. – In diesem Brief sind also bis jetzt lauter Urteile auch „au réserve secrète“, gar nicht zum Weitersagen bestimmt, zuerst das Über Weinheber, dann das über Br.; –

einem dritten darf man sie nicht sagen, weil die Leute alles missverstehen u. ausnützen. Dabei wollt ich Dir ganz was anders sagen in dem Brief, Liebste: wie sehr ich mich nämlich nach Dir sehne. Ich denke es schon den ganzen Tag, dachte es gestern abend in Linz, wachte in der Nacht auf davon: wie viele Nächte lieg ich jetzt schon allein ohne Dich, wie viele Tage sind hinabgegangen, ohne dass ich Dich geküsst, Dir die Hand gehalten, selig neben Dir gewesen bin. Ach Du Liebste, wo leben wir denn anders ein wahres Leben, als wo wir uns umfassen und eins werden. Wenn ich in Salzburg bin, werd ich es schwer geraten können, nicht weiter zu fahren zu Dir. In einem Monat ist Ostern vorbei. Dann sind es, hoffen wirs, nur mehr Tage. Immer schau ich auf Dich hin, bin Dein, du bist mir die Geliebte.–

52.2 [2. Seite]

10. III 47 abends: diesen Brief hatte ich nachmittags begonnen, jetzt am Abend im Finstern bin ich herauf ins Schloß, und hier bin ich nun völlig ruhig. Das Sonderbare des Ortes, das mich manchmal bedrückt, wirkt noch nicht, aber es wirkt das andere, daß ich anderswo nie so gespürt habe: daß ich hier dem Aufgeregten Hintreibenden völlig entzogen bin. Unten in dem Haus war es noch nicht so, da ists die Enge, und ich erzählte, was geschehen war. Hier ist die Stille. Gleich erkenn ich auch, wie ungerecht ich nachmittag über W. geschrieben habe. Lies einmal dieses Gedicht von ihm:

Tief in die Ruhe. Um kindliche Glieder
fächelt der Nachtwind. Wieder und wieder
kommt durch das Fenster Landschaft herein.

Haben wirs vor uns gewusst? In den alten
Bilderschriften ist es erhalten
dieses geraffte Vieldeutigsein.

Mond ist Traum und Weiher ist Helle.
Nur im Herzen die einzige Stelle
bleibt als Sinn mit sich selber allein. (Aus einem frühern Sein)

Das ist einfach wunderbar. Dabei nicht ein Gedicht des hochtönenden Vermögens sondern eher eins des abstrakten Rilke Tons, aber um wieviel fester jedes Wort als alles bei Rilke; er ist „fast nichts“. Wenn einer so ein Gedicht schreibt, dann ist das Massige mit dem er in geringern Stücken auftritt nur ein Zeichen der Vielschichtigkeit seiner Substanz; – und wie sollte ein Später, der am Ende ist, anders als so vielschichtig sein. Darum darf man das nicht sagen vom Postmeister, wie ich's auf der Vorderseite gesagt habe. Da hast Dus: wie leicht man in ein falsches Geleis forttriebe. – Nach den vielen unruhigen Briefen der letzten Zeit solltest du einen ruhigen bekommen jetzt. Aber mir kommt die Unruhe wahr –

Meine liebste Gertrud,
 es ist erst Dienstag. Ich bin mitten in einer Woche, die sich mir gegen die vorige umkehrt: die Arbeit ist fertig, aber sie gefällt mir nicht, ich möchte sie Dir jetzt auch nicht schicken. Vielleicht ist etwas Gutes an ihr und nur diese Teilnahmslosigkeit u. Empfindungslosigkeit gegenüber allem, die mich wieder einnimmt, ist schuld, dass sie mir so schlecht vorkommt. Aber bei früheren Dingen war ich mir doch immer sicher. Ich kann auch schlecht schreiben. Wärest Du hier, wären wir beisammen, so würden wir gleich reden und uns freuen usw., aber in einem Brief will mir oft kein Wort richtig hervor. Nimm es bitte aber nicht ernst. Die Sorgen, die Du hast, die tägliche Angespanntheit, sind wichtig. Das Meine ist es wirklich nicht. Ich schäme mich im Gegenteil, daß ich es erwähne. Es gibt sonst gar nichts Neues. Am Montag wird sich Susi in Tragwein installieren. Ich werde am Dienstag nach Linz fahren, um die Person, die sie in Tragwein zur Hilfe gebraucht, dorthin zu senden. Wahrscheinlich fahre ich dann am Mittwoch gleich weiter, aber ich weiß noch nicht, ob nach Ried oder nach Altmünster. Eigentlich zieht es mich an keinen Ort recht. Wenn ich denke, wie gut du bist, und wie auch alle andern Leute gut sind, und es bei mir gar nichts nützt, ist mir ziemlich elend zu Mut. Sind Deine Kinder gesund? Hoffentlich hast Dein Bub nicht die Diphteritis bekommen! Ich habe nur die letzte Nachricht von Dir, daß Du es befürchtest, seitdem nichts mehr. Wenn du keine Zeit zu einem Brief hast, bitte nur eine Zeile!

Denk an mich, verzeih mir, dass ich Dir immer so schlecht schreibe!

Dein Franz

Mittw: ich lese diesen Brief am anderen Tag wieder. Da hält er mir einen Spiegel vor: so bin ich also. Wundert es Dich, daß drei Briefe zerreiße, ehe ich Dir einen schicke? Ich bitte dich, zerreiße Du den geschickten wenigstens gleich! Er soll Dir ja nur im Augenblick Nachricht geben. Mehr bring ich nicht zustande. Es ist scheußlich. Ich kann nicht schreiben. Und für dich muß es auch elend sein, daß ich so bin. Ich kann oft über den Augenblick nicht hinaus. Wärest Du hier, so würden wir es freilich schön haben, denke ich. Ich bin undankbar, lieblos, nehme nichts Großes zu mir. Am Wenigsten lieb von allem ist mir, dass Dir von mir gar nichts Gutes kommt. Wenn Du dich ehrlich fragst, mußt du es mir zugeben. Aber über alle das sollst du nicht nachdenken. Ich habe Dich bei allem wirklich lieb, nur bin ich eben in einer Art ein sonderbarer Narr, der es sich nicht erlauben soll, dass er sich ernsthaft mit dem Leben einlässt.

(114)

Altmünster
Nach dem See 21
26. Jänner 1950

Liebe Gertrud,

nun hast Du ja inzwischen meine weiteren Briefe denk ich, und waren ja leider umsonst geschrieben, da Du nun nicht fährst. Sehr schade, wir hätten doch reden können, und ich kann ja auch wegen des Geldes nicht einfach weit fortfahren. Wenn ich doch einmal nach Südtirol käme. Meine Verwandten erwarten mich längst, ein bißchen winzige Honorare hätte ich dort auch angesammelt. Aber ich kann mich nicht entschließen. Ich werde keinen Tag froh, an dem ich mir nicht ein Stück weiter an meiner neuen Arbeit sichere, ich hatte die größten Ängste ihretwegen und bin mir ihrer noch immer nicht gewiß, obgleich es in der letzten Zeit einigermaßen geht. Dann im Frühjahr sollen die Korrekturen der „Heimfahrt“ kommen, vielleicht schon bald, da kann ich auch nicht weg. Zu Ostern will ich vielleicht wieder nach München, falls Susi hin kann.

In München habe ich Hauser gar nicht u. Gapfert nur eine halbe Stunde auf dem Bahnhof gesehen, er fuhr weg, ich war mit Alverdes u. Steinborn zusammen. Jetzt soll am 9. wie ich Dir schrieb, Alverdes in Ried lesen, wir werden vielleicht zusammen von dort auf einen Tag nach Linz fahren und uns dann hier in Altmünster mit Brehm treffen.

Es ist jetzt schon erbärmlich kalt und ich bin froh, wenn ich das Zimmer für eine Zeit auf 12 Grad bringe. Aber mir macht es wenig.

Bis vor kurzem haben in dem Häusl noch andere Leute gewohnt, es kommen wohl im Februar wieder welche. Wenn nicht, könnte ich das Häusl für mich haben. Aber es wird wahrscheinlich nicht sein.

Das ist alles kompliziert, – die zwei Zimmer, die ich mir eingerichtet habe, sind die reguläre Wohnung der „Wickerl“ einer alten Dame, die diese Wohnung aber nicht benutzt sondern eine Viertelstunde ab in einem Haus wohnt, (in eben dem, in dem ich 1945 war, dort ist sie aber jetzt allein, weil die Langs nur den Sommer hier sind.) Ich habe also an sich vor der Behörde kein Wohnrecht, das könnte ich mir gewinnen, wenn ich die drei kleinen Zimmer, die in dem Häusl jetzt leer geworden sind, zugesprochen bekäme.

Dann hätte ich theoretisch Wohnrecht in diesen 3 Zimmern, praktisch würde ich das ganze Häusl haben. Aber das lässt sich kaum erreichen. Aber ich wollte Dir

(114) [2. Seite]

dies Komplizierte, das nicht zu Ende ist, gar nicht schildern. Dir nur eine Anschauung geben. Das kann man wieder schlecht, es ist alles sehr hübsch, für mich zureichend, für Leute, die verwöhnt sind, müßte manches gerichtet werden, im Winter ist es schwierig,

aber doch eigentlich weniger als das Schloßzimmer in Hagenberg. Ich würde Dir eine Zeichnung machen, aber das gibt doch auch keine Vorstellung. Vielleicht kommst Du doch einmal u. siehst es.

Ich wünsche Dir sehr, dass es Dir im Täglichen gut gehen möge. Ich habe Dir einmal gesagt, das Wichtigste wäre eine ordentliche Hilfe. Aber sagen kann man das leicht.

Bitte: Kannst Du mir den Alain-Fournier schicken (der große Kamerad) Ich möchte etwas bestimmtes darin lesen.

Nun leb wohl, sei von Herzen begrüßt

Dein Franz

Interview mit Gertrud Fussenegger

Dieser Text basiert auf einem Gespräch mit Gertrud Fussenegger in Hall in Tirol am 16. Juli 2003. Im ersten Teil dieses Gesprächs erzählt die Autorin auf die Frage, wie es denn damals gewesen sei, mit ihr und Franz Tumler, ziemlich ausführlich von ihrer Begegnung und der folgenden Beziehung. Auf Grund der durchgängigen Erzählung wird im ersten Teil dieses Gesprächs auf Fragen von Seiten der Interviewerin verzichtet (G.F. = Gertrud Fussenegger, B.M.H. = Barbara Maria Hoiß). Die Autorin hat die Mitschrift nachträglich überarbeitet.

Barbara Hoiß

G.F.: Meine Bekanntschaft mit Franz Tumler war, wie das unter Schriftstellern sicher oft der Fall ist, eine ‚Lese Frucht‘. Ich hatte seine Erzählung *Das Tal von Lausa und Duron*¹ und seinen Roman *Der Ausführende*² gelesen und über dieses Buch eine Besprechung geschrieben; er kannte meinen ersten Roman und natürlich auch, was ich über den *Ausführenden* notiert hatte; da kam er mich in München besuchen. *Sein Tal von Lausa und Duron* hatte damals – schon 1937 – einen Riesenerfolg; eine schöne Sache für einen jungen Autor, möchte man meinen; daneben aber auch etwas wie ein Verhängnis: Denn ein solcher Erfolg gleich am Anfang verunsichert bei allen späteren Produktionen. Die bange Frage: Wird es mir noch einmal gelingen? setzt zu. Tumler wollte ja nie etwas anderes tun als schreiben und immer mit hohem Kunstanspruch... Nun war eben sein zweites Buch erschienen, ich nannte es eben: *Der Ausführende* – und prompt geschah, was er wohl befürchtet hatte: Es wurde nicht verstanden. Es befremdete eher, als daß es gefiel.

Soviel ich mich erinnern kann, ist meine Besprechung des *Ausführenden* im *VB* [*Völkischen Beobachter*] erschienen. Ja, ich habe in jenen Jahren manchmal dort publiziert. Man hat mir das später tausendmal vorgeworfen. Und heute klingt es auch wirklich ganz ungeheuerlich. – Aber es war damals einfach so: Ich war 1937 in München, jung verheiratet, unsere Verhältnisse äußerst knapp, mein Mann, Bildender Künstler, erwartete von mir, daß ich mitverdiane. Doch ich konnte ja nichts anderes als ‚schreiben‘. Zuerst klopfte ich bei den *Münchner Neusten...* an, dort wollte man mich nicht. Also versuchte ich es beim *VB*. Der dortige Redakteur in Sachen Feuilleton, ein junger Dr. Gstettner, war alles andere als ein wilder Nazi, und er zeigte sich sofort zugänglich; Er wohnte zufällig in derselben Destouches-Straße in Schwabing, hatte zwei Kinder – und als ich dann – 39 – meine kleine Tochter bekam, war die junge Frau Gstettner oft erbötig, auf meine Kleine aufzupassen; kurzum: man befreundete sich... Gstettner war ein Verehrer der Altphilologie, da gab es viele Berührungspunkte... So wurde ich – nie angestellte! – doch häufige Mitarbeiterin im *VB*, bis etwa 1942, ohne daß die meisten Beiträge von mir irgend etwas mit Politik zu tun gehabt hätten: es waren eben ‚besinnliche Geschichtchen‘, manche sogar geradezu regimekritisch zu

lesen. – Und wenn Sie mich heute fragen, warum ich damals eben im *VB* veröffentlicht hätte – dann darf ich Ihnen antworten: Damals schrieben alle Zeitungen dasselbe... Da war kaum ein Unterschied auszumachen.

Um noch einmal auf meine Besprechung des Tumler-Romans *Der Ausführende* zurückzukommen: Ich zog damals Bilanz aus diesem Buch: „Wenn die auferlegte Aufgabe zu groß wird, dann versagt das Menschliche. Dann geht der Mensch auch moralisch an ihr zugrunde.“ Welche Erkenntnis! Welche Einsicht! Tumler hat sie – wenn auch in einer vieldeutigen Thematik – formuliert. Ich habe sie aus diesem Buch herausgefiltert. Genau dieses hat sich dann im Krieg furchtbar verifiziert.

Freilich: So weit mochte sich damals auch Gstettner nicht vorwagen. Er hat – zu meinem Ärger – diese Sätze aus meiner Besprechung gestrichen.

Was meine Beziehung zu Franz Tumler betrifft, so war sie weithin dadurch bestimmt, daß wir beide verheiratet waren. Sie setzte deshalb sehr zögerlich ein, erlitt viele Unterbrechungen, die längste von 1943 bis 46. Wir haben nie miteinander gelebt, haben einander immer wieder nur für Stunden gesehen, da spielte auch der Krieg eine entscheidende Rolle. Auch unsere Korrespondenz war immer wieder nur sporadisch. Trotzdem hat Tumler in meinem Leben eine große Rolle gespielt – und ich in dem seinen, ich glaube, keine geringe. Nach Kriegsende sahen wir uns, wie gesagt, erst 46 wieder. Das war wohl für uns beide ein großes glückhaftes – und dann doch wieder auch tragisch verschattetes Erlebnis. Und nach einem Jahr setzte dann eine Entfremdung ein, warum, wieso, blieb mir lange ein Rätsel, ein schmerzhaftes Rätsel. Ich vermute jetzt (und schon seit langem), die Entfremdung hatte mit seiner psychischen Disposition zu tun, er litt an manisch-depressiven Schüben, richtigen Schüben, Verfinsterungen, die ihn quälten: Er hatte schwere Ängste, manchmal nicht ohne gute Gründe, wie ich zugeben muß: Er lebte in der russischen Zone und er wusste natürlich, daß er beobachtet wurde; und nicht nur von den Russen. Er war bei vielen Nazis Liebling gewesen. Vermutlich war er bei der Partei. – Eines Tages im Herbst 39 hatte er mich angerufen, ob er mich besuchen dürfe; er stecke nämlich in SA-Uniform, ob mich das nicht störe? – Nun, ich hätte ihn damals in jeder Uniform empfangen – und in jeder Verfassung. Ein wenig komisch kam er mir dann doch vor mit der braunen Kappe, er sagte mir, er habe die HJ verlassen, dort seien ihm zu viele Intrigen – und bei der SA seien mehr „ordentliche Leute“. Er sagte das entschuldigend. Ich ließ das gelten, wie ich an ihm damals alles gelten ließ – und wir haben nicht weiter darüber gesprochen.

B.M.H.: Aus den Briefen ist auch erkenntlich, daß Franz Tumler einen intensiven Kontakt zu den Mitarbeitern und Herausgebern des *Inneren Reichs*³ gepflegt hat.

G.F.: Sein Mentor, Freund und Förderer war Paul Alverdes, der Herausgeber vom *Inneren Reich*. Auch er, ein alter Teilnehmer am Ersten Weltkrieg, schwerverwundet, ein Deutschnationaler, ein, das darf ich wohl sagen, honoriger Mann, der in seiner Zeitschrift *Das Innere Reich* etwas wie eine Gegenposition beziehen wollte gegen das – sich allzu laut gebärdende – äußere „Reich“, d.h. gegen den Propaganda-Klimbim, gegen Verrohung und dabei Verflachung des Nationalen. Natürlich, so ist das eben in einem totalitären Regime, konnte er dabei nicht unmaskiert auftreten. Er war

gezwungen, sich immer auf unangreifbare Positionen zurückzuziehen, die auch das Regime nicht anzugreifen wagte, wie das klassische Ideal; eine schwierige Position, die im Krieg immer schwieriger wurde und schließlich – in Goebbels „Totalem Krieg“ – ein jähes Ende fand. – Nur mit Mühe und Glück entging Alverdes am Ende der Verhaftung durch die Gestapo.

Um noch einmal auf Tumler und unsere persönlichen Beziehungen zu sprechen zu kommen: Sie dauerten mehr oder minder intensiv von 1939 bis 48. Dann waren sie auch für mich zu Ende. Ich darf noch sagen, daß er in all der Zeit darauf bestand, daß unsere Beziehung nichts, aber auch gar nichts, mit unserem gemeinsamen Beruf, dem des Schriftstellers, zu tun haben sollte – obgleich genau das Gegenteil der Fall war. Er sagte mir einmal, er hätte es, im Fall unserer Heirat, nie ertragen können, daß ich weiter schriebe... Ich erwiderte ihm damals, darauf könnte ich nie verzichten. – Wie das Gespräch ausging, weiß ich nicht mehr.

Sie merken schon: zwischen uns schwelten viele offene Fragen, unlösbare. Sie haben dann zu einem Ende unserer Freundschaft geführt. Freilich hat diese Beziehung weiter in mir gewirkt; manche Figur in meinen Büchern trägt Spuren davon, etwa dieser Lehrer Wagenseil in der *Pulvermühle*. Der ist geradezu eine Charakterstudie zu Franz Tumler.

Ja, was Mechow⁴ betrifft: ein psychisch äußerst labiler Mann, Mitherausgeber der Zeitschrift *Das Innere Reich*. Mechow war ja anfangs mit Alverdes zusammen. Seine Krankheit hat ihn sehr bald von der Bildfläche verschwinden lassen. Die Last der Arbeit lag auf Alverdes allein. – Von Mechow habe ich ein sehr schönes Buch gelesen, den Titel habe ich allerdings vergessen. Es ging dabei um das Schicksal eines deutschen Ulanen im Ersten Weltkrieg. Der Mann verliert seine Truppe und irrt dann durch die galizischen Wälder, einsam und verzweifelnd: wohl ein Gleichnis für Mechows eigene Situation. – Was Tumler noch mit Mechow zu tun hatte, weiß ich nicht.

Aber Bruno Brehm⁵, ja, der wurde ein wichtiger Mann für ihn. Auch ich habe Brehm kennengelernt. Ein Altösterreicher mit Leib und Seele – und eben deshalb (das mag Ihnen paradox erscheinen) ein deutscher Nationalist. Daneben ein wunderbarer Anekdotenerzähler. Nein, nicht daß er ein großer Schriftsteller gewesen wäre. Wenn er schrieb, da war er nicht so gut. Tumler wußte das und hat ihm das auch gesagt und hat ihn vielleicht damit auch manchmal geuzt. Etwa so: „Bruno, das war wieder mal so ein Satz von Dir, ein Leberwurstsatz, in den Du alles hineingestopft hast“... So können Männer miteinander sprechen, und der Ältere nimmt die Kritik des Jüngeren an, weil er in einem Winkel seines Herzens weiß: der andere hat recht.

Brehm wußte sehr viel von der Geschichte und ihren Paradoxien (in dieser Hinsicht war er ein echter Österreicher). Das mag Tumler beeindruckt haben; so hing er dem Älteren an, fast – ich sage fast! – wie ein Sohn seinem Vater. Damit aber war es eines Tages zu Ende. Tumler übersiedelte nach Berlin und trat damit in andere Kreise, er wollte plötzlich nichts mehr von Brehm wissen, er hat sich anderen Sternen zugewendet. Das hat den alten Brehm gekränkt.

B.M.H.: Sie haben ein bißchen über die Publikationsmöglichkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg gesprochen. Also bei Otto Müller⁶ und so. Wie war das eigentlich als Schriftsteller, wenn man zuerst während des Zweiten Weltkriegs relativ viel publizieren konnte, wie es Tumler gemacht hat, und dann kam man zurück in das kleine Österreich mit den vier Zonen. Mußte man sich das System wieder neu aufbauen, mit den Verlagen, oder...

G.F.: Was die Publikationsmöglichkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg betrifft... ja, was soll ich Ihnen sagen? Ein schwieriges Problem. – Was mich betrifft, war es nicht so schlimm. Schon im Jahr 46 brachte der Innsbrucker Verlag Tyrolia meine *Mohrenlegende* heraus. Nirgendwoher ein Protest! Das Büchlein erschien auf elendem Papier, aber es war sozusagen eine Friedenstaube: ich durfte also wieder publizieren.

Schon im Krieg, ich glaube, 1943 oder 44, hatte mich ein Verleger aufgesucht, es war Otto Müller aus Salzburg. Die Nazis hatten ihm seine Verlagsrechte gesperrt, aber er baute vor: Mitten im Krieg rechnete er schon damit, wieder verlegerisch publizieren zu dürfen, wenn, wie sich von selbst versteht, die große Wende gekommen sein würde. – Ich sagte mir damals: Nun, warum nicht? – und ich versprach Otto Müller, daß ich ihm ein Manuskript, falls ich eins fertig hätte, auch anbieten würde. Das tat ich dann auch: 1947 das Manuskript der *Brüder von Lasawa* und 1949 *Das Haus der dunklen Krüge*. Und beide Bücher erschienen dann auch, 1949 der *Lasawa*-Roman und 1950 das *Haus*, allerdings sehr spät, ganz knapp vor Weihnachten, das hat mich damals sehr verärgert. – Immerhin konnte Müller *Das Haus der dunklen Krüge* als Hauptvorschlagsband in einer großen Buchgemeinschaft in Deutschland unterbringen, das hat meinen Namen auf dem literarischen Feld wieder beleben können. – Tumler hatte es da nicht so leicht. Müller zögerte, ihn so bald nach dem Krieg herauszubringen, und die Novelle *Der alte Herr Lorenz*⁷ war ein eher spröder Text, der zwar literarisch anerkannt wurde, aber an den Vorkriegserfolg nicht anknüpfen konnte. Mehr und mehr litt Tumler an einem fast zwanghaften Trieb hin- und herzureisen, um den eigenen Beunruhigungen zu entgehen. Im Jahr 50 ist dann unser Kontakt abgerissen.

B.M.H.: [...] Sie haben auch über Thomas Mann geschrieben, und das kommt in den Briefen vor. Haben Sie Franz Tumler öfter Sachen zum Lesen geschickt?

G.F.: Ja, ich habe über Thomas Manns *Faustus* geschrieben; noch nie hat mich ein Buch so aufgeregt und zu einer so ausführlichen Erwiderung motiviert. Den Text habe ich auch Tumler geschickt. Er stimmte mit mir überein. Anderemale war er kritischer. Da hatte ich etwa ein, zwei Jahre zuvor über die Stadt Hall geschrieben. Ich schickte ihm das Manuskript, er ließ, sozusagen, kein gutes Haar daran. Doch ich habe ihm das nicht übel genommen, im Gegenteil, ich habe viel aus seiner unbarmherzigen Analyse gelernt.

B.M.H.: Ich glaube, den Brief haben wir nicht dabei.

G.F.: Nein, wahrscheinlich nicht. Der Originalbrief ist auch kaum reproduzierbar. Tumler mag ihn auf einer Schreibmaschine geschrieben haben, deren Farbband ganz am Ende war. – Aber ich habe ihn doch lesen können. Habe ihn später auch abgeschrieben und an den oder jenen verschickt, an angehende Schriftsteller zum Beispiel, als lehrreiches Dokument.

B.M.H.: Wie war das umgekehrt? Haben Sie die Texte von Franz Tumlér auch kritisiert?

G.F.: Nein.

B.M.H.: Hat er Ihnen welche geschickt?

G.F.: Ja. Erstens einmal: Er hat mir seine Bücher geschickt, aber auch Manuskripte, *Das Tagebuch aus Dangast* zum Beispiel und viele andere. Doch ich hätte nie gewagt, ihn zu kritisieren, er war für mich als Schriftsteller sozusagen unkritizierbar. Er hatte auch damals eine literarische Dimension, von der ich überzeugt war, daß sie die meine weit überragte. Er ist – und das zu sagen, hatte ich neulich im Linzer Stifter-Institut die Gelegenheit – gleich als junger Mensch mit einem hohen Kunstanspruch angetreten. Er wollte kein Schriftsteller sein unter vielen, womit ich mich zum Beispiel ihm gegenüber in ‚weiblicher Demut‘ zufrieden gegeben hätte. Ich bildete mir nie ein, an der Spitze zu stehen, ich fand mein Glück darin, andere zu bewundern...

B.M.H.: Das Problem kommt auch bei Franz Tumlér zur Geltung. In einem seiner Briefe schreibt er, bevor er etwas Mittelmäßiges schreibe, schreibe er lieber gar nichts.

G.F.: Ja, eben, eben. Ganz typisch. Doch so ein Anspruch auf höchste Qualität hat auch etwas Quälendes an sich. Denn bei jedem Wort, das du unter diesem Anspruch schreibst, mußt du dich auch fragen: Ist das nun hohe Kunst? Ein solcher Narzismus – und der war bei Tumlér sicher auch am Werk – erwürgt am Ende jede kreative Spontaneität. In diesem Narzismus hat ihn auch Alverdes bestärkt.

Der Ausführende, ein Frühwerk, 1937 erschienen, hatte als Roman noch ein großes Programm und war, auf eine verdeckte Weise, dazu noch ganz aktuell. Tumlér kam damals aus Südtirol, der Heimat seines Vaters, er hatte die Dolomitenfront gesehen und hatte sich wahrscheinlich auch mit dem Krieg 14–18 eben in diesem Raum eingehend beschäftigt. Conrad von Hötzendorf⁸, der Generalstabschef der österreichisch-ungarischen Armee, hatte schon vor Ausbruch des Krieges vermutet, daß Italien aus dem Dreibund ausscheiden und in die Entente gegen die Mittelmächte eintreten werde. Er wollte deshalb auch die Südfront befestigen. Die Regierung in Wien verweigerte ihm in diesem Projekt jede wirksame Unterstützung. – Hier setzt Tumlers romanhafte Handlung ein. Ein Mann aus dem Ladinischen, Taraton, wird von dem Verantwortlichen beauftragt, ohne staatlichen Auftrag ein Befestigungswerk im Gebirge herzustellen. Taraton unterzieht sich diesem Auftrag, kühn, rücksichtslos, menschenverachtend, am Ende vergeblich; also schuldig...

Das war, möchte ich heute sagen, ein großer Vorwurf, ein großes Thema: L'homme armé, der bewaffnete Mensch, wie es im Motto des Buches heißt, der, wenn ihm ein zu großer Auftrag gestellt wird, nicht nur an ihm, sondern auch moralisch scheitern kann... Daß der junge Franz Tumlér diesen Umstand erkannt hat, muß ich heute eine divinatorische Leistung nennen. – Doch, wie gesagt, das Buch wurde nicht oder kaum verstanden – und ging sozusagen unter, während die vergleichsweise romantische Novelle *Das Tal von Lausa und Duron* einen ungeheuren Erfolg hatte.

Auch seine *Heimfahrt* ist ein gutes Buch: Bericht über seinen Weg 1945 von der Nordsee bis Österreich; ebenfalls ein großes Thema: der Zusammenbruch eines großen Systems und was in dieser Situation aus dem Einzelnen wird, wenn ihn das System losläßt. – Ein gutes Buch, ein sachlicher Bericht. Und in seiner Art gewiß gerechtfertigt. – Tumler hat sich allerdings immer strikter dazu bekannt, daß ein Schriftsteller *nur* das schildern dürfe, solle, was er selbst erlebt habe; dem konnte ich nie zustimmen.

B.M.H.: Er hatte zwei Heimaten, eine in Oberösterreich, eine in Südtirol. Er scheint ja darunter gelitten zu haben, zwei Heimaten zu haben.

G.F.: Nun, das ist heutzutage beinahe die Regel. Auch ich habe zwei oder drei Heimaten: Böhmen, Tirol, Oberösterreich. So etwas kann als Bereicherung wirken – oder aufgefaßt werden. Nein, ich glaube, seine Schwierigkeiten hatten andere Wurzeln. – Er hat es z.B. seiner Mutter nie vergeben, daß sie als Witwe wieder geheiratet hat, das muß ihn verstört haben, obwohl er dann auch wieder mit seinem Stiefvater und seinem Halbbruder ein ganz gutes Verhältnis zu haben schien. Irgendwo saß in ihm ein innerer Widerspruch...

In seinen späteren Jahren zählte man ihn zur literarischen Avantgarde. Ich bezweifle, daß er ein wirklicher Avantgardist war. In seinen frühen Schriften hat er immer wieder das Verschwinden der älteren Lebensformen betrauert. Da war er stifterisch gestimmt, er hatte auch einen pedantischen Zug, er war ängstlich. In dem, was er schrieb, war er immer auf einen hohen Ton gestimmt, auch im Umgang mit mir, ich habe von ihm nie ein Wort im Dialekt gehört. (Er von mir übrigens auch nicht.) Wie wir miteinander umgingen, entsprach eher einem Ritual als einer vertrauten Beziehung. – Und so, irgendwie stifterisch rituell faßte er auch seine Themen an. Seine große Erzählung *Der Mantel* war ja sehr gut, aber was die *Pia Faller* betrifft und sogar die *Aufschreibung aus Trient*, die kamen mir irgendwie künstlich hochgeschraubt vor, irgendwie unglaublich, irgendwie langweilig. *Volterra* war dann wieder ein sehr schöner Text.

B.M.H.: Dann habe ich noch eine Frage: Können Sie sich in einer Figur, die Franz Tumler in sein Werk verpackt hat, wiederfinden?

G.F.: Die mißglückte Fahrt, die er in der *Nachprüfung eines Abschieds* beschreibt, die ist zwischen uns ziemlich genau so verlaufen, wie er sie darstellt. Dann aber geht er zu einem anderem Thema über, damit habe ich nichts mehr zu tun. – Übrigens: Da war noch eine andere Erzählung, *Das Hochzeitsbild*. Ich weiß nicht, ob sie je gedruckt worden ist: da erkenne ich mich in der Frauenfigur eindeutig wieder. Wir fuhren damals Herbst 1946 um Äpfel ins Zillertal und schneiten ganz zufällig bei einem Photographen herein, der alte Mann war eben dabei, ein Hochzeitsbild auszuarbeiten. Er hat uns dann auch zusammen aufgenommen. – Kurz nachher ist Tumler zu Bruno Brehm gefahren. Während seines Besuchs bei Brehm fiel ihm dann die Geschichte ein, und er erfand die Wendung: Der Photograph habe das Bild des fremden Paares in das Hochzeitsbild hineinkopiert: So entstand dann ein Phantombild von symbolischer Bedeutung... Nun, von diesem Einfall erzählte er Brehm, der warnte ihn: „Schreib das nicht! Das zerstört eure Beziehung. Eine beschriebene Beziehung erschöpft sich oft eben in der Beschreibung.“ – Tumler hat dann diese Geschichte doch geschrieben – und richtig: Schon nach einem dreiviertel Jahr war die Entfremdung da. So fragil war das

Verhältnis... so brüchig. So etwas taugt nicht fürs Leben. Immerhin: Viele Jahrzehnte später wurde Franz Tumler durch einen Interviewer gefragt, welche seiner Bücher ihm die liebsten seien. Da nannte er *Nachprüfung einen Abschieds*, dazu *Das Tal von Lausa und Duron* und *Welche Sprache ich lernte*.

Zum Schluß möchte ich Ihnen noch etwas erzählen: In München lernte ich eine Frau kennen, die Tumler einmal in größerer Gesellschaft getroffen hatte. Eine Gruppe junger Leute sei zu einer Diskussionsrunde in einer Hütte auf dem Lusen⁹ zusammengekommen. Man redete eifrig über alle möglichen Probleme, nur Tumler sagte nichts. Aber als man ihn aufforderte: „Sag du mal was!“ da legte er seine Meinung dar, doch die war auf einem ganz anderen, auf einem weit höheren Niveau angesiedelt – und hat die Freunde alle überrascht. – Ja, so war er: er hat immer alles anders gesehen als andere; gescheiter, tief sinniger möchte ich sagen, und das hat mir natürlich auch mächtig imponiert.

B.M.H.: Wie sehen Sie Tumlers Stellung nach Ende des Kriegs? Er hat sich nie öffentlich von den Ideen des Nationalsozialismus distanziert. Sein Schreiben ändert sich aber nach dem Krieg deutlich.

G.F.: Manche finden es erstaunlich, ja anstößig, daß sich Tumler nach dem Krieg allen Auseinandersetzungen über die Nazi-Zeit entzogen hat; daß er sich zu keiner Schuld bekannte; daß er den Anschluß begrüßt und daß er sich dann ab 39 immer wieder zum Militär gemeldet hat.

Ich werde versuchen, einiges davon zu erklären. Zum Militär gemeldet hat er sich vielleicht auch deshalb, weil er, der erfolgreiche Schriftsteller, im Dritten Reich immer gewärtig sein mußte, von irgendwelchen Parteifritzen zu Lobeshymnen aufgefordert zu werden, zu diesem so vielfach ertönenden billigen Blabla von Sieg und Heil. Er mochte dieses Geschwätz nicht, und je mehr es gefordert wurde und je unsinniger es im Laufe des Krieges wurde, desto weniger natürlich. Beim Militär war er solcher Aufforderungen enthoben. Er ließ sich auch zu keiner Propagandakompanie einziehen, sondern zur Marine und da zum Küstenschutz, zu einer relativ harmlosen, weil strategisch gesehen rein defensiven Truppe. Nicht, daß ihn der öde Kommiß nicht auch angeödet hätte. Vor allem war ihm dort die Zwangsordnung zuwider, er sagte mir einmal, diese ewige Ängstlichkeit, daß man irgend etwas vergessen oder falsch gemacht haben könnte, die habe ihm zugesetzt. Auf der anderen Seite war ihm das Männerbündische beim Militär nicht so unangenehm – und jedenfalls lieber als das von Frauen dirigierte Leben zu Hause – bei Frau und Mutter.

Obwohl er zu allen möglichen Liebschaften neigte (das wußte ich!), hat er Frauen selten ernst genommen und manche, die sich so etwas aufspielen wollten, die hat er geradezu infam behandelt. Also: das Männerbündische beim Militär war sozusagen für ihn etwas wie ein Fluchtpunkt...

In der NS-Zeit war vieles nur Theater, vor allem in der Partei und es wurde immer hohler und unerträglicher. Da mitzutun, wozu er vielleicht gezwungen worden wäre, hatte er keine Lust. Überhaupt war er, obwohl national, recht illusionslos. Einmal sagte er zu mir: „Wenn wir den Krieg gewinnen, muß unsereins auswandern.“ Ich verstand, was er meinte: Dann werde die Ruhmsucht und Hybris so überhand nehmen, daß man

sich nur noch davon machen könnte. Im Januar 43 – wir fahren im Zug eben durch die Hermann-Goering-Werke in Linz – sagte er: „Die bauen und werken noch immer auf Teufel-komm-raus, als ob sie noch den Krieg gewinnen wollten.“ – Das Kriegsende erwartete er als eine Art Apokalypse.

Über Hitler haben wir, soviel ich mich erinnern kann, nie gesprochen. Seine Unterläufer nannte er manchmal: „Diese Burschen...“. Denunzianten verachtete er tief. – Daß er sich nach dem Krieg in Sachen Nazi-Zeit bedeckt hielt... Ja, wundern Sie sich nicht! Er war bei der Gruppe 47, die bei ihrer Gründung dekretiert hatte: „Wer auch nur das Allergeringste mit den Nazis zu tun gehabt hat, hat bei uns nichts zu suchen! – Ich staunte, mich schauderte es geradezu, daß sich Tumler dennoch dahin wagte. Später freilich hörte ich, man habe es mit dem zitierten Grundsatz auch nicht immer ganz genau genommen, je nachdem, ob einer dem Chef gefiel oder mißfiel.

Liebe Frau Hoiß, Sie merken verwundert an, daß sich Tumler nie entschieden negativ und verdammend über die Zeit geäußert hat, als er – nun, sagen wir es rundheraus – für Hitler, für den Anschluß, für „das Reich“ gewesen ist; daß er sich also nach 45 jeder expressis-verbis-Verurteilung enthielt. So haben Sie Schwierigkeiten mit ihm, wie Sie andeuten.

Ja, das alles ist schwer zu erklären, und jede Erklärung klingt so, als wollte man entschuldigen oder gar verteidigen, zurückholen... oder sonst etwas. Aber nach Ursachen und Vorgängen zu fragen, wird unter bestimmten Umständen nie ganz vermieden werden können. Also: Im und nach dem Jahr 33 vollzog sich in Deutschland, in Österreich und auch in den anderen Ländern, in denen Deutschsprachige lebten, ein massenpsychologischer, massenneurotischer Schub. In ihm vereinigten sich die differentesten Motivationen: kriminelle, romantische, hochkonservative, soziale, auch sozialistische, pseudoreligiöse, technisch-progressive und brutal-vitalistische Motivationen; das ging durch alle Berufe und Klassen, durch das Kleinbürgertum wie durch das Patriziat, durch die Jugend, aber auch durch die alten Nationalisten, die an einem verlorenen Krieg litten, und in Österreich litt man an deren drei!

Es war ein Schub der Hoffnung auf der einen Seite, auf der anderen Seite freilich auch der Befürchtungen, des Zorns, des Widerstands... Das trieb so hin und her, und von welcher Woge man erfaßt wurde, war vielfach Zufall: Lektüre, Begegnung, familiärer Einfluß... Ich weiß nicht, was bei Tumler den Ausschlag gab.

Er war, kaum aus der Schule entlassen, ein kleiner Dorfschullehrer geworden und sah – aus beengten Verhältnissen kommend – neuerlich nur beengte Verhältnisse, Arbeitslosigkeit und wirkliche Not. Es muß für ihn dann ein berauschendes Erlebnis gewesen sein, als er mit seinen Manuskripten nach Deutschland kam und dort mit offenen Armen als „deutscher Schriftsteller aus Österreich“ aufgenommen wurde. Seine katholische Erziehung in den Linzer Schulen hatte er hinter sich gelassen; *Sprache* war sein neues Heiligtum, deutsche Sprache natürlich, die Sprache Stifters, die Sprache der Klassik. Heutzutage, wo jeder Gymnasiast über den „verkalkten Goethe“, über den „aufgeblasenen Schiller oder Hölderlin“ die Nase rümpfen darf, ist das kaum noch

nachvollziehbar... Aber damals konnte Sprache wirklich als eine Art Religion erlebt werden, ebenso Musik... klassische Musik; vielleicht ist das Beispiel Musik eher auch heute noch nachvollziehbar. –

Für Tumler war – wie auch für mich – Deutschland das Land Goethes. Und da war er nun, ein junger Autor, und war aufgenommen und begeistert bestätigt – im *Inneren Reich*. Nein, das war für ihn nicht nur irgendeine Zeitschrift, das war für ihn weit mehr, eine neue Heimat, ja, und eine Art Nagelprobe seines eigenen Wertes. Dazu kam dann noch der unglaubliche Erfolg seines ersten Buches... Wie ich schon sagte: ein berauschendes Erlebnis!

Bei allem, was dann später kam – und was damals noch nicht vorauszusehen war, absolut nicht vorauszusehen! – ihm blieb dieser, wie ich zugeben muß, rein personale Vorgang außerhalb des Kritisierbaren, und er wäre sich wahrscheinlich schäbig vorgekommen, wenn er diese Phase seines Lebens nach den allgemeinen Regeln der political correctness abgeurteilt hätte. Bei einem Menschen seiner Art und Qualität bleibt die innere Evidenz zuletzt doch ausschlaggebend.

Doch darüber hinaus: Als sich nach dem Krieg – mit gutem Recht – unzählige Stimmen erhoben, die dem untergegangenen Regime fluchten und seine zahllosen Untaten anklagten, da mochte sich in Tumler das Gefühl geregt haben, wo so viele, ja, wo alle verfluchen, muß ich nicht auch noch einstimmen, in der Gesinnung etwa: den Gehängten muß ich nicht noch einmal henken. So wie er sich in der Nazi-Zeit zu keiner Propagandakompanie einziehen ließ, um dem Zwang der (verlogenen) Lobeshymnen zu entgehen, und lieber zum gewöhnlichen Militär ging, so mochte es ihm – ich vermute es – widerstehen, dem Chor der Verurteiler beizutreten, der ja überall zu vernehmen war und so auch geblieben ist.

Ein Schriftsteller wie Tumler muß, wenn er schreibt, das Gefühl haben, daß er eine Aussage trifft, die nur er treffen kann, wenn auch nur um eine Nuance anders als alle anderen. Karl Kraus hat gesagt, ihm falle zu Hitler nichts ein, das war lange vor der Katastrophe. Tumler ist vielleicht nachher auch nichts eingefallen, was er unter den beschriebenen Umständen hätte sagen können. Ich habe auch lange dazu gebraucht, ehe ich einen Text schrieb: „Wir haben gejubelt, wir haben das Unglück der Welt herbeigejubelt.“

Aber – um Gottes willen – nicht, weil wir das Unglück der Welt gewollt oder auch nur in unserer Vorstellung erwogen und in Kauf genommen hätten, sondern weil jeder von uns nur sein Bild von der Sache im Kopf hatte, der Träumer und Idealist das seine, der Lumpenhund und Zyniker das seine, und daß Tumler nicht zu diesen gehörte, das dürfen Sie mir schon glauben – und haben es gewiß schon längst aus seinem Werk herausgelesen.

Unsere Schuld war, in totaler Blindheit – den Übermut der Macht nur noch mehr zu ermutigen.

Anmerkungen

- ¹ Franz Tumler: Das Tal von Lausa und Duron. In: Das Innere Reich, 2, 1935, H.6 (Erstausgabe); München: Albert Langen, Georg Müller 1935 (Sturm und Sammlung. Bücher deutscher Dichter).
- ² Franz Tumler: Der Ausführende. München: Albert Langen, Georg Müller 1937.
- ³ Das Innere Reich. Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben. Hg. v. Paul Alverdes u. Karl Benno v. Mechow. München: Albert Langen, Georg Müller 1934-1944. Es veröffentlichten dort neben Tumler Josef Weinheber, Georg Britting, Curt Hohoff, Josef Leitgeb, Karl Krolow, Peter Huchel, Ernst Wiechert, Wilhelm Lehmann, Ina Seidel, Hans Carossa, Ernst Jünger u.v m.
- ⁴ Benno von Mechow (1897-1960) war Herausgeber von *Das Innere Reich* und schrieb *Das Abenteuer. Ein Reiterroman aus dem großen Krieg*, Hamburg: Albert Langen, Georg Müller 1930.
- ⁵ Bruno Brehm (1892-1974) lebte nach dem Zweiten Weltkrieg in Ried im Innkreis, wo ihn Tumler regelmäßig besuchte, und schrieb historische Romane: *Apis und Este*, 1931; *Das war das Ende*, 1932; *Weder Kaiser noch König*, 1933; *Zu früh und zu spät*, 1936; *Auf Wiedersehen*, Susanne, 1939; *Der fremde Gott*, 1948; *Aus der Reitschuln*, 1951; *Das zwölfjährige Reich*, 1960/61; *Am Ende stand Königgrätz*, 1965; *Der Weg zum roten Oktober*, 1968.
- ⁶ Otto Müller Verlag Salzburg: Otto Müller (1901-1956) wurde 1939 verhaftet und konnte nach seiner Entlassung aus der Schutzhaft 1940 nur durch einen Scheinverkauf des Verlages weiterarbeiten. Bei ihm brachten Fussenegger (*Die Brüder von Lasawa*, 1948, *Das Haus der dunklen Krüge*, 1951) und Tumler (*Der alte Herr Lorenz*, 1949) nach 1945 Bücher heraus.
- ⁷ Franz Tumler: *Der alte Herr Lorenz*. Salzburg: Otto Müller 1949.
- ⁸ Franz Freiherr Conrad v. Hötendorf (1852-1925): Conrad reformierte die Ausbildung der k.u.k. Armee und machte sie kriegsbereit. Nach den verlustreichen Sommer- und Winterkämpfen in Galizien 1914 hatte er maßgeblichen Anteil an der Durchbruchsschlacht von Gorlice-Tarnów und der Stabilisierung der Front im Osten. Rückschläge, wie das Scheitern der Südtirol-Offensive 1916 und der russische Durchbruch bei Luck, sind ihm zumindest teilweise anzulasten. Er wehrte sich gegen die immer stärker werdende deutsche Dominanz auf allen Kriegsschauplätzen der Mittelmächte. Tumler lehnte die Figur des Generals in *Der Ausführende* an ihn an.
- ⁹ 1373 m hoher Berg im Bayrischen Wald. Während der NS-Zeit war dort ein Lager. Tumler kam wahrscheinlich 1938 dorthin.

Eine späte ‚Heimkehr‘ Zum Nachlaß von Joseph Georg Oberkofler von Anton Unterkircher (Innsbruck)

1976 gelangte die Diözese Innsbruck in den Besitz des Nachlasses von Joseph Georg Oberkofler (1889–1962). Der Nachlaß wurde im Bischöflichen Gymnasium Paulinum in Schwaz von Direktor Bernhard Schretter geordnet, katalogisiert und in 30 Archivboxen gelagert. Er besteht vorwiegend aus Manuskripten, einer umfangreichen Sammlung von Rezensionsmaterial und Fotos. Nahezu gänzlich fehlen allerdings Briefe und Dokumente. Hier ist also gründlich aussortiert worden, bevor der Nachlaß in öffentlichen Besitz gelangte. Ein detailliertes Nachlaßverzeichnis publizierte Schretter im 53. *Jahresbericht des Bischöflichen Gymnasiums Paulinum in Schwaz 1985/1986*.¹ Nun gibt es eine späte ‚Heimkehr‘: Die Diözese übergab den Nachlaß als Leihgabe dem Brenner-Archiv, das einen Sammelschwerpunkt von Nachlässen von *Brenner*-Autoren hat. In den Nachlässen von Ludwig von Ficker, Josef Leitgeb, Friedrich Punt, Karl Röck und Arthur von Wallpach bewahrte das Archiv schon bisher zahlreiche Manuskripte, Briefe und Dokumente von Oberkofler auf. Die Übergabe an das Brenner-Archiv bedeutet also – nachlaßmäßig – eine Heimkehr in die *Brenner*-Gruppe. Die von Schretter angeregte Übergabe erfolgte nicht zuletzt deswegen, weil in dieser Umgebung eher Nachfrage zu erwarten und der Nachlaß öffentlich zugänglich ist.

Oberkofler kam vor dem Ersten Weltkrieg als Student nach Innsbruck und fand Ende 1911 Anschluß an die Gruppe um die Zeitschrift *Der Brenner*. Dort erschienen bald seine Gedichte u.a. neben jenen von Georg Trakl. Oberkofler war sehr arm und saß bald als Kostgänger am Mittagstisch des *Brenner*-Herausgebers Ficker in der Rauchvilla in Mühlau. „Ich bitte Sie, seien Sie mir ein Mentor. Ich möchte diese köstliche Ruhe, die Sie immer bewahren, dieses durch und durch Selbständige im Denken und Erleben – die ganze Unabhängigkeit von Ihnen lernen“², schrieb Oberkofler 1912 an Ficker. Ficker hat Oberkofler öfters mit Geld ausgeholfen; auch aus der Spende, die Ludwig Wittgenstein Ficker zur Verteilung an österreichische Künstler übergab, wurde Oberkofler bedacht: „ein sehr vielversprechender Lyriker, ebenfalls durch den ‚Brenner‘ bekannt geworden, lebt als Student in entsetzlicher Armut“, schrieb Ficker in seiner Begründung an Wittgenstein.³ Wie prekär Oberkoflers Lage war, geht aus den folgenden Zeilen an Wallpach hervor:⁴

Verzeihen Sie mir, daß ich mich in einer Stunde der Not, an Sie wende. Ich weiß nicht, wo ich noch Hilfe finden kann. Arbeiten, auf die ich große Hoffnung gesetzt habe – in materieller Hinsicht – haben mir nichts als Enttäuschung eingebracht. Sie wissen, daß ich bei Herrn von Ficker das Essen erhalte um leben zu können – hier in Innsbruck, wo ich meine Studien vollenden könnte. Ich bin arm und bekomme von daheim keine Mittel. Herr von Ficker hat sich meiner angenommen. Immer hab ich die Sorge, mein Quartier zu bezahlen. Seit drei Monaten hab ich’s

nimmer tun können. Meine Hausfrau braucht den Zins und so ist mir gekündigt, wenn ich nicht bezahle am 15. Mai und hab kein Zimmer mehr. Ich habe alles getan, mich herauszureißen und es hat nichts genützt [!]. Nun komm ich als Bettler zu Ihnen und bitte Sie herzlichst, sie möchten mir 150 K auf absehbare Zeit vorstrecken. Ich habe Herrn von Ficker nichts gesagt von meiner trostlosen Lage, weil ich sonst so viel Wohltaten genieße und weil er mir schon vor zwei Jahren einmal ausgeholfen hat. Es möchte unbescheiden sein.

Oberkofler arbeitete von 1911 bis 1913 am *Brenner* mit, 1922 erschien noch einmal ein Gedicht in der 7. Folge.⁵ Später, als Oberkofler als Lektor bei der *Tyrolia* arbeitete, wo auch Ficker eine Anstellung hatte, ist es zu einer Entfremdung gekommen. Diese Entfremdung verstärkte sich, als Oberkoflers Sympathie für den Nationalsozialismus zunahm. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Wiederaufnahme der freundschaftlichen Kontakte.

Auch Trakl hatte zur selben Zeit wie Oberkofler Unterkunft und Familienanschluß bei Ficker gefunden. Ganz reibungslos scheint der Kontakt Oberkoflers mit Trakl jedoch nicht gewesen zu sein, zu unterschiedlich waren diese Persönlichkeiten und ihre Auffassung von Dichtung.⁶ Bekannt ist Oberkoflers Schilderung einer Rodelpartie mit Trakl. Nach einer längeren Zecherei beim Isserwirt in Lans rodelten sie in der Nacht nach Innsbruck. Trakl lenkte und Oberkofler saß hinten:⁷



Er hat niemals gebremst, auch nicht in den Kurven und über Glatteis, Kälte, Winternacht, rasendes Hinsausen am Abgrunde und neben den felsigen Steilhängen schien ihm kein Wagnis, sondern ein Spiel, über dessen fröhlichen Ausgang er voll traumhafter Sicherheit war, oder das zu gewinnen er sich gegen alle Gefahren vorgenommen hatte.

Oberkoflers Werk ist heute nicht mehr präsent. Das einzige Indiz, welche gewichtige Rolle Oberkofler einst gespielt haben muß, geben heute die Flohmärkte. In nahezu jeder Bücherkiste findet man seine meistgelesenen Bücher, *Das Stierhorn* und *Der Bannwald*⁸, daneben mit ebensolcher Verlässlichkeit Trygve Gulbrandsens *Und ewig singen die Wälder*. Die Heimatgemeinde St. Johann/Ahrn (Südtirol) hat eine Gedenkstätte für die Künstlerbrüder (Johann Paptist Oberkofler war Maler) eingerichtet und versucht mit Veranstaltungen das Gedenken an Oberkofler wachzuhalten.

So lud der Bildungsausschuß St. Johann auch anlässlich des 40. Todestages am 12. November 2002 zu einer Gedenkfeier. Auf dem Programm – den Abend gestalteten Hans Berger, Josef Innerhofer und Hans Griebmair – war zu lesen: „Joseph Georg Oberkofler war zu seiner Zeit im gesamten deutschen Sprachraum als Dichter bekannt, und sein Werk ist unvergänglich. Er hat darin auch das Ahrntal über die Grenzen hinaus bekannt gemacht.“ – Solche Sätze kann man ohne kritische Kommentierung eigentlich nicht gut stehen lassen. Zum 100. Geburtstag hielt Johann Holzner in St. Johann einen Vortrag und wies auf die Gefahr hin, bei solchen Gelegenheiten zu „verbrämen und zu vergolden“.⁹ Räumt man allerdings das ideologische Geröll in Oberkoflers Werk beiseite, so wird klar – und dies spüren natürlich die Ahrntaler besonders –: Oberkofler hat das Bauerntum nicht nur mythisiert, er hat, bedingt durch sein bäuerliches Herkommen, eben auch gewußt, wovon er redet. Liest man seine Romane, so erfährt man zwar wenig von Arbeitsabläufen auf den Höfen, man lernt aber bäuerliche Typen kennen, zum Teil ungeheuer harte und stolze Typen, Frauen wie Männer, und ihre Nachkommen sitzen wohl heute noch auf dem Gföllberg. Eine Eigenheit hat Oberkofler besonders gut erfaßt: den Umgang mit Sprache in der bäuerlichen Welt. Es ist einmal die prinzipielle Wortkargheit, viel mehr aber noch die Eigenheit, mit Worten etwas zu verschweigen oder eigentlich ganz etwas anderes damit zu meinen. Unter diesem Gesichtspunkt sind wohl auch manche Gedichte von Oberkofler heute noch lesenswert. In Oberkoflers Werken geht es immer um das Maß, und dies wird eben zur Maßlosigkeit, wenn beispielsweise dem Arnsteiner eine Kuh mehr wert ist als das Leben des Hüterbuben (im Roman *Das Stierhorn*).

Auch wenn hier das Oberkoflersche „raue Gesetz“¹⁰ (eine maßlose Sippe wird vom Boden abgeworfen) keineswegs befürwortet werden kann, so scheint es heute mehr denn je wieder nötig, über jenes Maß zu diskutieren, über das sich eine moderne, hochtechnisierte Landwirtschaft durch einseitige (Über-)Bewirtschaftung und Überserschließung hinwegsetzt. Die Natur schlägt zwar nicht direkt zurück, wie in Oberkoflers Romanen etwa mit Murenabgängen, aber das Durchbrechen von natürlichen Kreisläufen bleibt nicht ohne schwerwiegende Folgen.

Was ein Literaturarchiv mit Oberkofler heute tun kann, ist, ihn in einer Geschichte der Literatur in Tirol und in Österreich zu positionieren. Jedenfalls dann, wenn man Literaturgeschichte auch als Darstellung dessen versteht, was war, und nicht nur als Plattform für die ästhetische Bewertung dessen, was heute noch zu lesen wäre. Seine Rolle im Nationalsozialismus ist bekannt und auch kein Anlaß mehr für Polemiken. Da nahezu die gesamten Vertreter der Literatur in Tirol sich in dieser Zeit mit dem System arrangiert haben, hat das, auch bei Oberkofler, dazu geführt, daß es kaum ernstzunehmende Forschungen zu einer ganzen Schriftstellergeneration gibt.

Für die am Brenner-Archiv im Aufbau befindliche Datenbank *Dokumentation Literatur in Tirol* enthält der Nachlaß jedenfalls wertvolles Quellenmaterial. Besonders hervorzuheben sind die vielen Rezeptionszeugnisse. Da findet sich ein Prospekt zu *Sebastian und Leidlieb*¹¹, in dem behauptet wird, es habe zu diesem Roman 320 Besprechungen gegeben. Die Liste der Zeitungen und Zeitschriften, in denen eine Rezension erschienen sein soll, liest sich fast wie ein Verzeichnis aller damaligen deutschsprachigen Periodika. Im Nachlaß haben sich allerdings nur 12 davon erhalten, daneben aber eben auch mehrere Prospekte. Bemerkenswert ist diese für damalige Verhältnisse schon außerordentliche Beachtung auch insofern, als dieser Roman bereits 1926 erschien, also Oberkofler grob gesprochen der katholischen Dichtung Österreichs zuzuordnen war.

Der Roman spielt im 14. Jahrhundert. Der Valbensteiner schickt seinen Sohn Sebastian nach Brixen an den Hof des Bischofs, damit er dort den höfischen Umgang lerne und eine Ausbildung erhalte. Sebastian findet aber nicht mehr heim, verstrickt sich in ein Liebesabenteuer, nimmt an verschiedenen Kämpfen in Europa teil und heiratet die Tochter des Herrn von Taufers, die allerdings frühzeitig stirbt. Erst mit der Niederschrift seiner eigenen Lebenschronik findet er zum Seelenfrieden und zu Gott zurück. Leidlieb, die ihn von Jugend an liebt, ist gleichsam ein Symbol für die Heimat, in die Sebastian jetzt endlich zurückkehren kann. Die Liebe bleibt aber unerfüllt, denn Sebastian stirbt beim Versuch, die Monstranz aus der Kirche zu retten, unter einer Mure.

In den begeistertsten Besprechungen wird die Hauptfigur Sebastian mehrmals mit Parzival verglichen¹², Leidlieb mit Solveig in Ibsens *Peer Gynt*. Besprechungen erschienen u.a. in den *Münchener Neuesten Nachrichten*, in der *Frankfurter Zeitung*, im *Hamburger Fremdenblatt*, im *Berliner Lokalanzeiger*. An Zeitschriften sind *Die literarische Welt*, *Die Literatur*, *Die Schöne Literatur*, *Hochland*, *Orplid* und *Der Gral* zu nennen. Darin heißt es unter anderem:¹³

Es ist ein Buch, das ganz durchbraust von Kraft und durchschüttert von Tragik und dennoch aus dem furchtbaren de profundis immerfort aufbegehrend zu den Sternen und empfängnisbereit für die Gnade. Heimat, so heimatlich und kraftvoll, wie sie nur der freie Bauer empfindet, dehnt sich hier in erhabener Symbolik bis hinauf zu den Gefilden der ewigen Heimat, und augustinisch gewaltig ist die Unruhe, die nicht ruhen kann, bis sie ruhet in Gott.

Leitgeb hat sich während der Lektüre über manche unmotiviert psychologische Situation und über die altertümelnde Sprache geärgert, fand aber doch Worte wie „ein lyrisch temperamentvolles Buch“ und „guter Unterhaltungsroman“, der allerdings das Autobiographische zu sehr verhülle.¹⁴

Ohne Kenntnis der Briefe Oberkoflers an Punt würde man wohl kaum auf eine freundschaftliche Beziehung der beiden schließen können. Punt war sowohl kirchenkritisch als auch im Widerstand tätig. Als Oberkofler 1950 einen Schlaganfall erlitt und dadurch auch in wirtschaftliche Schwierigkeiten geriet, war es Punt, der ihm beistand. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, Punt gab ihm seine *Luimes-Gedichte*¹⁵, seine *Gedichte aus der Bibel*¹⁶ und besprach Oberkoflers Kindheitserinnerungen *Wo die Mutter ging*.¹⁷ Diese stellte er in eine Reihe mit Josef Wenters Kindheitserinnerungen *Leise, leise! liebe Quelle*¹⁸ und Leitgeb's *Das unversehrte Jahr*:¹⁹

Ein bewundernswert liebevoll treues Gedächtnis kommt in vierzig Schilderungen, Geschichten und Erzählungen auf jene Zeit zurück, auf das Paradies der Kindheit, in dem uns das selige Dasein der Dinge und der allernächsten Menschen als unmittelbare, schattenlose Beglückung zuteil wird und mit denen wir uns noch unschuldig als ein und dasselbe fühlen dürfen.

Punt schloß mit dem Satz: „In diesen Erzählungen erleben wir wieder, was Heimat ist, und der sie schätzt und liebt, wird auch Joseph Georg Oberkoflers neues Buch zu würdigen wissen.“²⁰

Ein gutes Jahr zuvor hatte Oberkofler in einem Brief Punt's Lyrik rezensiert:²¹

Friedrich Punt's Lyrik erweist sich in der dichterischen Intuition, Gestaltungskraft und Formvollendung auch wieder in seinem neuen Werke „Anblick und Gedicht“²² ebenso überzeugend wie in seinem vor drei Jahren erschienen[en] ersten Buche „Luimes“, nur ist im soeben herausgekommenen zweiten Gedichtbande die Bewältigung des stofflichen Bezirkes wesentlich anders, aber gleich meisterhaft. „Luimes“ offenbart in epischer Breite, in großer Bewegung in pastos aufleuchtender Farbigkeit die Geheimnisse des Kosmos, in „Anblick und Gedicht“ kristallisiert sich im kurzen prägnanten Gedicht ein Augenblick mit unerhörter Weitsicht – ein Augenblick der Schau in die Welt der Schöpfung, der Empfindung und Gedankenreife. Man sieht und erlebt die greifbare Wirklichkeit, aber hinter ihr „Hinter den Dingen“, erscheint ihr magisches Abbild; und diese Verwandlung erhöht das Gedicht zum Kunstwerk. Es ist ein Fenster in die Landschaft der Seele, des Schicksals und des Menschenloses. Punt bevorzugt hier den klingenden Reim und den leichtfüßigen Takt des kurzen Verses; am Schluß hält [!] der Rhythmus balladenhaft inne und umfaßt noch einmal im lebendigen Wort den Inhalt des Titels. Die Aussage- und die Verdichtungskraft Punt's umspannt einen weiten Bogen. Man durchwandert mit ihm die Jahreszeiten und die Gezeiten der Menschenseele. Jenseitige Welt schaut mit großen Augen herein. Man begegnet Gedichten mit der

zauberisch durchscheinenden Farbigkeit, wie sie gotische Domfenster haben. Man wird mit seltsamer Ergriffenheit inne, wie Form und Inhalt eins geworden sind in einem äußerlich kleinen Gebilde, das dennoch die Welt vollkommen spiegelt. [...] Punt's lyrische Welt ist echt, groß und schön geordnet. Welch eine Freude und welch ein Trost, sich in sie zu versenken – nach so viel ohnmächtigem Krampf in der lyrischen Gegenwart.

Dieser Schlußsatz könnte im übrigen auch von Punt selber sein, der mit den neuen Lyrikbestrebungen der Nachkriegsgeneration ebenfalls nichts anfangen konnte.

Anmerkungen

- ¹ Bernhard Schretter: Die Joseph-Georg-Oberkofler-Bibliothek im Paulinum. In: 53. Jahresbericht des Bischöflichen Gymnasiums Paulinum in Schwaz 1985/1986, S. 9-26. Vgl. das nahezu gleichlautende Nachlaßverzeichnis auf der Homepage des Brenner-Archivs.
- ² Ludwig von Ficker: Briefwechsel. Bd. 1: 1909-1914. Hrsg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Salzburg: Otto Müller 1986 (Brenner-Studien 6), S. 98.
- ³ Ludwig von Ficker: Briefwechsel. Bd. 2: 1914-1925. Hrsg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher. Innsbruck: Haymon 1988 (Brenner-Studien 8), S. 14.
- ⁴ Brief von Oberkofler an Wallpach, 12.5.1914, Nachlaß Arthur von Wallpach, Brenner-Archiv.
- ⁵ Joseph Georg Oberkofler: Das Frühlingswunder. In: Der Brenner, 7. Folge, Frühling 1922, S. 107-109.
- ⁶ Vgl. Walter Methlagl: Brenner-Gespräche aufgezeichnet in den Jahren von 1961 - 1967. Unveröffentlichtes Typoskript, Brenner-Archiv [1986], S. 69.
- ⁷ Brief von Oberkofler an Ficker, 20.10.1954. In: Ludwig von Ficker: Briefwechsel. Bd. 4: 1940-1967. Hrsg. von Martin Alber, Walter Methlagl, Anton Unterkircher, Franz Seyr, Ignaz Zangerle. Innsbruck: Haymon 1996 (Brenner-Studien 15), S. 269.
- ⁸ Das Stierhorn. Roman. Jena: Diederichs 1938; Der Bannwald. Roman. Jena: Diederichs 1939.
- ⁹ Johann Holzner: Joseph Georg Oberkofler im Strom der tirolischen Literatur 1918-1945. In: Der Schlern 64, 1990, S. 474-479, hier S. 474.
- ¹⁰ Vgl. die gleichnamige Erzählung: Das rauhe Gesetz. Jena: Diederichs 1938.
- ¹¹ Sebastian und Leidlieb. Roman. Innsbruck: Tyrolia 1926.
- ¹² Vgl. Elmar Oberkofler: Der Parzival aus dem Ahrntal. In: Der Schlern 50, 1976, S. 154-159.
- ¹³ Friedrich Muckermann: Auf der Gralwarte. In: Der Gral 5, Februar 1928, S. 312-324, hier S. 320f.
- ¹⁴ Josef Leitgeb: Tagebuch 1921-1926 [Abschrift von Grete Leitgeb], 4. u. 6.11.1926, 28f., Nachlaß Josef Leitgeb.
- ¹⁵ Luimes. Gedichte um ein altes Wort. Innsbruck: Wagner 1956.
- ¹⁶ Manuskript, unveröffentlicht, Nachlaß Friedrich Punt.
- ¹⁷ Wo die Mutter ging. Innsbruck: Tyrolia 1960.
- ¹⁸ Leise, leise! liebe Quelle. Eine Kindheit. München: R. Piper 1941.
- ¹⁹ Josef Leitgeb: Das unversehrte Jahr. Chronik einer Kindheit. Salzburg: Otto Müller 1948.
- ²⁰ Friedrich Punt: „Wo die Mutter ging“. In: Kulturberichte aus Tirol F. 123/124, 16.12.1960, S. 13.
- ²¹ Brief von Oberkofler an Punt, 10.7.1959, Nachlaß Friedrich Punt.
- ²² Anblick und Gedicht. Wien, Innsbruck, Wiesbaden: Margarete Friedrich Rohrer 1959.

Von Gertrud von Le Fort zur „formelhaften Vorsatzbildung“ Zum Nachlaß Monika Mayrs (1922-1983)

von Ursula A. Schneider und Annette Steinsiek (Innsbruck)

Am 22.9.2003 übergab Theres von Lutterotti-Mayr einen großen Teil des Nachlasses ihrer Schwester Dr. Monika Mayr dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv als Schenkung, wofür ihr an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei.¹ Das Brenner-Archiv bot sich als Aufbewahrungsort an, nicht nur weil Monika Mayr aus der geographischen Zone Tirol stammte und auch lange hier lebte, sondern vor allem, weil ihre Beziehungen zum *Brenner*, dessen ProtagonistInnen und dessen Umfeld vielfältig waren. Von 1956-1966 war sie Lektorin im Otto Müller Verlag, Salzburg, gewesen, der dem *Brenner* und Ludwig Ficker verbunden war und in dem Ficker und Ignaz Zangerle als Gutachter und Außenlektoren tätig waren.

Als Tochter einer Bürgersfamilie aus Hall/Tirol am 5.6.1922 in Bludenz geboren², stand ihr der Zugang zur Kunst, vor allem zur Musik, offen: Alle Mitglieder der Familie spielten Instrumente (sie selbst Geige und Bratsche), zu Hause wurde Kammermusik gemacht. Man pflegte freundlichen nachbarlichen Kontakt zu Gertrud Fussenegger, die schräg gegenüber wohnte, und zu Werner Bergengruen, der sich als Freund der Familie gelegentlich bei Mayrs aufhielt. Gertrud Fussenegger beschreibt die Familie in ihren Memoiren:

Fünf Kinder waren in der Familie, drei Söhne, zwei Töchter, und oft hatte ich sie mit ihren schönen kindlich frischen Stimmen aus dem Nachbarshaus singen gehört. Wir wußten, daß die Familie streng katholisch war, und wir wußten auch, daß sie der Partei angehört hatte, die am längsten und heftigsten gegen den Anschluß aufgetreten war. Nun hatten sie den ältesten Sohn für Hitlers Krieg opfern müssen. Sterbemesse. Die Kirche war fast dunkel. [...]

Der Priester [...] stieg [...] die Stufen herunter. Aus der ersten Bank lösten sich die Gestalten: Eltern und Kinder. Eins nach dem anderen trat heraus, ging vor und kniete an der Kommunionbank nieder. Sie blieben allein dort, zu sechst, niemand wagte es, sich ihrer Reihe zu gesellen. Ich begriff, was geschah: Sie empfingen, um für das Kind, den Sohn, den Bruder mitzuempfangen. Er war tot, doch für sie war er zugegen, in dieser Stunde, zugegen als Opfer in der Opfergabe, in den Göttlich-Geopferten eingeschmolzen als ein für immer Geborgener; so kam der Endliche mit dem Unendlichen zu den Seinen, zu Vater, Mutter, Geschwistern – und so waren sie in der Trauer und in ihrem Glauben alle eins.

Ich begriff das oder ich glaubte es zu begreifen.³

Es war Anfang 1945, als die Familie Mayr ihren ältesten Sohn Peter „opfern mußte“⁴ Monika Mayr begann nach der Matura (1940)⁵ und der Ableistung des Arbeitsdienstes⁶ 1942 ihr Studium an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck

(Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie, Französisch, Musikgeschichte);⁷ das Wintersemester 1942/43 und das Sommersemester 1943 studierte sie in Wien, u.a. bei Josef Nadler.⁸ Sie war vom Elternhaus versorgt; gleichwohl arbeitete sie während des Studiums ehrenamtlich karitativ in einem Lungensanatorium und führte während einer Krankheit der Mutter den Haushalt der Familie. Es muß nach Kriegsende gewesen sein, als Monika Mayr als Au-Pair-Mädchen für einige Zeit in Frankreich lebte.⁹

Wann sie den *Brenner* und das, wofür die Zeitschrift stand, kennenlernte, ist unbekannt.¹⁰ Das Interesse für die Möglichkeiten und Probleme christlicher (katholischer) Literatur führte Monika Mayr zu ihrem Dissertationsthema: Im Mai 1949 promovierte sie an der Universität Innsbruck mit dem Thema *Gertrud von Le Fort. Ein Beitrag zum Verständnis moderner christlicher Dichtung*. Im Zuge der Arbeiten an der Dissertation wandte sie sich an die damals 71jährige Schriftstellerin selbst. Ihre beiden Briefe an Gertrud von Le Fort sind erhalten.¹¹ In ihrem ersten Brief an Gertrud von Le Fort vom 4.3.1948 („Zuerst muß ich mich entschuldigen, daß ich über Sie, verehrte gnädige Frau, an einer Dissertation arbeite [...]“) bat Monika Mayr die Autorin um eine Bibliographie (die vollständige Bibliographie inklusive der Angaben zu Gertrud von Le Forts „vorkatholischen“ Werken – d.h. den Werken vor der Konversion zum Katholizismus 1926 – war in jener Zeit offenbar schwer zu bekommen) und stellte ihr in wenigen Sätzen das Konzept für ihre Dissertation vor; weiters befragte sie die Dichterin nach ihrer Meinung zu Elisabeth Langgässers Roman *Das unauslöschliche Siegel* (1946).¹² Der literaturwissenschaftliche Ansatz der Dissertation war es, der Gertrud von Le Fort gefallen hat; ihre Antwort soll hier zur Gänze wiedergegeben werden:¹³

Arosa, Florentinum d. 5.III.48

Liebes Fräulein Mayr!

Es ist mir sehr leid, daß ich Ihnen nur unvollkommen antworten kann. Ganz abgesehen davon, daß ich z.Z. eine Sanatorium-Kur brauche, während derer mir verboten ist, längere Briefe zu schreiben – so weit man dies verbieten kann – ganz abgesehen also davon, bin ich einfach nicht in der Lage, Ihnen die genauen bibliophilen Angaben zu machen, die Sie wünschen, da ich hier die Unterlagen nicht habe. Was die Vor-Katholischen Versuche meiner Dichtung betrifft, so sind mir genaue Angaben überhaupt weithin unmöglich, da ich den größeren Teil dieser in Zeitschriften verstreuten kleinen Arbeiten selbst nicht mehr besitze. Ich mußte während des Krieges meine Wohnung in Baierbrunn verlassen u konnte nur das Nötigste mitnehmen. Das übrige blieb schlecht u recht in Kisten ect verstaubt zurück. Inzwischen ist ein Strom von Flücht[t]lingen u Einquartierten durch das Haus gegangen – ich war nicht wieder dort u ahne nicht, was sich dort noch finden würde von meinen Schriften. Ich komme auch in irgendwie absehbarer Zeit nicht dorthin. So kann ich nach dieser Richtung hin nichts tun, als Ihnen vorschlagen, sich an Dr. Gertrud Lesowski, Wien XIII. Neue Weltgasse 17, zu wenden, die eine Doktor Arbeit über meine Dichtung schrieb zu einer Zeit, da noch genauere Angaben möglich waren. Ich erinnere genau, daß diese Arbeit

eine Seite mit bibliophilen Angaben brachte. Über sonstige Literatur zu meiner Dichtung kann ich Ihnen auch nichts sagen: ich kenne einige Besprechungen größeren oder kleineren Umfangs u das kleine Buch von Theod. Kampermann: hier auf der Reise ist mir das alles unzugänglich.

Dagegen kann ich Ihnen vielleicht mit einigen Gedanken nützlich sein, die in dem Aufbau gerade Ihres Werkes Platz finden dürften. Mir gefällt der Aufbau schon deshalb, weil Sie einmal vom Dichterischen u nicht, wie die meisten, vom Gedanklichen ausgehen. Gerade im Augenblick ist mir dies besonders wichtig, denn ein gut Teil der Mißverständnisse um meinen „Kranz der Engel“¹⁴ – Sie fragen nach meiner Stellung zu diesen – rührt ohne Zweifel davon her, daß man viel zu wenig um die Eigengesetzlichkeit des Dichterischen, d.h. um seine Möglichkeiten u Geheimnisse weiß, sondern alles mit dem Maßstab der Mora[!]theologie messen will, wobei natürlich nur der nackte Hergang der Handlung nicht deren Symbolik erreicht werden kann. Ich kann mich leider hier nicht in Einzelheiten einlassen, dies würde eine Abhandlung brauchen, denn natürlich hat auch die Theologie mitzusprechen, nur eben auf einer andren Linie. Ich erinnere nur kurz an das berühmte Wort des heiligen Paulus Röm. 9 u an das nicht minder berühmte der Heiligen Caterina v Siena.¹⁵ – Aber das, was ich Ihnen eigentlich zu sagen habe ist, daß ich im Augenblick dabei bin, einmal die christlichen Elemente im Rein-Dichterischen darzulegen, ich meine die wesensmäßigen, nicht an den Stoff gebundenen. Ich bin der Meinung, daß schon in der Vorchristlichen Dichtung ein unbewußt christliches Gesetz mitschwingt, z.B. in der Liebe aller großen Dichtung zum Gefallenen Menschen (auf dieser Liebe beruht jede große Tragödie) Doch ist dies nur ein Moment unter vielen. Ich behaupte also von dem Wesen des Dichterischen etwas Ähnliches, wie die Theologen von der menschlichen Seele behaupten – eine natürliche Hinordnung zum Christlichen. Diese Gedanken habe ich [in] einer Reihe von Gedichten niedergelegt¹⁶ u diese, meine ich, sollten Sie kennen. Ich bin eben dabei, meine Lyrik zu sammeln u tippen zu lassen – die einzige Arbeit, die mir z.Z. erlaubt wird. Wenn Sie meiner Ansicht sind, daß diese Gedichte für Sie wichtig sein könnten, so bin ich gern bereit, Ihnen einen Durchschlag zu senden wenn es so weit ist – vermutlich im Monat April.

Zu dem Buch von Elisabeth Langässer kann ich leider garnichts sagen, weil ich zwar von ihm hörte, es aber noch nicht lesen konnte – hier in der Schweiz bekam ich es nicht zu Gesicht.

Ich schließe nun mit herzlichen Wünschen, daß Ihnen meine so bescheidenen Auskünfte doch ein klein wenig nützlich sein können u auf jeden Fall meinen guten Willen u meine Anteilnahme beweisen.

Seien Sie vielmals begrüßt

von Ihrer Gertrud Le Fort

Monika Mayr dankte am 5.4.1948 und knüpfte an das Thema an. Sie scheint darauf noch eine Antwort bekommen zu haben. Die ungedruckten Gedichte sind jedenfalls bis zum Abschluß ihrer Dissertation nicht in ihre Hände gelangt.¹⁷

Daß sie sich jedoch an die Ratschläge der Dichterin gehalten hat, ist ihrer Dissertation abzulesen: Im Vorwort bedankt sie sich bei „Frl. Dr. Gertraud Lesowsky“¹⁸ für die Hilfe bei der Bibliographie. Das Buch Theoderich Kampmanns¹⁹ wird ebenfalls prominent im Vorwort erwähnt. Die Nachforschungen Mayrs gingen natürlich – wie der Dissertation zu entnehmen ist – über die Anfrage bei der Dichterin hinaus. In ihrer Antwort auf den bemühten Brief Gertrud von Le Forts ist dann Monika Mayrs eigene *Brenner*-Rezeption erstmals belegt: Sie zitiert eine Aussage von Zangerle zu „Echte[r] Dichtung“ aus dem „letzten Brennerheft“ (Brief vom 5.4.1948). Monika Mayr bezog sich hier auf den programmatischen Beitrag *Die Bestimmung des Dichters* im *Brenner* von 1946.²⁰ (Wir vermuten, daß sie über diesen Aufsatz und ihre Dissertation Zangerle persönlich kennenlernte; sie blieb ihm bis zu ihrer Rückkehr nach Innsbruck 1966 eng verbunden.) Die Dissertation selbst bezeugt neben der Rezeption des *Renouveau catholique* und der Zeitschriften *Hochland* und *Wort und Wahrheit* vor allem eine ausführliche Lektüre des *Brenner* – auch der älteren Jahrgänge der Zwischenkriegszeit²¹ –, weiters die Lektüre von Büchern im Brenner-Verlag²² oder von Büchern von im *Brenner* erschienenen Autoren wie etwa Søren Kierkegaard²³ sowie von Autoren, die im *Brenner*-Umfeld immer wieder auftauchen²⁴ – und immer wieder die der Texte Zangerles.

Ziel Monika Mayrs war es, in ihrer Dissertation – mit dem gesamten Aufgebot der *Brenner*-Schützenhilfe – zu zeigen, daß das Diktum von Kierkegaard (die „Flucht in die Dichtung um den Zwiespalt des Lebens zu überdecken“)²⁵ für die spezifische Form der christlichen Dichtung – die eigentlich „moderne Mystik im Gewande der Dichtung“ (S. 8) ist – nicht gilt, denn: „Je restloser die Hingabe des Menschen ist, desto mehr von dem göttlichen Leben strömt in ihn ein und er kann durch die Gnade seines Wortes dieses göttliche Leben in seiner Dichtung sichtbar machen.“ (S. 9) Dies ist die „Einladung“ der Dichtung, „sich verwandeln zu lassen“ – ein Zangerle-Wort²⁶, von Monika Mayr in ihrem zweiten Brief an Gertrud von Le Fort und in ihrer Dissertation zitiert. Dieses Anspruchs der Dichtung wegen soll die Dichtung aus einer dichterischen und nicht aus einer theologischen Perspektive betrachtet werden. Diese Perspektive war es, die Gertrud von Le Fort in ihrem Brief charakterisiert hatte mit den Worten der „Eigengesetzlichkeit des Dichterischen“ und „seine[r] Möglichkeiten u. Geheimnisse“. Die „Symbolik“ der Handlung (Le Fort), das „Symbol für das eigentliche Thema der Dichtung“ (Mayr, S. 13) sind nur aus dieser Perspektive begreifbar. Deshalb ist das „Künstlertum [...] nicht ein Vorrecht des Ingeniums, sondern [...] ein Auftrag [...]. Tiefere Leiden sind der Preis des Lorbeers.“ (Mayr, S. 17), denn: „Die Dichtung fordert immer wieder das Opfer des Lebens“ (Mayr, S. 20). – Mayr verweist auf die Künstlernovelle *Die Opferflamme* von Gertrud von Le Fort und auf Theodor Haeckers Thompson-Aufsatz im Brenner-Verlag von 1925 und, vor allem, auf Henri Brémonds *Mystik und Poesie*.²⁷

Monika Mayrs Arbeit über Gertrud von Le Fort ist so *Brenner*-bezogen, daß es verwundert, daß kein Auszug davon, keine Spur davon im *Brenner* veröffentlicht wurde. Ihre Korrespondenz mit Ficker gibt diesbezüglich keinen Anhaltspunkt. Sie beginnt erst am 13.2.1953²⁸ und bleibt im Großen und Ganzen auf mit dem Otto Müller Verlag in Verbindung stehende Themen beschränkt.²⁹

Von November 1953 bis 1955 arbeitete Monika Mayr als Redaktionsassistentin bzw. Redakteurin im Verlag bzw. in der Zeitschrift *Neues Abendland* in München³⁰ (möglicherweise über Vermittlung von Zangerle), für die sie auch Beiträge und zahlreiche Rezensionen schrieb (im Nachlaß). Dort betreute sie als Herausgeberin den Bild- und Spruchband *Vater der Christenheit*, in dem das Wirken des Pacelli-Papstes (Papst von 1939-1958) gefeiert wird.³¹

Die literarischen Werke Gertrud von Le Forts, namentlich ihre berühmten *Hymnen an die Kirche*³², und die Enzyklika *Mystici corporis christi* Pius' XII sind gleichermaßen populäre Höhepunkte der mystischen Verherrlichung der katholischen Kirche gewesen. Daß Monika Mayr die Literatur Gertrud von Le Forts mit der im Juni 1943 veröffentlichten Enzyklika in Zusammenhang brachte, ist einerseits mit der Literaturliste ihrer Dissertation belegt³³, andererseits mit ihrem Brief an Gertrud von Le Fort vom 4.3.1948, in dem sie schrieb, daß sie ihre Dichtung „auffasse als die Darstellung der Wirklichkeit der Kirche, des corpus christi mysticum u. des corpus daemonicum u. der Aufgabe der Christen, durch das Mitgehen des Leidensweges des Herrn die Welt wieder heim zuholen u. mit zu erlösen“.

Wir vermuten, daß Monika Mayr über die Vermittlung von Zangerle Kontakt zum Otto Müller Verlag bekam³⁴, wo sie von 1956 bis 1966 als Lektorin arbeitete. Der Otto Müller Verlag war zu jener Zeit einer der profiliertesten Literaturverlage in Österreich (vgl. v.a. die Reihe *Neue Lyrik*) und stand seit dem plötzlichen



Tod Otto Müllers im Februar 1956 unter der Leitung von dessen Tochter Erentraud Müller. Erentraud Müller und Monika Mayr war die Begeisterung für anspruchsvolle Literatur gemeinsam, und beide waren intellektuelle und religiöse Frauen. Erentraud Müller verließ den Verlag 1963, um Medizin zu studieren, und arbeitet bis heute als Psychotherapeutin in Salzburg. Auch die mit ihr befreundete Monika Mayr wählte einen ähnlichen Weg: Sie kehrte nach Innsbruck zurück³⁵ und besuchte dort von 1967 bis 1969 den Pastoralpsychologischen Lehrgang an der Theologischen Fakultät der Universität; parallel dazu machte sie ihre Ausbildung zur Analytikerin im „Arbeitskreis für Tiefenpsychologie“. Danach bildete sie sich beim „Österreichischen Arbeitskreis für Gruppentherapie und Gruppendynamik“ zur „Gruppentrainerin“ aus. Im Nachlaß Monika Mayrs sind zahlreiche ihrer Arbeiten, Aufsätze und Vortragsmanuskripte enthalten.³⁶ In der Innerkoflerstraße in Innsbruck führte sie seit 1970 eine eigene Praxis. Ihre Therapie habe sich an C.G. Jung orientiert, doch Monika Mayr habe viel integriert, etwa familientherapeutische und gruppentherapeutische Ansätze. Sie war in jeder Hinsicht „bemerkenswert“, auch als Therapeutin, erzählt ihre Schwägerin Traudl Mayr, selbst Psychotherapeutin: Sie habe die österreichischen Schispringer mit autogenem Training gecoacht und mit der „formelhaften Vorsatzbildung“ durchaus zum Erfolg geführt;³⁷ sie sei als Hypnotiseurin an der kriminalpolizeilichen Lösung eines Verbrechens beteiligt gewesen; sie sei die erste weibliche Lehrende im „Österreichischen Arbeitskreis für Gruppentherapie und Gruppendynamik“ gewesen; Monika Mayr habe als Therapeutin auch in Klöstern mit Nonnen und Mönchen an gruppendynamischen Prozessen gearbeitet. In der Benediktinerinnenabtei Säben bei Klausen in Südtirol hätte sie deshalb lebenslanges Wohnrecht gehabt. Sie war eine spirituelle wie präzise denkende Therapeutin, erinnert sich Traudl Mayr.

Am 26.8.1983 starb Monika Mayr an einer Krebskrankheit.

Uns will scheinen, als habe eine fortwährende Suche die inneren Ziele und Entscheidungen ihres Lebenswegs bestimmt. So könnten die Sinn- und Erklärungsangebote in Literatur und Psychologie eine Verbindung zwischen ihrem Interesse an Gertrud von Le Fort und der Psychoanalyse gebildet haben, so wären die Darstellung von ‚Ewigem‘ in der Literatur und die Archetypenlehre C.G. Jungs miteinander zu vermitteln. Offenbar hatte ihr schließlich (anders, als sie als junge Frau in ihrer Dissertation annahm) das Ästhetische, auch als spirituelles Ästhetisches, nicht genügt, sodaß sie sich doch von der „Mystik im Gewande der Dichtung“ abwandte und zu einer tätigen Seel-forscherin und Seel-sorgerin wurde.

Anmerkungen

¹ Auf der Suche nach Briefen Christine Lavants für den „Kommentierten Gesamtbriefwechsel Christine Lavants“ hatten wir uns an die Familie Monika Mayrs gewandt, die uns freundlich weiterhalf. Bereits im Nov. 2002 hatte Frau Theres von Lutterotti-Mayr dem FIBA die Korrespondenzstücke Christine Lavants im Nachlaß ihrer Schwester geschenkt. Das Nachlaßverzeichnis ist auf der Homepage des FIBA im Internet zu finden: vgl. <http://www2.uibk.ac.at/brenner-archiv/archiv/mayrmonika.html>.

² Der Vater, Dr. Paul Mayr, war Notar in Hall; die Mutter, Bertha Mayr, geb. Malfatti, war eine gebildete und religiöse Frau, die in späteren Jahren beliebte Vorträge im Bereich „Familie und Frau“ gehalten hat. Die Mayrs hatten fünf Kinder, Monika war das zweitälteste und die älteste Schwester. – Alle Angaben zur

Familie: Hans Michael Mayr, der jüngste Bruder, und dessen Ehefrau Traudl Mayr. Das Gespräch mit ihnen fand am 14.11.2003 statt, das Telefongespräch mit Theres von Lutterotti-Mayr am 17.11.2003.

³ Gertrud Fussenegger: Ein Spiegelbild mit Feuersäule. Lebensbericht. Stuttgart: DVA 21994, S. 426f.

⁴ Diese Formulierung sowie die historische Darstellung sollen hier nicht weiter kommentiert werden.

⁵ Alle hier und im folgenden zitierten Dokumente: Nachl. Monika Mayr, FIBA.

⁶ „Ariernachweis erbracht / Untersuchungsschein I vorgewiesen! / Lateinrevers aufgenommen [...] / Arbeitsdienst abgeleistet“ (Studienausweis „Deutsche Alpen-Universität zu Innsbruck“ [16.4.1942]) – Hans Michael Mayr und Traudl Mayr erinnern sich an den Arbeitsdienst Monika Mayrs als einen ca. einjährigen Aufenthalt als Hilfe auf einem Bauernhof im Tiroler Dorf Prutz. Unter den frühen Fotos Monika Mayrs ist eines, das nahelegt, daß es einem Betriebsausweis der Firma Tyrolit entnommen wurde, wo sie möglicherweise auch einen Teil ihres „Reichsarbeitsdienstes“ leistete.

⁷ Hans Michael und Traudl Mayr erinnern sich auch an einen Kurs oder Lehrgang o.ä. für Bildhauerei, den Monika Mayr an der Gewerbeschule in Innsbruck begonnen hatte; sie erinnern sich auch daran, daß Monika Mayr ursprünglich Medizin studieren wollte.

⁸ Vgl. Studienausweise.

⁹ Alle Angaben: Erinnerungen von Hans Michael und Traudl Mayr.

¹⁰ Hans Michael Mayr und Theres von Lutterotti-Mayr können sich nicht erinnern, dem *Brenner* in ihrem Elternhaus begegnet zu sein.

¹¹ Die beiden Briefe Monika Mayrs (vom 4.3.1948 und vom 5.4.1948) werden im Deutschen Literaturarchiv in Marbach aufbewahrt (Nachl. Gertrud v. Le Fort, Sign. 74.7566/1-2). Wir danken dem DLA für die Erlaubnis zum Zitat!

¹² Monika Mayr schrieb in ihrer Anfrage vom 4.3.1948: „Dann habe ich noch eine Frage, die sich auf den letzten Roman von Elisabeth Langgässer (Verlag Classen u. Goverts, Hamburg) ‚Das unauslöschliche Sif[e]lge‘ bezieht. Es handelt sich hier um ein zweifellos bedeutendes Werk einer Frau, bei dem aber das Schleiermotiv doch zerrissen erscheint, zwar nicht im Bezug auf E. Langgässer als Dichterin, aber im Bezug auf sie als Frau. Ihre Antwort darauf würde mich auch im Zusammenhang mit meinem Thema interessieren.“

¹³ Die Schreibung folgt dem Original.

¹⁴ Der Kranz der Engel. München: Beckstein 1946. *Der Kranz der Engel* ist der 2. Band des Romans *Das Schweißbuch der Veronika* (der 1. Band, *Der römische Brunnen*, erschien 1928 in München bei Kösel & Pustet). – Gertrud von Le Forts Wort „Mißverständnisse“ bezieht sich auf die theologische Kontroverse, die sich aus dem erfolgreichen Roman ergab. Einige Beiträge dazu sind versammelt in dem Buch: Gertrud v. Le Fort: Werk und Bedeutung. *Der Kranz der Engel im Widerstreit der Meinungen*. München: Ehrenwirth 1950. (Vgl. Gertrud von Le Fort. *Wirken und Wirkung*. Dokumente, zusammengestellt von Eleonore von La Chevalerie. Heidelberg: Universitätsbibliothek 1983 [Heidelberger Bibliotheksschriften 10], S. 207)

¹⁵ Damit dürfte folgendes Zitat aus Paulus' Römerbriefen gemeint sein: „Heiden, die die Gerechtigkeit nicht erstrebten, haben Gerechtigkeit empfangen, die Gerechtigkeit aus Glauben. Israel aber, das nach dem Gesetz der Gerechtigkeit strebte, hat das Gesetz verfehlt. Warum? Weil es ihm nicht um die Gerechtigkeit aus Glauben, sondern um die Gerechtigkeit aus Werken ging.“ (Kap. 9, V. 30-32) – Das Zitat Caterina von Sienas wurde nicht ermittelt.

¹⁶ Vgl. Anm. 17.

¹⁷ Ein zweiter Brief Gertrud von Le Forts ist nicht erhalten, scheint aber durch das folgende Zitat aus Monika Mayrs Dissertation belegbar, da im ersten Brief die Angaben zum Verlag nicht enthalten waren: „Wie der Verfasserin aus einer Mitteilung der Dichterin bekannt ist, liegt ein Gedichtband, der die ursprüngliche Religiosität aller Dichtung behandelt, im Insel-Verlag, Wiesbaden, in Vorbereitung.“ (Fußnote, S. 156) – Es handelt sich vermutlich um den Band Gertrud von Le Fort: *Gedichte*. Wiesbaden: Insel 1949.

¹⁸ Gertraud Lesowsky: Gertrud von Le Fort. Wien: Phil.Diss. o.J. [1941]. – Während Lesowsky einen ganzen Teil ihrer Dissertation der Reichsidee und ihrer Ausformung in der Dichtung Gertrud von Le Forts widmet (vgl. v.a. die *Hymnen an Deutschland*, München: Kösel & Pustet 1932), klammert die Arbeit von Monika Mayr dieses „zweite grosse Thema der Dichtungen Gertruds von Le Fort“ (Lesowsky, S. 133) (in österreichischer Nachkriegs-Manier?) dezidiert aus.

¹⁹ Theoderich Kampmann: Gertrud von Le Fort. *Die Welt einer Dichterin*. München: Kösel & Pustet 1935. – Der Text erschien, wie Monika Mayr in der Bibliographie in ihrer Dissertation schreibt, im Oktober 1935 als „Hochland-Aufsatz“ (Mayr 1948, S. 162), d.i. Hochland 23, Okt. 1935, S. 45-64.

- ²⁰ Der Brenner 16, 1946, S. 112-199. (*Der Brenner* von 1948 war im April noch nicht erschienen, er enthielt keinen Beitrag von Zangerle.)
- ²¹ Vgl. Léon Bloy: Die Kunst und unsere Zeit. In: Der Brenner 11, 1927, S. 82-87; Franz Janowitz: Der Glaube und die Kunst. In: Der Brenner 11, 1927, S. 88-100; Eduard Lachmann: Hölderlin und das Christliche. In: Der Brenner 17, 1948, S. 171-189.
- ²² Z.B. Ferdinand Ebner: Das Wort und die geistigen Realitäten. Innsbruck: Brenner-Verlag 1921; Theodor Haecker: Über Francis Thompson und Sprachkunst. In: Francis Thompson: Shelley. Ein Korymbos für den Herbst. Der Jagdhund des Himmels. Übertragen u. m. einem Essay v. Theodor Haecker. Innsbruck: Brenner-Verlag 1925, S. 59-96.
- ²³ Daneben z.B. Josef Bernhart, Theodor Haecker, Karl Thieme, August Zechmeister.
- ²⁴ Z.B. Henri Brémond, Romano Guardini, Otto Mauer, Erich Przywara, Karl Rahner.
- ²⁵ Monika Mayr: Gertrud von Le Fort. Ein Beitrag zum Verständnis moderner christlicher Dichtung. Innsbruck: Phil. Diss. 1949, S. 8. Im folgenden werden Zitate aus der Dissertation mit Seitenzahlen in Klammern nachgewiesen. – Monika Mayr zitiert hier (S. 9) Kierkegaards Satz: „Christlich betrachtet ist trotz aller Ästhetik jede Dichterexistenz Sünde, die Sünde, daß man dichtet, statt zu sein, daß man sich nur in der Phantasie mit dem Guten und Wahren beschäftigt, statt existentiell danach zu streben, es zu sein.“ (Zit. nach: Die Krankheit zum Tode. Jena: Diederichs 1924, S. 72.)
- ²⁶ Vgl. Zangerle (Anm. 20), S. 130.
- ²⁷ Gertrud von Le Fort: Die Opferflamme. Erzählung. Leipzig: Insel 1938. – Theodor Haecker: Über Francis Thompson und Sprachkunst (vgl. Anm. 22). – Henri Brémond: Mystik und Poesie. Freiburg i. Br.: Herder 1929. – Auf diesen Prämissen aufbauend, untersucht Monika Mayr verschiedene inhaltliche (u.a. „Das Bild der Kirche“) und formale Aspekte in der Dichtung Gertrud von Le Forts mit Achtung vor der Theologie, doch eindeutig aus literarischer Perspektive.
- ²⁸ Aus dem Brief selbst wird nicht klar, ob sich Mayr und Ficker bereits persönlich kannten; Zangerle wird als Anlaß des Kontakts erwähnt: „Dr. Zangerle hat mich gebeten, Ihnen diesen Kokoschka Aufsatz zu schicken“. FIBA, Nachl. Ludwig von Ficker, Kass. 30, Mappe 63.
- ²⁹ Monika Mayr gab z.B. 1965 im Otto Müller Verlag die *Erinnerungspost* für Ludwig Ficker zum 85. Geburtstag heraus (*Erinnerungspost*. Ludwig von Ficker zum 13. April 1965 zugestellt). – Im Nachlaß Mayrs finden sich Briefe von Ficker, Paula Schlier, Zangerle u.a. – Die Briefe von Gertrud von Le Fort an Ficker enthalten keine Hinweise auf Monika Mayr. (Briefe aus den Jahren 1925-1965, einige davon im Briefwechsel Ludwig von Fickers [Bd. 2-4] veröffentlicht.)
- ³⁰ Das *Neue Abendland* war eine konservative, einen christlichen Staatsgedanken beschwörende, habsburgnahe („Paneuropa“) Einrichtung aus dem Hause Piper gewesen. – Davor hatte Monika Mayr in der Handelskammer und in der Tiroler Druck- und Verlagsanstalt gearbeitet (laut Informationen v. Hans Michael und Traudl Mayr).
- ³¹ Vater der Christenheit. Pius XII. in seinen Enzykliken Botschaften und Ansprachen. Bearbeitet von Monika Mayr. München: Verlag Neues Abendland 1955. Auf 111 Seiten finden sich Texte des Papstes zu allen Themen des Glaubens (z.B. „Über die Philosophie“), der Kirchenpolitik (z.B. „Neutralität und Friedenssendung“) und des Lebens (z.B. „Über den Sport“) sowie zahlreiche Fotos des Papstes. (Rezensionen dieses Buches befinden sich im Nachlaß.)
- ³² Erstausgabe: München: Theatiner-Verlag 1924; im *Brenner* erschienen im Herbst 1925 (9. Folge) Auszüge (S. 3-5); zahlreiche weitere, auch veränderte, Ausgaben.
- ³³ Pius XII: Enzyklika „Mystici corporis Christi“. In: Pius XII: Das Lebensgeheimnis der Kirche. Graz 1946 (S. 164).
- ³⁴ Zangerle war ab 1937 Außenlektor des Otto Müller Verlags gewesen. – Für diese Angabe und weitere Daten zum Otto Müller Verlag vgl.: Otto Müller Verlag. Werke und Jahre 1937-1977. Salzburg: Otto Müller 1977, S. 24.
- ³⁵ Als Außenlektorin und als Übersetzerin aus dem Französischen blieb Monika Mayr dem Verlag erhalten. Hier seien alle ihre Übersetzungen im Otto Müller Verlag angeführt (in Klammer jeweils das Jahr der Erstauflage): Louis Bouyer: Das vierte Evangelium (1968); Louis Bouyer: Sinn und Sein des Priesters (1964); Louis Bouyer: Vom Geist des Mönchstums (1958); Irénée Hausherr: Leben aus dem Gebet. Hg. v. Michel Olphe-Galliard (1969); Jacques Leclercq: Die geistliche Krankenschwester (1967); Jules Monchanin u. Henri LeSaux: Die Eremiten von Saccidananda. Ein Versuch zur christlichen Integration der monastischen Tradition Indiens (1962, gemeinsam mit Matthias Vereno); Marc Oraison: Zwang oder Liebe.

Psychologische Grundlagen der religiösen Erziehung (1963); Léon-Joseph Suenens: Krise und Erneuerung der Frauenorden (1963); Léon-Joseph Suenens: Liebe und Selbstbeherrschung (1960). – Bereits in früheren Jahren hatte Monika Mayr Übersetzungen aus dem Französischen gemacht, wie eine für ihre Mutter (offenbar vor der 1950 erschienenen und inzwischen „offiziell“ gewordenen Übersetzung von Grete und Josef Leitgeb) angefertigte Übersetzung von Antoine de Saint-Exupéry's *Der kleine Prinz* zeigt, in die sie auch Zeichnungen nach Saint-Exupéry einfügte (im Nachlaß). – In den Jahren ihrer Krankheit wandte sie sich wieder vermehrt der Malerei zu. – Wie Monika Mayrs Bibliothek (im Besitz ihrer Schwester) bezeugt, hat sie ihr Interesse an der Literatur auch nach ihrem Berufswechsel nicht verloren.

³⁶ Z.B. die Abschlußarbeit für den Pastoralpsychologischen Lehrgang (*Über den Zusammenhang von Versagung und Reife*); viele Manuskripte und Vorträge beschäftigen sich mit der Frau: der Position der Frau in Kirche und Gesellschaft, der psychologischen Entwicklung, dem Selbstbild der Frau, mit Weiblichkeit, Sexualität, Geschlechterrollen (sie las u.a. Simone de Beauvoir), mit der „Ordensfrau“. Die häufig „antifeministischen Äußerungen von Philosophen und Theologen“ hatten sie nach anderen Vorbildern und Texten suchen lassen.

³⁷ Daß es gerade die unsportliche Monika Mayr war, die am Erfolg der Schispringer 1976 beteiligt gewesen war, wurde in der Familie mit freundlichem Spott erzählt.

Wort(ge)bild. Zu Max Riccabona

von Barbara Hoiß (Innsbruck)

Am 8. Mai 2003 stellte Herta Müller ihr Buch *Im Haarknoten wohnt eine Dame* im Literaturhaus am Inn vor. Die Besonderheit ihrer Texte liegt unter anderem darin, dass die Autorin sie aus ausgeschnittenen Wörtern bzw. Wortteilen zusammenfügt.

Mit dieser Methode steht sie nicht allein da. Im Brenner-Archiv befindet sich der Nachlass von Max Riccabona. Betrachtet man nun die Kollagen, die Riccabona aus allen möglichen Papier- und Pappteilen klebte, und die Lyrik, die in diesem Nachlass zu finden ist, so sieht man deutlich die Modernität der Arbeitsweise des Vorarlbergers. Er bezieht sich in seinem Text über seine Art zu arbeiten auch explizit auf „concept-art“ und „einen interdisziplinären Sektor zwischen Literatur und Graphik“.

Concept art

Laut Brockhaus handelt es sich bei „concept art“ um eine Kunstrichtung, die sich ab Mitte der 1960er Jahre vor allem unter dem Einfluss von S. Le Witt aus der „minimal art“ entwickelte. Losgelöst von dem materiellen Kunstwerk steht die Idee als rein geistige Konzeption im Mittelpunkt.

„Concept art“ kann auch als Verbindung zwischen Literatur und Bildender Kunst gesehen werden, denn viele Ideen wurden nicht mehr künstlerisch verwirklicht sondern nur mehr als Konzept festgehalten. Dadurch trat eine zunehmende Versprachlichung der Kunst ein. Oft wird sogar Wortmaterial als Basis für ein Kunstwerk benutzt. Ein Beispiel dafür ist Lawrence Weiner. Er ging nach drei Prinzipien vor:

- Der Künstler kann das Werk realisieren.
- Das Werk kann von einer anderen Person ausgeführt werden.
- Es ist nicht notwendig, das Werk zu realisieren.

Einer der Vorteile dieses Konzepts besteht darin, dass sich Kunst leichter vervielfältigen lässt. Kunst nähert sich der Idee Buch an und umgekehrt.¹

Riccabona nimmt dieses Konzept auf und verwandelt seine Lyrik zu Wortgebilden, die man zum Teil sowohl der Bildenden Kunst als auch der Literatur zuordnen kann. Diese Zwischenwelt ermöglicht es dem Autor, die Worte zu einem Bild zusammenzufügen und auch mit diesen Wörtern Bilder im Rezipienten entstehen zu lassen.

Dazu passt auch Riccabonas Begriff von seinem Werk, das er als *work in progress* bezeichnete. Alle Texte bilden zusammen eine Einheit und wurden von ihm in alle Richtungen erweitert und weiter bearbeitet.

ein Perlhuhn im Laden am Faden

hat ein Rückgrat im Taschenformat

die Flügel gefleckt den Hals ebenfalls

grün zu blau pfeift die Eile der Knorpelteil

gegen zwei Uhr die Verweusungslasur

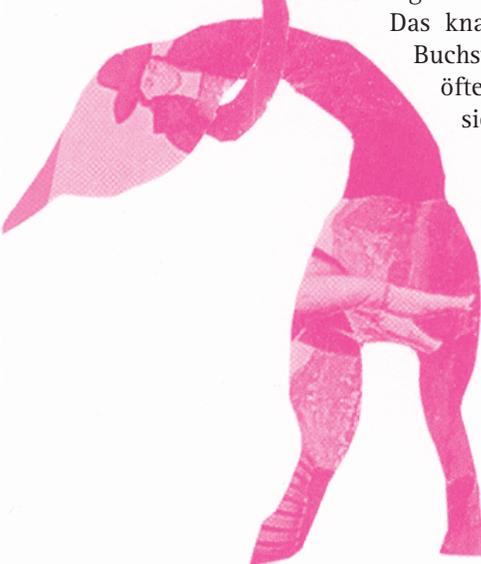
Zwischen Literatur und Graphik

Riccabona gestaltete seine Faltkollagen ähnlich wie Herta Müller ihre Gedichte. Er schnitt Buchstaben, Wortteile und Wörter aus Zeitungen und Zeitschriften aus und klebte seine Gedichte damit auf A3-Blätter, die er faltete.² Dadurch hat der Betrachter die Möglichkeit sich mit mehr oder weniger Text bzw. Bild zu beschäftigen. Sieht man sich nur die erste Faltung an, so lautet der Text ähnlich wie auf den Blättern, die er der *herbstpresse*³ beigelegt hat. Durch die unterschiedlichen Buchstabengrößen und die Farben wird der Inhalt des Textes unterstrichen und das Gedicht bekommt eine Visualität, die man sonst nur einem Bild zugesteht.

Das „O“ bei „Mond“ ist größer als alle anderen Buchstaben und könnte glatt als vor sich hin grinsender Vollmond durchgehen.

Das knallige Rot unterstreicht zudem die Bedeutung des Buchstabens und des Wortes. Max Riccabona hat sich öfters mit dem Mond beschäftigt. Im Nachlass finden sich immer wieder „Mond-Gedichte“.

Außerdem fällt auf, dass alle Wörter mit bunten Buchstaben gestaltet sind, nur das „ich“ bleibt schwarz-weiß. Schon in diesem kurzen Text stößt man auf die Schwierigkeiten des Ichs mit der Umwelt. Das Lachen möchte einem trotz der Buntheit im Hals stecken bleiben. Das Schöne an den Texten ist, dass trotzdem der spielerische Aspekt, den Riccabona auch in der Erklärung zu seinem Schreiben erwähnt, nicht verloren geht. Dieser passiert vor allem auf der Bildebene und durch die Sprachspiele. Wer kann einem Gedichtanfang wie „Mond du bist ein Rübenschwein“ schon widerstehen?



Vier Varianten von *Mond grins nicht so blöd*

Dem begleitenden Wort zur *herbstpresse* liegen 3 Varianten des lyrischen Textes *Mond grins nicht so blöd* bei. Man findet bei Riccabona nur sehr selten eine Version eines Textes. Besonders bemerkenswert erscheinen die oft drastischen Abweichungen dieser Versionen oder Varianten. Er verändert die Wortreihenfolge, das Vokabular aber auch die Form.

Diese Veränderung der Form steht hier im Mittelpunkt. Man kann bei Riccabonas Schreiben von einer Art Typomalerei oder „type-writing in variationen“ sprechen. Vor einer eher herkömmlichen Gedichtsform schreibt Riccabona als Einleitung, dass der Text „allenfalls zur anreicherung von Th-Shirts-Rücken verwendbar“ wäre. Er verweist auf ein heute durchaus übliches Phänomen, Literatur als Alltagsgegenstand bzw. auf einem Alltagsgegenstand zu verwenden. Ein gutes Beispiel sind die Kafka-T-Shirts, die man in Prag erhält. Literatur sollte laut Riccabona ein Alltagsgegenstand werden, mit dem man arbeitet und den man weiter entwickelt.

Das Gedicht selbst stammt aus einer eher depressiven Phase Riccabonas. In dieser kommen immer wieder Alkohol, Wahnsinn, Tod und Sozialkritik vor. Als Thema findet man es noch in einer linksbündigen Form vor. Die Enjambements und Brüche bleiben aber von der ersten Version weg erhalten. In diesem Punkt veränderte sich der Text nicht, da sich sonst natürlich auch der Sinn drastisch veränderte.

weil ich stock-
besoffen bin

In der 1. Variation kommt dieses Spiel mit den drei Wörtern „ich, stock-, besoffen“ noch besser zum Ausdruck. Es spielt sowohl auf die leibliche Befindlichkeit des lyrischen Ichs als auch auf die plastische Form an. Unvollendete Wörter wie „spin“ lassen zudem Raum, um vom Leser fertig gestellt zu werden, Sie verpassen dem Gedicht eine schnellere Gangart. Es wirkt zunehmend hektisch und spiegelt dieses Sich-im-Kreis-drehen nur zu gut wider. Der letzte Teil des Gedichts spielt auf die Berieselung durch die Medienwelt an, die den Leser nur mehr mit den Pennerinnen zum Schluss übrig lässt. Die Wiederholung von Wortteilen und Buchstaben verstärkt dieses Rotieren und Berieseln noch mehr.

Die zweite Variation spielt noch intensiver mit der Berieselung und bringt zudem noch das Flimmern der Buchstaben ins Spiel. Es wird dem Leser sehr schwer gemacht, die Wörter wieder zu finden. Zwischen den Rufzeichen und Bindestrichen finden sich immer wieder Wort- und Wortteilwiederholungen. Enjambements werden aufgehoben und Verse zusammengezogen.

EINENGINDELBERT

Auffällig ist auch die Großschreibung, die erst in der vorvorletzten Zeile in den „nen...“ gebrochen wird.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Ulrich Tragatschnig: Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen. Ein Propädeutikum. Berlin 1998.
- ² Siehe Petra Nachbaur: o.t., faltcollage. <http://www.2.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/riccabona/nachlass/collagen/collagenluemmeln>.
- ³ Herbstpresse. Hg. v. Werner Herbst (Eigentümer), Goldegg. 25/11, 1040 Wien, Tel.: 65 59 072; Riccabona ist die 9. Ausgabe gewidmet (hp 9 max riccabona: mond, grins nicht so blöd, fotokopie, S. 30).

Abb. 1 Herta Müller: Ein Perlhuhn. In: Im Haarknoten wohnt eine Dame. Hamburg: Rowohlt 2000

Abb. 2 o.t. Faltcollage. Aus: Nachlass Max Riccabona

Abb. 3 2. Variante. Aus: Nachlass Max Riccabona, Lyrik

Der Nachlass Christoph Zanon
Die Vorarbeiten zu „Schattenkampf. Texte von der Heimat“
in den Tagebüchern von 1985 bis 1992
von Sandra Unterweger (Innsbruck)

Christoph Zanon, geboren 1951 in Lienz, wohl bekanntester Osttiroler Schriftsteller, verstarb 1997. Bekannt wurde Zanon mit seiner zweiten Veröffentlichung *Die blaue Leiter* (1988), einem Werk, das den Leser in eine traumähnliche, irrealer Welt wie auch in die reale Topografie der Osttiroler Bergwelt einführt und in diesem Sinne recht kafkaesk anmutet, und vor allem mit dem *Schattenkampf* (1992). Diese beiden Bücher waren es, die ihm auch über die Grenzen Osttirols hinaus einen gewissen Bekanntheitsgrad verliehen. Literarisch präsent blieb Zanon, zumindest was Osttirol betraf, auch mit seinen Nachfolgewerken *In eine traute Gesellschaft* (1994) und *Auf dem Trödelweg* (1997) und mit dem posthum erschienenen Werk *Freude und Abschied*.

Das Forschungsinstitut Brenner-Archiv konnte Ende 2003 den Nachlass des früh verstorbenen Osttiroler Schriftstellers erwerben. Neben unveröffentlichten Manuskripten, die noch eine genauere Durchsicht erfordern, sind besonders die Notiz- und Tagebücher für Zanons Schaffen äußerst aufschlussreich.

Über 30 Tagebücher und an die 20 Notizbücher, kleine Notizhefte, Bücher und kleine Blöcke, insgesamt datiert von 1964 bis 1997, geben Aufschluss über Zanons Schreiben und legen Zeugnis ab von seiner Sichtweise der Welt, die ihn umgab und aus der er das Material für sein Schreiben bezog. Zanon war ein aufmerksamer Beobachter seiner Umwelt, er hatte sein Notizbüchlein stets dabei und schrieb dort alles nieder, was er sah, beobachtete oder was ihm durch den Kopf ging. Auch seine Werke, allen voran der *Schattenkampf*, den man wohl als sein Hauptwerk bezeichnen kann, zeugen von dieser besonderen Aufmerksamkeit für alle Einzelheiten, Sinneseindrücke und Wahrnehmungen.

Zum *Schattenkampf* finden sich in den Tagebüchern zahlreiche interessante Notizen beziehungsweise Vorarbeiten, von denen Zanon einige in überarbeiteter und korrigierter manchmal aber auch nur wenig veränderter Form in den *Schattenkampf* aufgenommen hat.¹ Interessant sind aber nicht nur die konkreten Vorarbeiten; besonders die Eintragungen, in denen Orte oder Motive, die auch im *Schattenkampf* Erwähnung finden, beschrieben werden, sind es wert, näher betrachtet zu werden, denn sie dienten wohl auch als Material für endgültige Texte im *Schattenkampf*. Meist sind es wiederkehrende und durchgängige Motive, denen sich Zanon über verschiedene Textsorten und über immer wieder unterschiedliche Schreibweisen anzunähern versuchte. So entstand ein Sammelsurium an Texten, die möglicherweise ein und denselben Ort in immer anderen Variationen beschreiben, und die Zanon in diesem Sinne als Rohmaterial oder Impuls für weitere Bearbeitungen nutzen konnte.

Der *Schattenkampf*, der den Untertitel *Texte von der Heimat* trägt, ist eine kritische und sensible, vor allem aber neue und moderne, weil weder den Mustern der Heimat- noch denen der Antiheimatliteratur verhaftete Auseinandersetzung Zanons mit seiner Heimat Osttirol. Zanon experimentiert in diesem Werk mit verschiedenen Textsorten, um sein Ziel, die Suche nach Heimat, möglichst effizient verfolgen zu können. Der *Schattenkampf* entwirft ein Panorama, ein „Charakter- und Sittenbild aus der Provinz“², wie Zanon selbst zu seinem Werk einmal meinte, das stellvertretend für jede Kleinstadt in der Provinz steht. Das Werk setzt sich aus fünf inhaltlich aufeinander bezogenen Abschnitten zusammen, in denen Zanon unterschiedliche Texte zu einem homogenen Ganzen aneinanderreihet. Der *Schattenkampf* fordert den Erzähler wie den Leser aber auch und vor allem zum Begehen von neuen und noch unbegangenen Wegen auf. Es sind dies Wege, die den Erzähler in die Osttiroler Bergwelt führen, Wege, die dem Erzähler die Annäherung an seine Heimat erst ermöglichen. Denn mit *Wege* betitelt Zanon den fünften und somit letzten Abschnitt seines Werkes und dieser *Wege*-Komplex entführt den Leser in unberührte Gegenden von unsagbarer Schönheit.

Die Methode, mit der sich Zanon im *Schattenkampf* dem nicht einfachen Gegenstand Heimat nähert, ist die der unkommentierten und wertfreien Darstellung seiner Eindrücke und der Beschreibung der Wahrnehmung von der Welt, die ihn umgibt. So finden sich in den Tagebüchern Notizen, die sich direkt auf *Schattenkampf* beziehen, vor allem aber zahlreiche Miniaturen, in denen Zanon seine Beobachtungen und Wahrnehmungen auf Wanderungen unmittelbar und gerade deshalb eindringlich niederschreibt. Viele dieser Miniaturen können als Materialsammlung für die später im *Schattenkampf* literarisierten Beschreibungen gelten. Denn bestimmte Orte und Motive tauchen in diesen Notizen immer wieder auf und man findet diese Notizen schließlich überarbeitet, verändert oder korrigiert im *Schattenkampf* wieder. Manche Textstellen und Passagen oder einzelne Phrasen wurden sogar in ihrer ursprünglichen Form, also unverändert übernommen, von einigen Texten wurden einzelne Aspekte entnommen, manche Texte sind auch nur eine von mehreren Textstufen, die bei der Aufnahme in den *Schattenkampf* keine Beachtung fanden. In diesem Sinne scheinen manche Texte und Notizen in den Tagebüchern Fingerübungen zur Perfektion der Methode darzustellen. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass Zanon diese Notizen nicht mit Blick auf eine spätere Verwendung im *Schattenkampf* niedergeschrieben hat, vielmehr war die Vorgehensweise wohl umgekehrt. Zanon notierte alles, was er beobachtete und aufnahm, in seine Tagebücher und wertete diese Notizen in der Folge als brauchbares beziehungsweise unbrauchbares Material aus.

Denn soweit den Tagebüchern zu entnehmen ist, stand hinter Zanons Arbeit am *Schattenkampf* nicht von vornherein ein einheitliches Konzept. Wie auch der *Schattenkampf* selbst aus mehreren unterschiedlichen Teilen besteht und sich aus verschiedenen Textsorten und Vorgangsweisen zusammensetzt, so war auch der Plan für die Arbeit daran in mehrere Schritte gegliedert. Die Auseinandersetzung mit dem Thema Heimat, dem zentralen Thema im *Schattenkampf*, zieht sich durch alle Tagebücher, doch im Frühling 1990 und dann wieder ganz intensiv Anfang des Jahres 1991 stellt

es Zanon in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Den Impuls für die intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema lieferte ihm eine Dorfbildungswoche, die laut Zanons Tagebucheintragungen im März 1990 in Leisach, seinem Wohnort nahe Lienz, stattgefunden haben muss. Ausgehend von der Betrachtung des Dorfes im Rahmen dieser Veranstaltung beginnt Zanon dezidiert Überlegungen zum Thema Dorf, Leben im Dorf, besonders aber auch zu den Veränderungen, denen sich das dörfliche Leben im Laufe der Jahre und Jahrzehnte unterworfen sah, anzustellen. Die Eintragungen im Tagebuch vom 16.3.90 bis 1.9.91 scheinen so den Rahmen für den *Schattenkampf* zu bilden, konkret umgesetzt wurden diese Notizen im einleitenden Essay *Tirol? Heimat?*. Es wird klar, dass Zanon zu dieser Zeit bereits am *Schattenkampf* gearbeitet haben muss, mehrere Eintragungen belegen dies. Am 29.3.91 notiert er kurz, was wie der Plan zum *Schattenkampf* klingt: „Ein paar kleine Betrachtungen zur Empfindung ‘Heimat’, vorwiegend mit dem Blick auf die Stadt Lienz.“ und am 29.4.91 spricht er explizit von der „Lienz-Erzählung“, an der er arbeitet.

Den Plan zum fünften und abschließenden Teil, dem *Wege*-Komplex formuliert Zanon bereits 1986. Anfang September 1986, während eines Campingurlaubs am Weißensee in Oberkärnten, formuliert Zanon in einer Tagebuchnotiz den Plan zu einem *Wege*-Projekt, das in seiner ursprünglichen Form noch nicht für ein Buch konzipiert war, folgendermaßen: „Denn ich möchte für das Fernsehen eine dokumentarische Meditation namens ‘Wege’ gestalten, eine Betrachtung der Heimat, ihrer Schönheit und Schande.“ (17.9.86 im Tagebuch vom 9.7.-22.9.86)

Dieses Projekt sieht man im *Schattenkampf* im letzten mit *Wege* betitelten Teil verwirklicht. Der *Wege*-Komplex setzt sich wiederum aus sieben eigenständigen Texten zusammen, wobei besonders zum Text *Abseits* (*Schattenkampf*, S.106-108), in dem ein Kartograf ein wunderschönes, verlassenes Tal findet, es aber in keiner Wanderkarte einzeichnet, um die Schönheit, Ruhe und Heiligkeit dieses Ortes zu schützen, zahlreiche Notizen und Vorarbeiten in den Tagebüchern zu finden sind. Die Arbeit an diesem *Wege*-Projekt zieht sich durch mehrere Tagebücher und lässt sich relativ genau rekonstruieren, da fast alle Texte, die in Zusammenhang mit diesem Projekt stehen, mit dem Kürzel „W“ markiert wurden. In den zwei Jahren von 1986 bis 1988, in denen Zanon insgesamt sieben Tagebücher führte, finden sich immer wieder unterschiedlichste Eintragungen mit diesem Kürzel, insgesamt sind es zehn. Die auffälligsten und meisten finden sich zum bereits erwähnten Text *Abseits*, zu *Die Erde von außen* (*Schattenkampf*, S.109-110) findet sich am 17.10.86 eine Eintragung, die als Vorstufe zur endgültigen Fassung im *Schattenkampf* gesehen werden kann, abgesehen von syntaktischen Veränderungen ist sie beinahe identisch mit der Endfassung und der erste Satz von *Die Spuren der Augen* (*Schattenkampf*, S.111-113) findet sich in sehr ähnlicher Form in einer Eintragung vom 20.10.86, die ansonsten allerdings keine Bezüge oder Ähnlichkeiten zum endgültigen Text im *Schattenkampf* aufweist. Alle weiteren Vorarbeiten mit dem Kürzel „W“ stehen zwar nicht in direktem Zusammenhang mit endgültigen Texten aus dem *Wege*-Komplex, es finden sich aber auch in ihnen durchgängige Motive, die variiert, wiederaufgenommen oder verändert wurden. Es sind dies das Gehen in den Bergen, selbstverständlich

die Wege, explizit erwähnt beispielsweise „die Wege der Stadt, die Alltagswege, die Zwischenwege des Lebens“ (7.11.86), und auch das Wasser und dessen Rauschen in seiner stetigen, ewigen Bewegung. Die Bedeutung des Gehens in den Bergen zieht sich durch alle Tage- und Notizbücher, das Gehen hat eine fundamentale Bedeutung für Zanon, denn hier schöpft er Kraft und Ruhe, das Gehen übt eine erholende und beruhigende Funktion auf ihn aus.

Am interessantesten aber sind die Vorarbeiten zu *Abseits*, dem wohl eindrucksvollsten Text im *Schattenkampf*. Texte, die eindeutig als Vorstufen zu *Abseits* zu erkennen sind, finden sich zwar nur drei, doch das verlassene Tal, das in *Abseits* beschrieben wird, begegnet bei der Lektüre der Tagebücher immer wieder, auch nach der Veröffentlichung des *Schattenkampfes* erkennt man es in einzelnen Miniaturen wieder. Wie programmatisch stellt Zanon folgende Eintragung an den Beginn der Tagebucheintragungen, die mit „W“ markiert sind.

W: Manche Wege sind von den Liebhabern des Stillen, Abseitigen angelegt worden. Sie sind so schmal wie möglich, Pfade, deren Ursprung als Abzweigung einem gezeigt oder genau beschrieben werden muß. Sonst höchstens könnte man auf in willkürlichen Streifzügen zufällig auf einen solchen Pfad treffen und ihm neugierig folgen: denn jeder Weg führt an ein Ziel, und sei es die Wildnis, schön, menschenleer, unbehauen, ungeordnet, und - bis auf die seltenen Schritte, unbegangen. Und dann kann es sein, daß der Regen, der sogar das Keuchen des Steigens überrascht hat, sich innerhalb weniger Schritte in unhörbares Schneien verwandelt, und die Sohlen in die dünne Lage dunkle Spuren pressen bis an den Ort, der wegen seiner wilden Schönheit und Verlassenheit heilig genannt werden kann.

[15.10.86]

Dieser kurze und eindringliche Text stellt eigentlich die Idee beziehungsweise das Konzept zum *Abseits*-Text dar. Es tauchen dieselben Motive auf, die Schönheit und die Heiligkeit des Ortes werden hier in kurzen, treffenden Worten dem Leser genauso anschaulich gemacht wie in der endgültigen, längeren Fassung und selbst das Motiv des Regens, der sich beim Steigen in höhere Regionen in Schnee verwandelt, wird bereits angedeutet. In einem Guss hat Zanon diese eindringliche Beschreibung hingeschrieben ohne auch nur ein Wort zu verbessern und diese kleine Miniatur, eingerahmt von anderen kurzen Gedanken und Notizen, bildet den Ausgangspunkt für *Abseits*, denn vergleicht man die beiden Texte, so wird man feststellen, dass nicht nur Motive, Schlüsselwörter und zentrale Begriffe in die endgültige Fassung übernommen wurden, sogar syntaktisch finden sich Parallelen.

Am 30.6.87 beschreibt Zanon in einem etwas längeren Text genau und detailliert einen Weg, bei dem es sich nur um dem Weg in das verlassene Tal handeln kann, was bereits bei der Lektüre der ersten zwei Sätze deutlich wird. Zwar fehlt hier das „W“-Kürzel, doch sind die Parallelen und Ähnlichkeiten derart frappant, dass kein Zweifel

bestehen kann. Dieser Text kann so als Vorarbeit zu *Abseits* gesehen werden, Zanon nähert sich hier dem Ort und Gegenstand seines Schreibens, dem verlassenen Tal, nochmals in einer sehr aufmerksamen Art und Weise an.

Wer weiß, wo dieser Pfad entsteht? Er tarnt sich über Steine hin, verbirgt sich hinter jungen Lärchen. Kaum begangen duldet er das Gras und winzige Fichten, Buchen, Ahorn, die einmal seinen Eingang ganz beschatten werden. Dann führt er langsam abwärts. Er führt steil an und plötzlich seitwärts ab zum Bach. Gleitet Wasser gleiten in dem felsigen Bett und zerschäumen über an den glatten Blöcken und stürzen über scharfe Kanten in ein dämmertiefe Kluft. Nahe dieser Stufe helfen Leitersplassen über den Felsenrand hinab und Fichtenstangen schwanken. Die Schritte schweben übers Wasser hin.

Weißt du, daß im Sommereingang hier die Buschwindröschen wachsen und der edle Frauenschuh, die samten violetten Kelche der Aurikel (kleine [Einfügung:] Wucherblume [Einfügung Ende] Margeriten und die winzigen goldenen Blüten [Einfügung:] des zweiblütigen Veilchens [Einfügung Ende] einer wasser nahe-Blume?)

Nun steigt der Weg dahin in angemessenen Serpentinaen [Einfügung:] Windungen [Einfügung Ende] auf Buchenlaub und Fichtenzapfen, ein Waldesschatten, und vorüber an zwei schrägen, halb verfaulten Stümpfen, wo die Zeit die Jahresringe ablegt, Schicht für Schicht, und dunkles Moos sich nährt und sich nur, gar ein karges Fichtenstämmchen aufgewachsen ist.

Nicht mehr so hoch [Einfügung:] breit [Einfügung Ende] sind hier die heiligen, grauen Pranken mit ihren hellen Flechtenflecken x

Und selbst hier, in der Verlassenheit, tragen sie aufgeplatzte, schrundige Menschenzeichen. Langsam schwindet tiefes, scharfes [Einfügung:] ein dunkles Rollen über hellem Zischen [Einfügung Ende] Wasserrauschen.

Hörst du den Regen

[x doch hoch und schlank im Windesschatten.]

tropfen auf ihr Laub. Der Regen tropf vereinzelt, doch ist alles naß und schimmert, sickert im geringen Rinnsal schluchtwärts, überall, durch Myriaden unsichtbarer winziger Furchen, Lebenswasser versickert in der Erde, nährt die Wurzeln, spielt mit Licht, gebiert das Leben.

Siehst du die Felsen jenseits, unbezwingbar, waldbekrönt, die Burgen längst vergessener Geister, der letzte Wald, davon die Stille ruht für Tag und Jahr, davon mit luftigen unsichtbaren Schwingen Träume gaukeln und seltsames Geflüster des verwunderten Menschensinns. Das Rauschen ist nun fern und eben wie das Maß der Ewigkeit.

Leise sinkt der Schnee.

Verstummt der Zungenschlag der Lerche. Leise sinkt der Schnee, wo als heller Widerscheine der Nachtgestirne die Buschwindröschen weiß den Wald bedeckten. Die letzte Stufe nur im freien Nadelholz, zur Seite blaß und

überhängend Felsenplatten, daran das Rauschen meines Wassers widerhallt. Hier bleibt Verwüstung und die kranke Tanne sperrt den Weg und aus dem geborstenen Stumpf suchen ein paar grüne noch ihr Dasein.

Nun bin ich hier in meinem waldumschlossenen Tal das aus der weißen Gischtkaskade flach sich öffnet, wo auf dem Schwemmschutt Pestwurz dürrig steht und zerzauster Weidenbusch, wo die Blätter Grün wie erblaßt vom Steinstaub haben.

Die Äste tragen Bärte.

Die Stämme liegen wie sie einst gefallen sind und modern langsam in der kargen Luft und werden von Stürmen, von der Zeit geschält. Manche versinken in den Schutt und werden wieder Stein. Der Winter naht, wo ist der Sommer hin?

30.6.87

Man begegnet den gleichen Motiven, doch viel ausführlicher wird hier versucht, die Schönheit des Ortes mit all seinen Einzelheiten und Details, die ja erst die Schönheit ausmachen, möglichst wirklichkeitsgetreu zu beschreiben. Wie schwierig dieses Unterfangen gewesen sein muss, zeigen die zahlreichen Korrekturen, die im Allgemeinen für die Tagebucheintragungen Zanons eher untypisch sind. Zwar überarbeitet und korrigiert Zanon seine Texte, bevor er sie endgültig veröffentlicht, doch die Tagebucheintragungen stellen direkte und unmittelbare Niederschriften seiner Eindrücke und Wahrnehmungen dar, daher ist in der Regel keine Überarbeitung nötig. Was dieser Text beweist, ist die immer unterschiedliche, formal wie inhaltlich immer andere Annäherung an den Gegenstand seines Schreibens. Diese Beschreibung ist ausführlicher, viel genauer beschreibt Zanon die Pflanzenwelt dieses Tals, sind es in der Endfassung „Büsche von Erika- und Schwarzbeer- und Rosenkraut“ (*Schattenkampf*, S.107), die im Buchenwald wachsen, so werden in diesem Text noch die Blumen des Sommers, Margeriten, Veilchen und Frauenschuh erwähnt. Was in beiden Texten vorkommt, ist der Pestwurz und vor allem der Bach, dessen Wasser in einem Becken fast „scheinbar still [steht], ehe es über eine Felsschwelle glitt“ (*Schattenkampf*, S.107). Dieses Bild des zuerst sich im Becken fangenden und dann in die Tiefe stürzenden Wassers entspricht dem Bild des Baches am Anfang der Tagebucheintragung, nur Syntax und Formulierung sind eine andere. Die Bewegung des Wassers wird hier nur wahrgenommen, jedoch noch nicht wie in der endgültigen Fassung nachempfunden und sprachlich imitiert. Dass es sich um eine Variation des *Abseits*-Textes handelt, beweist auch die Wiederaufnahme des Regen- beziehungsweise Schnee-Motivs. Es war wohl unter anderem genau jene Atmosphäre und Stimmung des Zeitpunkts, an dem der Regen in den Schnee übergeht, den Zanon in diesen Texten einfangen und abbilden wollte.

Diese zwei Tagebucheintragungen sollen exemplarisch Zanons Methode bei der Arbeit am *Schattenkampf* veranschaulichen, verweisen damit aber auch allgemein auf seine Arbeitsmethode, denn Zanon erwähnt in den Tagebüchern auch andere seiner Werke und reflektiert sein Schreiben allgemein. Als aufmerksamer Beobachter nimmt

er vieles wahr, was ihn umgibt, oft kreisen seine Beobachtungen, Wahrnehmungen und Gedanken um immer gleiche Themen, die er in immer anderen Variationen verarbeitet und in seinen Tage- und Notizbüchern niederschreibt, um sich ihnen bestmöglich annähern und sie unter Umständen weiterverarbeiten zu können. In diesem Sinne schreibt er über sich selbst in einer undatierten Tagebucheintragung im Tagebuch vom 16.3.90-1.9.91: „Ich nehme dieses und jenes auf, bedenke es mit verschiedener Anteilnahme und irgendwo kommt es – meinem Charakter entsprechend – wieder in neuer Gestalt zum Vorschein. Das war immer so und mit allen sowohl bloß sinnlichen als auch bloß abstrakten Wahrnehmungen.“

Anmerkungen

- ¹ Aktueller Forschungsstand: Es handelt sich hierbei ausschließlich um die Tagebücher von 7.7.85 bis 3.11.97 und Notizbücher, die im Zeitraum vor der Veröffentlichung des *Schattenkampf*s verfasst wurden (3.8.82-27.4.93, 3.87-20.9.92, 2.6.88-20.6.92, 23.10.88-9.4.92), die restlichen Tage- und Notizbücher wurden noch nicht ausführlich genug durchgesehen, um sie in Betracht ziehen zu können.
- ² Christoph Zanon: Zu *Schattenkampf*. In: Thomas Raneburger: Versuch einer Monographie. Fachbereichsarbeit am BG/BRG Lienz 1993/94. Betreuungslehrer: Alois Außersteiner. Im Anhang: Interview mit Christoph Zanon vom 7.1.1994 (ohne Seitenzählung, 11 Seiten), Christoph Zanon: Zu „*Schattenkampf*“, Christoph Zanon: Zu „*Die blaue Leiter*“ (ohne Seitenzählung, 3 Seiten).

Es ist das Gute nicht besser erreichbar, wenn man das Schlechte, gar Schlechtere ihm zur Seite stellt.

und das Stämmergelächter
sieh als Haupt der Stumpf
Zinnus aus der Kaserne wieder-

„...Die Schere ist unheimlich klug...“ Herta Müller zu Gast im Literaturhaus am Inn

Herta Müller, geboren im deutschsprachigen Banat, musste 1987 Rumänien aus politischen Gründen verlassen. In ihren Büchern, ihren Romanen, Geschichten und Essays erzählt sie vom Leben in einer Diktatur, von Gewalt und Verrat, Vertreibung, Fremdheit und Heimatlosigkeit. Dass aber „Bücher über schlimme Zeiten oft als Zeugnisse gelesen werden“, darin liegt für Herta Müller eine grundsätzliche Frage des Schreibens überhaupt: nämlich ob und in welcher Form Literatur Zeugnischarakter haben kann, so als wären Leben und Erinnerung ohne weiteres in Sprache zu übersetzen. Die Auseinandersetzung mit den geschichtlichen und politischen Bedingungen des Schreibens ist Gegenstand ihres bei Hanser erschienen Essaybandes *Der König verneigt sich und tötet*. Es heißt darin unter anderem: „Sprache war und ist nirgends und zu keiner Zeit ein unpolitisches Gehege, denn sie läßt sich von dem, was Einer mit dem Anderen tut, nicht trennen. Sie lebt immer im Einzelfall, man muß ihr jedesmal aufs Neue ablauschen, was sie im Sinn hat. In dieser Unzertrennlichkeit vom Tun wird sie legitim oder inakzeptabel, schön oder häßlich, man kann auch sagen gut oder böse. In jeder Sprache, das heißt in jeder Art des Sprechens sitzen andere Augen.“ (S. 39)

Am 8. Mai 2003 las Herta Müller im Literaturhaus am Inn aus einer neuen Sammlung von Gedichten, die sie mittels ausgeschnittener Wörter, Silben und Scherenschnitten in der Form von Collagen gestaltete. Diese ‚Sehtexte‘ projizierte sie während der Lesung an die Wand, wodurch ein einprägsames Seh- und Hörerlebnis entstand. In ihren Wort-Bild-Collagen recycelt Herta Müller den ‚Sprachmüll‘ der Zeitschriften, der Werbe- und Informationswelt. Sie stellt darin ‚die bitteren politischen Lektionen für Momente lachend auf den Kopf‘. Durch die poetische wortspielerische Hintertür drängen sich jedoch die Erfahrungen von Angst, Gewalt, Tod und Flucht nur umso eindringlicher in den Bildtext. Im Anschluss an diese Lesung aus den Gedicht-Collagen beantwortete die Autorin Fragen des Publikums zum Umgang mit Vergangenheit, zu Heimat und politischen Haltungen, existentiellen Erfahrungen, sie erzählt von literarischen Vorbildern und von der sinnlichen Qualität und dem hintergründigen Humor ihrer Gedichte. Im Rowohlt-Verlag ist der Band *Im Haarknoten wohnt eine Dame* erschienen, der eine Auswahl von Herta Müllers Collagegedichten versammelt.

Christine Riccabona

Die eigene Umgebung, aus der man kommt, muss man kritisch sehen – in meinem Fall die deutsche Minderheit in Rumänien. Warum sollte man die eigene Umgebung nicht kritisch sehen? Unkritisch, das wäre ja geheuchelt. Ich sehe auch meine Familie kritisch, so wie mich selber. Ich habe den Vorwurf des Ethnozentrismus immer wieder geäußert,

den Vorwurf nämlich, dass diese Minderheit in Rumänien nationalistisch ist, dass sie sich vom Nationalsozialismus nicht distanziert hat. Das sind Tatsachen, die ich nicht erfunden habe.

Mein eigener Vater war so. Ich habe in meiner eigenen Familie angefangen, mit dem, was mir ‚in die Wiege gelegt‘ wurde. Dass diese Leute meine Eltern waren, hat mich beschäftigt. Als ich mit siebzehn, achtzehn Jahren in die Stadt kam, bin ich der Verstrickung dieser Minderheiten mit dem Nationalsozialismus nachgegangen. Ich wollte wissen, was da war und bin auf Dinge gestoßen in Büchern, die für diese Minderheit sehr unangenehm waren, weil sie nicht dazu steht.

Wenn ich nach Rumänien fahre, interessiert mich das Land und was dort passiert. Ob es sich weiter demokratisiert oder nicht. Die Minderheit ist *ein* Phänomen unter all diesen Dingen, die in dem Land passieren. Und für mich ist es das Wichtigste, dass dieses Land demokratisch wird und dass mehr Dinge passieren, die Zivilität haben, und dass die Mentalitäten sich verändern, und die Minderheit ist ein Phänomen der Geschichte. Viele sind weggegangen, wenige sind dort geblieben. Viele sind in Deutschland, verstreut, überall. Ich weiß nicht, ob manche und wieviele nach dem Sturz Ceausescus wieder nach Rumänien zurückgingen.

Ich weiß nicht, ob ich von literarischen Traditionen reden kann. In erster Linie versuche ich an meinem Thema weiterzuarbeiten, und dabei öffnen sich viele Wege. In vielen Collagen taucht Rumänien, taucht die Diktatur nicht mehr auf der ersten Ebene auf, ist sie nicht auf den ersten Blick erkennbar, aber trotzdem steckt etwas davon in den Texten, wenn auch nicht direkt, als Thema. Da ist oft die Rede von Flucht beispielsweise, von einem Pass und anderem. Die Gedichte enthalten ja viele Geschichten, in denen dieses Thema unter der Oberfläche drin steckt. Aber Traditionen? Seinerzeit waren für mich Bücher von Thomas Bernhard wichtig, auch von Franz Innerhofer und Peter Handke – das heißt vom frühen Handke. Ich habe immer gerne Lyrik gelesen, viele Gedichte. Es gibt ja diese Legende, dass man in Osteuropa viel mehr Lyrik liest als im Westen. Es ist in Wirklichkeit keine Legende, sondern eine Realität. Es ist wahr, nur die Gründe dafür sind traurig, es ist keine schöne Legende. Es wird mehr gelesen, weil die Leute einen Halt brauchen und weil die Literatur und besonders die Lyrik vieles ersetzen musste, was nicht vorhanden war. Und Gedichte geben Halt. Ich kenne das aus Rumänien, dass auch Leute, die beruflich mit Literatur überhaupt nichts zu tun haben, Gedichte lesen und auch sehr viele Gedichte auswendig kennen. Im Westen kann man sich wahrscheinlich schwer vorstellen, dass ein Mensch in einer Fabrik, der an einem Fließband steht, Gedichte liest und auswendig kann. Aber dort war das seinerzeit etwas ziemlich Gewöhnliches. Ich habe selber sehr viele Gedichte gelesen und habe sie im Kopf gehabt, habe sie benutzt wie andere Leute Gebete. Ich habe immer gesagt, die Lyrik sei das Gebet der Gottlosen. Gedichte in den Köpfen geben Halt – auch bei Verhören. Wenn ich zum Verhör ging oder vom Verhör kam, auch während der Verhöre habe ich mich sehr oft an Gedichte oder an einzelne Zeilen von Gedichten gehalten. Wichtig waren für mich Theodor Kramer, Inge Müller. Vielleicht diese beiden vor allem, weil ich an ihren Gedichten gesehen habe, was man mit dem einfachen Reim

alles machen kann. Und ich hatte ja einen ziemlichen Schrecken vor dem Reim, nach der Schule, nach der Universität, nach all den verholzten Balladen. Wir hatten ja nur solche. Bei uns konnte man ja nicht richtig Lyrik unterrichten, es durften doch keine Probleme angesprochen werden, die sich auf die Gegenwart bezogen hätten. Es musste immer abgesicherte Klassik sein, und dabei wurde endlos auf Balladen herumgeritten.

Durch Theodor Kramer hab ich bemerkt, dass nicht der Reim auf „Kind und Wind“ schuld ist. Kind und Wind kann sich reimen, wenn der Satz das Banale nicht zulässt, dann ist das Banale auch nicht im Gedicht. Überhaupt diese Verbindung zwischen Leichtem und Liedhaftem und dem bodenlosen Abgrund des Existentiellen – wenn das zusammenkommt, erzeugt es eine verblüffende Wirkung. Wie in den Gedichten von Inge Müller. Da sind mir die Augen aufgegangen. Und ich hätte mir früher nie gedacht, dass ich je so etwas wie diese Collagen machen würde, mit diesen ausgeschnittenen Wörtern.

In Temeswar waren wir mehrere Freunde, die geschrieben haben. Wir alle haben uns ausgeklinkt aus der Tradition der ‚Heimatliteratur‘ und aus der Zugehörigkeit zur Minderheit. Wir alle kamen aus Dörfern, brachten unsere Dialekte von zu Hause mit und beschlossen dann, miteinander Hochdeutsch zu reden. Es gab nicht viel Gelegenheit deutsch zu sprechen, die Landessprache war ja Rumänisch. Gelesen haben wir natürlich alles Mögliche, was man über das Goethe-Institut oder von Freunden bekommen konnte – das meiste, was man hier zu Lande auch gelesen hat, nur vielleicht etwas später.

Man kann aber über Bücher schlecht im Dialekt reden, weil das abstrakte Vokabular dazu gar nicht vorhanden ist. Für uns war das so, dass wir unser Deutsch behalten wollten. Wir hatten immer Angst, dass uns die Sprache abhanden kommt. Wir dachten, was ist das überhaupt für eine Sprache, es ist keine lebende Sprache, es ist diese archaische Minderheitensprache. Und dann gab es dieses ideologische sozialistische Deutsch, das natürlich politisch total missbraucht und manipuliert war. Eine lebendige Alltagssprache war fast nicht vorhanden. Wir hatten immer den Verdacht, dass wir nicht richtig deutsch sprechen, dass wir vielleicht gar kein richtiges Deutsch kennen. Das hat sich im Nachhinein natürlich als lächerlich herausgestellt. Aber am ‚Rande‘ zu leben – und wir waren ja eigentlich schon hinterm Rand –, das gibt einem nicht gerade Selbstbewusstsein. Und dann diese ungeheuerlichen politischen Drangsalierungen, mit denen wir konfrontiert waren. Trotzdem haben wir entschieden: wir machen unsere Literatur. Wir hatten die Autorenvereinigung „Aktionsgruppe Banat“, hatten damals ja auch ein Programm gemacht: Literatur hat sich keiner Macht zu fügen. Für uns war damals wichtig: man beugt sich keiner Macht. Und: die eigene Erfahrung ist wichtig. Ja, das hat schon gereicht, dass wir vom Geheimdienst herumgezerrt wurden, mit Hausdurchsuchungen, Verhören, Gefängnis und mit Toten. Und damit kamen wir auch in Konflikt mit den alten Rumänendeutschen, die waren auch beleidigt. Die hatten eben auch ihre stalinistische Literatur geliefert und ihre ‚Heimatliteratur‘. Wir saßen also zwischen den Stühlen, wir hatten uns angelegt mit diesem System und wir hatten uns angelegt mit der deutschen Minderheit. Wir waren eigentlich nirgends mehr zu Hause,

außer bei uns selbst. Wir wollten eine moderne Literatur schreiben, weil wir dieser ‚Heimatliteratur‘ überdrüssig waren, weil das unser Anspruch war, den wir an uns selbst gestellt hatten.

Es ist sehr einfach; es ist eigentlich ganz banal: ich will etwas erzählen, ich habe so viele Dinge im Nacken, und die will ich erzählen. Ich habe versucht, Kürzestgeschichten zu erzählen auf kleinstem Raum. Die Karten, auf die ich die Wörter klebe, sind nicht größer als eine Ansichtskarte. Das ist eine sehr gute Schule des Auslassens. Die Einfälle zu den Text-Collagen entstehen aus dem Augenblick, aber ich habe nicht die Leichtigkeit des Dadaismus. An mir hängen zu schwere Dinge. Ich will nicht spielen. Ich spiele zwar, aber ich spiele nur mit dem Material, ich muss meine Themen hineinbringen können, die Dinge, die ich nicht loswerde. Ich habe nicht die Leichtigkeit zu spielen, im Text stürzt es ja doch nach innen. Das sogenannte Lustige ist immer traurig, und auch der Humor ist traurig. Wenn wir überlegen, worüber wir lachen... Witze sind ja immer sehr drastisch. Der Witz kippt, sonst funktioniert er ja gar nicht, sonst wäre er albern, und zwischen Humor und Albernheit ist ein großer Unterschied. Ich will etwas mit der Sprache machen, das ist meine Lust: krieg ich's hin oder nicht...

In den Gedicht-Collagen ist viel vom Thema Heimat enthalten. Man muss den Begriff umdefinieren. Das Wort ist so belastet, der Begriff ist installiert, man kann ihn nicht kippen. Deshalb würde ich für meine Literatur einen anderen Begriff suchen. Doch es wäre zu einfach, den Begriff Heimat nur abzuwehren. Ich habe versucht mit dem Wort etwas anzufangen: Heimat ist für mich ‚das, was man nicht ertragen kann und was man nicht los wird‘. Es gibt Situationen, wo Heimat wirklich wichtig wird. Es gibt ja Leute, die im Exil leben, die aus ihrem Land vertrieben wurden, beispielsweise aus dem Iran. Schriftsteller, die einmal geflohen sind vor dem Schah, dann wieder zurückgekehrt sind, dann wieder vor Khomeini fliehen mussten und die jetzt seit dreißig Jahren darauf warten zurückkehren zu können. Für sie gibt es Heimat, und man kann schon ihretwegen den Begriff nicht in Zweifel ziehen, ihnen den Begriff nicht streitig machen. Verluste mit diesem Wort zu bezeichnen, das kann ich verstehen. Das kann ich nachvollziehen. Ein Autor aus dem Iran sagte einmal: „Heimat ist die Zeit, die wir verloren haben.“ Also Lebenszeit, die in der Fremde stattfindet. Solche Sätze muss man gelten lassen. – Schrecklich sind die Ideologen, die Heimatbesitzer und die Platzanweiser.

Die Idee zu den Gedicht-Collagen hat sich einfach so ergeben. Ich habe damit aus ganz praktischen Gründen begonnen: Ich habe einen Freund gehabt und war viel unterwegs. Und da ich keine Ansichtskarten mag, weil sie meistens kitschig sind, habe ich weiße Karteikarten gekauft, eine Schere und einen UHstick und habe im Zug aus einer Zeitung etwas ausgeschnitten, ein Bild und mehrere Wörter, habe dann die Rückseite als Karte benutzt und darauf geschrieben. Das ging vielleicht zwei oder drei Jahre, und dann bin ich mit diesem Freund zusammengezogen. Aber ich war dieses Textmachen – das Ausschneiden und Kleben – so gewohnt, dass ich angefangen habe, mir eine Werkstatt einzurichten. Das Kleben hat sich verselbständigt, es hat sich immer mehr in mich gedrängt. Ich habe mir einen riesigen Tisch machen lassen, wo die Wörter

draufliegen – einen Wörtertisch. Und dann musste ich immer um den Tisch herumgehen, weil ich keine Übersicht mehr hatte. Wenn ich hier stand, sah ich nicht, was dort lag. Das war nicht so praktisch, außerdem werden die Wörter schmutzig, wenn sie zwei, drei Monate auf einem Tisch liegen, und man kann Wörter ja nicht abstauben, wenn sie da liegen. Nach einer Zeit musste ich sie alle mit dem Besen wegfegen, das hat mir leid getan – so viel Zeit, Wochen an Arbeit, die ich da reingesteckt hatte. Dann habe ich mir Schränkchen mit kleinen Schubladen angeschafft, die Wörter in die Schubladen getan und sie alphabetisch geordnet. Jetzt hab ich eine richtige Werkstatt – ich kann mich ohne Ausschneiden und Kleben nicht mehr vorstellen... mein Alltag hängt unmittelbar mit diesem Ausschneiden zusammen, mit dem vorgefundenen Material, mit den Karten die diesen Rand haben. Collagen haben so viel mit dem Leben zu tun, eine sinnliche Arbeit. Es ist wie am Bahnhof: Die Wörter warten und wissen nicht wohin sie fahren und wissen nicht, wann sie wieder in den Text kommen. Und dann werden sie auch alt. Manchmal kann ich ein Wort nicht finden, dann schnipsle ich es mir zusammen – wie „Bleibquadrat“, das gibt es ja nicht, oder „Gehtasche“. Also Wörter, die ich brauche. Das Schöne im Deutschen ist ja, daß man Wörter ohne Präpositionen zusammenfügen kann. In den romanischen Sprachen braucht es die Präposition, beispielsweise heißt es da „Eisen zum Bügeln“.

Das Material – das dürfen keine literarischen Texte sein, ich nehme nur Wörter aus Zeitschriften, meistens aus dem *Spiegel*, oder auch Kataloge... und viel aus der Werbung. Die bunten Wörter sind alle aus der Werbung. Ich benutze alle möglichen Zeitschriften. Das Besondere ist dann zu sehen, was man aus der ganz gewöhnlichen Sprache machen kann, wenn man sie anders zusammensetzt. Ich nehme auch Wörter aus Kochrezepten oder aus dem Sportressort – die Sportler haben eine sinnliche Sprache. Aber die Politiker sind schrecklich, die Sprache der Politiker ergibt fast überhaupt nichts. Sie ist fade und enthält kein Ich, die Politiker sagen immer nur „Wir“.

Spannend ist ja auch zu sehen, welche Wörter zu welchen führen. Also zum Beispiel kann man aus „Armee“ schnell „Arme“ machen, da muss man nur ein „e“ abschneiden. Aus „Soldaten“ kann man sehr leicht „Sandalen“ machen. Oder aus „Bomben“ kann man sehr leicht „Brombeeren“ machen. Also ich schneid’ mir alle „Bomben“ aus, weil ich denke, vielleicht will ich ja wieder einmal „Brombeeren“... So merkt man, wie die Struktur der Sprache beschaffen ist, wie sich die Sprache zusammensetzt.

Es ist eine schöne Arbeit. Mit der Schere geht alles, die Schere ist unheimlich klug. Ich habe auch immer das Gefühl, dass das Ausschneiden gar nichts mit mir zu tun hat. Die Wörter und die Schere machen ihr Ding, sie verführen sich gegenseitig. Und beim Reim ist es ja so, dass er unglaublich diszipliniert. Er ist aber auch ganz unberechenbar, er schmeißt dich irgendwohin, wo du gar nicht hinkommen würdest, wenn du ihn nicht suchtest. Und diese Duplizität nach innen, dann ist er in den kleinen Wörtern und er bindet und bindet und klingt immer noch nach. Es ist nicht nur ein Spiel. Es ist immer die Frage: Was kannst du sagen? Das ist immer noch das Wichtige: Was kannst du sagen damit?

Über Mechtilde Lichnowsky

von Michael Guttenbrunner

Mechtilde Lichnowsky, 1879–1958, war das dritte Kind des Grafen Maximilian von Arco-Zinneberg und seiner Frau Olga, geb. von Werther, geb. auf Schloss Schönberg im Rottal in Niederbayern. Ihre Herkunft war glänzend, ihre Erziehung in der Familie und im geistlichen Internat war streng, ihre Ausbildung standesgemäß: Fremdsprachen, Klavier, Tanz, literarisch total zensuriert. Sie habe ihre Jugend wie ein Seidenwurm in einem Kokon verbracht, unselbständig. 1904 heiratete sie den Fürsten Karlmax Lichnowsky, den letzten kaiserlichen Botschafter Deutschlands in London, von dem sie drei Kinder bekam. Die fürstliche Haus- und Hofhaltung war der zweite „Goldene Käfig“, und schwer die gesellschaftliche Pflicht. Und dennoch das seltene Beispiel von Selbstbefreiung, Selbstbildung, Selbstdenken und sprachlicher Disziplin! Und nichts mehr von weit verbreiteter schuldhafter Selbstbeschränkung auf dem Gebiete des Denkens wie des Handelns! Die Schicksale, wenn ich so sagen darf, dieses edlen Selbstbewusstseins und eines inneren Durchsetzungsvermögens, sind in ihren Romanen *Der Stimmer* (1917), *Geburt* (1921), *An der Leine* (1930), *Kindheit* (1934), *Delaide* (1935), *Der Lauf der Asdur* (1936) niedergelegt. Aber nicht minder in anderen kleineren Schriften: dem einst berühmten *Kampf mit dem Fachmann*, und in den Sammelbänden *Zum Schauen bestellt* (1953); und dem letzten, *Heute und Vorgestern* (1958 – im Todesjahr). Es gibt noch andere Dichtungen von Lichnowsky; erwähnt sei nur die originellste und schönste, welche den Titel hat: *Gott betet* (1918). Mit diesem Gedicht beginne ich die Explikation ihrer kraftvollen Metaphern, und den Versuch, ihre Originalität zu charakterisieren; ihren aufs Feinste zeichnenden und aufs Kernigste formenden graphisch konzisen und in der einzelnen Figur plastisch fest knetenden Stil. Schreibend malt die Dichterin aber auch, und zwar „wie mit Pinseln chinesischer Maler, so zart und bestimmt“. Und noch eine Charakteristik: für physiognomische Eigenschaften von Personen, die ihr gefallen, übt sie den Tiervergleich; Geistiges wird mit Vorliebe durch Handwerkliches zur Anschauung gebracht.

„Schöner warmer Kelch, dein Leben perlt an den goldenen Wänden. Und ausserhalb des Bechers steht ein kühler Schweiß, der mich erbarmt.“

„Tritt auf meine Hand, Mensch. Ich will dich in ewigem Schwung erhalten.“

„Mit einem Male wusstest du, was der Weihrauch weiss: Brennen, Steigen und Vergehen.“

„Als legte jemand Eisstücke auf den singenden Weihrauch, branntest du in aufgestöberter Glut, verwirrt, und keiner sah die zitternden Funken.“

„Was zeigt ihr nicht wie Pferde, eine Linie, ein Verhalten, essend, gehend, horchend, eine durchgehende Windung ohne Unterbrechen?“

Wir werden von nun an sehen: Lichnowsky kannte alle körperliche Schönheit, „die die geistige enträtseln hilft“.



In allen diesen Tagen bin ich keinem Fuss begegnet, der gehen kann. Unsere Katze Glauka kann gehen... Ja, die Menschen sind schauerhafte Geschöpfe, denkt sie und wundert sich. Na, Albert ist ein anständiger Kerl, den lasse ich gelten. Aber schliesslich, was für dumme Bewegungen ist auch er, wie es scheint, auszuführen gezwungen. ... Fürchterlich! Selbst ein alter Löwe geht noch anmutig. Ja, weisst du, Glauka, Kultur ... Da wundert sie sich noch mehr. Apropos, was das Gehen betrifft, bei euch Tieren, kein Bernhardiner kann gehen! Vollkommen richtig, erwidert die Katze, erstens Kultur, zweitens katholisch. Was du nicht faselst! Wie geht denn, wenn ich fragen darf, ein protestantischer Hund? He? Das gibt es nicht, Albert; protestantische Tiere gibt es nicht. Das ist weder Luther, noch Konsistorialräten, noch Hofpredigern, noch Diakonissinen, noch irgendwelchen Superintendenten, noch einem Landpfarrer je gelungen. Man weiss von buddhistischen Fischen, von orthodoxen Hasen, die den Papst nicht anerkennen, von streng katholischen Pudeln, mohammedanischen Bergschafen und altkatholischen Lurchen: protestantische Tiere aber gibt es nicht. O Glauka, mein gepelzter Fasan, mein blauer, du hast Daphne nicht gesehen. Kein Tier kann gehen wie sie ...

Hier wird zum erstenmal menschliche Gliederbewegung tierischer übergeordnet. Das Tier als prästabilisierte Harmonie dient der Dichterin nicht nur zur Demonstration, Beschreibung und Charakteristik äusserer menschlicher Vorzüge und sympathischer Eigenheiten; das Tier kann geistiges Leben des Menschen begleiten, zustimmend oder räsonierend wie die Katze Glauka, beim jungen Kerkersheim in *Geburt Eingeweichte* seiner Geheimnisse und des Tagebuches, das er führt. „Niemand hatte ihn dabei je angetroffen, es blieb ein Geheimnis zwischen ihm und der Katze Glauka.“

Der Tiervergleich ästhetisch und moralisch bzw. intellektuell.

In Ägypten: „Gleich Göttinnen der Weisheit kommen mir Kamele entgegen. Es gibt kein anderes Tier, das so wie fließender Sand seine Glieder in sich rollend machen kann. Mit der Grazie einer Katze setzt es seinen Fuss auf irgendwelches Terrain – und gleitet vorwärts wie der Schwan auf dem Meere.“

Der Esel aber „läuft so wie Kubelik Paganini spielt ohne einen Fehltritt“.

„Ich sah auch ein feines lichtgraues mikroskopisches Eselchen, dem ein sonnenbeschienener weisser Flaum am Bauch und aus den Ohren stand, das mich mit strahlenden von ganz neuen langen Wimpern umsteckten Augen ansah.“

Ein schöner ernster Esel, der wie ein Täuberich den Hals aufschwellt und die vier Beine im Stehen so ordentlich aufräumt, dass man immer nur zwei sieht, ist, wenn er gross ist, das idealste Reittier ... Er geht immer legato, auch im schärfsten Tempo, während das Pferd, wenn es nicht auch wie der Esel im Pass geht, gelegentlich mit dem ganzen Körper sich von der Erde abstossen muss; der Esel lässt den Weg nie ganz los und schont dadurch seine Beine viel mehr als das Pferd, das mit dem ganzen Gewicht auf den Fuss fällt; der Esel wirft dieses Gewicht im Lauf nicht weg, daher auch dieses fabelhafte rucklose Vorwärtskommen.

Eine Stute, sanft wie eine Häsin.

In Kairo sah sie die zum Zwecke der Beschwörung und des Tanzes zahnlos gemachten Schlangen auf dem Trottoir kriechen, und sah, dass ein derart geplagtes Tier nur von einer einzigen Idee beseelt ist: „entkommen, irgendwo ruhen und Hungers sterben, denn der zahnlos gemachte Mund kann nichts mehr greifen.“

Sehr kritisch ist dieser Dichterin anfangs Ludwig von Ficker, ihr unbestechlicher und unerbittlicher Kritiker, gegenübergestanden, aber sie hat sich gebessert und er hat sein Urteil an ihren späteren Werken korrigiert. Er hatte zuerst das Gefühl,

als sei ihre Stellung zum geistigen Leben wie zu ihrer eigenen Produktion die, Gott und der Welt poetisch aufzutrotzen. Und ihre eigene Schöpfung scheint mir nicht so sehr geboren, als aus dem Mutterleib ausgestossen. Ich glaube, sie möchte den Menschen umfassen und doch von Anfang an los sein. ... Jedenfalls glaube ich, dass sie sich nicht leicht macht und dass ihr manches an ihr selbst insgeheim ebenso unleidlich ist wie an ihrer Umgebung. Vorderhand sucht sie diesen Zwiespalt im Bereich ihrer Gestaltung zu verbergen; aber bezeichnend

genug, wie unverkennbar, doch ihrer selbst kaum bewusst, die Liebe, mit der ihr Blick z.B. das ausgesetzteste Geschöpf ihrer Phantasie – den ‚Stimmer‘ – umfängt, in Mitleid und Grausamkeit gehalten ist. Das scheint mir deutet darauf hin, dass die Zuflucht, die ... [sie] im dichterischen Schaffen findet, vorderhand noch eine Ausflucht vor der Welt und – vor sich selbst ist. Sie sieht auf die Welt von oben herab und blickt zu sich selbst empor. Aber ich glaube, sie leidet darunter und sucht nach einem Ausgleich.

Typisch Ficker, sehr treffend, kritisch auf Gesinnung pochend, ein Ganzes – oder darf ich sagen: das Ganze suchend und erstrebend, und zugleich selbst immer mehr philosophisch vom Dogma umfassen, was ein Widerspruch in sich selbst ist.

Nach Holger Fliessbach, dem Ersten, der über Lichnowsky wissenschaftlich gearbeitet hat, behandelt *Der Stimmer* die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Künstlerexistenz heute. „Der Künstler mit den Zügen des Bohemien ist gesellschaftlich überholt. So wie die Stellung und Funktion der Künste in der Gesellschaft zunehmend problematisch wird, so sinkt auch der Künstler in seiner ohnehin schon zweideutigen sozialen Geltung. Der Stimmer reagiert hierauf mit Verzicht, er bleibt der Idee reiner Kunst treu, indem er ihrer Realisierung, wenn auch unfreiwillig, entsagt und sich als Künstler hinter der Berufstätigkeit eines Banausen verbirgt.“ Der Klavierstimmer Raymund Egger strebt vergeblich, Musiker zu werden, immer neue missgünstige Umstände verhindern ihn, vom Traum zur Wahrheit und Wirklichkeit zu gelangen, und zwingen ihn, mit dem ganzen Reichtum seiner Innerlichkeit im profanen Metier auszuharren. Nachdem ihm alle Hoffnung verschwunden war, zieht die Dichterin folgendes Fazit nach Verlusten: „Die Musik wurde sein Charakter. Statt zu fliegen hatte er gelernt zu stehen. Er entwickelte eine beispiellose Sanftmut, wie der Blinde sie hatte; und Güte; aber auch die Fähigkeit, wo es not tat, härter zu sein als poliertes Holz.“ Typisch für Lichnowsky der Ausdruck von Stärke in einem schwer beladenen Leben: „Ich fühle mich so stark, dass ich Unmögliches leisten könnte ... wie ein Pferd einen Wagen ziehen.“

Und wie die alte Formel aller Arbeitenden: „Arbeiten wie unter den Augen eines strengen Aufsehers!“ klingt dies: „Stelle dir vor, es führt einer Buch über dich, das ist das Geheimnis.“

Eine andere verfeinerte Formel: „ein glücklicher Schüler vorsichtiger Lehrmeister“. Das Ergebnis: „Nichts Wesentliches war ihm fremd; aber mehr noch als die Zusammenhänge, erkannte er die Kontraste.“

„Er lernte einfach, ohne sich dessen recht bewusst zu werden, Menschen und Weltzustände kennen, wie sich allmählich dem weidenden Jungvieh die Geheimnisse einer Wiese erschliessen.“

Oder Flucht als Methode: „Sie gilt als ein Produkt der Feigheit, während sie, richtig angewendet, der Weisheit entspringt. Regelmässig wie Essen und Trinken sollte das Fliehen eingehalten werden. In der Regelmässigkeit liegt ihr Wert. Dadurch entfiehe auch der verpönte Beweggrund der Feigheit.“

Das heisst schon sehr weit fortgeschritten in dieser Welt. Auf das Projekt einer Dichterschule reagierte die Dichterin mit dem resoluten Ausspruch: „Wir reinigen uns selbst wie die Fichten.“ Die lärmende, vom Machtmissbrauch angestossene und aus Schwachsinn nicht mehr lösbare Frage der Autorität entscheidet Lichnowsky einmal kurz und bündig so: „Wem gehorchen? Dem Besseren.“

Und noch ein Wort in dieser Art, von der Unerfahrenheit gegenüber dem Sterben. Wie soll einer zu sterben wissen? –: „So wie die Hunde ohne Lehrer schwimmen.“

Aber jetzt, diese Selbstschau: „Ich bin die Bescheidenheit selbst – denn ich nenne mich ein Tröpfchen schwarzgrünen Schmieröls. Die Umwelt kreist über mich, um mich hinweg, drückt mich zu Atomen – und dennoch – in der Mitte ist das Öltröpfchen – das bin ich. Und ich will die Achsen kennenlernen wie die Speichen, die Peripherie wie die Luft, in der das Rad kreist.“

Das ist grösste Originalität. Dieses Tröpfchen Schmieröls in der Radachse. Feinster, taktvollster Ausdruck eines ungeheuren Aufgabebewusstseins. Und das auch: „Das Denken verlangt wie der Körper Knochengerüst, Muskelhaut und so weiter, mit der Schleimhaut allein ist nicht auszukommen.“

„Versinken unter den Schlägen von mindestens fünfzig Herzen, die meinen Körper plötzlich an ebenso vielen Stellen bewohnen.“ Und das Gefühl: „Mein Herz denkt bis an die Lippen.“ Und weiter in dieser Beobachtung: „Es ist eine Eigentümlichkeit der Seele, sich auf die Oberfläche des Menschen zu legen – von dort aus ist sie erkennbar – ja greifbar.“ Aber noch mehr von dieser Art spiritueller Physiologie: „.... wenn sie die Augendeckel senkt und hochhebt, und dann das Auge wie ausgewechselt wieder hervorsieht, als hätte das Lid einen Ausdruck weggewischt und einen neuen daraufgeschichtet.“

Verehrtes Publikum, jeder Blick auf Lichnowsky trifft auf das jeweils Authentische, und auf eine Originalität, die nicht gesucht ist, sondern von selbst gelingt, aus sich selbst, und der Mutterschaft der Sprache, präzisiert durch eine schürfende Feder, die gravierend, ja wie unter feinen Schlägen förmlich schmiedend, Satz für Satz bauend fortschreitet. Sie nennt ihr Schreiben selbst einmal als Übung, Körper und Glieder eines Bildes, einer Erscheinung, einer Handlung so selbstverständlich hinzumalen. Sie sagte von sich: „Ich bin lang und fliesse dahin, mit einem Haus auf dem Rücken.“

Friedhelm Kemp schrieb über Lichnowsky unter der Spitzmarke *Die Frau als totaler Mensch*; und Carl Seelig schreibt: „Der Zauber der Prosa, die Mechtilde Lichnowsky schreibt, liegt in der Präzision des sprachlichen Ausdrucks und in der unkonventionellen Beobachtung. Unbarmherzig gegen alles Fahrlässige und Unedle, hat sie ein zartvibrierendes Herz für alle stumme, gepeinigte Kreatur. Sie liebt mit Verstand, und da der Verstand mit Anmut, Witz, Noblesse verbunden ist, führt sie auch anspruchsvollste Leser mit zartester Hand an ihrer Leine.“

Das ist es, ihr Blick umfasst die immermüden Droschkengäule im Orient, das bis zum Beinbruch gehetzte Leben von Rennpferden im Orient und im Abendland und das *Taedium vitae* der armen Cobra auf dem Trottoir von Cairo. Indem Lichnowsky schreibt, achtet sie darauf, dass im Geringsten nichts dabei einfließt, was den Leser

einschläfern oder bedenkenlos hinreissen könnte, er muss wach, aufmerksam und nachdenklich bleiben, sie will keinen Erfolg, der nicht durch wirkliche, gewissermassen handwerklich bezeugte Leistung errungen wäre. Es muss tatsächlich gemacht sein, immer unter der Voraussetzung des intuitiven Moments, eines visionären Aktes. Das ist selbstverständlich. Sie spricht einmal in der Musik sogar von „handgeschmiedeten Bässen“; und der Begeisterung eines Verehrers erwidert sie als Autor: „Der Schreiner möchte immer gern wissen, wie einer zu seiner Bearbeitung und Zusammenfügung des Holzes steht, und wenn der Leser ein Dichter ist, kann eben nur ein schöner Brief entstehen, ein wunderbar sachlicher ...“

Es gibt Leute in der Zunft, die wollen den unbehauenen Stein am liebsten mit Salbe oder Säure bearbeiten, sie wollen ihn schminken, und giessen einen philosophischen Gallimathias über ihn aus; Lichnowsky meisselt ihn.

Ihr vornehmster geistiger Zeitvertreib war neben der Beobachtung und Zeichnung schöner oder armer Tiere die Beschreibung edler Frauen, die unter der Verkennung ihrer geistigen Selbständigkeit durch den geliebten Gatten oder unter einer bis zur höchsten Charakterlosigkeit gehenden Anpassungsfähigkeit einer ehrgeizigen Konkurrentin leiden; und die Versenkung in den Jüngling Albert von Kerkersheim in dem Roman *Geburt*. Dem gesellschaftlichen Dilemma missverständlichen oder vergeblichen Redens, Streitens und sich Überhebens abzuhelfen, „Gründen wir Schulen, in welchen die Sprache das einzige Lehrfach für die Erziehung bildet. Was sprechen? Wann sprechen und wie?“ „Mit grösster Liebe zum Handwerk des Sprechens, zur Sprache selbst; also zunächst einmal grammatikalisch, gewählt aus einem reichen, bekanntgewordenen Schatz von Worten, die für sich selbst ein herrliches unbekanntes Leben führen. Worte sind so geheimnisvoll wie Sterne. Man kann sie messen, kennt ihre Bahnen und weiss doch nichts von ihnen. Sind sie bewohnt? Haben die Menschen die Worte gemacht?“

Lichnowsky in eigener Sache und eine beliebte unausrottbare literarische Sortierung betreffend:

Unter dem Titel „Das ewig Weibliche“ stand: „Belletristik von, über und für Frauen.“ Dieser Untertitel ist ein banales Spiel mit Präpositionen, von denen die zwei letzten insofern falsch sind, als hier rezensierte Prosa weder in besonderer Weise für Frauen geschrieben wurde, noch ausschliesslich Figuren weiblichen Geschlechts behandelte; für Frauen war sie bestimmt nicht verfasst, auch nicht für Männer, sondern, wenn überhaupt für jemand, dann ganz im Allgemeinen für Leser. In Wahrheit schreibt der Künstler zu seinem eigenen Wohl: er würde auch schreiben, wenn er als Einziger diesen Planeten bewohnte, im Sinne jenes Gedankenspiels, wonach Raphael auch dann ein grosser Maler geworden wäre, wenn ihn die Götter ohne Arme erschaffen hätten.

Was soll folgendes Ungetüm anderes bedeuten als vielleicht eine Salbe für wunde Schreibfinger: „Es ist ein Kunstwerk, weiblich im schönsten Sinne: die Hand ist da, die gleichsam liebkosend die Gestalten schafft, der beobachtende Blick, der mit

heiterer Sanftmut durch die Oberfläche der Dinge dringt und der tiefe Lebensmut, der aus dem Hingegebensein an die Welt kommt ...“? Wenn ein Buch Kunstwerk genannt wird, dann gehört die Salbe von Hand, Blick, Sanftmut usw. nicht zu der schwer definierbaren Leistung, „weiblich im schönsten Sinne“, sondern zu dem Begriff Kunstwerk. Ein anständig gebauter Satz, eine Seite guter Prosa, das ist es, worauf es ankommt. Was wäre, umgekehrt, ein „männliches Kunstwerk im schönsten Sinn“? Unvorstellbar, denn nichts von weiblich und männlich hat mit einem anständig gebauten Satz auch nur das Geringste zu tun. Künstler, wenn sie als Autoren diesen Namen verdienen, haben Hand und Blick und sind unermüdliche Arbeiter: das eben unterscheidet sie von Männern und Frauen.

Der Schriftsteller gleiche dem Brückenbauer, der den Schwung seines Bogens von Ufer zu Ufer und die Tragfähigkeit seiner Pfeiler berechnen muss; jeder Satz sei eine Brücke aus Gedanken und Bildern zwischen den Ufern der Sprache (und der Dinge, der verschiedenen Sphären), deren Worte Pfeilern und Quadern gleichen, die den Schwung eines Satzes stützen und weiterführen. Manchmal liess der Brückenbauer ohne Pfeiler seinen Bogen über die Fluten des Arno, der Seine, des Guadalquivir hinüberschwingen, und die Quader fügten sich in gegenseitigem Tragedienst schwebend. Das tut auch die Sprache mit ihrem unerschöpflichen Wortschatz, der Vision des Künstlers zuliebe. ... Immer wird Schönheit das Ziel sein, wenn der Künstler am Werk ist; und nicht das Zweckmässige allein ist es, das ihn leitet und anspornt, sondern eben der völlig jenseits von Zweck und Nutzen liegende Luxus sinnfälliger und sinngefälliger Vollendung ... Der Künstler der Sprache weiss das; er weiss, dass er, der Sprache gegenüber, ein Heiliger zu sein hat; streng, gewissenhaft, selbstlos, aber nicht unpersönlich; stolz, weil er einer grossen Herrin dient, aber nicht hoffärtig; bereit, für seine Überzeugung zu leiden; von der gleichen Lauterkeit besessen, aus der sie gemacht ist; redlich bis ins Kleinste, weil auch das Kleine in der Sprache gross ist; und im stillen darf er nie versäumen, ihren mathematischen Geheimnissen nachzuspüren. Vielleicht, wenn sie ihm wohlgesinnt ist, und er emsig rechnet und wägt, kommt dabei das Wunder heraus, das die kindliche Addition in Gestalt eines zahmen, sprachbegabten Marders zu wirken weiss ... Die nie aussetzende Kritik des Künstlers für oder gegen spielt sich im Zentrum der Vernunft ab, nicht in der Sphäre des Gefühls, wenngleich Gefühl nachträglich oder gleichzeitig spontan einsetzen mag, weil das Wesen des Künstlers in nie versagender Sensitivität eingebettet ist. Mit der Zeit kann er sich genau so gut auf sein Gefühl wie auf seine Logik verlassen ... Leider sind wir heute so weit in die Wüste geraten, dass Entscheidungen für oder gegen nicht etwa von dem hiezu geeigneten Individuum erwartet werden, sondern ausschliesslich von der Masse, von dem anonymen Publikum, das ausserstande ist, auch nur den einfachsten Gedankengang zu formulieren, eine gute Definition zu geben oder sachgemäss zu analysieren.

Dem Werk des Künstlers, das nach der Verwüstung wie vorher geschaffen wird, weil sich der aufs tiefste Degradierete in solchen Zeiten erst recht dem Geist zuwendet, wird nur eine einzige Art der Bewertung zuteil, die sich auf den Grad erhoffter

Mittelmässigkeit bezieht und so lautet: Ist das Werk mittelmässig genug, um ein in hohem Mass wertvolles Geschäft zu ermöglichen? Eine andere Qualifikation mag diesen im wahren Sinne des Wortes massgebenden Leuten vorschweben; aber sie hüten sich, Anerkennung auszusprechen, und der Rufer in der Wüste dürfte sich heute nichts erlauben, nur noch ein Pfui Teufel vor sich hinmurmeln. Vielleicht hört ihn ein alter Löwe oder ein müdes Haustier in der Oasis.

Die unglaublichsten Stilmätzchen, wie der grosse Bruder das nennt, sind heute Trumpf, so das Kratzen mit immer dem gleichen Wort, der gleichen Wendung auf derselben Stelle eines einsaitigen Instruments, oder der bereits berühmte Staccatto-Stil! – der nach jedem „Und“ und „Ist“ und „Hat“ einen Punkt macht. Von derlei wollen viele Leser hingerissen werden. Lichnowsky dagegen übt keinerlei derartige Suggestion aus. Sie nimmt die Sprache objektiv, und dementsprechend soll alles in ihr Ausgedrückte regelrecht und seiner Absicht entsprechend sein; in jedem Satz, den sie schrieb, ist das, was er besagen oder hervorrufen will, wirklich in adaequaten Formen nachzuweisen.

Für Haimo

Es war im Juli vor sechs Jahren, da trafen wir Haimo Wisser und Raoul Schrott im Landesstudio, um Raouls Hörspiel *Hippokrene* abzunehmen, an dem wir vorher Tage miteinander gearbeitet hatten. Ulrich Wildgruber, Thomas Holtzmann, Julia Stemberger, Dietmar Mössmer und Johannes Nikolussi hatten gesprochen, Haimo hatte die Musik dazu geschrieben und gespielt.

Unser Treffen war für 11 Uhr vormittags vereinbart. Wir wollten die Arbeit nochmals abhören und unsere Freigabe der Produktion mit dem Mittagessen besiegeln. Als wir zufrieden waren und befanden, daß jetzt alles in Ordnung und somit Zeit fürs Mittagessen sei, war es drei Uhr nachts. Wir hatten ohne Pause geändert, verbessert, an Kleinigkeiten gefeilt. Der Pizzadienst kam um halb vier, der Aufnahmetisch wurde zur improvisierten Tafel, und vielleicht habe ich seither auch deshalb nie wieder Pizza im Studio gegessen, weil diese mit Haimo unübertrefflich war.

Warum ich Ihnen diese Geschichte erzähle? Nicht, weil die Arbeit am Spiel über den Musenbrunnen *Hippokrene*, der als Ursprungsort der Dichtung gilt, unsere letzte gemeinsame an einem Hörspiel war. Vielmehr, weil diese Produktion geradezu exemplarisch zeigte, wie sehr Haimo Musik nicht zu Texten schrieb, sondern aus diesen heraus.

Haimo hatte in der Vorbereitung eine Vielzahl an beeindruckenden Entwürfen produziert. Raoul Schrott aber träumte von noch Kargerem, und Haimo warf alles um und kehrte mit radikal Verdichtetem wieder, das den Text instrumental weitersang. Ein anderer hätte derartige Selbstbescheidung vielleicht abgelehnt, nicht aber Haimo.

Wie ein Zauberer hat er aus dem Innersten von Texten heraus komponiert. Wie er sich Texte anderer Autoren anverwandelte, wie er diese jeweiligen Sprachen in seinen Klängen weiterführte, das war ein Unverwechselbares, Geheimnisvolles von Haimo. Ob es nun Drehleierklänge für Hans Haid waren, ob er für Otto Grünmandl das Tuckern einer Harley-Davidson-Maschine mit Gesängen verband, ob er in Ghelderodes Theaterstück *Die Ballade vom Großen Makabren* mit Liveschlagwerk, elektronischen Zuspierungen und selbst aus Schrott gebauten Instrumenten den Weltuntergang locken und wüten ließ, ob er für Shakespeares *Sommernachtstraum* Computerspieleffekte ‚sampelte‘ und zu den Wirren Liebender fügte, ob er für Anita Pichlers *Das Herz* betörende Lieder schrieb oder ob er, wie im Hörspiel *Hippokrene*, ganz asketisch mit Muschelketten, Steinchen und Gitarre musizierte – bei all diesen Arbeiten war Haimo von tiefem Grund, war er zeitlos, extrem in seinem Selbstanspruch, detailverliebt und rücksichtsvoll, präzise und frei zugleich, ein Meister auch des Worts.

So war es schließlich einfach notwendig, Haimo um ein Hörspiel aus seiner Hand zu bitten. Er schrieb sein höchst merkwürdiges *Gußstahlmandala – Das Geheime Wissen der Fußgänger*, in dem ein Passant von der Idee fixiert ist, daß das gültige Wissen der Menschheit in Inschriften von Kanaldeckeln verborgen sei. Kaum habe ich ein komödiantischeres, dunkleres Spiel erlebt als dieses.

Haimos Umgang mit der Sprache? Ein stetes Balancieren direkt unter dem funkelnden Firmament der Möglichkeiten, über dem nährenden Abgrund des Zweifels. Ein lustvolles Drehen und Wenden, ein widerständiges Reiben an der Wirklichkeit, ein lotendes Klangspiel, das nicht klingelt, sondern Lebensmusik bleibt.

Sein Gedichtband *Weil man lieber nicht am Ende sterbert* zeigt einen virtuosen Autor, der witzig, pointen- und überraschungsreich Verzweiflung formuliert. Einen Sprachbewußten, den sein tiefes Verständnis, den die Sprache selbst wohl auch vor sich her getrieben hat. Wie Haimo diese Texte schrieb, wie er sie las, ist unwiederholbar. Und doch wäre es ganz falsch, sie nicht mehr vorzutragen. Denn sie sind nicht einzig an ihren Urheber gebunden, dazu hat ihnen Haimo, klug wie er war, genügend Eigenleben mitgegeben.

Daß wir ein zweites Hörspiel angehen würden, war bereits vereinbart. Haimo sagte damals, daß ihm der Umgang mit der Sprache im Moment mehr Zufriedenheit gebe als die Musik, aber er wollte vorher noch seine Komposition *Mauer* fertigstellen, die ihm so wichtig war. Die Idee zum neuen Hörspiel wollte er nicht verraten. „Erst die Mauer, dann erzähle ich’s dir“, vertröstete er. Was Haimo vorhatte, konnten wir nicht mehr erfahren. Daß seine Texte und das *Gußstahlmandala* vorliegen, ist ein Glücksfall. Daß Weiteres nicht mehr zustande kam, daß Haimo in seinem unbeschränkten Einsatz, in seinem Witz und seiner Liebenswürdigkeit nicht mehr zur Tür hereinkommt mit einem Sprachspiel, das ist uns eine Wunde, die noch nicht verheilt ist. Wie sagt Brecht? „Der Regen / Kehrt nicht zurück nach oben / Wenn die Wunde / Nicht mehr schmerzt / Schmerzt die Narbe.“

Martin Sailer

Trakl-Manuskripte versteigert bzw. nicht versteigert

Das Marburger Antiquariat Stargardt

Das hat in seinem Katalog 676 unter der Nr. 375a ein Manuskript Trakls angeboten: „Eigenhändiges Gedicht mit Unterschrift ‚G.T. Juli 1914‘ [...] ‚Nachtergebung‘, eines seiner letzten und bewegendsten Gedichte. Saubere Niederschrift der fünften, letzten Fassung [...] Ludwig von Ficker hat das Autograph im Juli 1928 seinen engen Freunden Adele und Kurt Horwitz geschenkt; ein entsprechender Schenkungsvermerk liegt dem Gedicht bei.“

Diese mit schwarzer Tinte geschriebene und gegenüber den vorhergehenden Textstufen abgesehen von der Interpunktion nur im Titel (statt *An die Nacht*) geänderte Reinschrift ist beschrieben bei: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar. 2 Bände. Salzburg: Otto Müller 1969 (2. Auflage 1987), Band II, S. 306: S 11, *Nachtergebung*, H6 der 5. Fassung; Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe (abg. ITA). Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. 6 Bände und 2 Supplementbände. Basel, Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, Band IV.2, 2000, S. 290: S 11, *Nachtergebung*, Textstufe 7 H. Als Faksimile abgebildet ist sie in: Ludwig v. Ficker (Hg.): Erinnerung an Georg Trakl. Innsbruck 1926, nach S. 192 (verzerrt); ITA IV.2, S. 298.

Der Schenkungsvermerk lautet: „Originalniederschrift des Gedichtes ‚Nachtergebung‘ | von Georg Trakl | Dela und Kurt Horwitz | freundlichst vermacht von Ludwig Ficker | Innsbruck | Juli 1928“. 1947 schenkte Ficker dem Ehepaar Horwitz *Winternacht*, Textstufe 3 H (S 10, ITA III S. 352); möglicherweise ist auch – wenn nicht von Karl Kraus selbst – Trakls Brief an Kraus vom 22.12.1913 mit *Ein Winterabend*, Textstufe 2 H (BA 100/106, ITA III S. 405), aus Fickers Besitz an Horwitz gegangen (vgl. E.S.: Trakl-Brief erhalten. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 9, 1990, S. 96). Kurt Horwitz, Schauspieler, Regisseur, Herausgeber der Trakl-Ausgabe im Zürcher Arche-Verlag aus dem Jahre 1946 und langjähriger Freund Fickers, vererbte das Manuskript seiner Tochter, die es einer Tochter Fickers weitergab, aus deren Nachlaß es an ihren Sohn gefallen ist.

Das Manuskript wurde in der Auktion vom 11./12.6.2002 versteigert; der Ausrufungspreis betrug 25.000 €. Es ging bei einem Zuschlagspreis von 42.000 € in eine Schweizer Privatsammlung. (Der unter der Nr. 375b angebotene Brief Trakls an Karl v. Kalmár vom 30.9.1906 ging übrigens um 18.000 € an eine deutsche Sammlerin.)

In den Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv

14, 1995, S. 127f., habe ich von der Versteigerung eines Manuskripts von Trakls Gedicht *An den Knaben Elis* berichtet. Es handelte sich dabei um eine maschinschriftliche Reinschrift des Gedichts, mit handschriftlicher Unterschrift und handschriftlichen Änderungen bzw. Korrekturen. Das Gedicht dürfte um den 9.4.1913 auf dem Weg von Innsbruck zur Hohenburg nach Igls entstanden sein. Trakl hat dieses Manuskript Ficker

geschenkt, der es in den 60er Jahren Walther Killy geschenkt hat. Das Hamburger Auktionshaus Dörfling hat das Manuskript in seiner Auktion vom 20.11.1995 angeboten. Der Schätzpreis betrug 2.000 DM, die Steigerung begann mit einem Ausrufungspreis von 7.000 DM. Das Manuskript ging bei einem Zuschlagspreis von 14.000 DM an einen Hamburger Antiquar im Auftrag eines privaten Sammlers aus Deutschland.

Vor kurzem ist es – aus einer hessischen Privatsammlung – vom Hamburger Auktionshaus Hauswedell & Nolte in seiner 374. Auktion vom 19./20.11.2003 angeboten worden (unter der Nr. 941). Der Schätzpreis betrug 12.000 €. Das Manuskript fand jedoch keinen Käufer.

E. S.

Anders V. Munch: Den stilløse Stil – Adolf Loos. København: Kunstakademiets Arkitektiskoles Forlag 2002. 263 S. ISBN 87-87136-42-2. 330,- DKK

Adolf Loos gehört zu den schwierigeren Figuren des Wiener Fin de Siècle. Wenn man ihn ausschließlich über seine Schriften aufgreift, neigt man dazu, seine Architektur falsch zu verstehen. Wenn man von seiner Architektur ausgeht, scheint seine Kulturkritik ein bloßes Anhängsel zu seiner Baukunst zu sein. Dieser Standpunkt dokumentiert seinen Beitrag zur Architektur, aber vernachlässigt mehr oder weniger seine Bedeutung für die Kulturgeschichte. Jene Perspektive tendiert dazu, seine Leistung als Architekt auf Grund seiner herausragenden Polemik zu verzerren: Die Kraft der Streitschrift *Ornament und Verbrechen* z.B. führt manchen Kommentator zum Irrtum, dass Loos in seinen Bauten völlig auf Ornament verzichtet habe und nichts anderes als ein Funktionalist à la Bauhaus gewesen sei. Deswegen hat z.B. der führende Loos-Spezialist in den Vereinigten Staaten, Stanford Anderson, Inhaber der Lehrkanzel für die Geschichte und Theorie der Architektur in MIT, immer gegen eine Annäherung an Loos über seine Schriften und gegen eine scharfe Trennung zwischen Loos und dem Bauhaus plädiert. Immerhin darf man Loos' Schriften nicht einfach geringerschätzen. Die Frage ist daher: wie soll man damit umgehen? *Den stilløse Stil (Der stillose Stil)* ist ein durchaus gelungener Versuch des dänischen Kunsthistorikers Anders V. Munch, die Schriften im Zusammenhang mit der Bautätigkeit von Loos als einen – nicht den einzigen – Schlüssel zum Verständnis der Loos'schen Baukunst anhand ihrer Bedeutung als Türen zu seiner Vision einer passenden Formensprache für das 20. Jahrhundert darzustellen, ein bedeutender Beitrag zur Loos-Forschung, zum Verständnis von Wien um 1900, zur Architektur-Geschichte und überhaupt zur Ästhetik.

Munchs Analyse hat drei Schwerpunkte: eine Darlegung 1) der historischen Voraussetzungen der Loos'schen Stellungnahme zum Design, 2) seiner Konfrontation mit dem Jugendstil-Geschmack und 3) des kulturellen Ideals, das sowohl seinen Schriften als auch seiner Bauweise dienen sollte. Dementsprechend stehen im Hintergrund zum Loos'schen Denken über die Architektur und zu seiner Architekturpraxis 1) Reflexionen zur Beziehung zwischen Kunst, Philosophie und Geschichte von Friedrich Nietzsche und Alois Riegl, dessen Rolle als Wegbereiter zu Loos Munch wiederum hervorhebt, 2) eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Stils der Wiener Moderne und 3) eine Auffassung der frühromantischen Kulturideale von Friedrich Schlegel und Karl Friedrich Schlegel, die bisher im großen und ganzen in der Literatur über Loos vernachlässigt worden sind. Also sieht Munch Loos, als wäre er auf einer Schwelle zwischen der Spätromantik und der Moderne gestanden. Der Impetus seiner Kritik der Moderne entstand nicht lediglich aus einem Bruch mit der Tradition und einer Ablehnung von Jugendstil und Historismus, sondern aus einem tiefgehenden Nachdenken über die Bedeutung des Stils als Element einer kulturellen Formensprache – ein Wort, das Munch ausdrücklich von der Kulturphilosophie Oswald Spenglers, die über die Vermittlung von Wilhelm Worringer in indirekter Beziehung zu Loos steht, übernimmt – die aus dem Spannungsfeld zwischen der spätromantischen Metaphysik der Kunst

und den Lebensbedürfnissen von modernen Menschen in seinem Denken entstanden ist. Seine Aufgabe in seinen Schriften war eine Sicht auf die modernen Entwicklungen von allem, was mit Geschmack und Design zu tun hat, zu schaffen, einen Sinn für eine angemessene moderne Form, die eigentlich nichts als eine moderne Klassik war, zu stiften. Seine Polemik sollte den Weg dazu vorbereiten. Seine Beziehungen zu Wittgenstein und Schönberg, die hier ausführlich erläutert sind, sollen uns daher nicht überraschen, weil Loos in direkter Beziehung zu ihrem scheinbar neuen aber tatsächlich in der Tradition verwurzelten Sinn für Struktur und Abstraktion in der Philosophie und in der Musik stand. Wie Wittgenstein, der der Meinung war, dass die *logische* Struktur des Denkens nur von innen gezeigt werden könne, und Schönberg, der eine ähnliche Auffassung vom Komponieren (in einer ausgesprochen multidimensionalen Dimension) hatte, wollte Loos im Gegensatz zum zeitgenössischen Geschmack das Haus von innen aus bauen, und zwar als ein System von verflochtenen Ebenen um ein Atrium herum bauen. Daher war Loos stolz darauf, dass keine bloß zweidimensionale Zeichnung seine Häuser darstellen konnte.

Besonders bemerkenswert in diesem insgesamt bemerkenswerten Buch ist die klare Linie, die Munch zwischen der Behandlung der Musik in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, dem von Wagner und Schopenhauer inspirierten musikalischen Element in der Kunstmalerei Max Klingers und der Kompositionsweise Schönbergs in Zusammenhang mit dem Schaffen von Loos zieht, das diesbezüglich als eine Variation zum Thema Gesamtkunstwerk zu betrachten ist. Nicht weniger bemerkenswert ist der neue Blick auf die Leistungen von Loos, den Munch uns hier bietet – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn: Die Aufnahmen von seinem Photographen Jens Frederiksen sind einfach sensationell: Hier sieht man die Architektur von Loos, vor allem das Haus am Michaelerplatz, völlig neu und frisch in ihrer ganzen Eleganz. Außerdem sind die aufgenommenen Konstellationen der Häuser z.B. am Michaelerplatz beinahe unheimlich aufschlussreich dargestellt. Die Aufnahmen alleine sind den Preis des Buches wert. Mit Hilfe von Frederiksen ist Munch imstande wortwörtlich zu zeigen, was er sagen will. Kurzum das Buch zeigt uns die Aktualität seiner eigenen grundlegenden These, d.h. wie ein tieferer Sinn für Geschichte kulturelle Erscheinungen beleuchten kann.

Schade ist nur, dass der FWF sich nicht in der Lage fand, die Übertragung *Der stillose Stil: Adolf Loos und die Bedeutung der Geschichte für die modernen Nerven*, wie der Titel einer vorliegenden Übersetzung lautet, mitzufinanzieren. Daher müssen die vielen Leser, die schon längst eine solche scharfsinnige Studie über die Bedeutung der Architektur von Loos im historischen Zusammenhang vermissen, auf eine englische Ausgabe warten.

Allan Janik

Friedrich Rothe: *Karl Kraus. Die Biographie*. München: Piper 2003. 423 S.
ISBN 3-492-04173-6. 25,60 €

Man kann nicht ein Buch (und schon gar nicht eine Biografie) über Karl Kraus schreiben, wenn man keine (oder nur eine oberflächlich angelesene) Ahnung von den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen in Österreich zwischen 1892 und 1936 hat. Rothe hat davon keine Ahnung. Dieser Mangel an Kenntnissen könnte durch Lektüre der Forschungsliteratur kompensiert werden. Der Verfasser hat die Forschungsliteratur nicht gelesen. Viel mehr hat er geglaubt, mit den (an sich ja guten) Katalogen der Wiener und der Marbacher Kraus-Ausstellung von 1999 und den (als solche vorzüglichen) Kommentaren Friedrich Pfäfflins zu den Briefbänden sein Auslangen zu finden. Keine zehn anderen Titel werden zitiert, selbst Knepler, Schick und Timms nur selten.

Es ist nicht wirklich wichtig, dass „Tabakhandlungen“ in Österreich mit „Zeitungskiosken“ identisch zu sein pflegen, aber Rothe setzt eben doch einen falschen Akzent, wenn er unterstreicht, nicht einmal diese, sondern nur jene hätten *Die Fackel* verkauft (S. 12). Die Liste derartiger Mängel ließe sich endlos verlängern. Geradezu komisch wirkt die Vermutung, die Ostjuden habe Kraus auf dem Weg ins Carltheater wahrgenommen (S. 121); einerseits lebten diese Zuwanderer in den Nebengassen der Leopoldstadt, nicht auf deren Prachtstraße, andererseits wusste über sie auch Bescheid, wer bloß das Burgtheater besucht hat.

Nur ein prinzipielles Beispiel für Rothes verzerrte und verzerrende Sicht. Er behauptet emphatisch, Ende der 20er Jahre sei „Kraus' Lebensmittelpunkt“ in Berlin gelegen (S. 17) – weil er das gerne so hätte und den Wiener Satiriker so darstellt, als wäre er eigentlich ein Berliner Autor gewesen; aber er war es nicht, zur gewiss ernstlich erwogenen Übersiedlung nach Berlin ist es aus guten Gründen nicht gekommen. Dementsprechend deutet Rothe vielfach Kraus von Benjamin und Brecht her; und Kraus' Verhältnis zur österreichischen Sozialdemokratie missversteht er völlig, indem er es unter dem Aspekt des Konflikts zwischen SPD und KPD sieht – zu dem es in Österreich wegen der Bedeutungslosigkeit der KPÖ keine Parallele gegeben hat. (Die „Sozialdemokratische Vereinigung Karl Kraus“ als linksoppositionelle Gruppe in Wien kommt, S. 38, nur am Rande vor.) Von den Polemiken gegen die Kulturpolitik der SDAPÖ schreibt Rothe kein Wort; der Name David Joseph Bach steht nicht im Register. *Hüben und drüben* schließlich hat mit dem ‚Sozialfaschismus‘-Vorwurf der Weimarer Republik nur wenig zu tun (S. 19f.). In dem Satz: „Ihre treuesten Wähler hatten die Sozialdemokraten unter den Wiener Juden, von denen viele auf die *Fackel* als Sprachrohr jüdischer Radikalität stolz gewesen waren“ (S. 36) stimmt nichts.

Diese falsche Perspektive ist das Grundproblem des Buchs. Daneben fallen selbst die gleichwohl zahlreichen falschen Details kaum ins Gewicht (etwa, S. 339, die Simplifizierung von Kraus' wechselnder Einschätzung Schillers). Mir ist selten so bewusst geworden, wie sehr eine literaturwissenschaftliche Darstellung auf eingehende Kenntnis des Umfelds des behandelten Autors angewiesen ist; es wagt eben selten

jemand mit so geringer Kenntnis der Voraussetzungen eine solche Darstellung. Man wird mir glauben, dass dieses Bestehen auf dem österreichischen Hintergrund von Kraus' Werk nicht patriotisch, sondern sachlich begründet ist.

So ist nicht *Die Biographie* von Karl Kraus, sondern ein schlechtes Buch über ihn entstanden; über weite Strecken ist es auch schlecht geschrieben (z.B. S. 89: „Nach der Reichsgründung expandiert, bot der märkische Sand ihr [Berlin] unbegrenzte Ausbauf Flächen.“ Oder, über *Die Fackel*, S. 112: „das Blättchen des jugendlichen Feuerkopfs“; S. 258: „die christliche Ordo“). Ein Minimum an Respekt vor dem Gegenstand seines Buches hätte Rothe wenigstens am Gebrauch der Formel „*Fackel-Kraus*“ hindern müssen (S. 115).

Dabei wäre die Anlage der Biografie nicht unoriginell: Rothe stellt nicht Kraus' Leben von der Wiege bis zur Bahre dar, sondern geht nach (insgesamt acht) Problemkreisen vor: Er beginnt mit dem Schweigen zu Hitler, setzt mit dem Verhältnis zu Berlin fort – ein Kapitel über die Einstellung des Satirikers zu Wien gibt es nicht –, beschäftigt sich dann (differenziert) mit Kraus' Haltung zum Judentum, usw. Das letzte Kapitel gilt „Mitsreitern und Erben“, die wiederum vorwiegend in der Frankfurter Schule gesucht werden (in einem der wenigen interessanten Teile des Buchs); die vielfältige österreichische Auseinandersetzung mit Kraus (etwa die im *Brenner*, die – für das Jahr 1912 – allein ein Zitat aus Fickers Nachruf auf Kraus – aus dem Jahr 1936 – repräsentiert; S. 267) ist auf Schönberg, Berg und Wittgenstein reduziert.

So könnte man eine Biografie anlegen, die einem Autor nicht rein narrativ beikommen möchte; aber dann fehlen eben eine Reihe von Kapiteln, die nicht nur nicht fehlen dürften, sondern zum Teil zentral sein müssten: die Auseinandersetzung mit dem Wiener Literatenmilieu – Bahr wird zwar mehrfach, aber stets ganz perifer genannt –; die österreichischen publizistischen Traditionen (Kürnberger, Spitzer, Speidel), die auf Kraus gewirkt haben; die Entwicklung seiner Pressekritik – wohl nicht zufällig schreibt Rothe den Vornamen des (von ihm in seiner Bedeutung für Kraus ohnehin unterschätzten) Moriz Benedikt durchgehend falsch – und seiner Auffassung von der „Phrase“; und insbesondere sein Denken über die Sprache. Viel zu wenig steht in dem Buch über die Entwicklung der *Fackel* als Zeitschrift und über ihre konsequente Literarisierung. Dass einige wichtige Werke (*Literatur*, *Die Unüberwindlichen*) kaum erwähnt sind und viele Polemiken gar nicht oder nur äußerst knapp vorkommen, erweckt Zweifel an der Gründlichkeit von Rothens Kraus-Kenntnissen. Von der stilistischen Meisterschaft der Polemiken, von der Technik der Glosse, vom Witz der Aforismen ist ohnehin kaum die Rede.

Rothe weiß zwar vieles nicht, dafür aber, wie die meisten Biografen, einiges, was man noch nie gehört hat, allerdings ohne Belege: etwa dass das Defizit der *Fackel* in ihren letzten Jahren von wohlhabenden Freunden abgedeckt worden sei (S. 115); dass „Er ist doch ä Jud“ (1913) sich direkt an Sidonie Nádherný wende (S. 148); dass Kraus im Falle eines größeren Erfolgs des *Sturm* in Wien gerne *Die Fackel* los geworden wäre (S. 236 f.); dass sein Interesse für die deutsche Lyrik von Hagedorn bis Mörike durch Sidonie Nádherný erweckt worden sei (S. 344) – woher er die Lyrik des 17. Jahrhunderts kannte, erfährt man dagegen so wenig wie seinen Anteil an deren Wiederentdeckung.

Dass das Gedicht *Die Schmetterlinge* ein Plädoyer für die Euthanasie an Schwerverletzten des Weltkriegs sei, ist wenigstens kein Gerücht, sondern nur eine Fehlinterpretation (S. 289).

Neu ist die Einsicht, Kraus' grafisch unvergleichlich sorgfältig gestaltete Zeitschrift sei eine „kleinformatige Bleiwüste“ (S. 238). Es bleibt Rothe selbstverständlich unbenommen, dass ihm die *Fackel* optisch nicht so gut gefällt wie die *Gartenlaube*. Aber die Behauptung, dass ihr Layout „die Aussage“ nicht unterstütze, zeugt – wie so vieles in diesem Buch – von Ahnungslosigkeit.

Manchmal hat Rothe gleichwohl Recht: ohne Zweifel dort, wo er eine *Fackel*-Stelle von 1914 in dem Sinn berichtet, dass es „fünfhundertjährige Pappeln“ nicht gibt (S. 268f.); vielleicht auf den Seiten über den von Rothe vielleicht über-, aber bisher wahrscheinlich unterschätzten Einfluss Houston Stewart Chamberlains auf Kraus (S. 135-140).

Das ist nicht gerade ein reicher Ertrag eines über 400 Seiten starken Buchs.

Mit einer Wiederauflage der fast 40 Jahre alten und wesentlich weniger umfangreichen Rowohlt-Monografie von Paul Schick wäre den an Kraus Interessierten mehr gedient gewesen als mit diesem unpräzisen und simplifizierenden Buch.

Sigurd Paul Scheichl

Götz Wienold: Trakls Tod. Schauspiel in zwei Akten. Siegen: Börschen Verlag 2003. 92 S. ISBN 3-932212-57-6. 11,50 €

Das Stück bezieht sich auf den Bericht, den Ludwig von Ficker über sein letztes Zusammentreffen mit Trakl im Oktober 1914 überliefert hat, und auch auf die einschlägige Sekundärliteratur; es geht allerdings, bekennt der Autor im Nachwort, „frei mit allem um“, die Handlung jedenfalls sei weit gehend „frei erfunden“.

Das ist einerseits zutreffend: Auch wo offensichtlich zitiert wird, wird „frei“ zitiert. Das ist andererseits jedoch geradezu irreführend: Dieses Schauspiel orientiert sich nämlich am Ende viel zu eng und keineswegs frei an jenen biographischen Arbeiten über Trakl, die in erster Linie Spekulationen über die reale Welt des Dichters nähren... und sich im übrigen keinen Augenblick darum scheren, ob sie damit auch einen neuen Zugang zu seiner poetischen Welt erschließen können.

Somit aber vermittelt das Stück weder die Sprachwelt Trakls noch eine eigene, nur diesem Schauspiel eigene Sprachwelt. – Der Autor, Jahrgang 1938, Linguist und Semiotiker, lebt in Japan.

J. H.

Bericht des Institutsvorstands

Der folgende Bericht über das Kalenderjahr 2003 konzentriert sich auf die wichtigsten Daten; weit mehr Informationen, vor allem über die laufenden Arbeiten, auch über die Neuerwerbungen, vermittelt die Homepage des Instituts unter <http://brenner-archiv.uibk.ac.at>.

Personalangelegenheiten

Im Berichtszeitraum gab es auf dem Personalsektor eine Reihe von Veränderungen, aus unterschiedlichen Gründen: Dr. Monika Seekircher, seit vielen Jahren als Wittgenstein-Expertin am Brenner-Archiv beschäftigt, wechselte ans Institut für Ionenphysik der Leopold-Franzens-Universität. Mag. Petra Nachbaur, unsere Spezialistin für experimentelle Sprachkunst und Netzliteratur, musste aus Rücksicht auf ihre Gesundheit das Max-Riccabona-Projekt in andere Hände übergeben. Sabine Hofer-Brigo beendete ihre Tätigkeit am Institut, um das Germanistik-Studium fortsetzen zu können. Renate Kresser schließlich, die erste Sekretärin des Brenner-Archivs, ging mit Ende des Jahres in den wohlverdienten Ruhestand.

Das Paul-Engelmann-Projekt, das Dr. Judith Bakacsy anvertraut war, wurde im Jahr 2003 abgeschlossen.

Zwei Projekte, das Max-Riccabona-Projekt und das Franz-Tumler-Projekt, werden inzwischen von Mag. Barbara Hoiß betreut. Um zwei weitere Projekte, nämlich um die Erschließung des Nachlasses Christoph Zanon und um den Sammelband *Schattenkämpfe. Literatur in Osttirol* kümmert sich Mag. Sandra Unterweger. Und auch das Sekretariat des Instituts ist neu besetzt: mit Barbara Halder und Jennifer Moritz.

Dr. Erika Wimmer widmet sich wieder verstärkt der wissenschaftlichen Arbeit im Archiv; sie hat die Leitung des Johannes-E.-Trojer-Projekts übernommen. Ihre Nachfolgerin als Leiterin des Literaturhauses ist Dr. Anna Rottensteiner.

Archivierungsarbeiten

Aufnahme neuer Nachlässe und Teil-Sammlungen: Hervorzuheben sind vor allem die umfangreichen Nachlässe Joseph Georg Oberkofler (eine Leihgabe der Diözese Innsbruck), Johannes Trojer (Leihgabe Maria Trojer) und Christoph Zanon. Weiters Nachträge zur Christine-Lavant-Sammlung, zu den Nachlässen von Carl Dallago, Karl Hauptvogel, Josef Leitgeb, Monika Mayr, Max Riccabona, Karl Schönherr und Gertrud Theiner-Haffner, zur Sammlung Exl-Bühne sowie zum Nachlass Ulla Wiesmann (mit Nachlassteilen von Ludwig von Ficker, Cissi von Ficker, Birgit von Schwingen-Ficker, Rudolf von Ficker und Cenzi von Ficker). Weitere Neuerwerbungen: eine Fotosammlung aus dem Archiv von Carl Pospesch, Salzburg; die Autographensammlung Johann Adam Stupp; die Sammlung Hubert Mumelter; der Vorlass Elisabeth Effenberger; ferner

Aufzeichnungen, autobiographische Schriften und Briefe (Kopien) von Franz Tumler (mehrere hundert Blätter), die uns von Frau Sigrid Tumler-John und von Frau Prof. Gertrud Fussenegger zur Verfügung gestellt worden sind.

Das (illustrierte) Nachlassverzeichnis des Brenner-Archivs ist auf der Homepage des Instituts veröffentlicht (Sachbearbeiter: Anton Unterkircher).

Das Brenner-Archiv, das größte Trakl-Forschungszentrum der Welt, hat zuletzt auch auf der Basis einer systematischen Bibliographie der Sekundärliteratur der letzten 10 Jahre zu Georg Trakl (Sachbearbeiter: Eberhard Saueremann) die einschlägigen Bestände der Bibliothek wieder ergänzt.

Forschungsarbeiten

Über die unmittelbar am Brenner-Archiv angesiedelten Forschungsarbeiten hinaus (die auf der von Andreas Hupfaut betreuten Homepage sorgfältig registriert werden) hat sich das Institut auch am Forschungsschwerpunkt der Geisteswissenschaftlichen Fakultät *Kunst und Kulturtransfer im Alpenraum* beteiligt, und zwar an der Ringvorlesung *Brücken und Brüche im Kulturleben der Alpen* (die Publikation der Beiträge im Folio-Verlag ist in Vorbereitung), und es wirkt weiterhin mit am interfakultären Forschungsschwerpunkt *Weltordnung – Religion – Gewalt. Die Grenzen Europas*, der an der Theologischen Fakultät begründet worden ist; das Brenner-Archiv arbeitet nach wie vor eng zusammen mit dem Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche der Universität Trento (vgl. die in Brescia erscheinende Zeitschrift *Humanitas* Nr. 6, 2003: Brenner-Kreis: L'altra Austria) sowie mit dem Institut für Christliche Philosophie der Universität Salzburg und, seit Herbst 2003, mit der Hebrew University of Jerusalem (Projekt: Nachlässe österreichischer Autoren in israelischen Archiven, gefördert vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank; Projektleitung: Johann Holzner und Hanni Mittlmann).

Annette Steinsiek erhielt im Juni 2003 eine Hertha-Firnberg-Stelle für das Projekt „Christine Lavant. Biographie“.

Die jüngsten Veröffentlichungen der Institutsmitglieder sind auf der Homepage des Instituts verzeichnet.

Öffentlichkeitsarbeit

Über die Tätigkeit des Literaturhauses und die Veranstaltungsreihe *Kontroversen im Brenner-Forum*, über die Vorträge, die von Institutsmitgliedern im Berichtszeitraum gehalten wurden, im In- und Ausland, über die (erstmalige) Beteiligung des Instituts an der ORF-Aktion *Lange Nacht der Museen* (20.9.2003), über zahlreiche Einzelprojekte (v. a. Christine Lavant, Grete Gulbransson, Paul Engelmann, Georg Trakl, Franz Tumler, Ludwig Wittgenstein) ist in diversen Medien (Zeitungen und Zeitschriften des In- und Auslands, ORF Radio und Fernsehen, RAI Sender Bozen), z. T. sehr ausführlich, laufend berichtet worden.

Die vom Literaturhaus am Inn im Herbst 2002 herausgegebene Plakatserie *nach japan* (mit Texten österreichischer Autorinnen und Autoren über Japan) wurde im Rahmen eines Übersetzungsprojektes an der Sophia University Tokyo ins Japanische übertragen und in einer zweisprachigen Broschüre neu herausgebracht (Initiatorin des Projektes: Dagmar Oswald).

Das Forschungsinstitut Brenner-Archiv hat im Jahr 2003 drei Symposien (mit-) veranstaltet:

Text and Borders: The Borders of the Text. Innsbruck 24. – 26.1.2003.

Internationales Weininger-Symposion. Innsbruck 30. – 31.5.2003.

Carl Dallago-Symposion. Bozen 8. – 10.10.2003.

J. H.

Neuerscheinungen

Erich Lechleitner 1879-1959. Text: Walter Methlagl sen. (Hg.). Bildteile u. Layout: Walter Methlagl jun. Innsbruck: Haymon 2003. 336 S. ISBN 3-85218-438-X. 44,-

Die erste Monographie über einen Tiroler Maler, der sich zu Lebzeiten dem Kunstmarkt entzogen hat und den deshalb nur Spezialisten kennen, obwohl er zu den wichtigsten Künstlern Tirols zählte. Vor allem seine theoretischen Arbeiten über Probleme der Malerei und seine Bedeutung als Kunsterzieher (er war Landesschulinspektor), aber auch sein Einfluß auf die Tiroler Kunstszene sind nicht hoch genug einzuschätzen. Walter Methlagl legt denn auch nicht eine reine Biographie vor, sondern erweitert seine Auseinandersetzung mit Lechleitner und seiner Umgebung zur kleinen Kulturgeschichte Tirols in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Walter Methlagl: Bodenproben. Kulturgeschichtliche Reflexionen. Hg. v. Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Innsbruck: Haymon 2002. 256 S. ISBN 3-85218-393-6. 22,-

In seiner nahezu vierzigjährigen Tätigkeit am Forschungsinstitut Brenner-Archiv hat Walter Methlagl aus den Überlieferungsträgern, insbesondere aus den Nachlässen, laufend kulturgeschichtliche „Bodenproben“ entnommen, um damit unerschlossene Gebiete der österreichischen Literatur- und Kulturgeschichte zu erforschen. Daher haben die in diesem Band versammelten 11 Aufsätze, die alle ihren Ausgangspunkt vom Entstehungsumfeld und von der Wirkung der Zeitschrift *Der Brenner* nehmen und kreative Vorgänge im Zusammenhang mit dem Entstehen einer „kritischen Moderne“ in Österreich beschreiben, eine repräsentative Funktion. Ebenso die darin angesprochenen Persönlichkeiten: Paul Celan, Ferdinand Ebner, Friedrich Hölderlin, Erich Lechleitner, Friedrich Nietzsche, Georg Trakl, Ludwig Wittgenstein. Durch den Nachweis von strukturellen Parallelen und Deckungen wird es möglich, landläufig Unvergleichliches aus Literatur, Philosophie, bildender Kunst, Musik, Architektur doch vergleichbar zu machen oder wenigstens Unvereinbarkeiten klar zu bezeichnen.

Eine Auswahl-Bibliographie dokumentiert das breite Spektrum der publizistischen Tätigkeit Methlagls, als Herausgeber, Übersetzer, Wissenschaftler und Kunstkritiker.

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. 472 S. ISBN 3-87877-X.

Bd. 2: Meine fremde Welt. 1913-1918. Frankfurt/M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2001. 414 S. ISBN 3-87877-692-6.

Bd. 4: Geliebtes Liechtenstein. 1927-1929. Frankfurt/m./Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2003. 393 S. Pro Band 64,-, Subskription: 49,-.

Der vierte Band der Tagebücher Grete Gulbranssons ist Liechtenstein gewidmet: Für die Autorin ist das Fürstentum (in den zwanziger Jahren) ein Ort moralischer Integrität und (noch) stabiler Weltordnung.

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). 160 S. ISBN 3-7013-1031-9. 15,-

Die 1946 entstandene Erzählung galt als verschollen. *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.

Friedrich Punt: Zuflucht im Wortgehäuse 1941–1943. Gedichte. Hg. v. Christine Riccabona u. Anton Unterkircher. Innsbruck: Edition Löwenzahn 2001 (Brennertexte Bd. 4). 172 S. ISBN 3-7066-2264-5. 18,-

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.

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. 373 S. ISBN 3-7022-2105-0. Bd. 2: Von Blumen, Bäumen und Musik. Hg. v. Walter Methlagl u. Manfred Moser. 1997. 185 S. ISBN 3-7022-2106-9. Bd. 3: Gedichte. Hg. v. Sabine Hofer u. Sabine Frick. 1997. 387 S. ISBN 3-7022-2107-7. Bd. 4 Kinderlegende. Hg. v. Sabine Hofer, Walter Methlagl u. Hans Prantl. 2000. 200 S. ISBN 3-7022-2311-8 Pro Band 14,90

Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina. Frankfurt/Basel: Stroemfeld/Roter Stern. Bd. II: Dichtungen Sommer 1912 bis Frühjahr 1913. 1995. 520 S. ISBN 3-87877-513-X. Bd. III: Dichtungen Sommer 1913 bis Herbst 1913. 1998. 476 S. ISBN 3-87877-515-6. Bd. IV/1 und IV/2: Dichtungen Winter 1913/1914 bis Herbst 1914. 2000. 365 u. 382 S. ISBN 3-87877-517-2. Pro Band 74,- , Subskription 64,- Supplementbände im Schuber: Georg Trakl: Gedichte. Sebastian im Traum. Reprint. 1995. 65 u. 88 S. ISBN 3-87877-555-5. 50,40 .

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.

Das Brenner-Archiv (der Name geht auf die Kulturzeitschrift *Der Brenner* zurück) ist ein Forschungsinstitut der Universität Innsbruck und zugleich das Tiroler Literaturarchiv.

Das Brenner-Archiv verwahrt rund um den Nachlass des *Brenner*-Herausgebers Ludwig von Ficker etwa 150 weitere Nachlässe, Teilnachlässe und Sammlungen, vor allem von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, aber auch von Philosophen, Musikern und Künstlern.

Das Brenner-Archiv hat seit seinem Bestehen einen besonderen Schwerpunkt auf die Forschung gelegt. Es macht Materialien für die Forschung zugänglich, indem es

- Manuskripte und zuverlässige Transkriptionen zur Verfügung stellt,
- Editionen mit kulturwissenschaftlichen Kommentaren herausgibt (Ludwig von Ficker, Georg Trakl, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand Ebner, Christine Lavant u.a.),
- Forschungsprojekte durchführt,
- Publikationen in Buchform und in elektronischer Form erstellt,
- ein Digitales Archiv errichtet, das Originalmanuskripte, -briefe und -fotos im Netz zugänglich macht,
- einmal im Jahr die *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* veröffentlicht und
- wissenschaftliche Kontakte mit zahlreichen Institutionen im In- und im Ausland pflegt.

Das Brenner-Archiv ist darüber hinaus ein Forum für Vorträge, Lesungen, Kontroversen, Symposien und andere Veranstaltungen. Diese werden vor allem vom Literaturhaus am Inn, das ins Forschungsinstitut eingebunden ist, und von einem Verein, der das Institut unterstützt, vom Brenner-Forum, organisiert. – Fördernde Mitglieder (2003): Paul Flora, Gisela und Johann Holzner, Karin Janik, Emilie Klotz, Werner Luxbacher, Chryseldis Mitterer-Hofer, Felix Mitterer, Günther Orion, Hans Prantl, Edith und Georg Punt, Walter Schlorhauser, Albert Tusch, Raiffeisen-Landesbank Tirol.

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

